

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ

Александр Васькин

# ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ

БОЛЬШОГО ТЕАТРА ОТ ФЕДОРА ШЛЯПИНА ДО МАЙИ ПЛИСЕЦКОЙ



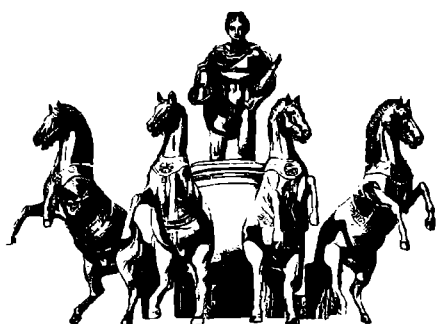
В БОЛЬШОМЪ ТРАТЪ,  
15- ПЛТНИЦУ, 16-го ДЕКАБРЯ,  
Принимая ИМПЕРАТОРСКИЕ почести и предвещая будущ.  
днъ, концерта...  
**БОРИСЪ ГОДОВЪ.**

Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ...  
Музыка соет. М. П. ...  
Новые декорации...  
Цена: 1-я катенка...  
тима

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ

---

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА



# ПОВСЕДНЕВНАЯ

---

Александр Васькин

---



---

МОСКВА

# ЖИЗНЬ

БОЛЬШОГО ТЕАТРА  
ОТ ФЕДОРА ШАЛЯПИНА  
ДО МАЙИ ПЛИСЕЦКОЙ

---



---

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ · 2021

УДК 792.5(092)  
ББК 85.335.413(2=411.2)-8  
В 19

*Серийное оформление  
Сергея ЛЮБАЕВА*

знак информационной 16+  
продукции

**ISBN 978-5-235-04417-3**

© Васькин А. А., 2021  
© Издательство АО «Молодая гвардия»,  
художественное оформление, 2021



КАК КОСМИЧЕСКИЕ РАКЕТЫ  
«БОРОЗДИЛИ» БОЛЬШОЙ ТЕАТР

В июле 1974 года в аэропорту канадской столицы царило необычное оживление. Сотни людей с тюками и чемоданами выстроились в длинную очередь на таможенный досмотр, на несколько часов нарушив привычную работу воздушной гавани. Почти у каждого из стоявших багаж весил ровно 20 килограммов — в противном случае пришлось бы доплачивать. И все же у нескольких пассажиров обнаружилось превышение допустимой нормы, один из них — видный мужчина с приятным голосом — все пытался что-то объяснить утрютому таможеннику на ломаном английском языке, тыча ему под нос круглый золотистый значок. Таможенник отрицательно крутил головой, показывая, в свою очередь, металлический жетон на своей форме. Продолжалось это довольно долго, из очереди уже слышались недовольные возгласы. Со стороны могло показаться, что один пытается всучить другому значок в подарок, а тот отказывается (или просто не хочет меняться, потому что собирает не значки, а марки). Но все было наоборот. На этом значке, болтающемся на красно-синей колодочке, читались слова: «Народный артист РСФСР». Его обладатель — известный певец, солист Государственного академического Большого театра — уговаривал таможенника: «Ну неужели я, народный артист, не имею права на лишние два килограмма? Это все для родственников,

для мамы с папой. Я на правительственных концертах в Кремле пою, я лауреат международных конкурсов!» Таможенник, мало что понимавший из этой речи, изобилующей всякого рода советизмами (разве что слово «Кремль» его не смутило, — но на Брежнева певец похож не был), стоял на своем: нельзя и всё — инструкция!

Сценка эта — не выдумка, а вполне реальная история из повседневной жизни труппы Большого театра, в то время главного театра страны, артисты которого разъезжали по всему миру не только с целью демонстрации достижений советского искусства, но и для пополнения государственного бюджета, добывая валюту для казны. А зарабатывал театр много, под стать своему названию и государственному статусу — это был крупнейший репертуарный театр в мире, общее число сотрудников которого достигало порядка трех тысяч человек. Конечно, всех их вывезти на гастроли не представлялось возможным, но все равно выезжало много. Достаточно сказать, что только лишь в одной очереди в канадском аэропорту стояли 400 человек, в том числе хор (всё именуемый «хорьё»), солисты которого хвастались тем, что освоили на гастролях «бараний язык» — имелись в виду консервы, привезенные с собой из Москвы.

Место съеденных консервов в чемоданах не пустовало: отдавая большую часть заработка государству, артисты умудрялись «кое-что» привозить и для себя — одежду, продукты и все, что было дефицитом в ту эпоху. Будучи людьми бывалыми, гастролеры ясно усвоили правила перевозки через границу личных вещей. Например, в Шереметьеве существовало четкое правило: выезжающие советские граждане имеют право везти обратно ровно столько же багажа, сколько вывезли. И потому вывозили как можно больше. Но что можно было вывезти тогда? Икру? Водку? Нет, соль. Да, обыкновенную поваренную соль — стратегический продукт, обычно пропадавший с полок магазинов перед очередной денежной реформой. Солью, спичками, сахаром советские люди запасались всегда вне зависимости от профессии, будь ты актер или заводской слесарь. Пользуясь тем, что багаж тогда еще не просвечивали, пачками с солью забивали чемоданы, чтобы потом, пройдя паспортный контроль, высыпать ее родимую в унитаз в туалете аэропорта. А кто-то брал с собой гантели или



блин от штанги — чтобы меньше места занимали. Уборщицы Шереметьева жаловались: мало того, что после Большого театра приходилось драить от этой соли туалеты (некоторые артисты очень неаккуратно открывали пачки, просыпая мимо унитаза), так еще и гантели за ними убирай. Отсюда, кстати, и пошло широко известное среди уборщиц выражение — «съесть пуд соли». Шутка.

Зато как приятно было везти обратно (через то же Шереметьево) набитые импортными шмотками чемоданы — на перепродаже одних только джинсов или женских колготок можно было неплохо заработать, вот так съездишь пару раз, глядишь, и первый взнос на кооперативную квартиру соберешь. «Шерше ля фам», — как говорят французы. А их, женщин, и искать не надо, сами набегут, так как колготок этих всегда не хватало (в ЦК КПСС существовала специальная комиссия по снабжению населения женскими колготками во главе с товарищем Капитоновым И. В.). Вот почему так важно было для артистов иметь возможность выезда за границу, бороздя просторы планеты, они возвращались в родную страну радостными, поджарыми и оптимистично настроенными на следующие гастролы.

Выступления Большого за границей всегда активно освещались иностранной прессой, положительные отклики перепечатывались в советских газетах (еще Дягилев придумал скупать парижских журналистов во время своих «Русских сезонов»). Народу с утра до вечера трезвонили, что «зрители Метрополитен-оперы двадцать минут не отпускали со сцены артистов Большого» или: «С восторгом встретила французская публика балетную труппу ГАБТ СССР, в очередной раз доказавшую, что советское искусство находится на недостижимой высоте». Все это и отразилось в сознании народа соответствующими фразами: «Космические ракеты бороздят Большой театр» и «В области балета мы впереди планеты всей».

Вынесенная в название предисловия фраза из популярной кинокомедии «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» очень точно характеризует место Большого театра в системе культурных ценностей советского человека. Вложенная в уста простого гражданина — «алкоголика, тунеядца и хулигана», осужденного

на 15 суток, — она ярко выражает оскомину, образовавшуюся от постоянного присутствия Большого театра в повседневной жизни эпохи. Отношение к нему не только как музыкально-драматическому учреждению, но и «национальной гордости страны» — отличному средству пропаганды — поставило его в ряд других столь же весомых достижений наряду с полетом Гагарина, великими стройками коммунизма, рекордной выплавкой чугуна и стали на душу населения и т. д. Не зря же прораб-болтун в исполнении Михаила Пуговкина, проводя своеобразную политинформацию для тунеядца Феде, валит все в кучу — и космические корабли, и «тружеников Большого балета, которым рукоплещут все континенты». Желая усилить впечатление, он лично демонстрирует Феде свое танцевальное мастерство, отбивая чечетку и вызывая тем самым неподдельный интерес последнего.

Преобразование Большого театра в эталон высокого искусства, которое несут в массы самые лучшие в мире певцы, артисты балета, дирижеры и режиссеры, началось задолго до эпохи оттепели, на исходе которой снималась упомянутая кинокомедия. Еще с начала 1930-х годов по радио каждую неделю в определенный день (по вторникам) велась прямая трансляция из Большого театра. Так можно было прослушать весь репертуар, оперу или балет. Слушали не только в коммунальных квартирах, но и на улицах — черные репродукторы были установлены повсеместно. Просвещение не заставило себя ждать — имена солистов театра знали назубок даже те, кто не слушал специально, а шел мимо, с родного завода, со смены в пивную. Слова из арий распевали под сурдинку («Кто может сравниться с Матильдой моей?»), не всегда угадывая, из какой это, собственно, оперы.

Антонина Нежданова, Надежда Обухова, Валерия Барсова, Максим Михайлов, Александр Пирогов, Марк Рейзен, Сергей Лемешев, Иван Козловский, Надежда Шпиллер, Вера Давыдова, Мария Максакова, Павел Лисициан, Иван Петров — вот далеко не полный список артистов, с которыми принято связывать так называемый «золотой век» Большого театра. Со всей страны в труппу собирали лучших артистов, бывало, что и против их воли. Не имели значения ни возраст, ни даже

образование — главное, чтобы голос звучал хорошо. Вот почему в биографиях некоторых известных певцов (особенно первой половины XX века) место храма занимает консерватория, где началась их вокальная карьера, продолжившаяся затем в Большом театре. Система отбора артистов позволяла достичь высокого уровня исполнительского мастерства, приучив к этому ожиданию и публику. Солист Большого театра обретал не только все положенные привилегии (как тот сыр, который в масле катается), но и статус государственного певца.

Свою роль в укреплении уверенности, что лучше театра в мире нет, сыграл и железный занавес. Десятки лет кряду «москвичи и гости столицы» (штамп советской эпохи) ходили в Большой на одни и те же спектакли, превратившиеся в канонические. Смотрели любимые оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», «Иван Сусанин» и «Борис Годунов», «Садко» и «Хованщина», «Кармен» и «Аида», «Травиата» и «Риголетто» и другие. Однажды поставленная опера демонстрировалась зрителям в одной и той же версии и тридцать, и пятьдесят лет, и подавалась в качестве примера для подражания в остальных театрах Советского Союза. Несмотря на это, очереди в кассы Большого театра стояли немалые, так же как в ГУМ и ЦУМ, стояли за тем, что давали. Особого выбора у прорвавшегося к кассе потенциального зрителя не было. К билетам на известные спектакли полагался довесок — билеты на неходовые советские оперы. На каждом спектакле с участием народных любимцев, в основном лирических теноров, в зале присутствовали их поклонницы — «сырихи» (лемешистки и козловитянки). Доходя до крайностей, они соперничали между собой в желании как можно выразительнее обозначить любовь к своим кумирам, ездили за ними по всей стране, а фотографиями увешивали квартиру.

Немало талантливых артистов было и в балетной труппе. Чудом сохранившаяся русская балетная школа, созданная еще Александром Горским и Мариусом Петипа, давала свои плоды. Не зря же иностранные туристы так стремились в Большой театр, именно на балет, чаще всего это было «Лебединое озеро», превратившееся с годами в спектакль государственного значения, в котором танцевали лучшие балерины — Галина Ула-

нова, Марина Семенова, Майя Плисецкая. У «Озера» решались важнейшие государственные дела и мировые проблемы, когда лидеры Советского государства и их зарубежные высокопоставленные гости смотрели этот спектакль из бывшей царской ложи. А показ «Лебединого озера» по телевизору означал смену политических эпох в жизни страны. У театралов-москвичей сложилась традиция ходить 31 декабря на балет «Щелкунчик», вопреки очередям и спекулянтам. Билет в Большой на Новый год был замечательным подарком для московского интеллигента той поры. Помимо «Лебединого озера» и «Щелкунчика» с трудом удавалось достать билет на «Спартак» Арама Хачатуряна, где во всей красе блистал звездный состав: Владимир Васильев и Марис Лиепа, Екатерина Максимова и Нина Тимофеева. Любили зрители «Жизель» и «Дон Кихот».

Страна не скупилась на содержание своего главного театра, ни в чем ему не отказывая и в самые трудные периоды жизни, когда народ еле сводил концы с концами. Такого внимания к нуждам театра не было даже при царе, когда Большой входил в немногочисленный ряд императорских театров. Дорогостоящие декорации (почти в натуральную величину), огромные зарплаты солистов, один из самых больших театральных бюджетов в мире — все это ставило советский Большой театр в положение государства в государстве. Внедрение Большого театра в повседневную жизнь происходило сверху, наиболее мощно при Сталине и ослабло при Хрущёве, когда и началась активная гастрольная деятельность, породившая такое явление, как «невозвращенцы» — артисты, отказавшиеся возвращаться на родину. В основном из балетной труппы. Неудивительно, что москвичи стали шутить: «Теперь Большой театр переименуют в Малый». В Большой театр все чаще стали наведываться иностранные артисты, встречая радушный прием у москвичей. Все это постепенно разубедило отечественных мастеров сцены в их непревзойденности, а публике вдруг открылось, что хорошо поют и танцуют не только в Большом театре, не избежавшем звездной болезни.

Трудности свободного выезда за границу, отсутствие права у артиста выбирать, где ему выступать, привели к определенной скученности звезд в Большом театре. Уж

слишком много было здесь народных и заслуженных, вынужденных выходить на сцену чуть ли не в очередь. Неудовлетворенность творческих и материальных амбиций приводила не к творческим победам, а к многочисленным конфликтам, пришедшимся на 1960—1980-е годы. Ярким примером послужил скандал с записью «Тоски» на грампластинку, в котором Галина Вишневская — председатель цехкома и прима оперы — схлестнулась с более молодыми, но не менее голосистыми и энергичными солистами (спорили не о том, кто сплет лучше, а у кого больше прав на запись). Победила молодость. После отъезда Вишневской и Ростроповича за рубеж (вызвавшего бурю положительных эмоций в труппе: место примы освободилось!) недовольство артистов обратилось в другую сторону. Как правило, объектом своей критики они выбирали главного режиссера или главного дирижера, обвинения были стандартными — «бездействие», «вредность», «глумление над классикой». Так, например, выжили из театра Бориса Покровского, настаивавшего на том, что зарубежные оперы должны исполняться на русском языке, что по понятным причинам не устраивало орденоносных «первачей», то есть первых солистов. Кончилось все ликвидацией должности главного режиссера.

Сплоченности артистической труппы в ее борьбе с очередным постановщиком способствовала и как нигде распространенная в Большом театре семейственность: Ирина Архипова была замужем за Владиславом Пьявко, Тамара Милашкина — за Владимиром Атлантовым и т. д. Нормальным было, когда главный дирижер (Евгений Светланов) все ведущие партии отдавал своей жене (Ларисе Авдеевой), лишь ее недомогание однажды позволило выйти на сцену Елене Образцовой, которая, в свою очередь, была замужем за дирижером Альгисом Жюрайтисом. Аналогичная картина царила и в балете. Не способствовал укреплению авторитета Большого, проблемы которого оказывались все более очевидными, и другой творческий конфликт — между многолетним главным балетмейстером Юрием Григоровичем (30 лет проработавшим в этой должности) и Марисом Лиепой. Скоропостижная кончина доведенного до инфаркта выдающегося танцовщика прервала затянувшееся противостояние. Тем временем на Запад устреми-

лись все те артисты, кто не смог сделать этого ранее. Гул оглушительных премьер стих, потонув в эхе публичных скандалов, череда которых совпала с концом социалистической эпохи и советского дважды ордена Ленина Большого театра. В соответствии с законами жанра последним балетом Большого театра, передававшимся по телевидению в августовские дни 1991 года, стало «Лебединое озеро»...

Окончилась советская эпоха, но Большой театр никуда не делся. Является ли он сегодня национальной гордостью — вопрос дискуссионный. Скажем так при наступившей свободе выбора и мнений (и для артистов, и для зрителей) каждый волен сам определять смысл этого выражения — «национальная гордость», будь то накопленный за столетия бесценный опыт или творческие достижения текущего момента. Трудно оспорить другое утверждение — национальная гордость создается конкретными людьми, вот почему в названии этой книги присутствуют фамилии, пожалуй, самых известных русских артистов — певца Федора Ивановича Шаляпина и балерины Майи Михайловны Плисецкой, ставших олицетворением успеха отечественного искусства не только в России, но и на Западе (что почему-то особенно важно для нас). Именно с приходом Шаляпина началось возрождение театра в начале XX века, на долгие годы артист стал образцом для подражания для всех следующих поколений певцов. Не меньшее влияние оказала на развитие театра эпоха Плисецкой, властвовавшей на его сцене вплоть до конца прошлого столетия. О том, что происходило в повседневной жизни театра между этими важными веками, — рассказ далее...

ЗАХВАТ БОЛЬШОГО ТЕАТРА.  
ПИТЕРЦЫ ПРОТИВ МОСКВИЧЕЙ.  
ШАЛЯПИН, РЕЙЗЕН И АТЛАНТОВ

*Шаляпин: бас под номером 11 — «Прячьтесь, директор идет!» — Боевые действия начинаются... — Сколько стоит Федор Иванович — Леонид Собинов, первый юрист среди певцов — Царь как главный антрепренер императорских театров — Две жены и куча детей — Шаляпинские котлеты и бордо из Парижа — Ох эти розыгрыши... — Окаянная рулетка — Отдайте мне 200 тысяч! — Когда не хочется петь в Большом театре, а надо — Скитания Марка Рейзена — Квартира от Сталина — Театральный поезд «Красная стрела» — Уланова танцует для Риббентрона — 700 долларов от политбюро на поездку в Европу — Варяжские гости из Ленинграда — Обида Игоря Моисеева — Побег из Большого — Владимира Атлантова берут «под руки» — Чужак во стане русских воинов — Зураб и Зурабчик — Артисты и их покровители — Счастье Магомаева — Фуцева: с тьянкой по жизни — Дойная корова — Отважный курсант Владислав Пьявко — Войнаровский хорошо, а цыгане лучше! — «Царская невеста» на сцене и в зрительном зале — Нехороший пример Бомелия*

*Я знаю, что, когда я умру, обо мне скажут: «Сволочь был, но — талантливый». А ведь мне только это последнее и нужно!*  
Федор Шаляпин

Крутыми и извилистыми бывают порой пути великих (и не только) артистов на сцену Большого театра. Федор Иванович Шаляпин, к примеру, поступил в его труппу лишь со второго раза. Когда в мае 1894 года он приехал из Тифлиса (с лавровым венком от местной оперы) в Москву, то сразу направился в Дирекцию императорских театров, что располагалась на Большой Дмитровке. Большой театр оказал на молодого певца грандиозное впечатление, особенно колонны и квадрига лошадей на фронте, он почувствовал себя мел-

ким и ничтожным пред «этим храмом». А ведь еще пять лет тому назад Шаляпин был рад, что его взяли на работу простым статистом. В 1889 году в Казани шестнадцать лет от роду он впервые пришел наниматься в свою первую труппу. На вопрос директора, может ли он петь, молодой человек ответил утвердительно, смело продемонстрировав свои способности. Затем его спросили:

— Ну хорошо. А плясать можете?

— Могу.

— Так спляшите!

И он стал лихо отплясывать барыню-сударыню — а как же иначе, ведь «нужно было добиться места», как позднее объяснял Федор Иванович. И вот теперь, приехав в Москву, он хочет поступить в труппу императорских театров, коих в Российской империи насчитывалось тогда пять: Большой и Малый в Москве, а в Санкт-Петербурге — Александринский, Мариинский и Михайловский.

У Шаляпина в кармане — рекомендательное письмо от Дмитрия Андреевича Усатова, бывшего солиста Большого театра в 1880-х годах и первого Ленского на его сцене (он пел эту партию на премьере оперы «Евгений Онегин» в 1881 году). Усатова можно назвать и первым настоящим учителем Шаляпина, по-отечески любившим своего «Федю», которому он не только давал в Тифлисе бесплатные уроки вокала, но и кормил, обувал и одевал. Дмитрий Андреевич напороочил Феде всемирную славу, снабдив письмами к управляющему Московской конторой Дирекции императорских театров Павлу Пчельникову, главному дирижеру Ипполиту Альгани, главному хормейстеру Ульриху Авранку и главному режиссеру Антону Барцалу (нынче все они остались в истории как театральные деятели эпохи Шаляпина).

Но в Большом театре Усатова уже успели позабыть. Сторож-бездельник при входе в Дирекцию императорских театров, заважничав, едва пустил Шаляпина на порог: «Это от какого Усатого? Кто он таков? Подождите!» Битый час проторчал в предбаннике кандидат в солисты, удивляясь тому, как все непохоже внутри на торжественный фасад Большого театра: вероятно, он ожидал увидеть в дирекции красную дорожку и самого Аполлона с музами, а здесь — снующие клерки с бумагами в руках и



перьями за ушами и «типичная мебель строго казенного учреждения, в ней обычно хранятся свечи, сапожные щетки, тряпицы для стирания пыли». Шло время, а Шаляпина почему-то не приглашали в кабинет директора. В самом деле — ведь только молодого баса из Тифлиса и не хватало в Большом театре! Наконец Шаляпин решился напомнить о себе сторожу. Прошло еще полчаса. Сторож смилостивился, объявив, что «господин директор Пчельников принять не могут и велят сказать, что теперь, летом, все казенные театры закрыты».

Не принесли удачи и визиты к Альтани и Авранеку, в отличие от Пчельникова снизошедшими до личного общения с молодым и амбициозным певцом. Даже чаю предложили с баранками, но помочь ничем не могли, объяснив, что «сезон закончен и что голоса пробуют у них, в казне, великим постом», а такого добра, как лавровые венки, у них и самих хватает, тем более от провинциальных театров. Но у Шаляпина пост уже наступил, ибо в его карманах кроме рекомендательных писем не было ни гроша. Все свои деньги (250 рублей!) он проиграл поездным картежникам по дороге в Москву. Даже обедать было не на что, а впору протягивать ноги. До начала следующего сезона в Большом театре он мог бы и не дожить. Но тут, к счастью, подвернулась антреприза, и Шаляпин уезжает в Петербург...

Тогда в Москве Шаляпину не повезло, зато судьба окольными путями привела его в Мариинку, куда он поступил уже в следующем, 1895 году. Ему было едва за двадцать, на многое рассчитывать не приходилось, ибо в труппе императорского театра к тому времени уже состояло десять басов, Федор Иванович стал одиннадцатым (обычная история для государственных театров!). Так что не театр нуждался в Шаляпине, а Шаляпин в театре. Тем не менее певец довольно быстро пообтерся в труппе, усвоив, что к чему. В частности, к своему глубокому разочарованию, Шаляпин узнал, что «в этом мнимом раю больше змей, чем яблок. Я столкнулся с явлением, которое заглушало всякое оригинальное стремление, мертвило все живое, — с бюрократической рутинной. Господству этого чиновничьего шаблона, а не чьей-нибудь злой воле, я приписываю решительный неуспех моей первой попытки работать на императорской сцене».

По поводу змей весьма точно подмечено, недаром бытует определение, что театр — это террариум единорогов. Но помимо самих пресмыкающихся артистов, в театре Шляпин встретил и тех, перед кем они непосредственно пресмыкались, то есть чиновников: «Что мне прежде всего бросилось в глаза на первых же порах моего вступления в театр, это то, что управителями труппы являются вовсе не наиболее талантливые артисты, как я себе наивно это представлял, а какие-то странные люди с бородами и без бород, в вицмундирах с золотыми пуговицами и с синими бархатными воротниками». Чиновники управляли театром, а артисты брали под козырек, серьезно поколебав уверенность молодого певца в правильности избранного пути: «Я долго не мог сообразить, в чем тут дело. Я не знал, как мне быть. Почувствовать ли обиду или согласиться с положением вещей, войти в круг и быть как все. Может быть, думал я, этот порядок как раз и необходим для того, чтобы открывшийся мне рай мог существовать. Актеры — люди, служащие по контракту: надо же, чтобы они слушались своих хозяев». Хозяева эти распоряжались в театре по принципу «разделяй и властвуй», подчиняя себе в том числе и все творческие вопросы.

И в Мариинке, и в Большом театре последнее слово всегда оставалось за чиновником. Угнетала Шляпина и моральная атмосфера подобострастия. Например, стоило директору императорских театров (в 1881—1899 годах) Ивану Всеволожскому зайти в фойе, как из уст специально приставленного для этой цели человека раздавался громкий клич: «Директор идет!» Весь театр мгновенно вытягивался по струнке: «Почтенный человек в множестве орденов. Сконфуженно, как добродушный помещик своим крестьянам, говорил: “здасте... здасте...” — и совал в руку два пальца. Эти два пальца получал, между прочим, и я. А в антрактах приходили другие люди в вицмундирах, становились посреди сцены, зачастую мешая работать, и что-то глубокомысленно между собою обсуждали, тыкая пальцами в воздух»<sup>\*</sup>.

---

<sup>\*</sup> Когда после 1917 года бородатых чиновников в вицмундирах на 70 лет сменили комиссары с партбилетами в карманах, атмосфера мало изменилась. Очень похоже в 1970-х годах в театре встречали министра культуры СССР Петра Демичева: «Его появ-

Иван Всеволожский сам по себе был человеком неплохим, образованным. За два десятка лет своего директорства он не только успел провести театральную реформу, увеличив финансирование театров, но и заказал Чайковскому музыку к балетам «Спящая красавица» и «Щелкунчик», создав костюмы и сценарии к спектаклям. Но за спиной Всеволожского стояла толпа серых управленцев, мало что понимающих в театральном деле, но смеющих указывать режиссерам и артистам. Шаляпину не нравилось, «что актеры молчали и всегда соглашались со всем, что и как им скажет чиновник по тому или другому, в сущности, актерскому, а не чиновничьему делу. Конечно, чиновники, слава богу, не показывали, как надо петь и играть, но выражали свое мнение веско, иногда по лицеприятию, то есть о хорошем говорили плохо, а о дурном хорошо».

Консервативный чиновничий диктат не давал выхода на сцену новым операм. И на вопрос Шаляпина о том, почему, например, в театре не идет «Псковитянка» Римского-Корсакова, следовал ответ: «Идут же “Русалка”, “Жизнь за царя”, “Руслан и Людмила”, “Рогнеда”. И этого довольно». Воцарившуюся атмосферу певец уподоблял удушливому газу, отягчавшему его грудь. «Запротестовала моя бурная натура», — писал Шаляпин.

За свой первый и недолгий сезон в Мариинке он спел Руслана, Мефистофеля, Мельника, Галицкого, но удовлетворения не получил. Не разглядели его талант в театре, расценив дебюты и актерские потуги как «кривляние» на сцене, а еще голос у него был «слишком громкий». И лишь встреча с миллионером Саввой Ивановичем Мамонтовым коренным образом изменила судьбу певца. Шаляпин до сей поры и слова такого не знал — меценат, а тут ему объяснили, что это хороший и бога-

---

ления в театре были редкими и сопровождались установлением особого режима. Начальство начинало бегать, отдавать распоряжения, работников пропускали не во все помещения, говорить надо было тихо, как говорил сам Демичев. На первой встрече с коллективом новый министр зачитал скучную музыковедческую лекцию, которую довольно примитивно заготовили для него референты. «Блистая» эрудицией, он объяснял, почему в Большом театре надо ставить русские оперы, которых ждет народ, при этом путая имена Глинки и Мусоргского, называя Михаила Модестом», — вспоминал знаменитый советский трубач Тимофей Докшицер.

тый человек, который денег на всякие искусства не жалует. Кроме того, Мамонтов — он ведь и швец, и жнец, и на дуде игрец. То есть и скульптор, и художник, и певец — в самой Италии петь учился! Значит, знает, что к чему, откуда какая нота вылетает. И Шаляпин разрывает трехлетний контракт с Мариинкой, уплатив неустойку, и переезжает в Москву.

В Московской частной русской опере\* Мамонтова Шаляпин встретил то, чего не нашел в Мариинке, — творческую свободу, уже на первых же репетициях сразу почувствовав разницу «между роскошным кладбищем моего императорского театра с его пышными саркофагами и этим ласковым зеленым полем с простыми душистыми цветами». Обратите внимание, что доселе у молодого певца о деньгах речи не идет, по крайней мере в его впечатлениях не слышно звона монет. Это придет потом, со временем. Пока он нуждается в иной атмосфере: «Работа за кулисами шла дружно, незатейливо и весело. Не приходили никакие чиновники на сцену, не тыкали пальцами, не морщили бровей. Приятно поразили меня сердечные товарищеские отношения между актерами. Всякий дружески советовал другому все, что мог со знанием дела посоветовать, сообща обсуждали, как лучше вести ту или другую сцену, — работа горела».

Три года в опере Мамонтова и сделали из Шаляпина того певца, которого мы знаем и которым гордимся по сей день: здесь он с огромным успехом спел свои главные партии — Борис Годунов, Иван Сусанин, Досифей, Мефистофель. В опере «Фауст» он у Мамонтова и дебютировал. Меценат сказал: «Феденька, вы можете делать в этом театре все, что хотите! Если вам нужны костюмы, скажите, и будут костюмы. Если нужно поставить новую оперу, поставим оперу!» Это своеобразный карт-бланш облачил душу Шаляпина «в одежды праздничные, и впервые в жизни я почувствовал себя свободным, сильным, способным побеждать все препятствия». Что и го-

---

\* Московская частная русская опера Саввы Мамонтова находилась на Большой Дмитровке (современный адрес: дом 6/2) в доме купца Гаврилы Солодовникова, затем здесь же с 1908 года давал спектакли частный Оперный театр Сергея Зимина. В советское время в здании находился филиал Большого театра, а затем Театр оперетты. В этом здании прошли премьеры многих русских опер.

ворить, свобода творчества делает чудеса, необычайно стимулируя художника в широком смысле этого слова.

О костюмах разговор особый, тратиться на их обновление не хотели ни в императорских театрах, ни в антрепризах. Дело доходило до того, что в Большом театре костюмы героев русских опер были потрепаны временем и изъедены молю настолько, что актеры выходили на сцену чуть ли не в лохмотьях. В Мариинке было лучше, но там Шаляпину приходилось петь Сусанина в красных сафьяновых сапогах — дирекция полагала, что лапти создают на сцене невыносимый дух щей, водки и гречневой каши. А когда Шаляпин попросил заведующего гардеробом и режиссера сшить ему новый костюм Мефистофеля, те, будто по команде, посмотрев на него «тускло-оловянными глазами» и нисколько не рассердившись, ответили: «Малый, будь скромн и не веди себя раздражающе. Эту роль у нас Стравинский (отец композитора Игоря Стравинского. — А. В.) играет и доволен тем, что дают ему надеть, а ты кто такой? Перестань чудить и служи скромно. Чем скромнее будешь служить, тем до большего дослужишься...» Короче говоря, сиди и не высовывайся.

А в опере Мамонтова все по-иному — новые костюмы шьют для каждой роли с учетом мнения Шаляпина, выбирают материю так, чтобы костюмы соответствовали декорациям. А декорации-то какие: это не столетние облезлые занавесы императорских театров — их создают художники из круга Мамонтова, в котором вращались Валентин Серов, Исаак Левитан, братья Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Константин Коровин, Василий Поленов, Илья Остроухов, Михаил Врубель... Пройдет несколько лет, и некоторые из этих художников почтут за честь рисовать портрет Шаляпина.

Если в Мариинке годовое жалованье Шаляпина составляло 2400 рублей, то Мамонтов платил ему шесть тысяч рублей в год — очень даже неплохое содержание, позволявшее нанимать в Москве приличную квартиру, не отказывать себе во многих удовольствиях, ужинать в хороших ресторанах, шить костюмы у модных портных, ездить в поезде первым классом. Уровень жизни певца неуклонно повышался одновременно с его творческим ростом — условие весьма важное для развития карьеры, ибо нередко бывает так: запросы растут, а ро-

ста нет (да и сам артист этого не понимает). В эти годы, как вспоминает Коровин, Шаляпин «своей подвижностью, избытком энергии, множеством переживаний — веселье, кутежи, ссоры — так себя утомлял, что потом засыпал на двадцать часов и разбудить его не было возможности. Особенностью его было также, что он мог постоянно есть. Он был богатырского сложения. Я не видел Шаляпина, чтобы он когда-либо читал или учил роль. И все же — он все знал, и никто так серьезно не относился к исполнению и музыке, как он. В этом была для меня какая-то неразгаданная тайна. Какой-либо романс он проглядывал один раз и уже его знал и пел».

На этом-то важном этапе и свела судьба Шаляпина с его следующим меценатом — на сей раз не представителем частного капитала, а государственным чиновником, полковником-конногвардейцем Владимиром Аркадьевичем Теляковским, назначенным управляющим императорскими театрами Москвы (Большим и Малым) в мае 1898 года. Назначение сугубо военного человека руководить театрами вполне соответствует тому отношению, что испытывал к себе Большой театр со стороны чиновничьей столицы — Санкт-Петербурга. По меткому выражению искусствоведа В. Зарубина, долгие годы Большой театр оставался пасынком Санкт-Петербургской конторы Дирекции императорских театров. Оркестром руководили нередко люди посредственные, по своему дурному вкусу перекраивавшие партитуру; теноров заставляли петь басовые партии, а баритонов — партии теноров и т. д. Декорации и костюмы не обновлялись десятилетиями. А в 1882 году балетную труппу Большого и вовсе сократили в два раза как провинциальную. Трудно в такое поверить, но Большой театр был для петербургских артистов чем-то вроде ссылки. Иногда солисты Мариинского театра приезжали в Москву, чтобы хоть как-то повысить сборы Большого. Именоваться оперным артистом Мариинского было куда почетнее, чем служить солистом Большого театра. Сборы с оперных спектаклей упали до 600 рублей, а с балетных — 500 рублей, то есть вчетверо. Таково было незавидное состояние, в котором пребывал Большой театр при прежнем директоре Павле Пчельникове, не нашедшем времени, чтобы принять Шаляпина.

А ведь на последние десятилетия XIX века пришлось

премьеры интереснейших опер Николая Римского-Корсакова, Модеста Мусоргского, Порфирия Бородина и, конечно, Петра Чайковского. И хотя на премьере «Евгения Онегина» в марте 1881 года самый большой успех у зрителей сняли куплеты Трике, а декорации набрали из старых спектаклей, на Петра Ильича все-таки надели лавровый венок. А в рецензиях предлагалось переименовать оперу в «Месье Трике» — такой восторг вызвала партия этого странного персонажа в ярком парике и туфлях на высоком каблучке. Это яркая характеристика вкусов тогдашней московской публики.

Новый управляющий Московской конторой Дирекции императорских театров, в чьем ведении находился и Большой театр, Владимир Аркадьевич Теляковский, потомственный военный, был человеком широко образованным, попробовав себя и в живописи, и даже в музыке — современники утверждают, что он считался неплохим пианистом, то есть умел отличить ноту до от ноты ре. Теляковский был низкого мнения и о «царившей тогда в оперном деле рутине», и о «декорациях немецкого фабричного производства», и о «аляповатой стряпне наших казенных машинистов, этих поставщиков эпохи упадка декоративной живописи в России». Редкий случай — под военным мундиром скрывалась натура не ретрограда, а новатора. Кто бы мог подумать...

Тем не менее театральные ворчуны нашли повод позлословить на его счет: вчера руководил лошадьми в конюшне, а сегодня артистами! В общем, старожилы кулис и не такое видели, но никак не могли предположить, что выпускник Академии Генерального штаба Теляковский окажется для Большого театра такой находкой, не только реанимировав его, но и вдохнув в старые мехи молодое вино. Полковник начал действовать, как его учили, применив блестящие познания в стратегии и тактике. Первая наступательная операция, им осуществленная, была нацелена на захват Шаляпина у конкурентов — и это не преувеличение. Теляковский именно в таком плане и выразился: «Мамонтов без боя Шаляпина не уступит!»

В этот раз, для того чтобы вновь поступить в труп Большого театра, Шаляпину ни петь, ни плясать не пришлось: за плечами его уже был необходимый опыт, помноженный на громкую славу и солидные гонорары.

Подготовка к операции по переманиванию Шаляпина проходила в сверхсекретных условиях. О ней не знало даже театральное командование Теляковского — то есть Дирекция императорских театров. Теляковский, взявший на себя всю ответственность, поручил своему помощнику В. А. Нелидову встретиться с Шаляпиным тайно, избрав местом дислокации ресторан «Славянский базар» на Никольской — место для нашего театрального искусства намоленное: здесь же Станиславский и Немирович-Данченко договорились о создании Художественного театра. Так где же еще вести отдельные переговоры, как не в этом ресторане? Нелидов должен был накормить Шаляпина завтраком, заполировать все это дело вином и шампанским, а затем скрытно отвезти певца прямо на квартиру Теляковского, который жил при конторе дирекции на Большой Дмитровке. Но видеть этого не должен ни один чиновник конторы: не дай бог догадается!

Тщательная подготовка военной операции обеспечила ей успех. Все случилось 12 декабря 1898 года. Переговоры у Теляковского, надо полагать, также прошли не без возлияний — Шаляпин согласился покинуть Мамонтова (а сегодня говорят просто «кинуть»), который был ему как отец родной, и заключить трехлетний контракт, главным условием которого было высокое ежегодное жалованье, возрастающее год от года: сначала девять, потом десять и, наконец, 11 тысяч рублей. Эх, знал бы Федор Иванович, как он продешевил! Теляковский в эти дни признаётся в дневнике: «Я уж его без контракта не выпущу — будь это 10–12–15 тысяч — все равно. Он должен быть у нас, пока не спросит 30 тысяч — а будет время — спросит, и как!!! Вероятно, в Петербурге за это выругают, но что делать, — чувствую, что, взяв его, сделаю большое дело не только в смысле сборов, но и поднятия общего уровня оперного театра. А как весело будет его потом показать в Мариинском театре. Нелидов благословил и просил никому не говорить о моем поручении, а то наши басы начнут брехать. Власов и то говорит, что у Шаляпина голос небольшой: “У нас в Большом театре будет плохо звучать”. Болван Власов — он думает, что голос один важен».

Степан Григорьевич Власов — совсем не болван, он просто родился лет за тридцать до Шаляпина и привык



совершенно к иному поведению на сцене. Он просто не был Шаляпиным. После стажировки в Италии на сцене Большого театра Власов пропел 20 лет, с 1887 года исполнил весь басовый репертуар, завоевав сердца армии поклонников. В 1907 году стал заслуженным артистом императорских театров. Обладая голосом широчайшего диапазона, впоследствии он не раз заменял Шаляпина. По Москве даже ходил анекдот.

Едет Шаляпин домой на пролетке, крепко выпивши. Интересуется у извозчика:

- Братец, ты когда сильно напьешься, поешь?
- А как же без этого, конечно, пою, барин.
- А ты сам поешь?
- Как это? Конечно, сам, кто ж за меня еще сплет.
- А за меня вот, когда выпью, Власов поет. Дай Бог

ему здоровья!

Зная себе цену, Шаляпин не стеснялся торговаться с Теляковским, внося в контракт самые неожиданные пункты, например, обязательство театра держать специальную ложу в зале для Горького и еще три ложи для других его приятелей, имена, которых, правда, он никак не мог вспомнить. Или требовал поставить возле своей гримерки постоянный вооруженный караул с саблями наголо для отпугивания журналистов. Помимо этого, Шаляпин захотел получать отдельно за каждый выход на сцену не менее полутора тысяч, а то и вообще две тысячи рублей (такие же требования он некогда предъявлял и Мамонтову). При этом Шаляпин умудрялся терять подписанные им контракты. Теляковскому надоело, и он дал Шаляпину чистый бланк, поставил свою подпись и сказал, чтобы тот сам вставил новые пункты: то, что ему нравится. Но и этот контракт Федор Иванович тоже где-то посеял, свалив все на жену Иолу, дескать, она положила его в шкаф, который был унесен из квартиры мебельщиком. Теляковский соглашался на все, обосновывая свою уступчивость одним: «Что поделаешь, великий артист!» А чтобы угодить великому артисту, из положения выходили банальным способом — повышали цены на спектакли с его участием\*.

---

\* Контрактная система, применявшаяся при царе и отринутая большевиками с их кабальным трудовым кодексом, позволяла держать артистов в постоянном тонусе, не давая им возможности заболеть синдромом звездности. В контрактах, заключаемых не

Действуя по известному принципу «победителей не судят», Теляковский получил и одобрение своего начальства — директора императорских театров Всеволожского, через силу утвердившего контракт 24 декабря 1898 года. При этом он посетовал, что «нельзя басу платить такое большое содержание», услышав в ответ от Теляковского: «Мы пригласили не баса, а выдающегося артиста!» 27 декабря 1898 года Теляковский отметил: «Я думаю, что Всеволожскому обидно, что он Шаляпина убрал из Петербурга, а я, его же подчиненный, его взял обратно и с утроенным контрактом. Нюха нет у этих людей... Он покажет кузькину мать». Скажи подобное Теляковский за границей — и любой импресарио спросил бы его: «Кес ке се “кузькина мать”? Разве господин Шаляпин поет женские роли?..» В том-то и дело, что выражение это на редкость удобно и содержательно именно для употребления в России, подчеркивая глубину смысла в него вложенного. Иностранцам перевести его невозможно. Потому и говорят они про загадочную русскую душу, ярким воплощением которой на Западе был Шаляпин.

Неустойку платить не пришлось: контракт с Мамонтовым заканчивался 23 сентября 1899 года, после чего — на следующий день — состоялся дебют Шаляпина в роли Фауста на сцене Большого. Спектакль прошел с большим успехом, превзошедшим всякие ожидания. И казне прибыль. Не прогадал Теляковский. Все были рады, лишь чуть не плакал в кулисах бас Власов, чьи поклонницы вместо его фамилии теперь кричали дружно: «Шаляпина!» (в Италии, кстати, фамилию Федора Ивановича публика будет кричать как «Шаляпино!» с ударением на третьем слоге). Пророчества Власова не сбылись ни в чем — отсутствие у Шаляпина опыта выступлений в Большом театре, незнание акустики зала (где лучше стоять, чтобы было слышно на галерке)

---

на всю жизнь, а на сезон или два, тщательно прописывалось, какие именно роли должен исполнять артист и сколько раз выходить на сцену. И речи не могло быть о том, чтобы артист пришел на репетицию неподготовленным или сорвал спектакль, любой пропуск которого не по болезни грозил большой неустойкой. А заблуждение необходимо было подтвердить у врача театра. Строгие условия соответствовали высоким гонорарам и принятому в цивилизованном мире принципу работы на театральной сцене.

нисколько не повлияли на успех. Первый блин вышел не комом.

Но еще до дебюта Шаляпин успел передумать и захотел разорвать контракт, чему способствовали уговоры купца Сергея Корзинкина, одного из спонсоров оперы Мамонтова (самого Савву Ивановича к тому времени арестовали по подозрению в махинациях, проведя под конвоем по Москве, — это было стратегически очень кстати). Но к отступлению все пути были отрезаны — если бы Шаляпин нарушил договоренности с Теляковским, ему пришлось бы заплатить огромную неустойку в сумме 35 тысяч рублей. А денег таких у него не было. Был бы Мамонтов на свободе — одолжил бы, да только сам он теперь нуждался в займе на адвоката. Вот почему некоторые сочли поступок Шаляпина предательством. А Мамонтов завещал — на похороны Шаляпина не звать и к гробу его не подпускать, если сам придет (аналогичную просьбу он высказал и в отношении Коровина, также перешедшего в Большой театр).

Для певца переход в Большой театр имел под собой не только серьезные финансовые основания. В это время благодаря Теляковскому, взявшему императорский театр под уздцы, возрождается его престиж. Рутин уступает место новизне. Не только современные художники — приятели Шаляпина — приглашены для работы в Большом, в оркестр приходит Сергей Рахманинов, в балет — Александр Горский. Теляковский, как еще недавно Мамонтов, говорит Шаляпину: «Вот мы все и будем постепенно делать так, как вы найдете нужным!» И ведь так и произошло на самом деле — атмосфера в театре изменилась до неузнаваемости, его слово подменили, а репертуар обогатился новыми интересными постановками. А старые куда делись? От них избавились так же, как и от старых кадров, круто, по-военному. Попросили на выход многолетнего декоратора Анатолия Гельцера, на смену которому пришли молодые Александр Головин и Константин Коровин. Жена Гельцера, не смирившаяся с его увольнением, напала на Теляковского, желая побить директора. Только ловкость и сноровка боевого офицера помогли ему отбиться от этой женщины, так сильно влюбленной в искусство своего мужа. Узнав о том, что на фронте Большого театра неспокойно, Коровин купил себе револьвер с большой

кобурой, прицепил ее на пояс и в таком виде приходил в театр писать декорации.

Шаляпину пистолет был не нужен, его богатырская фигура отбивала всякое желание нанести ему оскорбление даже словом. Гардеробщики уже не смели спорить с ним, когда он требовал новых костюмов. Когда ему вновь принесли «парадную» одежду Ивана Сусанина с красными сафьяновыми сапогами, какой ее видели не один десяток лет в старых постановках оперы, Федор Иванович взбеленился, истоптав всю эту красоту и потребовав немедля мужицкий армяк и лапти: «Гардеробщик не ожидал, конечно, такой решительности и испугался. Я думаю, что это был первый случай в истории императорских театров, когда чиновник испугался актера... До сих пор актеры пугались чиновников. Гардеробщик, вероятно, доложил; вероятно, собирался совет — тяжелый случай нарушения субординации и порча казенного имущества. Костюма я дождался долго, но дождался: мне принесли темно-желтый армяк, лапти и онучи. Революция свершилась. На самой высокой баррикаде стоял костромской мужик Сусанин в настоящих лаптях». Так бывший мужик Шаляпин утверждал образ сценического мужика Сусанина.

Райская обстановка в Большом театре позволила позднее Шаляпину написать: «Императорские театры, о которых мне придется сказать немало отрицательного, несомненно, имели своеобразное величие. Россия могла не без основания ими гордиться. Оно и немудрено, потому что антрепренером этих театров был не кто иной, как российский император. И это, конечно, не то что американский миллионер-меценат, английский субскрайбер или французский командитер. Величие российского императора — хотя он, может быть, и не думал никогда о театрах — даже через бюрократию отражалось на всем ведении дела. Прежде всего, актеры и вообще все работники и слуги императорских театров были хорошо обеспечены. Актер получал широкую возможность спокойно жить, думать и работать. Постановки опер и балета были грандиозны. Там не считали грошей, тратили широко. Костюмы и декорации были сделаны так великолепно, что частному предпринимателю это и присниться не могло. Может быть, императорская опера и не могла похвастаться плеядой исклю-

чительных певцов и певиц в одну и ту же пору, но все же наши российские певцы и певицы насчитывали в своих рядах первоклассных представителей вокального искусства».

Что и говорить, прав Федор Иванович — императорский театр в принципе не может разориться. Но о ком он конкретно пишет в последнем предложении? Ведь Шаляпин пришел не на выжженную землю. Да о том же теноре Собинове (хотя в книге «Маска и душа» о Леониде Витальевиче ни слова — как хочешь, так и понимай!). Он поступил в Большой за два года до Шаляпина, в 1897 году. Многообещающего тенора заметил дирижер Ипполит Альтани, пригласив его на прослушивание. В то время Собинов солировал в другом месте — в судах, выступая адвокатом. Он ведь юрист по образованию, окончил Московский университет, стажировался у самого Плевако, подавал большие надежды как «лучший певец среди юристов и лучший юрист среди певцов». Предание гласит, что однажды во время процесса один остроумный и умудренный опытом прокурор, желая уколоть защитника Собинова побольнее, обратился к нему: «Ну-с, молодой человек, что вы нам теперь спое-те?» Устав от дурацких подколов, в конце концов Леонид Витальевич выбрал вокальную стезю. Его первой партией в Большом стал Демон в опере Антона Рубинштейна.

А с Шаляпиным они впервые спели 27 сентября 1899 года в «Фаусте» и не раз выступали на одной сцене в дальнейшем. Отношения между двумя выдающимися артистами были сложными. «Собинов, — сообщает Теляковский, — с первого же года своего поступления, благодаря чарующему голосу своему и благородной манере держаться на сцене, при хороших внешних данных, завоевал симпатии публики, которые неизменно росли с каждым появлением его в новой опере. Успех его шел параллельно успеху Ф. Шаляпина, и время окончания его контракта всегда вызывало беспокойство дирекции. Будучи от природы человеком добрым и совсем не алчным, он тем не менее в условиях требуемого гонорара был не очень податлив, и разговоры о возобновлении нового контракта были не из легких. Им руководило не столько желание сорвать побольше денег, сколько вопрос самолюбия. Высше-

го оклада против всех других артистов оперных Петербурга и Москвы он достиг довольно скоро: только Ф. Шаляпин получал больше, и этот вопрос его волновал. И если Л. Собинов следил за возрастающим окладом Шаляпина, то и этот последний, в свою очередь, очень интересовался окладом Собинова, и сколько бы ни прибавлять Собинову, — Шаляпин неизменно просил больше. Потерять же того или другого артиста было невозможно. Оставалось изыскивать способы обоим удовлетворять, но, однако, ни тот ни другой вполне довольны своими окладами не были никогда и немалые суммы зарабатывали на стороне\*.

Ну что здесь сказать — аппетит приходит во время еды. Заработкам на стороне всячески препятствовала Дирекция императорских театров, вынуждая своих артистов выступать под псевдонимами. Был, например, в Большом театре такой баритон Павел Акинфиевич Хохлов — Онегина пел, Демона. Так вот, в концертных афишах он обозначал свое присутствие следующим причудливым образом: «Х. О. Хлов». Согласитесь, остроумно. И придраться не к чему, и контракт с театром соблюдает... А Шаляпин в дальнейшем будет постоянно требовать у театра прибавки жалованья — 20, 30, 40 и даже 50 тысяч рублей в год, став самым высокооплачиваемым артистом Российской империи за всю ее историю. А Собинов... Когда Шаляпин захотел поставить спектакль сам, то Леонид Витальевич заявил, что тоже желает попробовать себя в режиссуре — лишь бы не уступать партнеру. Откуда такая принципиальность — конечно, из прошлой профессии адвоката! Ничего даром не проходит\*.

Владимир Теляковский еще не раз вспомнит об окладе Шаляпина. В своем дневнике директор расскажет такой интересный случай: жена певца, мадам Йола Шаляпина как-то пришла послушать супруга в

---

\* Исполнение Собиновым роли Ленского почти на целый век станет эталонным. «Не надо забывать, что Ленский однажды (и, пожалуй, навсегда) создан лирическим чародеем Леонидом Витальевичем Собиновым, и мне думается, что отклоняться на большое расстояние от этого собиновского образа — значит власть в непоправимую ошибку», — говорил Лемешев. Так и пели Ленского — под Собинова — сто лет, трактуя все иные версии образа как ошибочные.

роли Мельника в «Русалке» Даргомьжского. Было это 12 сентября 1900 года, а билет в театр она предъявила от 8 сентября, то есть просроченный. Более того, билет был уже использован, о чем свидетельствовал специальный штемпель, которым обозначали сей факт. Хотела Иола Шаляпина сесть на место по просроченному билету — а там уже некий господин сидит, и у него-то билет есть, как раз на 12-е число. А она и говорит, что, мол, это в кассе что-то напугали. Стала требовать места. А ее-то в театре узнали! Чуть до полиции дело не дошло. Хорошо еще, что тот господин джентльменом оказался: встал и уступил жене Шаляпина место, а сам весь спектакль простоял в проходе. «Вот до чего может дойти жена артиста, получающего 13 тысяч жалованья и зарабатывающего до 20 тысяч в год. Подложный билет в театр!!!» — поражался Теляковский. Хотя ему, надо полагать, уже ничему не приходилось бы удивляться: то хористы на сцене подерутся (один другому дал в ухо), то капельдинер рехнулся — страх перед студентами перешел у него в манию преследования, пришлось искать подходящую психбольницу.

А что столица? Раскалялась ли, что потеряла такого артиста, как Шаляпин? В новом качестве — солиста Императорских театров — он выступил в Мариинке уже на гастролях 20 декабря 1899 года. Зрители оценили, как изменился Шаляпин, назвав его голос отшлифованным (как рис и даже лучше!). Долгую овацию устроили и Теляковскому — в благодарность за возвращение Шаляпина обратно на императорскую сцену, а директор пошутил, что очень благодарен Петербургу за то, что отпустил Шаляпина в Москву за ненадобностью. Но министр императорского двора не шутил, захотев перевести певца обратно в Мариинку. Находчивый Теляковский тут же придумал отговорку, что столичный климат слишком суров для Шаляпина: «Он уже раз из Петербурга бежал, но, к счастью, недалеко, в Москву, и мне удалось его перехватить. Боюсь, чтобы второй раз он не убежал много дальше, ибо певец он будет, очень скоро, европейский. Пока он у меня на службе — думаю, что не сбежит, ибо я такое особое московское слово знаю». Интересно, что это за слово такое — наверное, деньги! Отныне Москва будет иногда отпускать своего лучшего певца в Петербург, держа столицу на голодном пайке...

Шаляпин пел в Большом театре 23 года, с 1899 по 1922-й. Не все было гладко — периодически возникало у него желание уйти (но как уйдешь, когда размер пьесы в его контракте обозначен в 200 тысяч рублей). Имя певца прочно связано с историей нашего искусства двух эпох — царской и советской. Его любили все — и члены императорской семьи, и большевистские вожди, и зрители разного уровня образования и достатка. В непререкаемый авторитет Федор Иванович превратился и для коллег по театру, набивавшихся в артистическую ложу как сельди в бочку, чтобы его послушать. Некоторые, как молодой танцовщик Асаф Мессерер, приходили со своим стулом, чтобы, забравшись на него, через головы гримеров, костюмеров, капельдинеров увидеть обожаемого певца, пускай даже стоя на одной ноге: «Мысль, что я работаю с Шаляпиным в одном театре, приводила меня в трепет. Я не мог воспринимать его в бытовом плане, но всегда — как явление. Его выделяла чисто физическая особость, редкость. Во внешнем облике проступала внутренняя значимость, которая приковывала внимание. Меня всегда изумляло его лицо — сильное, мужицкое, мясистое, “разинское”. На сцене из этого лица можно было вылепить все — дона Базилио, царя Бориса, Демона... “Как же это так? — наивно думал я. — Тенор Лабинский, к примеру, красив, как карточный валет. А на сцене — карикатурен, смешон. Что бы он ни пел, лирическое или трагическое, поза его всегда одинакова — это почти что египетски-профильная поза. Потому что одним глазом Лабинский, как привязанный, смотрит на дирижера, боится хоть на секунду от него оторваться, а другим — на партнера. Или сидит в любовных сценах, согнув колено одной ноги и отставив другую. И указательный палец, как точка опоры, уперт в ладонь...” До Шаляпина я считал оперу фальшивейшим из искусств. А про многих певцов думал, что их лучше слушать с закрытыми глазами. И вот однажды я попал на “Русалку” с Шаляпиным-Мельником. На первом же спектакле я испытал потрясение, которое не стирается с годами. Я увидел чудо гармонии. Неисчерпаемый голос, гений драматического актера, почти балетная лепка, пластика поз. На Шаляпине я понял, что культ звука — не вся правда о пении. Хотя Шаляпин и был великим мастером делать образ “в голосе”.



Анна Ахматова писала как-то о Лермонтове, что слово было послушно ему, как змея заклинателью. Так можно сказать и о Шаляпине. Он чувствовал плоть слова, играл им, окрашивал оттенками — для усиления выразительности. Шаляпин же научил меня в каждом образе искать характер, судьбу, душу человеческую. Выше этого в театре не придумано ничего! А Князя в этой “Русалке” пел Лабинский. По своему обыкновению он стоял боком и косил глазом на дирижера. И вдруг из своей артистической ложи я слышу громкий шаляпинский бас: “Кому поете? На меня смотреть нужно!” Лабинский хотел петь и осекся. На секунду впал в замешательство и дирижер. А мне даже жарко стало от этого шаляпинского бунта против рутины, против пустого механического пропевания... Дирижер первый справился с собой, отмахал какой-то музыкальный период, пока Лабинский смог прийти в себя и продолжить пение\*.

Воспоминания Мессерера относятся к 1921 году, Асаф Михайлович только пришел тогда в балетную труппу, за год до эмиграции Шаляпина. Но написано это могло быть и в 1901-м, и в 1910 году почти каждым артистом труппы. Шаляпин есть Шаляпин. У него учились не только певцы, но и артисты балета. Такова была сила и мощь таланта, получившая высочайшую оценку и на Западе. Поражались артисты, удивлялись зрители. Однажды во время представления оперы «Борис Годунов» в парижской Гранд-опера в сцене, когда царю мерещатся галлюцинации, публика повскакивала с мест, устремившись в ту сторону, куда показывал шаляпинский Годунов, якобы увидевший убиенного царевича.

Крестьянский сын, «певец из мужиков», достигший в жизни грандиозного успеха, человек, сделавший себя сам, Шаляпин вызывал интерес еще и по той причине,

---

\* Тенор Андрей Маркович Лабинский пел в Большом с 1912 года, совмещая вокальную карьеру с преподавательской деятельностью, воспитав немало будущих солистов. Жил он в Москве на Моховой улице. «Милости просим на Моховую, восемь!» — любил он говорить своим ученикам. Именно в этот дом и угодил немецкий фугас во время бомбежек Москвы в августе 1941 года после одного из занятий Лабинского с молодежью, артист погиб (подробнее см.: *Васькин А. А. От снесенного Военторга до сгоревшего Манежа. М.: Спутник +, 2009*).

что смог добиться всего вопреки существовавшим в российском обществе сословным предрассудкам. Конечно, его трудно сравнить с Ломоносовым, пришедшим пешком из своих Холмогор, но сходство напрашивается, согласитесь. И еще одно веское обстоятельство способствовало восхищению и зависти современников — его молодость, когда есть вагон здоровья, и многое уже обретено, но сколько открытий ждет впереди.

Шалапин по праву получил официальное признание и как первый певец России царской и России советской, о чем свидетельствуют его звания и ордена. С ним многие хотели выпить на брудершафт, еще больше людей ожидало от него пения, вне зависимости от того, хотел ли он петь, зайдя в ресторан пообедать или просто отдохнуть. Находившиеся тут же рядом доморощенные меломаны, посылавшие на его стол бутылку дорогого шампанского, считали себя вправе запанибрата обратиться к нему. Он любил париться в Сандунах по вторникам, народ прознал об этом и ходил специально поглазеть на голого Шалапина. Объясняя свое нежелание пить шампанское с незнакомыми людьми и с ними же мыться в бане, артист, когда хватало сил, пытался оправдаться: «Прошу прощения, вы поймите меня, я же не виноват. Я пою, я артист — и только. А мне не дают жить. Вы не думайте, что я не хочу видеть людей. Это неверно. Я люблю людей. Но я боюсь, боюсь оскорбления». Усталость от непрестанно направленных на него чужих глаз приводила и к агрессии.

Однажды домой к Шалапину заявился незнакомец, слезно попросивший денег якобы на похороны умершего ребенка. Получив 25 рублей от добросердечного хозяина дома, обнаглевший проситель без приглашения уселся за обеденный стол. Шалапин объяснил: мол, у нас семейный праздник — и проводил незнакомца на крыльцо, у которого его ждал пьяный приятель: «Ну что, Ванька, достал?.. Едем к Яру!..» Шалапин понял, что его облапошили, что никакого «убиенного ребенка» нет, что это типичные жулики. Федор Иванович догнал просителя и надавал ему тумачков, чтобы неповадно было. Этот случай был далеко не единственным. В другой раз притащилась деревенская старуха за алиментами: «Феденька, сынок, дай я тебя обниму!» Шалапин ей: «Мамаша, моя мать давно умерла, а отец спился». И не дал ни

гроша. «Скупердяй!» — обиделась «мамаша». К нему шли как к Льву Толстому, но в основном за деньгами.

Купаясь во всенародном обожании, певец, конечно, позволял себе больше, чем все остальные. И за это получил по полной от завистников и вредных писак-журналистов, расценивавших поведение Шалапина («Кому поете?») как грубость и заносчивость, приклеив певцу обидный ярлык «генерал-бас». Желтая пресса была таковой всегда. В дореволюционных газетах часто писали о его жадности (любителей подсчитывать чужие барыши у нас всегда хватало), о том, что приходит он на спектакль впритык, чуть ли не за 20 минут, что закатывает скандалы и ссоры с коллегами, дирижерами и музыкантами. Что много пьет в компании с купцами и даже дерется, потому театр и не может обойтись без Власова, готового прийти на замену.

А замена в иные годы требовалась часто. «Вне артистического мира у меня было много знакомств среди купечества, в кругу богатых людей, которые вечно едят семгу, балык, икру, пьют шампанское и видят радость жизни главным образом в этом занятии. Вот, например, встреча Нового года в ресторане “Яр”, среди африканского великолепия. Горы фруктов, все сорта балыка, семги, икры, все марки шампанского и все человекоподобные — во фраках. Некоторые уже пьяны, хотя двенадцати часов еще нет. Но после двенадцати пьяны все поголовно... Четыре часа утра. К стенке прислонился и дремлет измученный лакей с салфеткой в руках, точно с флагом примирения. Под диваном лежит солидный человек в разорванном фраке — торчат его ноги в ботинках, великолепно сшитых и облитых вином. За столом сидят еще двое солидных людей, обнимаются, плачут, жалуясь на невыносимо трудную жизнь, поют», — рассказывал на правах участника попоек и веселья Шалапин. Естественно, что все это попадало в газеты, выставившие артиста едва ли не главным персонажем кутежей и оргий. Но он мало обращал внимания на подобные выпады, ибо более популярного певца в России до него (да и после) не рождалось. В честь Федора Ивановича называли детей, шоколадные конфеты и одеколон.

Если и находились поводы для серьезного разочарования, то связаны они были с политикой. Наступившие

с началом XX века времена разброда и шатания в российском обществе самым негативным образом сказались и на искусстве в его широком понимании. Различные политические силы пытались использовать певца в своих конъюнктурных интересах. В 1905 году он спел в Большом театре революционную «Дубинушку», за что получил выговор от дирекции и восторженные отклики от либеральной публики. С тех пор «Дубинушка» стала ассоциироваться исключительно с Шаляпиным. В 1911 году он вместе со всем хором встал на колени перед царем после спектакля «Борис Годунов» и был обвинен в холопстве и ползании на «карачках» перед «мерзавцем и убийцей» (так совпало, что в тот же день утром Шаляпин лично благодарил царя за присвоенное ему звание «Солиста Его Императорского Величества»). Мало того что на него ополчились друзья — Серов и Горький, — так еще и развернулась невиданная травля, заставившая певца оправдываться за «холуйство». Разразился скандал, вынудивший Шаляпина объявить об отъезде из России во Францию на постоянное жительство. Но отъезд не состоялся. Уговорили остаться. А в 1918 году уже эмигрантские газеты обвинили Шаляпина в беспринципности, узнав о том, что он во время исполнения партии генерала Гремина в Мариинке сорвал с себя погоны, бросив их в оркестр в знак протеста против наступления белогвардейцев на Петроград. Аркадий Аверченко из Парижа даже назвал Шаляпина хамелеоном — «хамом, желающим получить миллион». А когда певец, выехав в 1922 году в Европу, решил помочь детям русских эмигрантов, уже в Советской России его обозвали предателем трудового народа. И так всю жизнь. Но где взять силы, чтобы каждый раз объяснять, что его неверно поняли? Да и нужно ли объяснять? Вот какими тяжелыми обстоятельствами была отягощена повседневная жизнь Шаляпина...

Помимо столь огромного внимания публики, прессы, царской семьи, свидетельствовавшего о приобретении Шаляпиным определенного статуса, выше которого, уже казалось, не было, Федор Иванович получил возможность серьезно улучшить и уровень жизни. Еще в 1910 году он прикупил обширную усадьбу на Новинском бульваре с голландским отоплением (это условие он обозначил как непременно при выборе дома). До

этого певец сменил несколько адресов в Москве, но такого большого и личного домовладения у него еще не было. Учитывая, что усадьба пережила пожар 1812 года, состояние ее было далеко от идеального. Зато после ремонта особняк стал как новенький — провели водопровод с горячей и холодной водой и газ, установили телефон, устроили ваннные комнаты. За поддержанием порядка в доме следила куча прислуги. Украсился и фасад — изящной лепниной и декоративными вазами (сегодня ценой невероятных усилий бывший дом Шаляпина превращен в музей — здесь долгое время были коммуналки — все, что было уничтожено, в том числе и лепнина, восстановлено). На обстановку особняка Шаляпин не поспешил, благо что дружил с художниками.

В своем доме на Новинском бульваре артист любил собираться с друзьями после спектаклей и концертов. «В столовой на огромном столе, покрытом белоснежной скатертью, стояли закуски, графин с водкой и бутылка красного вина бордо. Это было любимое вино отца и посылалось ему специально из Франции, на этикетке стояла надпись: *Envoi special pour m-eur Chaliapine* (“Специально для г-на Шаляпина”). За столом уже сидели домашние и друзья отца: Коровин, Сахновский и другие. Отца встретили импровизированным тушем. Смеясь и шутя, отец занял свое председательское место. В столовой было тепло и уютно, крестная мать отца Людмила Родионовна разливала чай. За столом шутили и веселились. Отец был в отличном настроении, рассказывал смешные анекдоты, соперничая в этом с К. А. Коровиным...» — вспоминала дочь певца Ирина.

Среди художников и актеров законное место за столом всегда занимал один интересный человек — Исай Григорьевич Дворищин, или Исайка, как звал его Шаляпин. Это еще одно свойственное большим артистам обстоятельство — наличие свиты, коей они почти сразу обрастают. Свита состоит, как правило, из поклонников, обожателей, добровольных помощников, готовых на побегушках исполнять любое желание своего хозяина. Исайка был человеком свиты — и секретарь, и собутыльник, и адъютант, и шут гороховый, и коллега по работе, готовый подыграть и в картах, и на сцене. Сохранились старые фотографии — Исайка и Шаляпин в гриме Досифея играют в карты во время «Хованщины»,



Дом Шаляпина  
на Новинском  
бульваре.  
Москва.  
*Современный вид*



Шаляпин был  
готов постоять  
за себя  
не только на сцене,  
но и в жизни.  
1935 г.

а вот они в роли Варлама и Мисаила (соответственно) в «Борисе Годунове». Исайка, отдавая должное своему кумиру, терпел и его шутки — то Шаляпин прищипывает его, спящего, к дивану, а потом как крикнет над его ухом: «Караул!» И всем весело. В другой раз Федор Иванович разыграл Исайку, не выпустив его из отправляющегося поезда в Финляндию. Исайка пришел проводить певца на гастроли, а пришлось ехать с ним самому — не прыгать же из вагона. Зато Исайка был незаменим при переговорах о гонорарах Шаляпина за его выступления. Незаменимость эта понадобилась в голодные революционные времена, когда за концерты платили селедкой, мукой или мясом (к оплате натурой Шаляпин привык еще в юности, когда за разгрузку барж получал оплату арбузами). Дружили они с Исайкой лет двадцать, вплоть до отъезда Шаляпина из Совдепии.

Что касается розыгрышей Шаляпина, то они не всегда были безобидными. Как-то в любимом ресторане «Эрмитаж», желая отплатить назойливо рассматривающей его публике, он принялся готовить яичницу в котелке. Если бы Шаляпин еще носил котелок, — но этот головной убор он позаимствовал у ничего не подозревавшего приятеля. Официант принес Шаляпину спиртовку и пять яиц. Окружающий народ напрягся. А Федор Иванович как ни в чем не бывало разбил яйца в котелок и по готовности яичницы выложил ее в тарелку, делая вид, что ест. Невольные зрители, к удовольствию артиста, не скрывали возмущения: «Это вызов! Какой хам! Босьяк! Невежа!» Впрочем, эти слова доносились со стороны — вряд ли кто-нибудь набрался смелости сказать их в лицо Шаляпину. Он мог ответить одним ударом (как однажды и поступил с приставучим поклонником у Большого театра).

Содержанием и ремонтом московского дома Шаляпина занималась его итальянская жена балерина Иола Игнатьевна Торнаги. Красивая женщина с тонкой талией («Она баба хорошая, серьезная!» — хвалил ее певец Коровину) родила любимому Феденьке шестерых детей. Правда, с 1910 года отношения между супругами были уже исключительно дружескими, ибо у Шаляпина была еще одна жена — в Петербурге, мать троих его дочерей. Не правы те, кто именует ее второй женой. Правильнее сказать — параллельная жена. Да, наш вели-

кий певец был двоеженцем (и это тоже повседневность жизни любимцев публики, от которой никуда не деться, как мы знаем из современных телепередач). Шаляпин настолько много позволял, что после рождения у петербургской жены дочери Марфы обратился к Николаю II с просьбой разрешить девочке носить его фамилию. Вообще-то она считалась незаконнорожденной. Император поставил условие: он позволит дочери взять фамилию отца, ежели разрешит его законная жена. Йола Игнатьевна не сопротивлялась: дочку жалко, пусть и чужую!

Сегодня определение ДНК нередко используют для установления истинного отцовства. Если бы в то время генетика существовала, то Шаляпину отбоя бы не было от потенциальных сыновей и дочерей. Любимца женщин Федора Ивановича не назовешь примерным семьянином, он легко сходился с представительницами прекрасного пола. Коровин рассказывал, как его друг Федя флиртовал с молодой балериной в кулисах за несколько секунд до выхода на сцену в роли Годунова. Вот уже увертюра кончается, на сцену пора, а он: «Господи, если бы я не был женат... Вы так прекрасны!.. Но это все равно, моя дорогая...» А через несколько мгновений он уже поет перед зрителями: «Чур, чур... Не я... Не я твой лиходей... Чур, чур, дитя!..» И самое примечательное, что «дети лейтенанта Шмидта» к нему приходили. Пришлось даже обратиться к адвокату, чтобы отбиться от липового «сынка», требовавшего сто тысяч рублей на собственное воспитание.

Содержание двух семей, дома в Москве и квартиры в Петербурге, куча детишек, обожавших своего папашу, требовали и немалых расходов (прислуга, гувернеры, доктора, повара и т. д.). Но для Шаляпина это не должно было быть тяжелым финансовым бременем, ибо он сам назначал стоимость билетов на свои спектакли, что отразилось и в терминологии — существовало даже понятие «шаляпинские цены», то есть заоблачные. Судя по тому, как год от года росли гонорары певца, он мог бы быть миллионером. Мог бы... Если бы не страсть к картам и рулетке, которую он пронес через всю жизнь. Биографы певца почему-то старательно обходят стороной это его пагубное увлечение, а ведь оно в немалой степени повлияло на судьбу артиста, его личную жизнь.



Мы не зря обмолвились, что в 1894 году Шаляпин приехал в Москву почти голым: его обыграли в карты. Менялись театры, а желание Шаляпина испытать судьбу за карточным столом лишь усиливалось. Он любил играть, но чаще всего проигрывал. Азарт помогал ему создавать непревзойденные образы на сцене, а после сцены — заставлял полностью спускать заработанное. И так было с молодости. Коровин вспоминал, что в кармане у Шаляпина часто было лишь три рубля. И всё. Он растерянно выгребал мелочь, занимая у друзей десятку на обед. Торговался с извозчиками и официантами. В то же время были хорошо известны его поговорки: «Бесплатно только птицы поют» или «Пусть платят, если любят». Воистину, загадочная русская душа. А ведь в самом деле, можно ли представить великого русского артиста, складывающего денежки в кубышку или покупающего акции на бирже? С трудом. Этот все проигрывает, а тот все пропивает.

Иола укоряла мужа: «Скажу тебе только, что это не достойно умного человека, как ты, оставлять в Монте-Карло все деньги, заработанные своим трудом». Он пытался побороть свою зависимость, но не мог, ведь игра — это болезнь, о чем хорошо осведомлены и сами игроки, и их родственники. Монте-Карло стало для Шаляпина землей обетованной, куда он так стремился попасть, чаще всего летом, после завершения театрального сезона в России. Здесь он отдавался сразу двум своим страстям, признавая: «Монте-Карло — один из красивейших уголков земли — имеет благодаря окаянной рулетке весьма скверную репутацию, но театр там — хороший, и отношение к делу в нем такое же прекрасное, как везде за границей. Все артисты, хористы, музыканты работают на совесть, с любовью к делу, все аккуратны, серьезные, и работа идет споро, весело, легко». Театр в этом городе назывался «Казино». Шаляпин мог бы отдыхать и в Крыму, но там ему все время чего-то не хватало, ведь рулетка и баккара были запрещены в России.

«Публика Монте-Карло смотрит на тебя как на певца в кафе, — писала мужу Иола. — Уверяю тебя, что в этом Монте-Карло все кончится тем, что ты окончательно потеряешь голову и станешь заурядным артистом и человеком малопривлекательным и неуважаемым. Ты не имеешь права делать то, что ты делаешь, поскольку та-

кой артист, как ты, всегда должен быть достоин своей славы, которая есть слава всего народа». А народу только этого и надо было. Смакуя подробности личной жизни певца, его неутолимые и необузданные страсти, российские газеты не дремали, публика эпитаграммы:

Он не страдает и не плачет,  
И вот — быстрее своей «Блохи»  
По всей Европе резво скачет,  
Забывши старые грехи.

Эти стихи украсили карикатуру Шаляпина, изображенного идущим из Парижа в Монте-Карло в сюртуке, из кармана которого вылезает стотысячная купюра. Проигрывать Шаляпину было что: за один сезон он мог заработать 50 тысяч рублей. И это только в императорских театрах. А были еще и выступления в концертах, когда за выход ему платили многие тысячи. Случилось, что в один вечер он оставил в игорном доме тысяч триста французских франков, все, что заработал в Европе. Проигрыш был большим даже по меркам Монако. И тогда по сложившемуся обычаю директор казино отблагодарил Шаляпина — выписал ему чек на десять тысяч франков. Так сказать, подарок фирмы. И еще сказал, что если господин Шаляпин надеется выиграть, «то пусть он знает, что в рулетку вообще нельзя выиграть крупную сумму».

О своих несметных богатствах Шаляпин не любил распространяться — это понятно: столько проигрывать на зеленом сукне! За эти деньги можно было выстроить филиал Большого театра. Но о его доходах можно узнать хотя бы из писем и обращений к большевистским вождям с просьбами вернуть награбленное у него. Например, он хлопотал перед Зиновьевым, чтобы ему возвратили 200 тысяч рублей, реквизированных по решению Совета солдатских и матросских депутатов Ялты. Писал Луначарскому об ограблении квартиры революционными солдатами, которые увезли с собой целый сундук с подарками — серебряными изделиями. Хотя искали они больничное белье (в доме Шаляпина во время войны был госпиталь). А еще пропали 200 бутылок хорошего вина, полученного певцом-гурманом прямо из Парижа. В дальнейшем это вино ему подавали

в московском ресторане за немалые деньги. Не стало у Федора Ивановича и автомобиля.

И все же польза от революции 1917 года была — Федору Ивановичу стало нечего проигрывать в рулетку. Эту блажь, чуждую трудовому народу, ему пришлось позабыть. Благосостояние Шаляпина серьезно пошатнулось, сблизив его в этом плане с многочисленными обнищавшими почитателями. В худшую сторону изменился его рацион, о фирменных шаляпинских котлетах уже и речи быть не могло (секрет их приготовления заключается в добавлении в мясной фарш сметаны). В худшие дни 1918 года гостей в своей холодной нетопленной петербургской квартире он поил морковным чаем вприкуску с черным хлебом. Всё национализировали, но певец не унывал: «Мне сказали, что мои деньги нужны для народа. Ну, что ж! Если для народа, ничего не имею против!.. Правда, эти деньги я не “нажил”, а заработал горбом, ведь у меня не было ни каменноугольных копеек, ни золотых россыпей! Главное, не хотелось бы расстаться с государственным театром. Буду работать!»

Особняк на Новинском превратился в коммунальный муравейник. Швондеры решили оставить первому народному артисту республики мезонин, где его и застал поэт Скиталец: «Площадка старого московского дома была застеклена и представляла что-то вроде сеней или антресолей. Вместо потолка — чердак. Топилась “буржуйка”, а на кровати лежал Шаляпин в ночной рубашке. По железной крыше стучал дождь. Завидев меня, взбиравшегося к нему по крутой и узкой деревянной лестнице черного хода, он весело засмеялся и, протягивая мне руку, величественно продекламировал стихи Беранже: “Его не огорчит, что дождь сквозь крышу льется! Да как еще смеется!”». А затем вдруг сказал Скитальцу: «Да ну их!» Видимо, Федор Иванович уже твердо решил осуществить свое давнее желание — покинуть «их», то есть родину...

К Шаляпину мы еще вернемся в этой книге, его жизнь в театре и дома — отличная отправная точка для проведения параллелей и аналогий, ибо каков бы певец ни был в глазах современников, он навсегда останется маяком, ориентиром для всех остальных русских артистов и зрителей. Прежде всего это касается его исполнительской манеры: она надолго превратилась в обра-

зец, даже в икону. Вот лишь один из примеров. В 1950 году в Швецию впервые на индивидуальные гастроли отправятся певцы Большого театра Мария Максаква и Иван Петров, получившие приглашение выступить в Королевской опере Стокгольма в опере Шарля Гуно «Фауст». Партию Мефистофеля Петров уже пел не раз, а тут вдруг режиссер замучил его на репетициях придириками. Чуть ли не каждую минуту он подходил к Петрову: «А вы знаете, Шаляпин здесь делал не так. Вот вы сели, а Шаляпин стоял... вы здесь не вынули шпагу до конца, а Шаляпин вынимал шпагу и делал крути, отгораживаясь от наступающих горожан, когда они увидели, что это черт в образе человека». На что Петров был вынужден отвечать: «Я никогда Шаляпина не видел, а только слышал его в записи, на пластинках. Шаляпин, конечно, гениальный певец, и я многое почерпнул от него. Но даже если бы я его видел и слышал при жизни, я бы никогда его не копировал, потому что каждый артист исходит из своих данных, своего представления об образе. Поэтому я играю роль, исходя из собственных возможностей». Но режиссер не унимался, вынудив Петрова на довольно резкий и окончательный ответ: «Или вы уж принимайте меня таким, какой я есть, или приглашайте Шаляпина!»

В не меньшей степени Шаляпин был объектом для подражания в частной жизни последующих поколений артистов Большого театра. Его привычки, увлечения, розыгрыши, проведение досуга — все будет взято на вооружение. А сама фамилия «Шаляпин» превратилась в бренд. Вот почему логично в продолжение нашего рассказа перейти к певцу, которого называли вторым Шаляпиным, тем более что петь в Большом театре он не хотел.

Напрасно считать, что для любого артиста приглашение в Большой театр — мечта всей жизни. В советское время бывало всякое, иные и не хотели — те, у кого хватало мудрости понять, что чем ближе к огню, тем опаснее. Например, бас Марк Осипович Рейзен стал солистом Большого театра против своей воли в 1930 году. С Шаляпиным его роднило происхождение — Рейзен из такой же бедноты, только родился он не в русской семье, а в еврейской, в Донбассе (его отец грузил уголь). Рейзен воевал в Первую мировую, затем учился в Харь-

ковской консерватории у итальянца Бутамелли, там же, в местной опере, впервые вышел на сцену. С 1925 года он пел в Ленинграде, с успехом гастролируя в Германии, Франции, Англии, испытал на себе пристальный интерес русской эмиграции. В 1929 году в Париже Рейзен познакомился с Рахманиновым. Композитор поинтересовался: не все ли театры еще закрыли большевики, хоть один остался? К удивлению композитора, Рейзен рассказал ему, что Советы театры не только не закрывают, но и открывают. Рахманинов все расспрашивал певца о положении дел в Мариинке.

Рейзен так долго был в Париже, что соскучился по русской кухне. Ужиная в ресторане «Максим», он впервые услышал выступавших там Надежду Плевицкую и Александра Вертинского. А в Лондоне, где Рейзен записывал пластинку с оркестром Альберта Коутса, с ним захотела повидаться Анна Павлова — со слезами на глазах внимала она его рассказу о балеринах Мариинки, об Улановой и Семеновой. В Монте-Карло Рейзен не только пел Мефистофеля (на итальянском языке!), но и играл в казино. Правда, без шалыпинских последствий для своего кармана. Тут же он узнал, что сам Соломон Юрок предложил ему устроить длительное турне по Америке. Находчивый импресарио успел сделать отличную рекламу «молодому русскому басу». Возвращаясь весной 1930 года на родину, Рейзен предвкушал скоро грядущие гастроли за океаном. Однако советская действительность опустила его с небес на землю...

Нет, Рейзена не арестовали и не обвинили в связях с белоэмигрантами, как Шалыпина (всех не посадишь — а кто же тогда петь будет?). Его ожидала иная участь. Наездившегося по заграницам молодого советского баса ждала смена места работы. О том, как это случилось, Марк Осипович поначалу не очень распространялся. Подробности случившегося он сообщил лишь через много лет врачу кремлевской больницы — простой русской женщине, уроженке Тамбовщины Прасковье Николаевне Мошенцевой. Больница находилась тогда на улице Грановского\*, туда и привезли с острым приступом аппендицита народного артиста СССР и обладателя так называемого «бархатного» тембра. К этой пра-

---

\* Ныне Романов переулоч.

вительственной клинике были прикреплены солисты Большого театра. Операция по удалению аппендикса прошла успешно, Рейзена перевели в отдельную палату. И вдруг ночью к дежурному врачу Мошенцевой прибегает медсестра: «Скорее, с товарищем Рейзеном, лауреатом трех Сталинских премий первой степени, совсем плохо! Прасковья Николаевна, бегите к нему!»

У Рейзена поднялась температура и появились боли в животе, расцененные врачом как послеоперационное осложнение. Мошенцева спасла для родины любимого певца, сразу же организовав ему проведение повторной операции. Неизвестно, как закончилась бы для Рейзена та ночь, не сориентируйся вовремя Мошенцева. Такого не забывают — благодарный Марк Осипович и спасший его дежурный врач подружились. Она подарила ему жизнь, а он ей — пластинки с оперой «Борис Годунов» в его собственном исполнении, да еще и с дарственной надписью. А еще пригласил домой, с женой познакомил — Рашелью Анатольевной, накормившей докторицу с мужем вкуснейшим творожным пирогом. Марк Осипович даже исполнил для званных гостей свои любимые арии, но не в полный голос, конечно, а так, слегка, не напрягаясь.

И вот, в один из таких вечеров с пирогами, между ариями царя Бориса и князя Игоря, Марк Осипович вспомнил осень 1930 года. В ту давнюю пору, когда певец подумывал вновь о мировых гастролях, он пел в опере «Фауст» в двух театрах: в своем, ленинградском, и в Большом. Бывало обычно так: вечером он выступает в Ленинграде, затем сразу из театра на вокзал, ночью в поезде, а утром уже в Москве, репетирует вечерний спектакль. А затем все повторяется в обратном направлении. После одного из выступлений в Большом театре Рейзена долго не отпускали с усыпанной цветами сцены — аплодисменты не смолкали, зал стоя благодарил певца. В этот момент к нему подошел военный и сказал, что его ждут в правительственной ложе. В костюме Мефистофеля, как был, певец явился перед светлыми очами товарища Сталина (ложе и по сей день находится слева от сцены, если стоять к ней лицом). Вождь радушно улыбался, похвалив за прекрасное исполнение партии черта с рогами, и вдруг спросил: «Товарищ Рейзен, а почему вы поете в Ленинграде, а не в Москве, в Большом

театре?» Рейзен оторопел, причем не от самого вопроса, а от внезапной встречи с вождем, потеряв дар речи. «Я не мог ничего объяснить толком...» — рассказывал певец.

Воспользовавшись заминкой Рейзена и не дождав-шись от него вразумительного ответа, Сталин произнес: «Ну вот, Марк Иосифович, с завтрашнего дня вы артист не Мариинского, а Большого театра. — И добавил: — Вы меня поняли?» Далее Рейзен рассказывал так: «От тако-го неожиданного и категорического предложения я совсем растерялся, только успел вымолвить: “Товарищ Сталин, ведь у меня в Ленинграде жена, дочь, квартира”. Сталин встал с кресла и почти на ходу, не ожидая воз-ражения, сказал полковнику, который стоял навтыяжку рядом с ним: “Чтобы завтра была квартира для артиста Рейзена. Вы меня поняли?”».

Рейзен жил в «Национале», утром к нему в номер по-стучался тот самый полковник и предложил, не откла-дывая, поехать посмотреть будущую квартиру. Машина через пять-семь минут остановилась у подъезда нового дома. Рейзен еще хорошо не знал города, но совершен-но верно предположил, что это центр. Квартира имела три большие комнаты, две лоджии, кухню со всем необ-ходимым. Мало того, комнаты не пустовали. Они были обставлены старинной, очень дорогой мебелью, на сте-нах ценные картины, в сервантах прекрасная посуда. «В общем, не квартира, а сказка, — хитро улыбаясь, рас-сказывал Рейзен. — Я был удивлен, растерян. Опять не верил своим глазам. Сопровождавший меня полковник мило улыбнулся и подчеркнул строго произнес: “Это все ваше”. А когда я стал возражать, говоря, что не могу принять такого подарка, он встал по стойке “смирно” и громко и внушительно произнес: “Так приказал Иосиф Виссарионович Сталин!”». А дальше было вот что. Вер-нувшись в Ленинград, Рейзен сразу же рассказал своей Рашель о сказочной квартире, которая ждет их в Мос-кве. Супруги быстро распродали свою не ахти какую мебель, квартиру сдали Ленсовету и приехали в Мос-кву, уже по известному адресу. Открыли дверь, вошли в квартиру и глазам своим не поверили — она была пуста. Ни мебели, ни картин, ни посуды. «Надул меня Иосиф Виссарионович, — закончил свою историю Марк Рей-зен. — Хорошо еще, не посадил!»

И действительно, — спасибо и на этом, как говорится! А товарищ Сталин мог и новую жену подобрать, если нужно. Пройдет немного лет, и оперных певцов будут отправлять совсем в другом направлении, например в Магадан (но об этом позже). Внезапный переезд Рейзена в Москву вызвал немало толков среди москвичей, раньше специально ездивших в Ленинград послушать любимого певца. 31 января 1932 года Михаил Пришвин отметил в дневнике: «Бас-баритон Рейзен редко поет в Москве. Вождь позвал его в ложу: “Почему редко поешь в Москве? — Квартиры нет. — Тебе что, в 12 комнат? — Ну, довольно трех”. Ночью звонят к Рейзену, будят, приглашают квартиру посмотреть. Оказалось, квартира в шесть прекрасных комнат с мебелью, и все сделано с такой поспешностью, что в одном из шкафов выселенный буржуй брюки забыл». Смешно! Особенно про буржуя — видно, не всех еще поставили к стенке в 1930 году.

Как мы уже поняли, среди москвичей-театралов находились самые разные люди — и вполне себе простые советские граждане, и члены политбюро со Сталиным во главе. Вождь не мог себе позволить бросить, срываясь с места, важную работу, чтобы ехать в Ленинград на «Псковитянку», где Рейзен пел Ивана Грозного (тогу строгого русского царя Сталин, надо полагать, примеривал на себя уже в те ранние годы культа его выдающейся личности). Так что «просьба» дорогого Иосифа Виссарионовича выглядит вполне логичной: ну что он, правда, что ли, не имеет перевести любимого певца в Москву? Он ведь вождь. Пусть поет Рейзен в столице на радость всему советскому народу и москвичам в частности.

Пройдет много лет, и уже в 1986 году, при Горбачёве, выйдет второе издание автобиографических записок 91-летнего Марка Рейзена. В них уже можно будет сообщить подробности той исторической встречи в ложе Большого театра. В антракте «Фауста» Рейзен в костюме Мефистофиля впервые так близко увидит Сталина: подойдя к аванложе, открыв дверь, он увидит в глубине маленького человека в сером френче. «На фотографиях, Иосиф Виссарионович, у вас нет седины», — отважно заметит Рейзен Сталину. «Мне уж пятьдесят лет, пора быть и седине». От смущения Марк Осипович перепутает соратников вождя: Серго Орджоникидзе он примет за Авеля Енукидзе. «Енукидзе — рыжий», — поправит



его Сталин. А зрители в зале недоумевали — почему затянулся антракт? Пятнадцать минут, двадцать, двадцать пять... Ведь не скажешь же им, что в это время Сталин уговаривает Рейзена перейти в Большой театр. «Ленинградский театр меня не отпустит, товарищ Сталин, я там пою пять лет, я уже привык к труппе, к репертуару». — «Я думаю, товарищ Рейзен, вы здесь тоже скоро привыкнете». Дальше, посетовав, что Рейзену уже пора на сцену — неудобно перед народом! — Сталин отпустил его. Рейзен так и не понял — в эту минуту решилась его судьба. На следующий день его уже поздравляли, в том числе и директор Елена Малиновская: «Ну что же, переезжаете к нам?» — «Позвольте, но я еще не решил». Малиновская посмотрела на него с удивлением... В этот же день, разъезжая по улочкам старой Москвы с порученцем Сталина, скромный Марк Осипович действительно выбрал трехкомнатную квартиру в «нормальном» доме, отказавшись поселиться в продемонстрированных ему роскошных особняках.

В Большом театре Рейзен вскоре обретет статус государственного певца со всеми полагающимися ему атрибутами: в 1933 году он станет народным артистом РСФСР, а в 1937-м получит звание народного артиста СССР — отметина для той поры высочайшая, а в 1941-м станет одним из первых лауреатов Сталинской премии. Это нынче народных-заслуженных хоть пруд пруди, а тогда их редкие имена знали наизусть. Вот и Рейзен со своими коллегами получил доступ ко всем полагающимся благам. Его семью прикрепили к Лечебно-санитарному управлению (Лечсанупру) Кремля, созданному еще в 1919 году постановлением Совнаркома за подписью самого Ленина. В этом особом и закрытом для остального народа медицинском учреждении трудились лучшие врачи — хирурги, терапевты, в общем, академики (вот ведь — шла Гражданская война, а большевистские вожди нашли время позаботиться о своем здоровье!). Здесь было наилучшее и внимательное медицинское обслуживание, имелись новейшие для того времени лекарства, а если не было — их могли прикупить за границей и специально привезти в Москву для восстановления здоровья ценных пациентов\*.

---

\* В 1953 году Лечсанупр переименуют в знаменитое 4-е управ-

А если заболевание не могли вылечить в СССР — отправляли лечиться в Европу за государственный счет. В качестве примера можно привести сохранившееся письмо от сентября 1930 года за подписью Николая Голованова и Антонины Неждановой:

«Просим Вашего разрешения на выезд наш за границу (Италия) на три месяца летнего отпуска. Цель поездки — с одной стороны, отдых после необычайно трудной нервной и большой работы сезона, с другой — необходимость для А. И. Неждановой йодисто-бромистого лечения острого гайморита, не подлежащего лечению в течение шести месяцев и мешающего возможности работать по специальности».

Письмо это, правда, было отправлено не наркомун здравоохранения, а зампреду ОГПУ Генриху Ягоде, но это так, частности.

А вот Владимира Ивановича Немировича-Данченко (пытавшегося когда-то ставить в Большом театре «Снегурочку») в 1937 году в Европу поначалу не пустили. Пожилой режиссер впал в смятение: как же так, ведь раньше-то пускали, да еще и денег давали! Так, 26 мая 1933 года политбюро решило: «Выдать Немировичу-Данченко 1500 долларов при условии обязательного и немедленного возвращения в Москву». Неужели теперь он стал невыездным, то есть выбыл из касты самых-самых привилегированных представителей творческой интеллигенции? И Немирович-Данченко обращается к Вячеславу Молотову:

«Глубокоуважаемый и дорогой Вячеслав Михайлович!

Мне передали, что Вы распорядились заменить мой обычный заграничный отдых и лечение пребыванием на одном из наших курортов. Разрешите Вам сказать, что для меня это равносильно просто отказу и в лечении, и в настоящем отдыхе», — говорится в архивном документе от 30 мая 1937 года.

«Глубокоуважаемый Вячеслав Михайлович» вступился за режиссера, собрали политбюро и 3 июня 1937 года решили: «Разрешить Немировичу-Данченко поездку за границу для лечения». Проголосовали «за»

---

ление Минздрава СССР, которым с 1967 года будет руководить лучший друг всех больных этого управления товарищ Е. И. Чазов.

Сталин, Молотов, Чубарь, Каганович и Ворошилов и т. д. А еще выдали две тысячи долларов. Вот вам и повседневность...

Как и положено солисту главного театра страны, за Марком Осиповичем будет приезжать большая черная машина с водителем, чтобы отвезти его на репетицию или спектакль. В 1930-е годы в течение сезона в Большом театре он пел до тридцати спектаклей, а поскольку ему (по просьбе еще не убитого в 1934 году Кирова) разрешили еще некоторое время петь и в Ленинграде, там он также выступал — по 20 спектаклей за сезон. В 1940-е годы нагрузка для Рейзена стала еще более щадящей. «Получилось парадоксальное положение, — отмечал дирижер Кирилл Кондрашин. — Чем выше по положению актер, чем большее имеет звание, тем меньше он выступает. Официальная норма для народных артистов СССР — семь спектаклей в месяц. Потом они сами установили себе норму в три спектакля и не выполняли ее. Я помню один год, когда Рейзен вообще спел только три спектакля, Козловский — только пять спектаклей. Причем Козловский пел Синодала или Индийского гостя, и это считалось спектаклем. А Рейзен, скажем, пел Гремину».

И все же — Ленинград. До войны немалую часть повседневной жизни певец проводил в поезде «Красная стрела», о нем стоит рассказать отдельно\*. Фирменный

---

\* Кто только не ездил в этом поезде! Лучше спросить — кто не ездил? Вечером актеры играли спектакли в своих театрах, затем на вокзал, утром — приехали! И не важно, как была проведена ночь в поезде: работа есть работа. У многих известнейших актеров вся творческая жизнь прошла между двумя вокзалами, в дороге. Народный артист СССР Ефим Копелян, вышедший как-то утром на перрон Ленинградского вокзала, произнес фразу, ушедшую в народ: «Утро стрелецкой казни!» А все потому, что в купе не всегда удавалось уснуть, хоть и на несколько часов. Стресс, напряжение после спектаклей снимали традиционным русским способом. Не зря же Людмила Макарова — жена Копеляна, актриса и его коллега по Большому драматическому театру, как-то сказала: «“Красная стрела” убивает артистов!» Убила она и Ефима Захаровича, скончавшегося в 1975 году в зените славы и актерской карьеры — в 62 года. Проводники «Красной стрелы» так любили своих звездных пассажиров, что, бывало, к отходу поезда (будь то в Москве или Ленинграде) им готовили «подарочный набор», состоявший из бутылки водки «Столичная» со слезой и кастрюли вареных сосисок. И это был только первый заход, ибо в поезде

поезд «Красная стрела» по сей день курсирует между двумя городами. Из Москвы он идет под номером один, а из Санкт-Петербурга под номером два. Впервые «Красная стрела» отправилась из Ленинграда с Московского вокзала 10 июня 1931 года в половине второго ночи. А на Ленинградский вокзал поезд прибыл в тот же день в 11 часов 20 минут. Это был рекорд эпохи — скорость поезда достигала почти 70 километров в час. Поговаривали даже, что такой график движения был утвержден самим Сталиным — чтобы его любимый артист Рейзен мог с удобством для себя ездить из одного театра в другой. Первоначальная окраска «Красной стрелы», состоявшей из дюжины деревянных вагонов, была синей, с 1949 года она стала темно-вишневой. Война на время прервала железнодорожное сообщение с Ленинградом, однако уже в январе 1944 года движение возобновили, только для отражения налетов вражеской авиации к поезду прицепили бронированную платформу с зенитным оружием. Поезд насчитывал один спальный вагон, три мягких, семь жестких, один почтовый. «Красная стрела» преодолевала расстояние за восемь с половиной часов. С 1976 года ввели второй, аналогичный поезд, отправляющийся на четыре минуты позже. С 1965 года своеобразным сигналом к отправлению «Красной стрелы» стала мелодия Рейнгольда Глиэра «Гимн великому городу».

Все было у солиста Большого театра Марка Рейзена — отличная квартира, дача в поселке Снегири, слава, деньги, почет, уважение и любовь власти и зрителей. Кстати, именно находясь на своей даче в Снегирях 23 августа 1939 года, он однажды увидел в небе самолет необычной раскраски — с фашистскими крестами на крыльях. Это летел в Москву дорогой гость — Ульрих Фридрих Вилли Иоахим фон Риббентроп, министр иностранных дел гитлеровской Германии. Марк Осипович счел нужным отметить сей факт в мемуарах, и не зря. Риббентроп летел подписывать знаменитый пакт с Молотовым. А во второй приезд, 27 сентября 1939 года, Риббентроп встретился со Сталиным, выпив с ним

---

имелся вагон-ресторан с неплохой кухней. На «Красной стреле» в Москву, в Большой театр, переехали Марина Семенова с мужем Виктором Семеновым (он стал заведовать балетной школой), Галина Уланова, Георгий Нэлепп...

шампанского в знак прочности германо-советской дружбы, а также посетил Большой театр. «В отличие от моего первого приезда в Москву на сей раз состоялось несколько торжественных мероприятий. В Большом театре в честь германской делегации дали “Лебединое озеро” Чайковского. Мы сидели в большой центральной ложе и восхищались отличным музыкальным исполнением и неповторимой прелестью русского балета. Я часто слышал о том, что нынешнее оперное и балетное искусство в России не уступает существовавшему в царские времена. Прима-балерина, приехавшая ради нас из Ленинграда, танцевала великолепно. Я хотел было лично поблагодарить танцовщицу, но граф Шуленбург отсоветовал: это могут воспринять с неудовольствием. Я послал ей цветы, надеясь, что в Кремле это не вызовет неприятных последствий», — вспоминал бывший гитлеровский министр уже позже, лет через шесть, в тюрьме во время Нюрнбергского процесса\*.

Этой прямой-балериной была Галина Уланова — она не знала, что делать с букетом, принесенным ей в гостиницу. Она, как и Риббентроп, также надеялась, что цветы ни к чему плохому не приведут. А кого еще могли вызвать из Ленинграда танцевать перед лучшим другом советского народа господином Риббентропом? Именно *другам* — подписанный в Москве договор был дружественным. На Большом театре дружба с фашистами также отразилась — Сергей Эйзенштейн поставил на его сцене в 1940 году «Валькирию» Вагнера, дирижировал Василий Небольсин. Эйзенштейн, надо полагать, удивился поступившему ему предложению о срочной постановке любимой оперы Гитлера. Но ему объяснили, что это личная просьба товарища Сталина, выполнение которой окажет благотворное влияние на укрепление дружбы народов. Новости о постановке «Валькирии»

---

\* В числе зрительниц оказалась и Майя Плисецкая: «Спектакль этот запомнился мне и атмосферой. Удалось достать билет в бельэтаж. А Риббентроп сидел совсем близко от меня в царской ложе. Он был сед, прям, породист. От большого кольца на его руке шло такое сияние, что рябило в глазах. Каратов тыща! Он намеренно играл бликами своего ювелирного чуда, барственно уложив длиннопалые руки на бордюр ложи. Куда делось это кольцо, когда его повесили в Нюрнберге? А тогда, еще живой и могущественный, он с благосклонностью и вниманием взирал на сцену и, не скупясь, хлопал Улановой».

напечатали в газетах вкупе с сообщениями о поставках Гитлеру эшелонов с продовольствием, особо подчеркивалось, что целью этих поставок является нарушение блокады Германии со стороны Великобритании.

Постановка Эйзенштейну не удалась, уже после начала войны Генрих Нейгауз пошутил, что именно этот спектакль и послужил истинной причиной начала войны с Германией — немцы смертельно обиделись. Святослав Рихтер, вспоминая давнюю премьеру, уже в 1993 году отмечал постигшее его разочарование, назвав все показанное на сцене Большого театра катастрофой. В это же время в качестве культурного обмена в Берлине в Штаатсопер выходил на сцену Иван Сусанин, а Сабинин (в исполнении певца Хельге Розвенге) из этой же оперы призывал к борьбе с иноземными захватчиками, то есть поляками (как символично: Польшу-то Сталин и Гитлер уже поделили!). Странно, что в Берлин петь партию простого русского крестьянина не отправили Рейзена (он с успехом пел в концертах вагнеровскую партию Вотана — прощание и заклинание огня). Не успели, и слава богу! Вряд ли у Марка Осиповича, выросшего в трудовой еврейской семье, появилось бы вдохновение от увиденного в Европе, где уже стало изрядно попахивать гарью — от бесперебойно работавших газовых камер\*.

Выезд за границу Рейзену был надолго закрыт по иной причине: обратная сторона расположения вождя! В 1937 году его случайно выпустят в Европу на отдых с семьей, что ознаменует собою знак большого доверия. Степень этого самого «доверия», а точнее, его внушения характеризует еще одна цитата из письма Голованова и Неждановой Ягоде:

«...После Октябрьской революции мы три раза были отпускаемы за границу в 1922, 25 и 26 годах, и всегда

---

\* «Осенью 1939 года, после подписания пакта с Гитлером, началось проведение пронемецкой музыкальной политики. В Большом театре в Москве поставили любимые оперы фюрера — “Валькирию” и “Мейстерзингеров” Вагнера. Симфонические оркестры сразу заиграли вещи Рихарда Штрауса. Москвичи валили валом в концертные залы, желая послушать еще вчера запрещенную “фашистскую”, “гитлеровскую” музыку», — вспоминал музыкант Юрий Борисович Елагин, сумевший во время войны остаться за пределами СССР.

аккуратно возвращались в срок.. Со своей стороны обязуемся нигде в Европе не гастролировать и вернуться в срок: в Москве остаются за наши семьи, и, если потребуется поручительство за нас, таковые представим дополнительно. В случае положительного ответа на нашу просьбу начнем немедленно хлопоты в официально установленном порядке. Просим рассмотреть нашу просьбу и по возможности не задержать с ответом в связи близкого конца сезона».

Стиль подобных прошений не поменялся к 1937 году. Но если уж мы назвали сумму в долларах, выданную Немировичу-Данченко, так расскажем и о пособии для Рейзена. 10 июня 1937 года политбюро отпустило на полтора месяца с выдачей 700 долларов на руки. Почему меньше, чем Немировичу? Дело в том, что он-то ехал на два месяца. Этим же постановлением выпустили отдохнуть мхатовцев Ивана Москвина и Аллу Тарасову в Чехословакию (тоже на 700 долларов) и артистку Александринского театра, в советское время известного как Ленинградский театр драмы им. А. С. Пушкина, Екатерину Корчагину-Александровскую в Финляндию на один месяц с 500 долларами. Остальных же оставили дома: нечего ездить, и потому дирижера Ария Пазовского и певицу Ксению Держинскую решили «направить в лучшие санатории Союза, независимо от их ведомственной принадлежности, согласно медицинским показаниям». Так же обошлись и с Александром Гауком, главным дирижером Государственного симфонического оркестра, и Провом Садовским из Малого театра. Вот такое унижение талантов и указание на их более низкое — «санаторное» — место в иерархии.

В 1937 году семья Рейзен на 700 долларов отдохнула в Мариенбаде, Вене, Париже, но больше всего понравилось в Швейцарии. А петь перед публикой Марк Осипович не имел права — только в советском посольстве, да и то если попросят. Возможность зарубежных гастролей для Рейзена откроется лишь в 1950 году, то есть через два десятка лет после триумфального выступления в Европе. Ему разрешат петь в социалистической Румынии — плохо, что ли? Марку Осиповичу будет уже 55 лет, как говорится, «не шешнадцать».

Певцу останется лишь вспоминать восторженные отзывы иностранной прессы, в частности, газеты

«Дейли мейл», назвавшей его в 1930 году «вторым Шаляпиным». Такому бы Шаляпину — да мировую сцену! Но нет, пусть поет в Большом театре, решили за певца в Кремле. А когда в 1938 году печальная новость о кончине самого Шаляпина достигнет Москвы, в квартире Марка Осиповича в Брюсовом переулке (с которым и будет связана большая часть его жизни) раздастся звонок. Корреспондент газеты «Известия» поинтересуется мнением Рейзена о роли Шаляпина в искусстве. Затем выйдет заметка следующего содержания:

«Шаляпин, пройдя в свое время большой творческий путь, создал ряд образов, вошедших в историю русского оперного театра. Однако в расцвете сил и таланта Шаляпин изменил своему народу, променял родину на длинный рубль. Оторвавшись от родной почвы, от страны, взрастившей его, Шаляпин за время пребывания за границей не создал ни одной новой роли. Все его выступления за рубежом носили случайный характер. Громадный талант Шаляпина иссяк уже давно. Ушел он из жизни, не оставив после себя ничего, не передав никому методов своей работы, большого опыта. Литературное наследство Шаляпина не представляет ничего интересного для искусства, это хронологическое изложение отдельных эпизодов, поражающее своим духовным убожеством.

Народный артист СССР, орденоносец *МАРК РЕЙЗЕН*».

У Рейзена, когда он на следующий день развернул газету, глаза на лоб полезли: редакция грубо исказила его слова! Само собой, реакция московской интеллигенции также окажется резко негативной. Елена Булгакова напишет в дневнике от 14 апреля 1938 года о заметке Рейзена как о «дряни». Все-таки порядочных людей в то время было немало, и они умели отличать черное от белого. Вращавшаяся в московских театральных кругах переводчица Варвара Малахиева-Мирович запишет: «В “Известиях” заметка Рейзена, снисходительная и пустая, как будто о самом Рейзене, бездарно подражающем Шаляпину. Москвин, Алла Тарасова, Массалитинова помянули его тем, что в слезах прослушали все его пластинки на патефоне. После этого Массалитинова бросилась к Алле и, схватив ее за плечи со всей кабаньинской силищей, темпераментом, завопила: “Клянись,



клянись, Алла, не подавать рук этому завистнику, этому ничтожеству — Рейзену!»).

Вот до чего дошло — народному артисту Рейзену не только не хотели подавать руки, но и выражали ему свое презрение письменно — в Большой театр пришла куча ругательных писем. Рейзен, как человек прямой (гре-надерского роста!) и ветеран Первой мировой войны (был ранен и контужен), «Известиям» этого не спустил. Через неделю вышло опровержение:

«Тов. Рейзен обратился в редакцию с заявлением, что он такой заметки не писал, что с ним была лишь беседа по телефону, причем в заметке грубо искажены высказанные им мысли... Заметка была составлена сотрудником редакции на основании беседы с Рейзенем М. О. по телефону и впоследствии Рейзену М. О. не была прочитана и им не подписывалась. Заметка резко расходится с тем, что было сказано в беседе сотруднику редакции о Шаляпине как художнике. Редакция считает необходимым извиниться перед т. Рейзенем М. О. Сотрудник редакции Эфроимзон, применивший метод, недопустимый в советской печати, исключен из состава работников «Известий»\*.

После этого случая Марк Осипович никогда ничего по телефону «не подписывал», требуя принести ему лично текст того или иного интервью. А когда ему звонили, предлагая написать очередное гневное письмо советской общественности, он требовал предьявить его ему лично. Гонец с письмом обычно не заставал певца дома, избегавшего неприятного участия в сей процедуре. Поразительно, но именно такая же история случилась с Шаляпиным в 1911 году. В газетах опубликовали его «Письмо в редакцию», которым он оправдывал свое коленопреклонение перед Николаем II приливом верно-подданнических чувств, дескать, «заговорило его “ретивое”, истинно русское сердце». Письмо это вызвало еще больший гнев «прогрессивной общественности». Однако оно оказалось фальшивкой, в которую охотно поверили. И Шаляпин, и Рейзен, надо думать, не удивля-

---

\* Так называемую заметку Рейзена в «Известиях» прочитали все, а вот опровержение — гораздо меньше читателей, и через 40 лет вспоминавших «нехороший поступок» Марка Осиповича. Так и певица Вишневская в своей книге «Галина» 1984 года осуждает Рейзена.

лись легковерию публики — ведь оба они на зубок знали арию Дона Базилио о клевете из «Свадьбы Фигаро».

Рейзен в Большом театре исполнил почти весь шалпинский репертуар — Бориса Годунова, Досифея, Сусанина, Гремина. Мешало ли ему его происхождение? Рассказывают, что когда в 1948 году Марк Осипович на волне борьбы с космополитами был уволен из Большого театра и его позвали петь на дачу к Сталину, то он поначалу отказался, сославшись на это обстоятельство. Тем не менее на дачу к вождю он приехал, где в его присутствии «отец народов» обозвал директора Большого театра нехорошими словами. В итоге Рейзена на работе восстановили. Это вполне похоже на правду — ведь уволили же Шостаковича в это время из Московской консерватории, он пришел на работу — там приказ висит, а вахтер и говорит: «Митрич, пропуск сдавай!» И пришлось Дмитрию Дмитриевичу устраиваться на работу в Большой театр музыкальным консультантом за 300 рублей в месяц.

Как государственному певцу, Рейзену приходилось исполнять и песни советских композиторов. По радио, в частности, после боя курантов ранним утром в его исполнении передавали «Песню о Родине» Исаака Дунаевского («Широка страна моя родная»). Он пел ее на правительственных концертах в Большом театре, когда хор насчитывал до восьмисот человек. Однажды на репетиции произошел такой случай. Рассказывает Кирилл Кондрашин: «Дирижировал Константин Иванов. Пели тогда: Шпиллер, Антонова, Нэлепп, Рейзен, Накануне просмотра, на который ждут уже высокое начальство (обязательно на последний просмотр приходили представители политбюро и сидели в ложе), вечером Иванов устраивает спевку. И там разгорелась знаменитая сцена между Ивановым и Рейзенем. Когда Рейзен неверно пунктировал на словах “Широка страна моя родная”, Иванов сделал ему замечание. Тот сказал “ага” и опять спел по-старому. Иванов ему: “Марк Осипович, тут нет точек”. А тот: “Вы меня не учите петь”. Иванов: “Композитор не написал точек, и я вас прошу петь, как написано”. (Пока он был вполне на высоте.) Рейзен обиделся и говорит: “Не вам меня учить. Кто вы такой? Я народный артист СССР, а вы молодой дирижер”. Тогда Иванов не сдержался: “Какой вы народный артист, вы —

говно!» Рейзен схватил стул и бросился на Иванова, Нэ-лепп вырвал стул у Рейзена. Их разняли, и Рейзен сказал, что с Ивановым петь не будет». К мнению Рейзена прислушались — Иванова отстранили, а дирижировать поручили Кондрашину. Но ничего хорошего из этого не вышло.

В эти же годы солистов Большого театра обязали посещать университет марксизма-ленинизма при Центральном доме работников искусств на Пушечной улице. Народных артистов усадили за парты, читая им китайскую грамоту — поди разбери, что такое диалектический материализм... Они должны были сдавать зачеты. И вот, Рейзен сдает зачет. Его спрашивают: «Марк Осипович, в чем разница между буржуазной и социалистической революцией?» — «Буржуазная... социалистическая... Знаю. Спрашивайте дальше!»\*

Переезд в Москву Марка Рейзена, повлекший существенные изменения в его повседневной жизни, — это вполне типичная история для артистов его уровня. Другой подобный пример — перевод в Большой театр Галины Сергеевны Улановой в 1944 году. Известны ее слова на этот счет: «В Москву я никогда бы не переехала, да так власти распорядились, чуть ли не решение ЦК по этому поводу приняли». Улановой дали хорошую квартиру, в 1951 году присвоили звание народной артистки СССР, к этому году она была лауреатом уже четырех Сталинских премий. Она танцевала первые партии в балетах «Лебединое озеро», «Жизель», «Ромео и Джульетта», «Золушка», обретя массу поклонников среди зрителей самых разных возрастов. 72-летний Михаил Пришвин писал 17 февраля 1945 года: «Вечером были на “Жизели” с Улановой — это второй балет, который я вижу в своей жизни. Вот куда направлено слово волшебства, и Уланова — это, конечно, волшебница. Хотя Ляля (жена писателя. — А. В.) и называет возбуждаемое чувство “целомудрием” (а сама вся горела), но на самом деле это очень тонкая эротика».

Но в отличие от некоторых звезд, достигших вер-

---

\* Без политзанятий не обходилась и жизнь следующих поколений артистов Большого театра, причем начиналось это еще в студенческий пору. Михаил Мессерер, окончивший Московское хореографическое училище в 1968 году, вспоминает, что «промывка мозгов» была по понедельникам, каждую неделю.

шины в советской табели о рангах, в поведении Улановой мало что изменилось. Она осталась такой же скромной в быту, сохранив удивительную требовательность к себе: «Я не помню случая, чтобы она позволила себе опоздать на репетицию или хотя бы перед ее началом, в последнюю минуту, подшивать ленты у туфель. Если репетиция назначена в один час, Уланова стоит в час совершенно готовая, “разогретая”, собранная, предельно внимательная», — вспоминал балетмейстер Леонид Михайлович Лавровский. Статус первой балерины Большого театра Галина Сергеевна сохраняла за собой до 1960 года, когда и ушла со сцены, но не из балета, воспитав плеяду учениц. Она стала единственной балериной — дважды Героём Социалистического Труда, ее бронзовый бюст установлен на родине, в Ленинграде-Петербурге.

Далеко не все в Большом театре были рады нашествию ленинградцев (что особенно касалось балета, ибо отличия московской и петербургской балетной школы очевидны). Например, для Игоря Моисеева это стало концом балетной карьеры. К тому времени он добился определенных успехов, позволяющих ему претендовать на место главного балетмейстера театра, однако ленинградские хореографы Федор Лопухов, Ростислав Захаров, Петр Гусев принялись интриговать против него. «Главным дирижером стал ленинградец Самуил Самосуд. Он и вся его свита чувствовали себя стопроцентно безнаказанно, потому что они были ставленниками Сталина. И вот они мне сказали: “Забудьте, что вы когда-нибудь ставили” — и предсказали мне жизнь в кордебалете». Моисеев был вынужден оставить театр в 1936 году и сосредоточиться на создании Ансамбля народного танца СССР, что в итоге и прославило его на весь мир. Неисповедимы пути Господни\*.

Ленинград стал основным поставщиком артистов для Большого театра, которых как только не переманивали — в основном посулами в скором получении

---

\* После всего пережитого на вопрос об отношении к Большому театру Игорь Александрович Моисеев отвечал словами Корнеля, сказанными им на смерть кардинала Ришелье: «Он слишком много сделал мне хорошего, чтобы я мог сказать о нем плохо. Но слишком много сделал мне плохого, чтобы я мог сказать о нем хорошо».

звания, большой квартиры, госпремии, гастролей в капстранах (это важно было особенно для оперных певцов — ибо попасть на европейские сцены из Кировского было гораздо труднее). Партийное руководство города в лице Кирова, а затем Жданова не раз ставило вопрос перед Сталиным о необходимости «регулирования» данного процесса во избежание полного оскудения местных театров. Но и после войны лучшие солисты Ленинграда переезжали в Москву. Например, бас Кировского театра Александр Ведерников, которого в 1957 году как-то попросили спеть Ивана Сусанина в Большом. Ведерников спел и получил приглашение в Большой театр. Или Евгений Нестеренко, перешедший из Кировского театра в Большой в 1971 году\*.

Немало звезд выросло в Свердловском театре оперы и балета — Иван Козловский, Сергей Лемешев, Ирина Архипова, для которых этот театр послужил своеобразным трамплином, позволившим им попасть в Большой. Павел Лисициан пришел в Большой театр из Ереванского театра оперы и балета в 1940 году. Из Киевской оперы приехал Юрий Гуляев. А лирический баритон из Одесского театра оперы и балета Александр Ворошило стал петь в Большом театре в 1976 году.

И всё же — проходили десятилетия, сменялись портреты вождей в кабинете директора Большого театра, а отношение к артистам, как к крепостным, оставалось прежним\*\*. Владимир Атлантов, ставший солистом

---

\* Отличным приобретением для театра в 1965 году стал переезд из Ленинграда одного из лучших концертмейстеров Лии Абрамовны Могилевской, сыгравшей огромную роль в творческой судьбе многих известных певцов. Ее называли человеком-оркестром Большого театра. В 1964 году Могилевская обратилась к Евгению Федоровичу Светланову с просьбой — помочь достать билеты на гастроль Ла Скала в Большом театре. «Помогу, если будешь участвовать в конкурсе в Большой». Она приехала на конкурс и успешно прошла его.

\*\* Крепостные традиции в Большом театре поддерживаются на генетическом уровне. В свое время Александр I купил для Петровского театра (так первоначально назывался Большой театр) крепостную труппу Афанасия Столыпина. Актеры сами обратились к царю: дело в том, что, став артистами императорского театра, они получали вольную. В частных труппах к крепостным относились как к вещам, обращаясь с ними не особенно любезно,

**Игорь Моисеев  
на сцене  
Большого театра.  
1932 г.**



**Моисеева выжили  
из Большого  
театра,  
и тогда он создал  
свой ансамбль  
народного танца,  
прославился  
на весь мир  
и прожил  
101 год**



Большого в 1967 году, никак не хотел переходить в Большой театр, надеясь остаться в Ленинграде. Юлию Цезарю приписывают поговорку, превратившуюся в афоризм: «Лучше быть первым в деревне, чем вторым в городе». Конечно, Ленинград — это не деревня, а «великий город с областной судьбой», как нарекли его в среде фрондирующей интеллигенции в 1960-е годы. Изрядно потрепанный всевозможными «кировскими потоками» (так называлось выселение коренных петербуржцев в 1930-е годы), истекший кровью в блокаду, замученный всякими идеологическими кампаниями, направленными против лучших ленинградцев — Михаила Зощенко, Анны Ахматовой, Дмитрия Шостаковича, наконец, ставший объектом последней репрессивной волны культа личности, приведшей к истреблению всей верхушки города, — Ленинград все равно устоял, не потеряв своей культурной идентичности и претензий на собственное мнение. И это серьезно раздражало советских вождей, засевших в Кремле.

Вроде бы и Сталин уже умер, а все равно — возвращенные им кадры в лице Екатерины Фурцевой продолжали гнуть свою жесткую линию. Любой ценой, не мытьем, так катаньем нужно было указать и Ленинграду, и Кировскому театру на его второе место в политической и культурной иерархии. Любимец недобитой и уцелевшей ленинградской интеллигенции Владимир Атлантов словно ногами уперся — не поеду и все! «Я хотел и работать, и жить в Ленинграде, — рассказывает певец, — и не хотел переходить в Большой театр, и я дважды уходил из Большого театра по собственному желанию. Я уехал из Кировского театра в Италию и приехал в театр. Но приехал уже солистом Большого. По возвращении мы, стажеры, должны были давать отчетные концерты в Большом театре. Я выступил. Все! На следующее утро меня вызвал директор театра Михаил Чулаки, и из его кабинета я ушел с удостоверением солиста оперы. Это было в 65-м году. С этого момента начались мои мучения. Меня перетягивали из театра в театр. Ленинград тянул в свою сторону, Москва — в свою. Я метался между Питером и Москвой, выступая в

---

могли и выпороть на конюшне. А когда актеров не хватало, их покупали, словно реквизит. Из молодых актрис обычно устраивали гарем.

спектаклях то там, то здесь. В Кировский театр приходили правительственные телеграммы о моем переводе в Москву».

Партийные власти города и лично первый секретарь Ленинградского обкома Василий Сергеевич Толстиков Атлантова ценили и уважали. Толстиков покровительственно успокоил певца: «Да брось ты, не обращай внимания!» Атлантов решился и написал заявление об уходе из Большого театра. Это был вызов. Так он официально покинул Большой в первый раз, но не в последний. Но вскоре Атлантова вновь вызвали в Москву на правительственный концерт: «Я приехал на поезде, но стоило мне выйти из вагона, как какие-то мужчины взяли, что называется, меня под руки и отвезли к министру культуры Фурцевой. От нее я вновь вышел солистом Большого театра. Вот так у меня началась жизнь в Большом театре весной 67-го года».

Картина, согласитесь, яркая: тенору на перроне Ленинградского вокзала чуть ли не заламывают руки, словно расхитителю социалистической собственности, и на аркане тащат к Фурцевой. Нежелание переезжать в Большой театр певец объяснял так: «Я любил артистов, работавших в Большом театре. Но я не был москвичом, был и остался питерцем. Я в Большом театре сразу почувствовал себя виноватым, что родился не в Москве... Что для меня значили первые выступления в Большом? Я безумно волновался, нервничал. Помню очень большую ответственность, страх перед Большим театром, перед сценой. Мне говорили: “Ты попал в святая святых. Колонны одни чего стоят! Театр сделал тебе честь, приняв тебя в свои ряды! Напрягись из всех своих молодых сил!” Ну я и напрягался, хотя как-то всегда думал, что достоинство театра заключается в людях, которые там работают, в качестве спектаклей. В Большом работали артисты и до Шаляпина, и во времена Шаляпина, и после Шаляпина. Есть реноме театра, которое поддерживают своими выступлениями выдающиеся певцы. Они-то и прославили это место. Меня не обязывало место, меня обязывала моя требовательность, мое отношение к делу... Любил я Кировский театр. Сначала была эйфория, я ни о карьере, ни о будущем не думал. Театр — сказка. Но постепенно я стал открывать двери



в этой квартире, которая называется театр, и понял, что там делается, чем там занимаются. Наступали какие-то моменты обобщения, критического и осознанного отношения к театру, в частности к Большому. Это был чужой коллектив. И вот приказом министра СССР, без пробы, без прослушивания в него внедрили какую-то знаменитость из Ленинграда. В Большом я был чужаком и в общем-то так и остался чужаком».

Атлантову было что терять в Ленинграде. Положение любимца публики и городских властей давало ему немислимые привилегии, одну из которых нельзя было купить ни за какие деньги: разрешение на рыбалку в строго охраняемой заповедной зоне, где ловили леща и щуку только партийные вожди города. Никому нельзя было попасть в эту зону, а Атлантову со Штоколовым — пожалуйста! Поневоле не захочешь уезжать. И дело не в рыбе, а в исключительном праве ее ловить. И в этом специфичность той эпохи: более всего ценилось то, что являлось запретным и недостижимым для основной массы советского населения. И если рыбалка такая, то что говорить про охоту... Атлантов был счастлив\*.

Ну а что же покровитель певца — товарищ Толстиков? Почему не помог, не организовал похищение своего любимца из Большого театра под покровом ночи? Не завернул в ковер и не вывез на «Красной стреле» в Город на Неве? Ему в тот момент самому понадобилась помощь, но только вряд ли Атлантов мог отплатить тем же. Толстикову тоже нашли другое место работы. Если

---

\* Отличие повседневной жизни в Большом театре и в Кировском Атлантов образно сформулировал так: «На тех конкурсах, в которых мне приходилось участвовать, я всегда ощущал антагонизм между Московской и Ленинградской консерваториями. Питер всегда находился на положении вдовствующей императрицы. Я приехал в Москву ленинградцем, еще будучи солистом Кировского театра. Если говорить об атмосфере, то в Кировском я как-то не очень замечал склочного состояния, которое я наблюдал потом в Большом театре. В Ленинграде внутритеатральные отношения были проще и чище. А огорчения, обиды, непонимание — все это пришло ко мне в Большом. Там грязи было больше. Масштабы были другие. Ленинградские масштабы в принципе заканчивались на райкоме. В Большом же доходили до политбюро. Если Кировский театр стрелял из духового ружья, Большой выкапывал гаубицу».

бы это был хотя бы партком Большого театра... Его от-правили послом в такое место, хуже которого на плане-ете Земля не было в тот момент (если верить газете «Правда») — то есть туда, куда Большой театр не выез-жал на гастроли вообще. Нет, не в пекло к израильской военной, а в... Пекин. Отношения с китайцами обо-стрились настолько, что грозили войной. Даже с аме-риканцами было лучше. Но чем же он был обязан столь унижительному назначению?

Толстикова, убежденный консерватор-сталинист, погорел не на любви к пению. Как рассказывал Рой Медведев, «главным поводом для понижения Толсти-кова был скандальный эпизод в Финском заливе, ког-да пограничный катер задержал яхту Толстикова за пределами советских территориальных вод, причем хозяин яхты был в сомнительной компании двух муж-чин и трех женщин. Все были не очень трезвы, имели на себе минимум одежды и вовсе не имели никаких документов. Роскошная яхта была взята на буксир и препровождена на морскую погранзаставу, началь-ник которой немедленно дал знать о происшедшем в КГБ Андропову, а последний, естественно, позвонил Брежневу. Всем было известно, что Брежнев никог-да не был особенно строг по части нравственности к высшим партийным и государственным работни-кам. Но то, что случилось с Толстиковым, выходило за рамки неписаных правил. Ему стали подыскивать новую работу».

Согласитесь, история забавная. Партийный ру-ководитель второго города в стране — «города трех революций» — так сказать, «морально разлагался» в узком кругу. А ведь еще недавно сам Толстикова в не-малой степени поспособствовал осуждению поэта Иосифа Бродского за тунеядство. Кстати, эта исто-рия с будущим нобелевским лауреатом (слона-то я и не заметил!) создала Толстикова образ убежден-ного антисемита. Зловредные вражеские голоса из-лагали более жесткую версию проступка партий-ного начальника: в июле 1970 года, приняв на грудь изрядное количество спиртного в компании адми-рала Ивана Байкова, командира Ленинградской во-енно-морской базы, Толстикова решил нанести ви-зит «надменному соседу» — то есть финнам, причем

прямо на военном корабле и без предупреждения. В принципе, плохого в этом ничего не было: Толстиков, как член ЦК КПСС и член Президиума Верховного Совета СССР, вполне мог совершать дипломатические визиты для укрепления дружбы между народами. Только вот финны их не ждали, да к тому же с их сухим законом... Вышел международный скандал. Толстикова перевели на другую работу, адмирала отправили в отставку, а в Ленинграде возродилась, наконец, династия Романовых (фамилия нового «первого» была Романов).

А оставшемуся без покровителя Владимиру Атлантову Фурцева распорядилась дать квартиру в высотке на Котельнической набережной, правда, не сразу (скоро только кошки родятся): «Я понимал, что нахожусь на каком-то ином положении, чем другие артисты Большого театра. По десяти-тридцати — стократным просьбам, наконец, Екатерина Алексеевна дала мне квартиру. Понимаете, квартиру. Ну что я мог сделать? Приходилось обращаться за разрешением достать стенку какую-то, инструмент. Я ведь сам не мог это купить. Надо было мне идти, просить, умолять, унижаться. Для меня это почти непереносимо». Ну и конечно, ловить рыбу и стрелять кабанов в Завидове Атлантову уже никто не предлагал.

Затем певец переехал в Брюсов переулок (ленинградская квартира отошла в ведение Министерства культуры). Поженившись с Тамарой Милашкиной в 1971 году, сдав квартиры тому же министерству, они получили квартиру на Кутузовском проспекте. Но даже такой уровень внимания власти не мог компенсировать ему моральный ущерб: «Я пришел с чересчур сложившимся авторитетом, быть может, в то время не соответствующим моему артистическому и вокальному состоянию. А там была своя, установившаяся товарищеская компания: Зураб Анджапаридзе, Галина Вишневская, Ирина Архипова, Александр Огневцев. Они и по возрасту были равны. И вдруг этакий юнец приезжает! Мой приход стал инородным вторжением в их коллектив. Кто-то должен был потесниться, чтобы нашлось место и для меня. А этого места никому искать не хотелось. И вот здесь мне пришлось трудно». В итоге утвердиться в театре помогли зарубежные гастроли, на которых певец получил высокую оценку. К мнению Запада

в театре прислушивались более пристально, нежели к своим партийным музыкальным критикам, судившим с идеологических позиций даже балет «Чиполлино», постановка которого была расценена как намек на продовольственные трудности с луком и картошкой.

О раздражении варягами (варяжскими гостями) помнит и ленинградец Евгений Нестеренко: «Самозванная “примадонна” впервые называет меня по имени и фамилии именно в своей книге. До этого для нее я был просто “тем, кто приехал из Ленинграда”». Речь идет о Галине Вишневской и ее книге мемуаров. А ведь и сама певица переехала в Большой с берегов Невы. Кстати, не называть фамилию коллеги-конкурента было в порядке вещей. Директор Большого театра Михаил Чулаки рассказывал о подчиненных ему артистах, «обычно избегавших личных встреч, а за глаза вежливо величавших друг друга не иначе как “другой тенор” или же “другой бас”». Словно это была плохая примета — называть фамилию своего соперника по сцене. Учитывая число звезд в Большом театре, соперничество было вечным: Мария Максакова и Вера Давыдова, Сергей Лемешев и Иван Козловский, Марк Рейзен и Александр Пирогов, Иван Петров и Александр Огнивцев и т. д. Но даже в таких условиях острого соперничества одного солиста с другим не было отмечено ни одного срыва спектакля по причине неприязненных отношений. Творческая дисциплина была превыше всего, пусть даже очень личного.

Владимиру Атлантову пришлось соперничать с тенором Зурабом Анджапаридзе, принявшем эстафету премьеры Большого театра после скоропостижной смерти Георгия Нэлеппа в 1957 году. Таковы были правила, что новичка сразу поставили в неудобное положение, вынуждая его оправдывать свое новое место работы. Негативный фон усиливался психологически — уже давно работавшие в театре солисты, зная о том, что Атлантова пришлось упрашивать, возмущались в глубине души: это что же за Карузо такой, что его сама Фурцева уговаривает? В итоге Атлантов не смог превзойти Анджапаридзе в роли Германа в своей первой «Пиковой даме» в Большом, что надолго испортило ему репутацию. Все это привело к психологической травме певца, которую ему удалось преодолеть лишь с годами: «Я знал,

что спектакль я спел хуже, чем обычно поет Анджапаридзе. Этой первой неудачей я нанес себе пробоину ниже ватерлинии. Значит, теперь надо закусить удила, сжать зубы и упереться, поработать. Я собрался. Я, что называется, стал заниматься собственным причислением. Стал строже, взыскательнее к себе относиться — к физической форме, к вокальной, к духовным ипостасям». А с Зурабом Анджапаридзе Атлантов подружился, вспоминая его как «горячего актера, красавца-мужика, потрясающего Германа, открытого парня». Позднее Анджапаридзе выжали из театра, он уехал в Тбилиси. В театре его называли Зурабом, а его молодого тезку Соткилаву — Зурабчиком, чтобы не путать.

Владимир Андреевич и по сей день суров к Большому театру, сетуя на то, как мало его выпускали петь в Европу, не давая его таланту развернуться во всю мощь. Но иногда все же куда-то удавалось выехать, в частности, в так называемые страны народной демократии. Святослав Теофилович Рихтер записал 3 июня 1975 года свои впечатления о концерте артистов Большого театра в Праге в клубе посольства СССР: «Тут мы услышали, до какой степени пение может доставлять страдание. Не из-за отсутствия голосов, а из-за ужасной манеры исполнения. Мазурок. Голос есть, и поет чисто, но настолько отталкивающее явление (чрезмерное самодовольство; я сказал бы “бюрократизм”) — это что, концерт или собрание? Отсутствие чувства... Милашкина. Тут просто все фальшиво, так что трудно понять, какие ноты она поет. Атлантов. Лучше. Хороший голос и обыкновенное традиционное исполнение (как у всех теноров)». Афиша концерта была соответствующей: начиналось все песней Долухаяна «Я гражданин Советского Союза» и заканчивалось романсом Чайковского «Средь шумного бала».

Святослав Теофилович был уж слишком строг к советским певцам — будто сам жил и выступал в другой стране (откуда что берется!). Через десять лет, 22 сентября 1985 года, он сидел у себя дома на Бронной и вместе с женой Ниной Дорлиак смотрел родной советский телевизор, передачу о звездах Большого театра: «Образцова в роли Кармен (“дамы — возможно, директрисы солидного советского учреждения”). Простите за такую Кармен. Нет, не прощу! Атлантов (разве только

что голос)... Вальс с корзиночками из “Спящей”. Какой плохой театр Большой». Возможно, для некоторых читателей эти откровения всемирно известного пианиста покажутся слишком резкими, могут найтись и те, кто обвинит Рихтера в зависти: мол, сам петь не может, вот и ворчит! Да, был у Рихтера такой недостаток: он мог только играть на фортепьяно, даже не попытавшись освоить ремесло дирижера (мода такая была и есть — все рвутся размахивать руками перед оркестром: скрипачи, певцы, виолончелисты, видно, проще работы нет). Возможно, что превратное мнение Рихтера о Большом театре есть не что иное, как раздражение на всю советскую власть, которая долго не пускала его за границу, отбирая большую часть гонораров. Это и объединяет его с Атлантовым и другими артистами Большого. И все же — голос Атлантова был, по мнению Рихтера, хорош. И на том спасибо.

Почти два десятка лет промучился Владимир Андреевич Атлантов в Большом театре, пока в 1987 году не получил звание «народного артиста Австрии» — стал камерзенгером (не так давно этой чести удостоилась и Анна Нетребко), а в 1988 году и вовсе выехал на Запад (вместе с Тамарой Милашкиной), где уже более трех десятков лет поет и преподает, живет в своем уютном домике под Веной. И неплохо себя чувствует...\*

А вот другу Атлантова — Муслиму Магомаеву удалось (к радости его поклонников) избежать карьеры в Большом. В марте 1963 года в Москве проходила Декада культуры и искусства Азербайджана — в те времена подобные смотры с участием национальных творческих кадров были частью повседневной жизни Большого театра. Делегации артистов наезжали в столицу продемонстрировать свои культурные достижения, именно в составе такой группы и прибыл Магомаев. Концерты проводились в Большом театре, а после открытия Кремлевского дворца съездов были перенесены и на

---

\* А уволился лучший тенор Большого театра периода застоя весьма банально, как простой инженер: «Я пришел в театр, постучался в дверь директора, сказал, что мне нужно буквально пять секунд, положил заявление на стол. Переживаний не было. Вышел я там, где обычно выходят после спектакля, закрыл за собой дверь, сел в машину и уехал. Через день улетел в Вену. Было 30 августа, 1988 год».

его огромную сцену. Двадцатилетнему Магомаеву было непривычно выступать на ней: «Огромный зал дворца давит, делает тебя меньше и одновременно как бы увеличивает твой голос. Ты сам по себе, а голос сам по себе», — отмечал певец.

Магомаев порадовал зрителей своеобразным «культурным набором», полагавшимся для исполнения советским оперным вокалистам: классика мировая, затем классика национальная и, наконец, песня советских композиторов. Сначала он спел куплеты Мефистофеля из «Фауста» Гуно, затем арию Гасан-хана из азербайджанской оперы «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова, а на десерт — пафосную песню «Хотят ли русские войны» Эдуарда Колмановского на стихи Евгения Евтушенко. Гром оваций не заставил себя ждать: Москва открыла для себя Магомаева. Еще больший успех сопутствовал его выступлению на последнем концерте во Дворце съездов, транслировавшемся советским телевидением. В этот раз он спел «Бухенвальдский набат» Вано Мурадели и каватину Фигаро на итальянском языке из «Севильского цирюльника» Джоаккино Россини — «фирменное блюдо» от Магомаева. Что тут началось: зрители потребовали продолжения банкета, громко скандируя: «Браво!» Магомаев исполнил на бис ту же арию. Но на русском языке. И вновь «бурные, продолжительные аплодисменты, переходящие в овацию» (основная форма выражения экстаза у заполнивших Дворец съездов людей в хрущёвско-брежневскую пору).

Лишь один зритель не радовался успеху Муслима Магомаева — Иван Семенович Козловский. Он, как человек, привыкший заворачиваться в шерстяной шарф, пророчески изрек: «Этот парень совсем себя не бережет, если такую трудную арию повторяет на бис. Что же он будет делать дальше?» А вот что «парень» должен делать дальше, за Магомаева уже решила сидевшая в правительственной ложе рядом с Козловским Екатерина Фурцева: «Наконец-то у нас появился настоящий баритон. Баритон!» У нас — это широкое понятие, которое можно трактовать и как «у нас в Москве, в Большом театре». Только баритонов ей и не хватало — видимо, с тенорами и басами было все в порядке.

Давно Дворец съездов не видел подобного успеха, которому мог позавидовать даже дорогой Никита Сер-

геевич, культ которого к исходу его правления успел заметно укрепиться (Хрущёв работал в оригинальном жанре — театре одного актера, был автором прелестных скетчей и афоризмов про мать Кузьмы и других его близких родственников. Скандирования и крики после его пространственных речей тоже были — но по заранее подготовленному сценарию и другого содержания). Поощрительными рецензиями на Магомаева откликнулась и центральная пресса: орган ЦК КПСС газета «Правда» высказалась в том духе, что на русском языке Магомаев спел Фигаро все же лучше, чем на итальянском (а что она должна была еще написать? С итальянской компартией отношения были хорошие, но своя — русскоязычная — партия ближе к телу!). Но не менее важным оказалось для молодого певца мнение билетеров Дворца съездов, много чего повидавших в его зрительном зале. «Мы, билетеры, — невольные свидетели восторгов и разочарований зрителей. Радуетесь Вашему успеху в таком замечательном зале. Надеемся еще услышать Вас и Вашего Фигаро на нашей сцене. Большому кораблю — большое плавание», — написали они на память на программке исторического для Магомаева концерта.

А дальше вышло почти как в истории с Атлантовым. Нет, удостоверение, конечно, Магомаеву пока не вручили, а строго предупредили: «На завтра назначено ваше прослушивание в Большом театре!» Слова эти, произнесенные неким солидным товарищем, не предусматривали никаких возражений. А Магомаев, непонятливый, возьми и спроси: «Простите, а зачем?» — «Как зачем? Здесь находится директор Большого театра, сама министр культуры, другие ответственные товарищи. И мы решили...» — «Не хочу я в Большой! Поймите меня правильно. Я не дорос до такой сцены». — «А мы вас не солистом, а стажером...» Другой бы на его месте радовался, а он еще и артачится: «Я не хочу ни солистом, ни стажером. Я бакинец, я там живу, учусь и работаю».

Верные слова подобрал Магомаев, несмотря на свою молодость. Воспитание национальных кадров — так это тогда называлось. Существовала установка (тоже словечко эпохи) — не брать в Москву певцов и танцоров из национальных республик. По этой причине, кстати говоря, долго не мог пробиться в Большой театр Марис Лиепа: пусть развивают культуру у себя, там ведь



тоже советские люди живут. Они ведь тоже в нашей советской системе, как говорил незадачливый капитан «Севрюги» из «Волги-Волги». Так что его отказ Фурцева могла расценить не как наглость, а как проявление хорошего воспитания: любит парень свою малую социалистическую родину!

Отказываясь от Большого, Магомаев на самом деле думал так: «Не мог же я сказать, что Большой театр — пучина, что я не буду там первым. Я понимал, что если приду туда, то ко мне будут относиться как к мальчику из Баку, который подает надежды. Коллеги начнут есть поедом, то есть будут интриги, а старики примутся советовать, что петь и как петь. А потом — в главном театре страны сразу придется входить в советский репертуар, который я, воспитанный на оперной классике, терпеть не могу». Короче говоря, история повторилась. Лучше быть первым в Баку, чем вторым, третьим где бы то ни было...

Уговаривали Магомаева и родственники, обосновывая это тем, что его отпускает в Москву сам первый секретарь компартии Азербайджана товарищ Ахундов. Слово «отпускает» очень характерно отражает повседневность эпохи — ведь человек не птица в клетке, которую выпускают. А на самом деле выпускали из одной клетки, чтобы посадить в другую...

А та декада 1963 года закончилась грандиозным концертом в Большом театре. Это был предпоследний год хрущёвского правления — сам Никита Сергеевич и его окружение присутствовали в зале, в правительственной ложе, где когда-то Сталин разговаривал с Рейзенем. Как и тогда, певца позвали в ложу, оказав огромную честь, только принимал его Хрущёв: «Просторная правительственная комната-гостиная наипервейшего нашего театра. Толкучка с фужерами и тарелками в руках — фуршет». Позвали покушать не только Магомаева, но и всю делегацию, он как молодой и скромный вперед не пошел, вошел последним. Каким-то образом затесавшись в переполненное помещение, высокий Магомаев оказался рядом с бывшим ему по плечо Анастасом Микояном, не заметив его: «Молодой человек, Москву покорили и уже здороваться не хотите?» — «Извините, ради бога...» Получилось, как в фильме «Мимино»: «Здороваться надо, молодой человек!»

Наблюдения Магомаева позволяют сделать вывод,

что ничего не изменилось за 30 лет в правительственной ложе: «Все вращалось вокруг Хрущёва: что бы ни делалось и ни говорилось, все старались угодить хозяину. Казалось, что собрались здесь не в знак дружбы двух великих народов, а исключительно ради Хрущёва. Ему то и дело подливали. Он раззадорился и перешел на воспоминания из военных лет. Никита Сергеевич любил козырнуть познаниями в разных сферах жизни. Хоть и дилетант, он умел подметить своим практическим умом ту или иную особенность, присущую предмету размышления. Азербайджанское музыкальное творчество держится на мугаме. А мугам — это такая экзотическая музыка, которая неискушенному слушателю может показаться рыданием. Все эти наши “зэнгюла” — трели с фальцетом, горловые и грудные рулады, перекаты — и вправду производят впечатление плача. И вот Никита Сергеевич стал рассказывать о том, как во время войны он встретил солдата-азербайджанца, который по вечерам, когда на передовой было спокойно, заводил свою песню-плач. “Слушай, что ты все время плачешь? — спрашивал я его. — Да нет, товарищ командующий, — отвечал боец, — я не плачу, а песню пою”. Тут Никита Сергеевич зашелся смехом и, сотрясая воздух коронным жестом — рукой со сжатым кулаком, — заключил свой рассказ: “Сегодня на концерте я понял, товарищи, что азербайджанцы действительно поют, а не просто плачут... Вот таков и будет мой тост во славу национального искусства”. — И хлоп очередную стопку».

«Нахлопавшийся» и объевшийся Хрущёв решил, наконец, послушать музыку, но не в зале, а прямо здесь. Первый (по популярности) певец Азербайджана Рашид Бейбутов решил спеть почему-то не ту, несшуюся из всех радиол песню про девушку, которая «с ума свела», а совсем другую. Совсем «случайно» ею оказался украинский «Рушник» — любимая песня Нины Петровны Хрущёвой, урожденной Кухарчук. Нам, конечно, интересно было бы тоже послушать, как это азербайджанский певец исполняет песню на украинском языке. Но получилось у него это хорошо — Хрущёв активно бил в ладоши, хотя ему в его состоянии могло понравиться все, что угодно, даже «Болеро» Равеля.

«Рушника» оказалось мало, пропустивший еще рюмашку Никита Сергеевич потребовал: «А теперь пусть

споеет наш комсомол!» Подразумевалось, что комсомол — это и есть Магомаев, который отродясь в этой организации — «верном помощнике партии» — не состоял. Но что петь? «Бухенвальдский набат»? «Хотят ли русские войны»? Микоян нашелся и говорит ему: «Спой итальянскую песню. Ты лучше всех такие песни поешь». И как только Микоян без знания итальянского языка смог это оценить! Магомаев тактично отшутился: «Итальянские песни надо петь под аккомпанемент, а поблизости нет рояля». И быстро сориентировался: «А давайте, товарищи, все вместе споем “Подмосковные вечера”!» Хрущёв не знал ни имени Магомаева, ни его фамилии, но выбор оценил: «А ну, Катя, иди подпой комсомольцу!» Катя — это министр культуры Фурцева. И Катя пошла — а что делать? И вместе с «комсомольцем» кое-как и с трудом дотянула до конца любимую песню Вана Клиберна, перевирая ее.

Магомаев подумал, что Фурцева до этого никогда в жизни на публике не пела, потому и всех слов этой песни не знала. Но он не прав. Она пела, да еще как, но дурно и совсем иной репертуар. И вела себя по-свински, как и ее любимый Никита Сергеевич. Об одном из эпизодов, когда в 1961 году в ресторане «Прага» обмывали на банкете свежеполученную Ленинскую премию, уже рассказывалось в нашей книге о советской богеме. Тогда сильно опьяневшая Екатерина Алексеевна в окружении Александра Твардовского, Григория Чухрая, Святослава Рихтера захотела спеть свои любимые «Купите бублики, горячи бублики». А Рихтера она заставила подыгрывать на расстроенном пианино, однако новый репертуар оказался ему не по зубам: «За что только тебе, Рихтер, мы дали Ленинскую премию?! Ты даже аккомпанировать толком не можешь!» Вот и получается, что и у Рихтера тоже бывало свое Ватерлоо!

Фурцева позволяла себе появляться в нетрезвом виде и на заседаниях художественного совета\* Большого театра, причем уже с утра. «Совет начался обсуждением перспективного плана. Екатерина Алексеевна перебивала всех, сбивалась на “бабские” темы. [Главному дирижеру] Симонову вообще запретила открывать рот: “А вы

---

\* Высший совещательный и руководящий орган театра для обсуждения репертуара, плана новых постановок, выдвижения артистов на государственные награды и т. п.

сидите и молчите”. Вообще-то Екатерине Алексеевне нельзя было отказать в женском обаянии, и человеком она была совсем не глупым, по-своему любила артистов, помогала театру. Но что может быть отвратительнее пьяной женщины, да еще в сане министра?! Когда начал выступать главный балетмейстер Юрий Николаевич Григорович, Фурцева, не дав ему закончить первой фразы, прервала его и проговорила почти 30 минут обо всем на свете: об общих задачах, об ответственности перед партией и народом, о чулках и моде... А когда взгляд ее случайно упал на Григоровича и она попросила его продолжать, Юрий Николаевич остроумно отреагировал короткой фразой: “Ну вот, товарищи, собственно, и все, что я хотел сказать”», — свидетельствовал Тимофей Докшицер.

Эти эпизоды поведения министра весьма показательны. Все в нем аморально — и скотское отношение к деятелям руководимой ею культуры, и неумение вести себя на людях, и неумное пьянство, ставшее основной формой досуга многих чиновников того времени (а ведь член ЦК КПСС! И какой пример она подавала остальным членам партии...). И все равно для Магомаева Фурцева так и осталась «лучшим министром культуры», быть может, по той причине, что он оказался ей не по зубам, как Атлантов. Тем не менее Магомаев не помнил Фурцевой зла — ведь она лично через несколько лет запретила ему выступать на сценах всего Советского Союза в течение полугода за слишком большой, по ее мнению, гонорар в 600 рублей, полученный певцом за концерт на стадионе в Ростове-на-Дону. Выступления на стадионах очень характерны для той эпохи. Туда собирали всех — и оперных певцов, и эстрадников, и хор Пятницкого.

Свободолюбивый нрав Магомаева позволил ему и впредь твердо стоять на своем. Когда после стажировки в Италии в 1964—1965 годах ему вновь предложили спеть в Большом театре (на сцене Кремлевского дворца съездов) в «Севильском цирюльнике», он отказался, мотивируя это тем, что без репетиции петь не может. Когда-то, лет за пять до того триумфального концерта в Москве, Магомаев пел для некоей советской примадонны. Именно ее он не называет. Тогда в Баку на гастроли приехал Большой театр. Его покровители устроили прослушивание, и та самая маститая певица, услышавшая из уст юного Муслима и куплеты Мефистофеля, и каватину Фигаро,

подытожила: «Ничего особенного. Мальчик с хорошим голосом, и только». Этот случай — словно предзнаменование для Магомаева, что в Большом театре он служить не будет. Зато он пел в других театрах, в том числе в Баку — Азербайджанском академическом театре оперы и балета им. М. Ф. Ахундова, гастролировал по Советскому Союзу, принимая участие в постановках «Тоски», «Фауста», «Отелло», «Евгения Онегина» и др.

А покровитель у него был — почти всесильный Гейдар Алиев, возглавивший советский Азербайджан в 1970 году (до этого он руководил местным КГБ). Алиев по-отечески относился к певцу (родной отец Магомаева погиб в 1945 году под Берлином), помог ему с жильем, со званием: Магомаев стал народным артистом СССР, причем самым молодым в истории — в 31 год! И зачем ему Большой театр? Алиев горячо одобрил и женитьбу Магомаева на солистке опять же Большого театра Тамаре Синявской в ноябре 1974 года, предложив отметить это знаменательное событие в поезде Москва — Баку. В персональном вагоне первого секретаря азербайджанской компартии накрыли стол и поднимали тосты, пока поезд не достиг Тулы. В Туле Магомаев и Синявская сошли, за ними приехала машина, доставившая молодоженов в Москву. «Так потом и родилась эта традиция — провожать Гейдара Алиевича (когда он куда-нибудь уезжал из Москвы) до Тулы. Это часа четыре поездом. За это время в его вагоне накрывали стол. Гейдар Алиевич был человек очень занятой, времени для обычных встреч и разговоров у него не было, а тут получалась невольная дорожная пауза. И мы откровенничали под стук колес...» — вспоминал Магомаев.

Можно было бы назвать Алиева и всесильным («Широко шагает Азербайджан!») без «почти», но был еще один человек в СССР, которого можно назвать главным поклонником Магомаева. Бывало, перед очередным правительственным концертом во Дворце съездов он интересовался: «А Магомаев будет?» — «Обязательно, Леонид Ильич!» — «Значит, хороший концерт, надо посмотреть». Леонид Ильич Брежнев обожал Магомаева, как и миллионы руководимых им сограждан. Популярность певца затмила славу всего Большого театра, вместе взятого. Магомаев жил на всю катушку, был очень гостеприимен, истинно радушен по-кавказски, многим

помогал, мог накрыть столы для друзей сразу в нескольких ресторанах Москвы (а сам в это время выступал на концерте). В то же время — скромн, не кичился своей популярностью. Любил шампанское, много курил, отвечая на уговоры близких шуткой, что «от этого голос только крепчает». Долгое время (до женитьбы) у него не было своей квартиры в Москве. Приезжая с гастролей, он жил в одном и том же номере люкс в гостинице «Москва», а затем в гостинице «Россия».

Деньги у Муслима Магометовича (как и у Шалапина) не задерживались, он и первую свою «Волгу» — мечту советского автомобилиста — купил в 1978 году. Правда, сразу пришлось менять ветровое стекло, но не в результате аварии. Приехав как-то на дачу к своему другу Владимиру Атлантову, Магомаев застал там Александра Ворошило, солиста Большого театра с 1975 года, снявшего большой успех после исполнения роли Чичикова в опере «Мертвые души» Родиона Щедрина. У Ворошило своя «Волга» была впереди, а пока он попросил у Магомаева разрешения посидеть за рулем. Сидя в салоне, он включил «дворники», еще без резины, они-то и расцарапали стекло так, что его пришлось выбрасывать.

Магомаев ушел со сцены в самом расцвете сил, показав коллегам пример требовательного отношения к искусству — еще Утесов говорил, что лучше уйти на три дня раньше, чем на год позже (но далеко не все у нас это понимают и осознают, заставляя зрителей жалеть себя, состарившегося и безголосого). Он не забыт и после смерти — в 2011 году в центре Москвы в Леонтьевском переулке рядом с домом 14, где он жил в 1982—2008 годах, открыли памятник. А в 2017 году на этом же доме открыли памятную доску певцу, в этот день Тамара Синявская сказала: «У меня вообще возникла дерзкая мысль: не назвать ли Елисеевский переулок, на который выходит угол нашего дома, Магомаевским?» Мысль интересная, но если бы это случилось, то наверняка с переименованием могла бы не согласиться вдова другого известного музыканта — дирижера Евгения Светланова, жившего когда-то в Елисеевском переулке. Впрочем, о нем мы расскажем в другой главе...

Труден путь на сцену Большого театра. И иногда, преодолевая тернии, артисты готовы идти на любые жертвы... Конец 1950-х годов. Подмосковье. Коломенское

артиллерийское училище. Молодой курсант, отличник боевой и политической подготовки, стоит на посту. Ночь. Улица. Фонарь и... корова, оказавшаяся каким-то образом в ближайших кустах под видом диверсанта. Курсантик ей: «Стой, кто идет?» А корова знай себе прет через заросли. И тогда курсантик, досконально изучивший порядок несения караула, командует: «Стой, стреляю!» И стрельнул, и убил не знающую устава дойную корову.

«Что за стрельба, браток, ну прям как на фронте!» Давно не случалось ничего подобного в училище: немец-то уже, почитай, как лет пятнадцать от Москвы отогнали, а тут — корова-диверсант! А если бы не корова? А если и вправду лазутчик вражеский? Что ему, промычать сложно, что ли? Короче говоря, за образцовое выполнение задания командования курсанта премировали десятью сутками отпуска. И поехал он в Москву, ту самую, что в 1957 году не захотела ему, сибирскому пареньку, «дать место в лоне своем» (выражение молодого Шостаковича, когда-то покорявшего столицу). Он ведь поначалу не артиллеристом быть хотел (тем, кому «Сталин дал приказ»), а артистом. Но ни в «Щепку»\*, ни в «Щуку»\*\*, ни в ГИТИС не прошел. С горя и ушел служить и петь в армейской самодеятельности.

Солдат спит, а отпуск идет. И вот ходит-бродит курсант-артиллерист по городу-герою, любуясь результатами ратного и мирного труда советских людей — высотными зданиями, самым красивым в мире метро, — ест вкуснейшее московское мороженое, которое прямо с лотков продают. Народу кругом — тьма, все спешат, мимо идут. Смотрит: что такое? Где это он оказался? Полно конной милиции и дворец какой-то огромный, с колоннами. Ну как Дом культуры в его родном Норильске, только поменьше. А наверху, на крыше, — дядька на колеснице «коней своих нагайкою стегает». Подошел он к колонне, спрашивает у какой-то девчушки: «Девушка, это где я?» — «Да ты что, парень, обалдел? Это же орденa Ленина Большой театр Союза ССР!» — «Да что ты! А чего тут играют?» — «Здесь, милок, не играют, а поют и пляшут. А столпотворение такое потому, что сейчас “Кармен” давать будут. Сам Дель Монако приехал!»

---

\* Высшее театральное училище им. М. С. Щепкина.

\*\* Театральный институт им. Бориса Щукина при Государственном академическом театре им. Евг. Вахтангова.

А дальше — как в сказке. Девушка каким-то чудом провела курсанта на галерку, с которой он впервые и увидел знаменитого итальянского тенора Марио Дель Монако, обладателя редкого голоса, которому приписывали уникальную способность разбивать стеклянный бокал с десяти метров и вызвать оргазм у юных дев. Шла опера «Кармен» Жоржа Бизе. Итальянец пел партию Хозе, а главную героиню — Ирина Архипова. И кто бы мог подумать, что пройдет лет десять, и в роли Хозе на сцене предстанет тот самый курсантик, а на афише будет его имя — Владислав Пьявко. А Ирина Архипова станет его супругой. Неисповедимы пути Господни...

Тяга артиллериста к главной сцене окажется настолько сильной, что случайно убитая им корова покажется цветочками. Давно обросшая легендами история Владислава Пьявко в переложении журнала «Огонек» выглядит словно детективный роман, а точнее полоса препятствий (если говорить по-военному). В ней есть все — и самоволка, и благословение министра обороны СССР Малиновского: «Тебе, сынок, петь надо, а не служить!», а еще визит к самому маршалу в его московский кабинет со словами: «Хочу петь!» Только хотел маршал лейтенанта под трибунал отправить, а тот ему и напомнил его же пророческие слова и даже запел. Малиновский, который на войне и не такое видел, пожалел талант: «Пиши рапорт, уволим подчистую. Но пока не демобилизовался, посидишь на губе. За самоволку». Такая, понимаешь, музыкальная история.

В 1960 году Владислав Пьявко поступил в ГИТИС, по окончании которого был принят в стажерскую группу Большого театра, успешно пройдя прослушивание в его Бетховенском зале. Через год, как и положено, он стал солистом театра. Как и положено, первый блин — дебют Пьявко на оперной сцене — вышел комом. Молодому тенору доверили маленькую партию Распорядителя в «Пиковой даме». От волнения артист перепутал слова, прибежав в гримерку, он отказался выходить на сцену. Но затем по-армейски взял себя в руки и закончил роль. Дирижер Борис Хайкин тогда сказал, чтобы больше Пьявко в его оперы не ставили. Прошли годы... Сидят Пьявко и Хайкин на кухне в квартире в Брюсовом переулке, выпивают, а Хайкин и говорит: «Владик, запомни, навалить на сцене может каждый, а убрать за собой дано



не всем. Ты — сможешь!» На всю жизнь запомнил столь высокую оценку своего таланта Владислав Пьявко. С успехом выступал он на сцене Большого театра до 1989 года. В 1970 году завоевал вторую премию на IV Международном конкурсе им. П. И. Чайковского (разделив ее с Зурабом Соткилавой), много пел за рубежом, получил высшее звание народного артиста Союза ССР. Родион Щедрин специально для него написал партию Ноздрева в опере «Мертвые души», на которую артист настраивался весьма оригинально. Незадолго перед выходом на сцену в образе Ноздрева, Пьявко бегал за кулисами, хватая за мягкие места подвернувшихся ему женщин. Одна из них не оценила задумку певца, написав на него заявление в дирекцию. В итоге после премьеры Пьявко получил не только аплодисменты, но и строгаца.

А вот кого точно не прослушивали в Бетховенском зале, так это артиста цыганского театра «Ромен» Бориса Буряце, которого сразу взяли на работу — по большому благу. Его (кстати, казначея цыганской общины), против обыкновения, зачислили в Большой театр не по решению конкурсной комиссии или художественного совета театра, а в качестве «солиста оперы второго положения» на основании письма Министерства культуры РСФСР. Главной почитательницей Бориса была Галина Леонидовна Брежнева — дочь генерального секретаря ЦК КПСС, она же его и «прослушала». В театре это неожиданное решение было воспринято сдержанно, а с другой стороны, как-то разбавило устоявшуюся на некоторое время спокойную атмосферу в этом своего рода живом музее народных артистов СССР: ну надо же, такого еще не было!

Записные остряки радовались тому, что кремлевская принцесса пристроила в театр только лишь любимого певца, а могла бы еще «порекомендовать» и какого-нибудь танцора из Ансамбля песни и пляски Московского военного округа (но танцор у нее уже был — Марис Лиепа). Партком театра разрешил трактовать появление певца с новой и необычной фамилией как торжество ленинской национальной политики. В самом деле, страна у нас многонациональная, так почему же на ее главной сцене не могут быть представлены лучшие сыны и дочери населяющих ее народов? Пусть поют и пляшут артисты с разными фамилиями — русские Атлантов и Вишневская, евреи Рейзен и Хромченко, украинец Во-

рошило, грузины Соткилава и Анджапаридзе, армянин Лисициан, тот же латыш Лиепа. А теперь вот цыган. Что здесь плохого? «Нет у нас ни черных, ни цветных», — поется в известной песне, не раз исполнявшейся по партийным праздникам в Большом театре его солистами.

Певец Вячеслав Войнаровский — приглашенный солист Большого театра — очень переживал, что не был принят в его труппу в 1977 году именно из-за Буряце. Войнаровский находился на гастролях в Японии и не смог быть на репетициях в театре: «Мои партии отдали Буряце. Боря, и все это понимали, мог выбирать любые партии, но он никогда не брал первые, а только маленькие. И был прав: в цыганском театре “Ромэн” Борис был бы бог и царь, но не в Большом». Маленькие «выходные» роли на театральном жаргоне называют «моржами» — исполняющий их артист появляется или «высовывается» на сцене ненадолго. В спектаклях Большого театра «высовывался» Буряце в «Мертвых душах» Щедрина, «Чио-Чио-сан» Пуччини, «Каменном госте» Даргомыжского. Но и к моржам приходит звездный час, если у них есть преданные моржихи. В мае 1981 года усилиями Галины Леонидовны Борису доверили петь совсем не рядовую партию: отравителя Бомелия в опере «Царская невеста» Римского-Корсакова. Премьера Буряце прошла на сцене Кремлевского дворца съездов, выполнявшего роль второй сцены Большого театра и вмещавшего шесть тысяч командированных, а также москвичей. Главной зрительницей предполагавшегося успеха Ромео, естественно, стала его Джульетта — «Я в восьмом ряду, меня услышите вы, маэстро!». Но Галина Леонидовна уселась не в восьмом, а в первом ряду, захватив с собой и разномастных друзей из гастрономическо-артистического окружения: «Наш Боречка сегодня поет главную роль!»...

В поучительной опере «Царская невеста» авантюрист и алхимик Бомелий требует от несчастной Любаши любви взамен на отраву, которой та задумала погубить соперницу Марфу. Похотливый Бомелий обещает ей: «Для девушки пригожей на все, на все готов». И Любаша соглашается, лишь бы Григорий Грязной был с ней, а не с другой. На что только не идут женщины ради любви, и не важно, кто они — царские невесты или простые смертные, — так и Галина Леонидовна была готова на все ради Бориса. Любительница застольных песен и танцев под мотив «Очи

черные», она впервые увидела его в театре «Ромэн» — «блестящего денди, одетого в каракулево пальто, пошитое в талию, и в каракулевой шапке». Увидела и влюбилась. Помогла ему окончить ГИТИС чуть ли не с красным дипломом (хотя на занятиях по истории партии его не видели), затем пристроила в Театр оперетты. Это ничего, что Буряце даже не учился в консерватории (ну и что? Вишневская тоже «академиев не кончала»), любовника Брежневой, благодаря ее могущественным связям, приняли в Большой театр по звонку — в те годы это называлось «позвоночной системой». В ходу у номенклатуры было и другое выражение — «спинотехника», имелось в виду хождение в баню с большими начальниками, где и принимались нужные решения. А можно было просто пригласить нужного человека в престижный московский ресторан.

Коллеги по театру оценили исполнение Буряце в «Царской невесте» как вполне сносное, как и положено, он накрыл поляну для участников спектакля, но сам на банкете не присутствовал, уехав в ресторан Дома актера с Галиной Брежневой отмечать премьеру. Там певец обнаружил пропажу своего огромного перстня. Вернувшись во Дворец съездов, он нашел его в гримерке. У певцов Большого театра о Буряце остались в основном такие приемлемые впечатления: «Он никогда, если не считать шикарных нарядов, перстней и шуб до полу, не пытался противопоставить себя остальным солистам, был достаточно скромнен в коллективе и много времени мог потратить, готовя ту или иную роль. Мне он запомнился как очень приветливый и доброжелательный парень, не жадный. Мог запросто одолжить кому угодно любую сумму. Правда, не особенно заботясь о том, чтобы ее своевременно, а то и вообще вернули. Без конца одаривал костюмеров и гримеров театра. А еще — об этом помнят все — никогда не снимал свои бриллианты и крест», — говорит певец Александр Архипов.

Роль Бомелия, судьба которого весьма незавидна (Иван Грозный велел поджарить его на сковородке), оказалась для Буряце последней — и потому символичной. В январе 1982 года его арестовали за спекуляцию дубленками и билетами в Большой театр, которые он якобы загонял иностранным поклонникам «Лебединого озера» за доллары. Так что из Большого театра он ушел по-плохому, попросту говоря, даже не вылетел, а присел. А о том, как вылетали из театра, пойдет речь в следующей главе.

ИВАН СЕМЕНОВИЧ МЕНЯЕТ ПРОФЕССИЮ:  
КАК ВЫЛЕТАЮТ ИЗ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

*Галина Вишневская: через тернии к звездам — «Примадонна?» — Прослушивания в Бетховенском зале — Наезд на Максакову — Мстислав Леопольдович «Буратино» — Огнивцев, внебрачный сын Шалыгина — Квартира в сталинской высотке — Из коммуналки в кооператив — Евгений Нестеренко: «Скатертью дорога!» — Три увольнения Николая Голованова — «Севильский цирюльник дыбом» — Отречение Бориса Покровского — Когда пели только на русском языке... — Скрипач-эмигрант Артур Штильман — Всего четыре антисемита на всю оркестровую яму! — Реентович и «Большая скрипка Большого театра» — Буфет с икрой и рыбкой — Невозвращенец-камсорг Александр Годунов и его жена Людмила Власова — Старая дублинка Алексея Ермолаева — Злосчастный рейс Нью-Йорк — Москва — Американская трагедия — 1941 год: побег Ивана Жадана — Солисты Большого поют для немецких офицеров — Фельетон про Козловского — Заоблачные гонорары — Заслуженная пенсия народных любимцев — Ария с петлей на шее — Конец золотой эпохи*

*Уйти из Большого театра тяжелее,  
чем поступить в него.*

Борис Покровский

Первых партий немного — но даже на них в Большом театре стояла очередь из народных артистов. Гораздо больше возможностей проявить себя у тех, кто исполняет партии второго и третьего ряда. Им не надо давать квартиры и умялять переехать из другого города. И заняты они в театре чаще. После окончания войны по крупным городам Советского Союза разъезжали его солисты в поисках талантливой молодежи. В разных концах страны, будь то Новосибирск, Минск или Одесса, организовывались прослушивания — конкурсы в стажерскую группу Большого театра. Творческие

соревнования проводились в три этапа — первый на месте, а второй и третий непосредственно в Большом театре. Повесили такое объявление и в Ленинграде, на Доме актера. И вот идет мимо молодая певица, солистка областной филармонии, что выступала по колхозам да по замызганным домам культуры с песнями советских композиторов. Увидела объявление, а вокруг него народ толпится из таких же, как и она. Остановилась и спрашивает: «Что такое стажеры, вы не знаете?» — «Это молодежная группа. Сегодня уже третий день конкурса», — отвечают ей добрые люди. И решила она спеть, несмотря на то что предварительно не записывалась.

Жюри возглавлял знаменитый тенор Большого театра Соломон Маркович Хромченко (еще один певец-долгожитель: пел в Большом в 1934—1956 годах, в 1991 году выехал в Израиль, где продолжил вокальную карьеру, умер в Москве в 2002 году на девяносто пятом году жизни). Перед ним и щеголяли своими вокальными данными выпускники Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Прослушивание было организовано традиционно: если голос после первого исполнения нравится — просят еще что-нибудь спеть, если нет — идите с миром! А певица наша даже в консерватории не училась, только музыкальную школу окончила. Но голос у нее был особенный. Взяв приступом жюри, она заставила Хромченко себя прослушать, причем без записи. Спела романс Рахманинова, а затем «Берег Нила» — арию Аиды из одноименной оперы. Тут Хромченко рот и открыл: «Кто такая? Откуда?» — «Вишневская, Галя. Консерваторий не оканчивала. Брала частные уроки. Пою в концертах, раньше четыре года пела в оперетте».

Немало удивил Хромченко «опереттой», Вишневская прошла на второй тур. Через неделю телеграммой пришел вызов из Москвы — из филармонии по-иному не отпустили бы. Таково было незыблемое советское трудовое законодательство. Педагог Вишневской Вера Николаевна Гарина напутствовала ее: «В день конкурса встань пораньше, хорошо поешь, в театр иди часа за два до начала. Походи по сцене, чтобы почувствовать атмосферу зала, кулис. Распевайся в течение часа, ни с кем не разговаривай. Сосредоточься только на том, что будешь петь. Пой только “Аиду”... Ты не студентка, ты ар-

тистка. Выйдешь с арией Аиды — покажешь в ней сразу все: и диапазон, и владение голосом, и профессиональную выносливость. С Богом!»

Сев в поезд, наутро Вишневская прибыла в Москву. Человек честолюбивый, как и большинство артистов, она вполне себе представляла главную цель поездки: «Большой театр, мечта каждого артиста в Советском Союзе! Я стою перед ним и не могу разобраться в своих мыслях, настолько фантастично все, что произошло со мной. Но чувствую, что этот монументальный колосс не пугает меня. Наоборот, я полна решимости и сил, я готова бороться за свое место в нем. Да, да — из провинциальных клубов, из нищеты, без специального музыкального образования. Оружие мое — мой голос, талант, молодость, и я вступаю в борьбу за самое высокое и почетное положение, какое только есть в этой стране. Меня закалила жизнь, и я должна выйти победительницей».

«Закалила» — не то слово: чуть не умерла в блокаду, перенесла туберкулез, отец в ГУЛАГе, и вот с такой биографией она появилась в Бетховенском зале Большого театра. Бетховенским он стал в 1921 году по случаю 150-летия любимого композитора Ленина, автора «нечеловеческой музыки». Нарком Анатолий Луначарский в те дни так и сказал: «Бетховен поможет нам построить коммунизм». А до 1917 года здесь было Императорское фойе. Как и зрительный зал, фойе украшали красивейшие бронзовые люстры, усеянные пятью тысячами хрустальных подвесок (для чего использовали два десятка видов хрусталя). Фойе было роскошным, обретя свой неповторимый облик в 1896 году. Тогда в Москве готовились к коронации нового самодержца российского Николая II и встрече царской семьи, которая непременно должна была посетить Большой театр. По этому случаю фойе существенно обновили, потолочную роспись заменили декоративными розетками из папье-маше, а из Франции заказали дорогую шелковую ткань оттенка «раскаленного чугуна». Этой тканью драпировали стены фойе, а также изготовили дюжину панно, на которых шерстяной нитью в шесть цветов были вытканы причудливые узоры (в стиле Людовика XV), состоявшие из гербов Российской империи, растений и архитектурного декора. При большевиках, чтобы избавиться от ненавистных двуглавых гербов и витиеватых монограмм

императора, их просто-напросто вырезали ножницами из дорогушей атласной ткани. На их место налепили заплатки с цветочками. А в 1970-х годах окончательно испортили ткань химчисткой, итогом чего стало разрушение тканевого слоя, к концу века утраченного почти наполовину.

Вот в таких совсем не бетховенских условиях собрались на прослушивание все солисты труппы. В жюри — Максакова, Давыдова, Шпиллер, Ханаев, Лемешев, Козловский, Рейзен, Пирогов; дирижеры Голованов (главный!), Небольсин, Кондрашин. И, конечно, Покровский — главный режиссер Большого... Аплодировать конкурсантам было не принято. Но Вишневская нарушила традицию: «Поднялась на эстраду... и захотелось мне запеть — на весь мир! Чтобы повсюду меня слышали! В одну эту арию я вложила столько эмоций, вдохновения, что хватило бы на целую оперу. Было во мне какое-то внутреннее торжество — мне казалось, что я иду, а передо мной раздвигаются, падают стены... Хочется петь еще... еще... Но вот отзвучала последняя нота... Тишина... и вдруг — аплодисменты! А я не могу опомниться, вернуться на землю из своих облачных далей, во мне все трепещет».

Если во втором туре конкурсанты пели в Бетховенском зале под фортепьянный аккомпанемент, то третий — с оркестром и уже в здании филиала театра на Большой Дмитровке. После второго тура к Вишневской подошел Никандр Сергеевич Ханаев: «Да не волнуйся, ты уже прошла на третий тур! Через три дня будешь петь с оркестром. Но запомни на всю жизнь: у тебя во время пения перед глазами всегда должен быть стоп-сигнал. Знаешь, как у машин сзади? Красенький такой огонек... Иначе с твоим темпераментом на сцене костей не соберешь». Участливые советы артистов старшего поколения своим молодым коллегам были тогда нормой, как и то, что их внимательно, с большой охотой и уважением слушали.

В третьем туре оркестром дирижировал молодой Кирилл Кондрашин: «Не волнуйтесь, я вам покажу все вступления, вы только на меня смотрите. Желаю удачи». Перед выступлением подошел Ханаев: «Я тебе скажу по секрету: уже есть решение принять тебя. Пой — не робей!» Так и вышло. После партии Аиды оркестр устроил

Вишневской оглушительную овацию. В итоге она победила. Ее взяли в театр в стажерскую группу на один год, после истечения этого срока должны были включить в основной состав. Спасибо в том числе и Ханаеву — непревзойденному Шуйскому в «Борисе Годунове». Впоследствии таким же образом — после прослушивания перед жюри из Большого театра в Тбилиси — в стажерскую группу попадет Маквала Касрашвили.

Советы о том, как лучше петь и вести себя на сцене, очень полезны. Но вот кто научит жизни? Впервые оказавшись в таком важном и режимном учреждении, Вишневская и подумать не могла, что пройти в третий тур, обойдя почти 250 соперников, это еще полдела. Главное — заполнить анкету в двадцать с лишним страниц, доскональные вопросы которой могли поставить в тупик и более умудренного человека, например такой: «Были ли Вы или Ваши ближайшие родственники в плену или оккупации в период Великой Отечественной войны?» Или: «Чем занимались члены семьи до 1917 года? Владели ли недвижимостью? Где появились на свет все родственники до седьмого колена? Кем работают? Где похоронены, если умерли? Живет ли кто из родных за границей, а если живет — степень родства и чем занимается» и т. д. Само собой, имелся и актуальнейший вопрос о сидящих в тюрьме родственниках. У Вишневской по 58-й статье репрессировали отца, при заполнении анкеты она благоразумно сей факт скрыла, написав, что он пропал без вести на фронте. Попробуй проверь, ведь девичья фамилия ее Иванова — а Ивановых воевало и пропало (как и сидело!) столько, что хоть пруд пруди.

Не стоит забывать и о том, что само сокрытие Вишневской столь важного для того времени обстоятельства грозило ей (в случае чего) самыми серьезными последствиями. Ее бы потом в районный Дом культуры не взяли. Не зря же освободившийся после смерти Сталина отец певицы, зная о грозящей ей каре, специально явился в отдел кадров театра, чтобы сообщить о самом факте обмана. Он был настолько правоверным коммунистом, что, отрубив по доносу большой срок, все равно был уверен — партия не ошибается, а все, кто врет в анкете, включая его родную дочь, должны быть привлечены к самой строгой ответственности.



Отдел кадров Большого театра (руководимый сотрудником компетентных органов) размещался на той же площади Свердлова, но в левом крайнем здании, где и по сей день выход из станции метро «Театральная». Туда и понесла Вишневская анкету на проверку. Там, вероятно, не слишком тщательно всё прочитали и свою согласительную визу через три месяца поставили. А второго победителя конкурса, тоже ленинградца, Виктора Нечипайло, проверяли два года, так как он в анкете правду написал — что во время войны четырнадцатилетним мальчишкой жил на оккупированной Украине.

Но и проверка в отделе кадров — еще не всё. Молодой певице надо где-то жить. Вот тут-то она и вспомнила вопрос, заданный ей еще на конкурсе: «Вы из Ленинграда? В Москве родственников, квартиры, где жить, нет?» Большой театр квартиру не предоставлял, если, конечно, принятая на работу артистка не была знаменитой балериной. Было общежитие, где молодые артисты и жили. С трудом тогдашнему мужу Вишневской — Марку — удалось обменять Ленинград на Москву, одну комнату на другую. Поселились они в бывшем доходном доме на углу Столешникова переулка и Петровки: «Всю свою жизнь я прожила в коммунальных квартирах, но такого ужаса, как наше новое жилище, не видела. Когда-то, до революции, это была удобная семикомнатная квартира, рассчитанная на одну семью. Теперь ее превратили в набитый людьми клоповник. В каждой комнате жило по семье, а то и две семьи — родители с детьми и старший сын с женой и детьми. Всего в квартире человек 35 — естественно, все пользовались одной уборной и одной ванной, где никто никогда не мылся, а только белье стирали и потом сушили его на кухне. Все стены ванной завешаны корытами и тазами — мыться ходили в баню. По утрам нужно выстоять очередь в уборную, потом очередь умыться и почистить зубы... В кухне — четыре газовые плиты, семь кухонных столов, в углу — полати (там жила какая-то старуха), а под полатами — каморка, и в ней тоже живут двое.

Когда-то квартира имела два выхода — парадный и черный, через кухню. Так вот, черный ход закрыли, сломали лестницу, сделали потолок и пол, и получилась узкая, как пенал, десятиметровая комната с огромным, во всю стену, окном во двор и цементным полом. Вот в

этой “комнате” на лестничной площадке мы и поселились с Марком. Входить к нам нужно было через кухню, где с шести часов утра и до двенадцати ночи гремели кастрюлями у газовых плит десяток хозяек, и весь чад шел в нашу комнату. Но я не воспринимала свое положение трагически. Намотившись всю зиму по чужим углам, я даже чувствовала себя счастливой: разрешили московскую прописку, есть крыша над головой, до театра — три минуты ходьбы. Мы втиснули в нашу комнату диван, шкаф, стол, четыре стула и взятое напрокат пианино». В этом клоповнике Вишневская и работала над своей коронной партией Татьяны в «Евгении Онегине», прожив там четыре года, уже будучи ведущей солисткой Большого театра.

Поступив в Большой театр в 25 лет, Вишневская прослужила в нем более трех десятилетий, добившись самого высокого положения, получив и высшее звание народной артистки СССР, орден Ленина, а главное — возможность выезжать за границу и петь там на лучших сценах мира, чего были лишены представители предыдущего поколения артистов Большого. Пришло к ней и международное признание. Счастливым оказался и брак с виолончелистом Мстиславом Леопольдовичем Ростроповичем — дело не только в любви и взаимности, но и в другом — муж Галины Павловны не работал постоянно в Большом театре, а лишь приглашался на отдельные постановки как дирижер. Сие обстоятельство избавило их от побочных и часто негативных последствий таких вот творческих союзов, когда супруги работают вместе: она — певица, а он — дирижер, всюду ее протезирующей. Или другой вариант: он — балетмейстер, а она — балерина, танцующая все главные партии. На первый взгляд такие браки удачны, но ведь театр — это не семья, там работают и другие не менее достойные артисты, претендующие на первые партии в операх и балетах. И у них тоже есть поющие и танцующие жены-мужья, готовые бороться с «семейственностью», «групповщиной», «делячеством» — это всё словечки той эпохи, наполнявшие многочисленные письма (и анонимки) в партком Большого театра, в ЦК КПСС и Министерство культуры. Развита был и еще один жанр — открытые письма в газету, когда внутренние конфликты (не обязательно творческие) выносились

на всеобщее обсуждение и обозрение. В общем, как сейчас по телевизору...

Галину Павловну не заподозришь в недооценке своей роли в истории мирового вокального искусства: «И все же, будь я неопытной, начинающей артисткой, этот театр мог бы постепенно сломать меня, и в этом случае я бы пополнила собой ряд хороших певиц, но не стала бы индивидуальностью, создательницей нового стиля исполнения женских ролей на сцене Большого театра. С моим появлением быстро изменились требования дирижеров, режиссеров — все хотели, чтобы исполнительница молодых ролей соответствовала им всем комплексом своих творческих данных. Излишняя полнота стала явным препятствием к карьере. К моему приходу в труппе числилось пятнадцать сопрано моего амплуа. Многие из них видели во мне нарушительницу их благополучного спокойствия, их раздражала моя смелость и настойчивость в искусстве и в жизни. Уже начались разговоры о том, что у меня тяжелый характер, что я резкая, несговорчивая...»

Первой, кого «Галька-артистка» поставила на место, оказалась та самая Мария Максакова, что вместе с другими корифеями хлопала ей на прослушивании в Бетховенском зале. Многолетняя Кармен Большого театра только потом поняла, как ошиблась. Максакова сказала молодой строптивой певице, что не хотела бы с ней не то что петь на одной сцене, а даже жить в одном общежитии. Вишневская пригвоздила ее: «Но вам это совершенно не угрожает, Мария Петровна, вы на пенсию уходите!» И ведь ушла, даже еще быстрее после этих слов.

Вишневская быстро раскрутилась, говоря сегодняшним языком. На дворе — оттепель, в Москву, в Кремль наезжают разные иностранные делегации, встречаются с новым-старым советским руководством. Культурная программа переговоров такая: «Жизель» или «Лебединое озеро» в Большом театре, прием с банкетом, например в «Метрополе». Почему балет — понятно, иностранцы ведь, а язык танца ясен всем, даже глухонемым. С оперой сложнее — в Большом театре они исполнялись только на русском языке, все, от Бизе до Гуно. Такова была установка — пели-то для советских зрителей, на гастроли не ездили.

Слава взошедшей звезды Большого театра довела

Вишневскую до дипломатических приемов. Это считалось огромной честью, которой нельзя было пренебрегать, да и глупо: после Сталина привилегий стало меньше, а на приемах хорошо кормили и поили. Весной 1955 года на один из банкетов в «Метрополе» позвали Галину Павловну. И вот сидит заслуженная артистка РСФСР (только-только получила звание), бутерброд с икрой ест. И подходит к ней какой-то незнакомый молодой мужчина, здоровается. Не сказать, чтоб красавец писанный — лысина намечается, нос как у Буратино, очкарик, смешной довольно-таки. В общем, у них в Большом мужчины и повиднее есть. Но обаятельный. Подсаживается за столик, шутит, анекдоты травит, на Вишневскую поглядывает. А она на него ноль внимания. Тогда он взял яблоко из вазы и через стол ей покатыл — как в древнегреческом мифе про суд Париса... А потом еще и навязался провожать Вишневскую до дома, где ее муж ждал. И конфеты на прощание подарил шоколадные, а она их не любила, но муж их съел. Так в «Метрополе» впервые и встретились Галина Вишневская и Мстислав Ростропович.

Ростропович был заметно похож на Сергея Прокофьева — этим сходством он гордился. Он вообще легко сходился с людьми, сразу переходя на «ты», особенно с композиторами: «Старик, посвяти мне чего-нибудь!» И «старики» посвящали — Шостакович, Бриттен, Мессиан, Прокофьев. 8 июня 1955 года Мира Мендельсон (вдова Сергея Прокофьева) отметила в дневнике: «Заходил Слава Ростропович. Рассказывал о громадном успехе Виолончельного концерта в Праге. Музыкант он, конечно, большой. Слава влюблен в певицу Г. Вишневскую, с которой он познакомился в поездке. По его словам, она влюбилась в него без памяти». Вскоре они поженились и жили вместе долго-долго, а дома она его звала «Буратино» (имя Мстислав показалось Галине Павловне слишком сложным для произношения).

А Вишневская все жила в своей коммуналке. В 1952 году — когда она только поступила в театр — Большому выделили несколько квартир в сталинской высотке на Котельнической набережной. Само собой, ей туда прописка была заказана. Впоследствии в высотке получили квартиры более достойные: от балета — Уланова,

от оперы — бас Александр Огнивцев, с которым Галина Павловна не раз выступала в одних постановках. Записи Огнивецва часто передавали по радио и телевидению, он находился в самом расцвете сил. За спиной певца говорили о том, что этот высокий красавец внебрачный сын Шаляпина — уж так был похож и статью, и голосом! Баритон Алексей Иванов открыл как-то страшную тайну своему приятелю и писателю-антисемиту Ивану Шевцову: «Он ведь детдомовец. Родителей своих не знает. А между прочим, у Шаляпина был импресарио Пашка Агнивцев. И фамилия у Александра до прихода в Большой театр была тоже Агнивцев. Это Голованов переделал ему “А” на “О”. Николай Семенович говорил: не театральная у тебя фамилия: Агнивцев-Говнивцев. Огнивцев — это звучит!» В одном прав Иванов — с Павлом Агнивцевым Шаляпин прятельствовал, с ним-то он и приехал в Москву в 1894 году. Агнивцев спас его от голодной смерти, платил за него в трактирах\*.

Квартира Огнивецва напоминала музей, да и только. На стенах Айвазовский, Маковский, Мясоедов и даже «Иисус Христос у Мертвого моря» Ивана Крамского, авторское повторение. По углам — старинная мебель, наполненная серебром, хрусталем и фарфором, принадлежавшими до 1917 года чуть ли не императорской семье. Интерьер свидетельствовал о высоком положении хозяина квартиры — одного из первых солистов Большого театра, народного артиста СССР, лауреата Сталинской премии I степени 1951 года за исполнение партии Досифея в «Хованщине». Эта роль и стала

---

\* Огнивцев старался строго следовать шаляпинской манере пения. «Под Шаляпина» он, например, гримировался и пел Ивана Грозного в «Псковитянке»: «Даже давал носовые призвуки, которые иногда, как краска, слышались у Федора Ивановича. То, чем от случая к случаю пользовался Шаляпин, Огнивцев почему-то взял за основу всех своих образов при том, что его собственный голос был замечательной красоты. Но эта “нарочитая ноздря”, присутствующая в его пении, меня всегда немножко раздражала. Как-то мне сказали, что Огнивцев спел Бориса в Канаде вовсе без носового призвука. Никто не знает, что с ним произошло, но это стало каким-то откровением. К сожалению, мне не пришлось при этом присутствовать, но об этом долго говорил весь театр. Я не понимал, каким образом Огнивцев сумел опять закатыть свой голос “в ноздю”. Что же, у него нет памяти мышц что ли, нет ушей? И никто не мог понять в театре. Но так вот и было», — вспоминал Атлантов.

Московская квартира  
Галины Улановой  
в сталинской высотке  
на Котельнической  
набережной больше  
походила на музей

А Галине  
Вишневской  
квартиру  
на Котельнической  
набережной не дали,  
к счастью,  
у ее любимого  
«Буратино» —  
Мстислава  
Ростроповича —  
была кооперативная  
квартира  
в Брюсовом переулке.  
На фото —  
счастливая  
советская семья  
певицы и музыканта



первой для него в Большом театре, куда он, выпускник Кишиневской консерватории, попал в 1949 году. Голос Огнивцева очень понравился Антонине Неждановой, некоторое время до этого заметившей молодого певца на Всесоюзном смотре вокальных факультетов консерваторий в Москве. Огнивцев пел в Большом три десятка лет, его соперником был другой бас — Иван Иванович Петров, «благодаря» которому Александр Павлович редко попадал в премьерные составы. Лишь уход Петрова из театра в 1970 году позволил перейти Огнивцеву на первые позиции. Огнивцев ушел из жизни в 1981 году после тяжелой болезни. Ему был всего 61 год\*.

На такую квартиру, как у Огнивцева, Вишневской заработать было нельзя — только заслужить, вот станет народной СССР — тогда быть может (если партком одобрит!). К счастью, ей не пришлось решать жилищную проблему. Свою молодую жену Ростропович привел в новую квартиру в знаменитый дом для музыкальной богемы в Брюсовом переулке, 8-10, в ЖСК «Педагог Московской консерватории». Этот дом стал строиться еще при Сталине — вождь сделал исключение для своих лю-

---

\* Не менее комфортно жила Галина Уланова, квартира которой больше походила на мемориальный музей, наполненный дорогой и изящной мебелью прошлых веков — «эрмитажной», как выражалась Галина Сергеевна, и кучей милых безделушек, среди которых хозяйка неизменно выделяла портсигар Шаляпина. А еще в квартире был неизменный станок, у которого балерина занималась ежедневно, вплоть до последних дней. Но истинным украшением квартиры служил королевский пудель Большой, присланный балерине из Англии зарубежной поклонницей. Както во время гастролей в Лондоне Уланова увидела на улице собаку этой породы, умилившись ей. Хозяйка пуделя — некая местная аристократка — узнала советскую балерину, фотографии которой напечатали на первых полосах центральных газет, пообещав, что непременно пришлет ей щенка. Обещание сбылось: в один прекрасный день в Большой театр пришла посылочка: маленький домик, из которого слышалось тьяканье щенка. Галина Сергеевна сначала хотела назвать пуделя ГАБТиком, но затем придумала ему имя Большой. Белый красавец-пудель прожил в квартире Улановой шестнадцать лет, отличаясь редким умом и сообразительностью. Уезжая из Москвы даже ненадолго, Уланова строго напутствовала домработницу не перекармливать Большику: ему вредно есть много, как и балерине! Галина Сергеевна не раз была замужем, среди ее избранников — режиссеры Иван Берсенев и Юрий Завадский, художник Вадим Рындин, но кажется, что более преданного существа на свете рядом с ней не было...



**«Головановский» дом Большого театра в Брюсовом переулке увешан мемориальными досками по всему фасаду**

**Николай Голованов тратил все деньги на картины.**

**В Музее-квартире Н. С. Голованова. Москва. Брюсов переулок**





бимых артистов. Тогда кооперативы были редкостью. Ростропович внес в кооператив всю свою Сталинскую премию. Здесь жили в разное время Георгий Свиридов, Арам Хачатурян, Дмитрий Кабалевский, скрипач Леонид Коган и др.

«Впервые в жизни, — рассказывала певица, — уже будучи известными артистами, мы со Славой очутились в собственной квартире, без соседей, и получили возможность закрыть за собой дверь. Четыре большие комнаты, ванная, кухня — и все это только для нас! Привыкнув всю жизнь ютиться в тесноте, в одной комнате, мы ходили здесь, как в лесу, и искали друг друга. У нас не было буквально ничего — ни мебели, ни посуды. В тот же день я пошла в магазин, купила несколько вилок, ножей, полотенца, простыни, тарелки. Новоселье справляли, сидя на полу, потому что ни стола, ни стульев не было. Так начинали мы свою самостоятельную семейную жизнь. В те годы трудно было купить мебель — в магазинах хоть шаром покати, приходилось записываться в очереди, ждать несколько месяцев. Слава дал кому-то взятку, чтобы купить столовый гарнитур, и мы были счастливы, что наконец-то можем обедать, сидя за собственным столом».

В начале 1956 года молодожены позвали друзей на новоселье: «Блины у Ростроповичей. Новая квартира», — отметила 9 января Мира Мендельсон (Галина Павловна любила угощать гостей блинами с зернистой икрой — на долгие «дефицитные» годы это станет очень удобным блюдом, особенно для приема иностранцев, накормить которых до отвала подобным образом окажется проще простого). Но радость артистов была преждевременной, то, что они въехали в собственную квартиру, за которую заплачены деньги, еще ничего не значило. Для проживания в ней нужен был ордер, выдававшийся из расчета 9 квадратных метров на человека. А их только двое, не считая домработницы. Значит, они имеют право не более чем на 27 квадратных метров. А квартира-то — 100 квадратных метров! Никакие ухищрения не помогли артистам получить ордер. «Как это можно в четырех комнатах жить только двоим? Это противоречит нашим советским законам!» — удивлялись в Моссовете. — «Но мы заплатили деньги!» — «Это ваши проблемы! Освобождайте квартиру и въезжайте в двухкомнатную в том же доме!»

Молодым помог глава советского правительства Николай Булганин, открыто ухаживавший за Вишневской при живом муже (такой же сластолюбец, как дедушка Калинин, «почетный гражданин кулис»). Благообразный, с клиновидной бородкой, Булганин никак не мог понять, зачем Ростропович заплатил деньги, ведь он мог «устроить» им квартиру в любом доме, только попроси. Ростропович ответил: «Эта квартира — моя собственность». — «Ишь, собственник! Сегодня — собственность, а завтра — по шапке». — «Да времена вроде другие, Николай Александрович». — «Да уж попался б ты мне раньше... Ну ладно, я шучу...» Так они шутили...

Прошел день, и из Моссовета на блюдечке с голубой каемочкой принесли ордер на квартиру, поздравили с новосельем и просили «ни о чем больше не беспокоиться, а если что понадобится, немедленно звонить в Моссовет — все будет к вашим услугам». Артисты вовремя обратились за помощью к Булганину — через год Хрущёв выгонит его на пенсию, отняв еще и звание маршала. Но он успеет помочь Вишневской и в другом вопросе — дело в том, что в «Метрополь» ее еще не раз вызывали, но не в ресторан покушать, а на второй этаж, в специальный номер, где ее ласково пытались завербовать в осведомители КГБ. Стоило ей только раз сказать об этом Булганину, ее сразу освободили от этой почетной обязанности. В начале 1970-х годов вернувшийся из тюрьмы бывший генерал госбезопасности Павел Судоплатов встретит бывшего премьера в очереди за арбузами на одной из московских улочек.

Боле тридцати лет пела в Большом Вишневская. Получила все, что можно, как и хотела в начале карьеры. Дальше — некуда. Ну если только место в президиуме Верховного Совета СССР рядом с обаятельным Расулом Гамзатовым, представителем славного советского Дагестана. Вишневская стояла первой в табели о рангах и на получение Ленинской премии. Однако замаячили иные перспективы... Вместе с мужем они исколесили весь мир, много ездили на гастроли, куда стремились попасть не только по творческим, но и по материальным соображениям. В СССР максимальная ставка за сольный концерт для Ростроповича ограничивалась 180 рублями, а для Вишневской (а также Образцовой и Архиповой) — составляла 200 рублей. А в Америке за

один концерт они могли в 1970-х заработать 200 долларов, при том что импресарио Сол Юрок платил Госконцерту 5 тысяч долларов за концерт, то есть в 25 раз больше, чем гонорар артисту. Ростропович за два месяца в Америке мог дать 25 сольных концертов, несложно подсчитать, таким образом, его месячную зарплату за рубежом (годика два поездишь — и на кооператив заработаешь!) и ту большую часть заработка, что оттяпало себе родное отечество. В 1960-х годах Вишневецкая и Ростропович как минимум трижды, в 1965, 1967 и 1969 годах, гастролировали по США вместе. Приезжая «оттуда», они только и делали, что подсчитывали понесенные благодаря Госконцерту «убытки».

Заработанную валюту они тратили на то, чтобы хоть как-то улучшить условия своего существования на родине. Вишневецкая и Ростропович, пока имели возможность выезжать за границу и работать там, привозили оттуда все, что можно: мебель, посуду, белье, холодильники, машины, рояли, одежду, нитки, растворимый кофе, колбасу, кастрюли, стиральный порошок, краску, доски и крышу для дачного домика (иностранные таможенники, наверное, сильно удивлялись содержимому их чемоданов и контейнеров). Так не проще ли вообще не возвращаться, а петь, играть и жить ТАМ? Мог ли возникнуть такой вопрос у честолюбивых артистов? Вполне. К тому же в родном театре, да и во всей творческой профессиональной среде вокруг них сгущалась атмосфера неприятия их провокационных поступков. Они, например, не захотели иметь дачу, как все, — в тех же Снегирях, где соседями могли бы быть так «любящие» их коллеги по работе. Дачу в Жуковке им подавай — суперэлитном поселке, построенном когда-то по указанию самого Иосифа Виссарионовича для академикова-томщиков. Здесь они и прикупили для себя нехилый участок с соснами-великанами, а другой приобрел Шостакович. Ходили друг к другу в гости, по пути встречаясь с Андреем Сахаровым (тем самым академиком), в ту пору крепко озабоченным необходимостью гуманизации советской политической системы. Другими соседями были высокопоставленные советские чиновники, например, зампред Совмина СССР Владимир Кириллин (с которым Ростропович любил «раздавить бутылку»), министр внутренних дел Николай Щелоков — с ним и

его женой Светланой артисты дружили семьями, часто совместно обедали не только на даче, но и дома в Брюсовом переулке. Министр очень хорошо относился к Ростроповичу и Вишневской, помог ей получить орден Ленина в 1971 году. Он вообще был меценатом — дружил с Ильей Глазуновым, помогал ему и в жизни, и в труде. В общем, неплохо.

На своей даче в Жуковке Ростропович и Вишневская любезно предложили осенью 1969 года пожить Александру Солженицыну, на что писатель согласился. Возникает, конечно, вопрос: как он мог жить там без прописки (это ведь не нынешнее время)? Участковый милиционер обязан был проверить сей факт в течение двадцати четырех часов. Но поселок-то закрытый, охраняемый! Спасибо еще и Щелокову, видимо позвонившему тому самому участковому с просьбой не трогать будущего нобелевского лауреата: пусть пишет! А еще Николай Анисимович снабжал Солженицына секретными архивными картами во время работы писателя над «Красным колесом». Такие вот широкие знакомства...

Дать приют гонимому писателю оказалось мало, и тогда виолончелист и певица стали писать письма в его поддержку, рассылая по редакциям центральных газет. После этого началась агрессивная травля Ростроповича, приведшая их к мысли об эмиграции. Громкий, боевой характер Галины Павловны (участницы обороны Ленинграда!) во многом поспособствовал положительному решению вопроса в марте 1974 года о их выезде за границу в длительную командировку Министерства культуры СССР. Нетрудно догадаться, что в этот день во многих гримборных Большого театра взлетали под потолок пробки от шампанского — многим народным-разнародным «Вишня» давно была поперек горла с ее запросами и скандалами. Отъезд примы автоматически освобождал место на пьедестале почета, куда теперь можно было подняться и другим в ожидании еще больших привилегий, орденов и премий (так и произошло!).

С трудом продав нажитое имущество (опять спасибо Николаю Щелокову — помог продать машину «Лендровер» и кооперативную квартиру), творческая семья покинула пределы родины. В 1978 году их лишили советского гражданства и государственных наград «за

действия, порочащие звание гражданина СССР». Так со скандалом покинула Вишневская Большой театр — ушла не на персональную пенсию (что было типично для остальных), а продолжила карьеру за границей. В буквальном смысле Галина Павловна вылетела из Большого — на самолете из Шереметьева. Ее пример не стал другим наукой, ибо таких певиц-эмигранток, начавших с нуля в Большом и достигнувших максимальной высоты, за историю театра было совсем немного.

Евгений Нестеренко вспоминает те дни: «Вскоре Вишневская и Ростропович обратились в правительство с просьбой дать им два года “погастролировать” за границей. Конечно, в этом был свой замысел. Очевидно, они рассчитывали, что им не разрешат выехать, и тогда они развернутся “в мировом масштабе”. Но неожиданно для них им сказали: “Пожалуйста!” Я помню, что их отъезд комментировала вся музыкальная и театральная Москва. Ростропович и Вишневская уехали вызывающе, непорядочно и нехорошо. Советская пресса перепечатала несколько интервью, которые они сразу же дали западным журналистам. Уже тогда все было ясно. Через два года они не выразили желания вернуться. Через три года им напомнили, что пора бы вернуться. Через четыре года напомнили еще раз. Они не возвращались. И тогда правительство поставило вопрос о лишении их гражданства. Такова была эта история. Сейчас всюду можно прочесть, что их изгнали из СССР. Их не изгнали. Нет. Они попросили гастролы — им дали гастролы. Они попросили два года — их ждали четыре. А то, что они не вернулись... Конечно, на Западе им было более выгодно жить. Галина Павловна поначалу записала оперу Шостаковича “Леди Макбет Мценского уезда”, но стать востребованной на мировой оперной сцене так и не смогла. В жестком мире западной конкуренции все ее попытки выдвинуться в число по-настоящему значительных оперных артистов были заведомо обречены на провал — не тот класс. А вот Мстислав Леопольдович Ростропович, будучи действительно большим музыкантом, реализовался на Западе очень полно». Лучшее, чем коллега по сцене, не скажешь...»

---

\* Евгений Нестеренко переехал на Запад через двадцать лет после своих коллег по сцене, в 1990-е годы «его» спектаклей в Большом театре становилось все меньше, приезжал он в Россию

Вишневская пришла в Большой за год до смерти Николая Семеновича Голованова, рекордсмена по увольнению. Его трижды (!) отстраняли от дирижерской работы в театре, куда он, недавний выпускник Московской консерватории, впервые поступил еще в 1915 году помощником хормейстера Ульриха Авранека. За дирижерский пульт он встал в 1919 году. В Большом театре Голованов пережил царя, Временное правительство и Ленина, однако начиная со второй половины 1920-х годов стал подвергаться нападкам и травле. Тогда в партийной прессе стало обыденным делом употреблять политический ярлык «головановщина». «Нужно открыть окна и двери Большого театра, иначе мы задохнемся в атмосфере головановщины. Театр должен стать нашим, рабочим, не на словах, а на деле. Мы знаем, что, если нужно что-нибудь уничтожить, следует бить по самому чувствительному месту. Руби голову, и только тогда отвратительное явление будет сметено с лица земли. Вождем, идейным руководителем интриганства, подхалимства является Голованов», — захлебывалась в праведном гневe «Комсомольская правда» в июне 1928 года. Обращает на себя внимание кровожадный язык процитированной публикации — словно речь идет о Змее Горыныче. Но не все так безобидно и сказочно: пройдет лет десять, и многих музыкальных и литературных революционных критиков, сделавших себе имя на бичевании признанных авторитетов в искусстве, постигнет печальная участь. Посевший ветер пожнет бурю.

Голованова травили так, что в его защиту высказывался сам Сталин. В письме Владимиру Билль-Белоцерковскому от 2 февраля 1929 года он писал, что дирижера не следует «преследовать и травить даже тогда, когда он готов распроститься со своими ошибками», что Голованова не надо вынуждать «уйти за границу». Как

---

реже и реже: «К тому же финансовые дела театра устроены так, что если я приезжаю петь — значит, отнимаю у кого-то заработок. Хотя гонорар солиста таков, что хватит только на конфеты, но все равно на меня косились. При том что цены на билеты с появлением моей фамилии в афише повышались, то есть я приносил театру доход... В марте 2002 года я спел на сцене Большого "Набукко" с ясным ощущением, что это мой последний спектакль. Это чувствовалось по всей ситуации, сложившейся в ГАБТе. Поцеловал сцену и пошел разгримировываться».

видим, тактика выдавливания из страны строптивых мастеров культуры, широко применявшаяся в период так называемого застоя, была опробована еще в 1920-е годы. В чем же состояло преступление Голованова? Оказывается, консерватор и поклонник классики, он не хотел приспособлять ее к изысканным вкусам рабоче-крестьянской аудитории, протаскивал «в советский театр старые, буржуазные нравы и методы работы», не хотел ставить новые советские оперы и балеты...

Не правы были гонители Николая Семеновича. Он-то как раз пытался приспособить классику к реалиям жизни. Во Всероссийском музее им. М. И. Глинки хранится старая пожелтевшая афиша необычной оперы «Севильский цирюльник дыбом», премьера которой состоялась 4 июня 1923 года. Из программки этого пародийного представления следует, что «музыка все-таки Россини», дирижировал комедией Голованов, декорации писал Федор Федоровский. Доселе ничего подобного мир не видел. Спектакль был лотерейный, с целью сбора средств в пользу ветеранов сцены, цены на билеты назначили непривычно высокими. Литературную основу шаржированного «Севильского цирюльника» составила сборная солянка из обновленной русской классики — Грибоедова, Островского, Гоголя.

Это была откровенная антимейерхольдовщина и гимн театральной чепухе: мужчины исполняли все женские партии, а женщины — наоборот. Графа Альмавиву пела Антонина Нежданова, Розину — Сергей Юдин, эпизодические роли офицеров, обряженных в офицерские шинели и треуголки Николаевской эпохи, достались Ксении Держинской, Валерии Барсовой и Елене Катульской. Роли, обозначенные в афише как «послоницы Фигаро, психопатки», играли Марк Рейзен и Пантелеймон Норцов. Артисты выступали в костюмах из разных эпох, а теноры, изображавшие женское окружение Фигаро, появлялись перед обмиравшими от смеха зрителями в балетных пачках, да еще и с голыми волосатыми ногами.

Потешным было и само действие — сидящий на берегу устроенного озера доктор Бартоло ловил рыбу на удочку, вылавливая из воды дефицитные продукты, учитель музыки Базилио почему-то в образе жреца из «Аиды» поднимался из люка. А Леонид Собинов,

наоборот, спускался сверху в большой люльке и загримированный в румяную бабу пел частушки. Взвод красноармейцев, помещавшийся в большой люстре зрительного зала, стрелял холостыми патронами по команде режиссера Владимира Лосского, который вспоминал, как «Альмавива-Нежданова пела свою серенаду, аккомпанируя себе на шарманке, с добавлением популярного тогда квартета Страдивариуса в испанских костюмах; квартетом дирижировал В. Сук, стоявший на сцене в черном сюртуке; У. Авранек, стоя во фраке на высокой скале, дирижировал “бурей”, которая в оркестре не игралась, а воспроизводилась на сцене с помощью всех имевшихся в театре шумовых и световых аппаратов: раскатов и ударов грома, свиста и воя ветра, молнии, дождя, мчащихся туч, радуги, трещотки, звона во все колокола».

Короче говоря, это было нечто. Даже нынешним ниспровергателям старых классических опер, переносящим их действие в наше прискорбное время (и превращающим привычные для поклонников Верди и Гуно интерьеры в публичный дом и ночлежку бомжей), не могло бы прийти в голову все это искрометное «безобразие», показанное на сцене Большого театра в тот июньский вечер 1923 года. Тут талант иметь надо! «Севильский цирюльник дыбом» был поставлен красиво, и потому публика (и артисты!) потребовала «повторения банкета» уже через пять дней. Спектакль обеспечил большие сборы и оставил прекрасные воспоминания, прежде всего в памяти исполнителей, повеселившихся и посмеявшихся от души. Громче всех смеялся дирижировавший этим капустником Голованов. Но если бы все спектакли вызывали столь положительную реакцию... В 1928 году Николая Семеновича первый раз выгнали из Большого театра. Кирилл Кондрашин отмечал, что Голованова убрали за антисемитизм. В качестве примера приводили его слова в адрес Пазовского: «Русскими операми должен дирижировать русский дирижер»\*.

---

\* Обиду Голованова можно понять. В 1927 году дирижер Арий Моисеевич Пазовский поставил «Бориса Годунова» с восстановленной сценой «У Василия Блаженного», Годунова пел Владимир Политковский, Шуйского — Никандр Ханаев, Юродивого — Иван Козловский, Мария Максакова пела Марину Мнишек, а Николай Озеров (отец знаменитого советского спортив-



Большой театр продержался без Голованова два года — в 1930 году Николай Семенович вновь понадобился, но в 1936 году его опять попросили на выход. Тучи над Головановым стали сгущаться в процессе постановки новой советской оперы «Тихий Дон» композитора Ивана Дзержинского. Несмотря на его показательное желание порадовать зрителей этой псевдомузыкой, доверие Кремля он стал терять не по дням, а по часам. Николай Семенович даже готов был сбрить бакенбарды (как тот полковник у Достоевского), лишь бы проявить советский свой патриотизм. А дирекция театра всячески подзуживала Сталина, сочиняя доносы и письма против Голованова, «который завоевал свое положение не столько своими художественными достоинствами, сколько волевым характером и напористостью». Его обвиняли в том, что в театре «восторжествовал курс на “помпезную” оперу, обставляемую с максимальной пышностью и громкостью» в ущерб мировой классике — Моцарту, Россини и т. д., а в труппе воцарилась атмосфера подхалимства, кумовства и «равнения на “сильных”», — обращался к Сталину и Молотову 3 апреля 1936 года председатель Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР Платон Креженцев. Он предложил ввести должность художественного руководителя театра, являющегося одновременно первым заместителем директора, передав ему все творческие полномочия, как то: планирование репертуара, назначение исполнителей, работу с композиторами и т. д. На новую должность он предложил Самуила Самосуда, а Голованова предполагалось «сослать» в Оперный театр им. К. С. Станиславского или в крайнем случае на педагогическую работу.

Так Голованову нашли замену как «первачу», но против его воли. А Самосуд получил специально созданную для него новую должность, по своему влиянию не сравнимую ни с какой другой за предыдущую историю театра. Сказать, что Николай Семенович Голованов расстроился — значит ничего не сказать — он задумался о самоубийстве, ни много ни мало. В «Тихом Доне» Голованов утонул, как Чапай в Урале (но, в отличие от Василия Ивановича, он сумел выплыть и затем в третий

---

ного комментатора) — Самозванца. Голованову дадут поставить своего Годунова только в 1948 году.

раз причалил к Большому). А пока что он думает, как поудобнее залезть в петлю, о чем донес Сталину и Молотову Яков Боярский (заместитель председателя Комитета по делам искусств при Совнаркомом СССР — в 1939 году он был арестован, признавшись в противоестественных связях с наркомом Ежовым). Боярский сообщает 9 апреля 1936 года: «8-го апреля днем Голованов дирижировал оперой “Тихий Дон”. Поэтому я встречался с ним в 8 ч. вечера. Я сообщил ему о состоявшемся постановлении Комитета о назначении Самосуда и об освобождении его, Голованова, от работы в Большом театре...»

Голованов был поражен, ведь еще недавно члены политбюро называли его лучшим дирижером в СССР, а теперь выставили вон, словно лакея: «Когда я выгоняю свою прислугу, я ей объясняю, за что я ее выгоняю». Посему он потребовал назвать конкретный повод увольнения: «Если не будет указана причина, мне остается только одно: бросить окончательно художественную работу и сделаться шофером или покончить с собой... Вы же знаете меня, я человек тертый и с крепкими нервами: если я что-нибудь решаю, я довожу до конца». Голованов принялся еще и угрожать: «Я напишу в Правительство протест с просьбой отпустить меня за границу, раз меня не могут использовать в СССР... Я покончу с собой и оставлю такое письмо, которое заставит вас призадуматься... Пусть в Европе знают, как у нас обращаются с художниками»; «Против меня давно ведется травля, и вот я вновь делаюсь ее жертвой... Когда меня выгоняли из Большого театра за “головановщину”, со мной обошлись мягче: мне дали довести сезон до конца, а потом опубликовали о моем переходе на работу в Филармонию, а теперь вы говорите, что я ни в чем не провинился, а поступаете со мной круче, чем в тот раз».

Трудный разговор длился полтора часа. Видимо, все еще сомневаясь в окончательности собственного решения, Николай Семенович вдруг вспомнил о долге перед ним Большого театра: дескать, «Дирекция ему не доплатила 5 тыс. рублей за инструментовку “Тихого Дона”, и что в случае его немедленного освобождения он рассчитывает получить жалованье до начала нового сезона». На что Боярский успокоил дирижера, что этот вопрос вполне решаем. Так что полученные пять тысяч, а затем через год и орден Трудового Красного Знамени

удержал Голованова от безрассудного поступка — стоит ли кончать жизнь, когда в кармане пачка денег, на груди орден, а театров в столице хоть отбавляй? Узнав об ордене, он искренно удивлялся.

Однако после увольнения Голованова его влияние в театре осталось сильным. Новый главный дирижер Самуил Самосуд жаловался в правительство: «Голованов — это глубочайший черносотенец, необычайный антисемит, который преследовал воздух, не только людей, и старался в театр не подпускать никакой общечеловечности. Голованов и вся компания, его окружающая, это необычайные стяжатели. Нет ни одного клуба и учреждения, положительного и отрицательного, где бы они не халтурили и не получали денег... Он был снят как антисемит и потом был привлечен в театр за отсутствием специалистов. А теперь он был снят именно как плохой специалист. Но все эти слухи мешают в том смысле, что верят, что он вернется... В театре много евреев, но все — трусливы. Боятся Голованова такой боязнью, которую трудно себе представить. Верят в его возвращение в театр. На все мои уверения, что Голованов вернуться не может, заявляют: “Что вы говорите, был случай, когда вся страна говорила, а потом его все-таки вернули”».

Халтурил Голованов, используя терминологию Самосуда, в различных оркестрах, в том числе в оркестре народных инструментов, Государственном оркестре духовых инструментов (был и такой в СССР), в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радио, художественным руководителем которого он стал в 1937 году. Но широкой русской натуре Николая Семеновича этого было мало — так что не зря страшились музыканты Большого театра его возвращения. А бояться было кому. Иван Иванович Петров рассказывал об одном пикантном эпизоде во время репетиции оперы Рихарда Штрауса «Саломея». Дирижировал Вячеслав Иванович Сук, работавший в театре с 1906 по 1933 год, фактически исполняя обязанности главного дирижера. Трудно давалась сцена, где поет хор евреев. Наконец репетиция закончилась. Сук громко объявил: «Все евреи свободны!» И тогда оркестр Большого театра чуть ли не в полном составе поднялся со своих мест, направляясь к выходу: «Куда вы? Я имел в виду совсем других евреев, тех, которые на сцене!»

Третье пришествие Голованова состоялось по инициативе Сталина, назначившего его главным дирижером Большого театра в 1948 году, когда вышло знаменитое постановление о формализме в музыке. И было это назначение в духе времени и очень символическим, в разгар борьбы с космополитами, когда солистов Большого театра еврейской национальности вместе с другими деятелями советской культуры того же происхождения стали принуждать к подписанию верноподданнического обращения с просьбой отправить их всех на Дальний Восток или еще подальше, в общем, туда, откуда возврата нет. Еще в 1944 году Сталин, находясь в правительственной ложе Большого театра, высказался: «А все-таки Голованов — убежденный антисемит!» Сказано это было с такой странной интонацией, что окружающие впали в депрессию от недопонимания глубокой мысли вождя: то ли Иосиф Виссарионович нашел в Николае Семеновиче единомышленника, и теперь все должны стать антисемитами. То ли наоборот: Голованов, конечно, евреев не любит, но других дирижеров «для вас у меня нет», а потому пусть работает дальше.

Перечитывая архивные документы прошедшей эпохи, приходишь к забавному выводу — советская власть вполне трезво оценивала убогое состояние советской же музыки, признавая ее серьезное отставание (в художественном плане) от талантливых свершений русских композиторов XIX века. Но корни этого отставания она видела не там, где следует. Выдвигалось две причины плохой работы советских композиторов: низкий уровень материальной заинтересованности (об этом мы еще поговорим) и засилье евреев. И это не шутка. Еще в августе 1942 года, в разгар Великой Отечественной войны, в недрах Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) родилась любопытная докладная записка «О подборе и выдвижении кадров в искусстве». Из документа следовало, что основной преградой на пути развития советского искусства является извращение национальной политики партии: «Во многих учреждениях русского искусства русские люди оказались в нацменьшинстве. В Большом театре Союза ССР, являющемся центром и вышкой русской музыкальной культуры и оперного искусства СССР, руководящий состав целиком нерусский: Исполняющий обязаннос-

ти директора Большого театра Леонтьев — еврей, беспартийный; главный режиссер и дирижер Самосуд — еврей, беспартийный; дирижер Файер — еврей, член ВКП(б); дирижер Мелик-Пашаев — армянин, беспартийный; дирижер Штейнберг — еврей, беспартийный; дирижер Небольсин — русский, беспартийный; зам. директора филиала Большого театра Габович — еврей, член ВКП(б); художественный руководитель балета Мессерер — еврей, беспартийный; зав. хором Купер — еврей, беспартийный; зав. оркестром Кауфман — еврей, беспартийный; главный концертмейстер Жук — еврей, член ВКП(б)».

Двойственное впечатление от процитированного документа, в котором также подробно разбирался национальный состав Московской консерватории, усиливается еще и тем фактом, что в это самое время в Третьем рейхе бесперебойно дымили трубы от газовых камер в многочисленных концлагерях смерти, где в общей сложности было уничтожено более шести миллионов евреев. Это называлось «окончательное решение еврейского вопроса». И вот, параллельно с этим самым решением в Москве также задумались над тем, что «положение с кадрами в искусстве, сложившееся на протяжении ряда лет, требует немедленного вмешательства и принятия решительных мер уже в ближайшее время». Главное слово здесь — «решительность», должная «провести уже сейчас частичное обновление руководящих кадров в ряде учреждений искусства». Подготовил эту записку начальник Управления пропаганды ЦК ВКП(б) товарищ Александров (будущий министр культуры при Хрущёве).

Однако меры по национальному оздоровлению Большого театра так и не были приняты: немец к Сталинграду рвется, не до этого! Через год, 15 июля 1943 года, когда обстановка на фронте более или менее успокоилась, Георгий Александров сигнализирует Сталину о полной поддержке кадровых изменений в руководстве Большого театра, инициированных председателем Комитета по делам искусств Михаилом Храпченко:

«Государственный академический Большой театр СССР, являвшийся на протяжении многих десятилетий гордостью русского народа, как высшее достижение его национальной и мировой культуры, за последние годы стал работать плохо. Некоторые постановки в те-

атре идут на низком художественном уровне, а, например, величайшее произведение русского искусства опера “Евгений Онегин” идет на уровне провинциальных театров. Вопреки традициям ГАБТа из его репертуара в последние годы исчезли лучшие произведения русской оперы: “Борис Годунов”, “Садко”, “Псковитянка”, “Сказание о граде Китеже”, “Князь Игорь”, “Руслан и Людмила”, “Хованщина”, “Снегурочка”, “Сказка о царе Салтане”; балеты “Щелкунчик”, “Спящая красавица”.

Характерно, что в период Отечественной войны после эвакуации Большого театра в Куйбышев руководство театра в первую очередь восстановило не русские оперы, а иностранные (“Травиата”, “Аида”, “Севильский цирюльник”). Только после вмешательства Управления пропаганды в Куйбышеве была поставлена в концертном исполнении опера “Иван Сусанин”. В филиале Большого театра (Москва) эта опера пошла только в 1943 г. За время войны Большой театр поставил единственную новую оперу “Вильгельм Тель”, музыка Россини. Во всей работе коллектива театра наблюдается упадок дисциплины, разболтанность, отсутствие плановости. Между солистами происходит нездоровая конкуренция. Хуже стал работать хор Большого театра. Это объясняется тем, что вместо работавшего ранее в театре известного мастера хора Степанова во главе хора был поставлен малоквалифицированный человек (Купер). В исключительно тяжелом положении оказался знаменитый на весь мир балет Большого театра. В настоящее время в Большом театре налицо единственный дирижер балета Файер, пожилой, больной, полуслепой человек, которому достойной смены нет и не готовится. Отсутствие в театре авторитетного руководителя — директора привело к тому, что Самосуд, став полновластным хозяином театра, интересуется только теми постановками, которые сам ставит. Остальная работа театра заброшена. Боясь конкуренции, Самосуд не привлекает на работу в театре видных работников искусства. В настоящее время у руководства театра ходят за небольшим исключением люди, не способные обеспечить высокий уровень работы Большого театра. Вряд ли можно считать правильным, что в старейшем русском театре руководящий состав подобран односторонне по национальному признаку».

И далее опять перечисляются фамилии дирижеров с указанием их национальности. Смешно уже то, что напротив фамилии Мелик-Пашаева напечатано «грузин» — видимо, потому, что родился он в Тбилиси. Уморительного выглядит и характеристика Файера — якобы пожилого и больного человека, которого через 12 лет обвиняют в «фривольном» отношении к молодым балетинам и оформлении пятого развода. Седина в бороду, бес в ребро. А по поводу «гордости русского искусства» есть замечательный анекдот от Давида Ойстраха. Один молодой скрипач пожаловался, что в Большом театре его зажимают по причине опять же «пятого пункта». Ойстрах успокоил его: «Дорогой мой, все евреи в нашей стране делятся на три категории. Первая — это те, кто получает сто рублей, их называют “жид порхатый”. Вторые — кто зарабатывает 200 рублей в месяц, это просто евреи. Наконец, третья категория — это те, кто получает 500 рублей и называются гордостью русского искусства. К ним отношусь я. Не волнуйтесь, Вас ждет не менее блестящее будущее».

Так что назначение Голованова главным дирижером в 1948 году не является простым совпадением — укладываясь в схему по кадровому укреплению Большого театра, оно на самом деле отражает политическую конъюнктуру. Тем более что Николай Семенович пришел на смену Арию Пазовскому, надорвавшему здоровье в процессе неуклонного подъема советского музыкального искусства. За свою последнюю пятилетку в Большом театре Голованов в качестве главного дирижера по сталинскому заказу поставил монументальные оперы «Борис Годунов», «Садко», «Хованщина».

Смерть супруги Антонины Неждановой в 1950 году подкосила здоровье не старого еще дирижера, все реже встававшего за пульт, а в марте 1953 года умер его главный покровитель Сталин. Уже в апреле министр культуры Пантелеймон Пономаренко направляет Георгию Маленкову письмо: «Ссылаясь на болезненное состояние, последние три года Н. Голованов не дирижирует спектаклями, не ведет никакой репетиционной и педагогической работы и по существу перестал руководить творческой деятельностью театра». В мае Голованова увольняют из театра в последний раз, вручив ему на проходной приказ. «Выходя из 16-го подъезда

Большого театра, я словно воочию вижу идущего с палочкой Николая Семеновича. Он протягивает мне чуть одутловатую руку, она покрыта коричневыми пятнышками. Я видел эту руку, крепко державшую дирижерскую палочку, а теперь она сжимает приказ об освобождении его от работы в Большом театре», — вспоминал Борис Покровский. Уволили Голованова как-то нехорошо, без лишних объяснений, так же как за десять лет до этого выгнали Самосууда. Такова была безжалостная система. В августе 1953 года на фоне тяжелой депрессии сраженный инсультом Голованов скончался. К его мощной фигуре, во многом определившей стиль Большого театра прошлого века, мы еще не раз вернемся в книге.

А Борису Александровичу Покровскому суждено было самому испытать горечь и разочарование от увольнения из Большого театра после многолетнего служения (40 лет!). Впервые он пришел в театр году в 1920-м, но не как постановщик, а в качестве зрителя. Маленьким мальчиком он очень любил ходить в храм, где его дед был настоятелем. Боря особенно любил звонить в колокола: «Вставал в четыре часа утра и убежал в церковь. Мне и десяти лет нет, а я влезаю на колокольню и бью в колокол. Как сейчас помню это наслаждение. Темная ночь, среди белых сугробов: возникают черные фигуры, все идут в эту церковь, потому что звонит мой колокол! Я спускаюсь вниз, облачаюсь в стихарь, зажигаю лампады и свечи. Собирается народ, старики, старухи. Я тогда уже недурно читал по церковнославянски, меня никто не учил, сам научился. И я читаю “часы”, специальные молитвы перед службой». Отец Покровского, партийный директор школы, дабы отвести сына от религии, поступил мудро: он просто купил ему билет в театр, на галерку, самый дешевый (попробуй-ка сейчас купи такие!). Так Боря бросил церковь и стал ходить в театр, как на работу. Дедушка-церковнослужитель смену занятий одобрил, сказав, что «Большой театр — тоже храм духа нашего». Капельдинеры знали Борьку Покровского в лицо, пропуская и без билета, делая ему «козу» и умиляясь: «Ух ты какой любитель оперы!»\*

---

\* Кстати о колоколах. Звонница в Большом театре существовала с середины XIX века, когда по Высочайшему указу были отлиты колокола специально для театральных спектаклей. Одной из первых «колокольных» опер стала «Жизнь за царя» Михаила



«В театре, — вспоминал Покровский, — на галерке было свое общество, вернее каста, и я был в нее принят. Люди разные по возрасту, днем чем-то занимавшиеся (это никого не интересовало), вечером сходились, пожимая руку капелъдинеру, на верхотуру зала посмотришь, послушать, а главное, пообсудят. Многие я там услышал об артистах, меньше о дирижерах и совсем ничего о режиссерах. Ничего!» Особенно понравилась юному меломану опера «Демон».

А работать в Большом театре Покровский стал в 1943 году, приехав из Горького, где он трудился художественным руководителем в местном театре оперы и балета. К тому времени тридцатилетний Покровский

---

Глинки, премьера которой состоялась в Большом театре в 1842 году. А после 1917 года звонница послужила спасением для колоколов русских церквей, уничтожаемых большевиками. Так, летом 1932 года культкомиссия Президиума ВЦИК постановила изъять из московских храмов и передать Большому театру «во временное и безвозмездное пользование» более двадцати колоколов общим весом в 421 пуд. Таким образом удалось сберечь от уничтожения колокола храма Воскресения Христова в Кадашах. Среди спасенных — колокол работы самого Константина Слизова, колокольных дел мастера «золотые руки» (он специализировался в основном на отливке самых больших колоколов не только для двух столиц, но и для многих храмов России). Колокол был отлит на заводе П. И. Финляндского — единственном в России предприятии, на колоколах которого значилось сразу три государственных герба — случай уникальный за всю историю колокольного дела в России. Устроившийся в театре бывший звонарь Алексей Кусакин подобрал национализированные у церковью колокола по тону и звучанию, создав неповторимый и благозвучный ансамбль музыкальных инструментов. Кусакин являлся исполнителем колокольных партий в операх Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского. Ныне в звоннице Большого театра числится около сорока колоколов, друг на друга непохожих, громадных (более шести тонн и двух метров в диаметре) и маленьких, весом всего 9 килограммов. Самый старый колокол относится к 1678 году, еще четыре — к XVIII веку, остальные 30 созданы чуть более ста лет назад. На подавляющей части колоколов изображен государственный герб Российской империи, это своеобразный знак качества, который разрешалось ставить на продукции самых лучших предприятий. В частности, десять колоколов отлито на крупнейшем колокололитейном заводе Поволжья, принадлежавшем Товариществу «П. И. Оловянишников и сыновья». Еще в 1882 году этот завод на московской Всероссийской художественно-промышленной выставке за свой колокол удостоился высшей награды — права изображать на колоколах государственный герб.

зарекомендовал себя как представитель «талантливой советской молодежи», поставив оперу Александра Серова «Юдифь», выдвинутую на Сталинскую премию. В Горький приехала специальная просмотровая комиссия — так было положено в ту эпоху: видные деятели культуры колесили по всему Советскому Союзу и смотрели спектакли, претендовавшие на премию имени вождя всех народов. Член комиссии завлит МХАТа Павел Марков заметил Покровского и, вернувшись в столицу, рассказал о нем Самуилу Самосуду, который резюмировал: «Надо его брать в Большой!» И в Горький пришла правительственная телеграмма из Москвы с вызовом в Большой театр. Мало сказать, что это известие огорчило театр и зрителей. Провожали молодого худрука торжественно, с речами и митингом, подарив на память от всего коллектива серебряную сахарницу, «чтобы сладко жилось». Некоторые солистки балета плакали, а старые билетерши всхлипывали.

Впоследствии Покровский расценил этот поворот в своей жизни как «чудо, не знавшее прецедентов». Учитывая военное время, добирался Борис Александрович до Москвы долго, съев все припасенные им 25 пончиков с вареньем. Приезжает он в столицу и напрямик идет в Комитет по делам искусств, гордо помахивая правительственной телеграммой на красивом бланке с советским гербом, но там никто не обратил на это ни малейшего внимания: «Время военное, не до вас!» Тогда Покровский, набравшись наглости, пошел прямо к Самосуду в директорский кабинет Большого театра. Просидев два часа в приемной, он предстал пред светлыми очами главного дирижера, не встретив «никаких восторгов, никакого интереса и уважительности». Самосуд разговаривал равнодушно и отчасти лениво: «Молодой человек, сами понимаете, это Большой театр, так что ни на что особо не рассчитывайте. Разве что помощником режиссера...» А Покровский уже думает, что зря приехал, пора обратно в Горький. И вдруг Самосуд словно проснулся: «Идете ли вы в своей работе от музыки?» — «Нет!» — «Правильно, дорогой мой, а то все объявляют, что идут от музыки и действительно ушли от нее очень далеко! Ха-ха-ха!...» Так и стал Борис Александрович служить в Большом театре, началось его «воспитание Самосудом».

Первая репетиция с корифеями осталась в его памяти навсегда, мало того что все — Козловский, Барсова, Пирогов, Лемешев, Михайлов — пришли заранее, так они еще и встали при появлении молоденького режиссера, коего они видели первый раз в жизни. Борис Александрович расценил это как пример «великой внутренней культуры, которая строится на почитании человека человеком», хотя речь могла идти об элементарной вежливости. А после репетиции Александр Степанович Пирогов посетовал: «Я пришел, думал попотеть, снял пиджак, а тут раз, два и готово, такие теперь режиссеры!» И это также запомнилось Покровскому, серьезно повлияв на его отношение к артистам, вскоре привыкшим к его длинным и подробным репетициям — чтобы потели, как в сауне. Труппа довольно быстро поменяла к нему свое отношение и после ареста одного известного солиста, попытавшегося публично урезонить «этого выскочку из провинции» Покровского (выражение Голованова). Фамилию солиста назовем в следующей главе.

Он поставил в Большом театре полсотни спектаклей, трижды был его главным режиссером (1952, 1955—1963, 1970—1982), пережил полтора десятка директоров, стал народным артистом СССР, получил четыре Сталинские премии и одну Ленинскую. Но не это главное — второго такого оперного режиссера нет и не было ни в СССР, ни в России. В 1982 году Покровского со всеми его регалиями отправили на пенсию: попросили уволиться по собственному желанию. Заявление он написал не в своем кабинете, а на приеме у министра культуры СССР Петра Демичева. Уходя, Борис Александрович честно обозначил причину увольнения: потому что не желает работать в театре, «который игнорирует русский язык». Все объяснялось довольно просто — ведущие солисты театра, активно гастролировавшие по миру с 1970-х годов (это вам не при Сталине!), стали тяготиться режиссерством Покровского, уверенного, что традиция исполнения всего репертуара на русском языке в Большом незыблема. Борис Покровский назвал их «непослушниками», которые, став знаменитыми, начали обвинять его в кровожадности и криках на репетициях. Первые солисты театра — Атлантов, Нестеренко, Образцова, Милашкина и другие — были желанными гостями за рубежом, где пели в операх итальянских

композиторов на языке оригинала. А в своем театре они были вынуждены петь то, что ставил Покровский. Разное понимание смысла и значения работы оперного певца привело к очередному громкому скандалу в Большом, который окончился поражением Покровского. Понятно, что силы были неравны. С одной стороны — пожилой главный режиссер, с другой — сплоченная на основе в том числе и семейных отношений группа молодежавых народных артистов, опирающаяся на поддержку месткома, парткома, райкома, дирекции и дирижера.

Вот как об этом рассказал Владимир Атлантов: «Конфликт возник из-за того, что мы ощущали себя не востребованными в спектаклях, которые могли бы быть на нас поставлены. Ведь Покровский в принципе ставил то, что он хотел как главный режиссер. Может быть, кроме “Тоски” и “Отелло”. Появление этих двух спектаклей в театре не было его инициативой. И потом мы выступали не против него как режиссера, а против его стиля руководства. Просто отталкивающее впечатление производило то, как главный позволял себе в недопустимом тоне разговаривать с ведущими режиссерами, артистами хора, вообще с артистами... Его лишили приставки “главный”. А если он не главный, то он не будет работать. Он согласен работать только на положении главного режиссера. Его лишили возможности диктата, к чему он привык. У него эту игрушку отняли, и ему стал не очень интересен Большой театр... Когда Покровский что-то ставил, то ставил это только для себя. Я тоже пел для себя, но я ничего ни у кого не отнимал. Пел я Хозе, и остальные вместе со мной пели Хозе. Да и все партии. А Покровский, пользуясь административными возможностями, имел власть решать, что он хочет ставить. И на этом заканчивались все разговоры. Власть — вещь страшная, она портит души. Страшно, когда человек, как Покровский, например, десятилетиями находится у власти. Каждый, сидящий там на месте главного дирижера или режиссера, занимался не судьбой театра, а совсем другим. Главные занимались осуществлением своих персональных желаний, говоря о том, что это нужно театру и должно стать ядром развития театра. Это несправедливость и безобразие!.. Не использовать поколение прекрасных голосов в новых

постановках мировой оперной классики это, мягко говоря, невосполнимая потеря»\*.

Поводом для обострения давно копившихся противоречий послужила премьера театра — «Обручение в монастыре» Сергея Прокофьева, вызвавшая шквал критики ведущих солистов, обвинивших режиссера в превращении оперы выдающегося советского композитора в банальную оперетту. Кошунство, по их мнению, состояло и в том, что Покровский будто не замечает вокруг себя орденоносцев и народных артистов СССР, не задействуя большую их часть в своих новых постановках. Дирижером выступал Геннадий Рождественский. Заведующий оперной труппой театра в 1980—1984 годах Анатолий Орфенов приводит такую версию той самой искры, из которой и разгорелось пламя: певшая в этой опере главную роль Катерины Тамара Милашкина «вошла в конфликт с Рождественским, сделавшим в резких тонах ей замечание во время репетиций. Милашкина отказалась участвовать в премьере». А Милашкина — жена Атлантова...

А ведь еще два года назад все те, кто теперь обрушивался на Покровского с критикой, провозглашали в честь него здравицы на банкете по случаю присуждения режиссеру Ленинской премии. Летом 1980 года в хоровом зале Большого театра Борис Александрович устроил грандиозное празднование, пригласив на него своих многочисленных коллег: столы ломились от яств и вин не хуже, чем на пиру в иной поставленной им опере. К слову сказать, пример не оказался зарази-

---

\* Режиссера полюбить непросто, да еще такого, как Борис Александрович Покровский с его грозными «рачьими» глазами (эпитет его друга Кондрашина). Как вспоминал Евгений Нестеренко, он не терпел никакого пижонства или премьерства: «У нас в Большом даже малейшие проявления этого порока он умел уничтожить на корню. Например, если вдруг кто-то на репетиции появлялся в щегольском костюме или в белых брюках, то для такого не в меру нарядного артиста он обязательно придумывал мизансцены с валянием на полу или стоянием на коленях. А как-то вдруг выяснилось, что “звездной болезнью” захворала Галина Павловна Вишневская: перестала отвечать на приветствия, словно забыла, как кого зовут. Однако тот же Покровский любил с ней работать, потому что свою не слишком богатую певческую и актерскую одаренность она компенсировала исключительным трудолюбием».

тельным: никто больше так широко не отмечал получение Ленинской премии. В январе 1982 года все повторилось: во время творческого вечера, приуроченного к семидесятилетию Покровского, он услышал много лестных слов от артистов, «которых он вывел в люди» (как та самая заводская проходная), признававшихся в любви к нему и клянущихся в верности. Более того, на творческом вечере после исполнения оркестром театра под управлением Евгения Светланова симфонической картины «Сеча при Керженце» дирижер и режиссер, прилюдно расцеловавшись, договорились о будущей постановке «Сказания о невидимом граде Китеже» на сцене Большого. Примечательно, что планы театра предусматривали участие в постановке совсем иных людей — дирижера Юрия Симонова и режиссера Георгия Ансимова, теперь оказавшихся в неудобном положении и закусивших удила.

После отречения Покровского власть в Большом перешла к главному дирижеру Юрию Симонову и своеобразному политбюро — президиуму (слово-то какое для театра!) художественного совета в составе Владимира Атлантова и его жены Тамары Милашкиной, Юрия Мазурока, Александра Ведерникова, Евгения Нестеренко, Елены Образцовой и ее мужа дирижера Альгиса Жюрайтиса\*. Можно сказать, что театр стал управляться по-семейному. Изменилась и репертуарная политика — Образцова поставила «Вертера» Жюля Массне, где дирижировал Жюрайтис. Был поставлен «Бал-маскарад» Верди. Большой вес певцов, их влияние и связи «наверху» продемонстрировал золотой дождь, пролившийся на них с началом перестройки. Архипова, Образцова и Нестеренко удостоились высшей награды родины — медали «Золотая Звезда» Героя Соцтруда. Им не было и шестидесяти лет в момент награждения. До них лишь один Козловский получил героя, да и то к восьмидесятилетию.

---

\* «Это событие, — вспоминает певец Анатолий Орфенов, — стало началом того эксперимента, который закончился вводом в президиум художественного совета шестерых народных артистов СССР из оперы. Видимо, балет не нуждался в такой “поддержке”, так как Григорович все дела по балету решал сам, единолично, и если советовался с кем, то не выносил этого вопроса на коллективное обсуждение».

Занятно, что другой творческий и семейный союз — Ирины Архиповой и Владислава Пьявко — не вошел в состав президиума, что прямо указывало на расстановку сил в этом театральном перевороте. Президиум к тому же подверг остракизму включение в репертуар оперы Глюка «Ифигения в Авлиде» с участием в роли Клитемнестры Ирины Архиповой. Здесь была своя подоплека — Архипова как главный вокальный консультант Большого театра «почти в шестидесятилетнем возрасте сохраняла отличную вокальную форму. Ей доверяли проведение в качестве председателя жюри многих международных и всесоюзных конкурсов. А большинство наших ведущих солистов уже преподавали в консерватории, ГИТИСе, институте Гнесиных и сердились, что их ученикам не дается предпочтения на этих конкурсах»\*, — свидетельствует Орфенов.

Что же касается русского языка, то здесь также начались нововведения: в опере «Кармен» некоторые певцы пели по-французски (Образцова, Атлантов, Мазурок), а все остальные, в том числе хор, по-русски. Все это можно назвать хорошей русской поговоркой «Кто в лес, кто по дрова», имеющей свой французский аналог: «Кто туда, а кто сюда». Так сказало отсутствие в театре главного режиссера, пусть и старорежимного, но способного прекратить разлад между орденоносцами. Пройдет немного времени — и без Покровского вновь не смогут обойтись в Большом, в 1988 году его позовут ставить очередную оперу. И он, так и не простив обиды, откроет дверь служебного входа театра, с трудом переступив его порог. Его встретит лифтерша: «Что-то давно тебя не было, Александрыч, приболел, что ли?» По Большому театру вновь раздастся громкий и повелительный голос Покровского, а за его спиной оркестранты будут шептаться: «Хозяин вернулся!» (кстати, однокашник Бо-

---

\* Вокальное долголетие Ирины Архиповой в качестве положительного примера приводит ветеран-фониатр поликлиники театра Зоя Андреевна Изгарышева, «тянувшая за язык» весь золотой фонд Большого: «Это образец всего. Она всю жизнь строжайшим образом соблюдала режим вокалиста. Знала, как себя вести, что есть и что пить. Идеальная певица. Она могла простудиться, еще чем-нибудь заболеть, но у нее никогда не было никаких изменений голосового аппарата». Под стать Архиповой — Нестеренко и Атлантов.

риса Александровича по ГИТИСу Георгий Товстоногов придерживался подобной же «хозяйской» тактики и лексики, исповедуя в своем театре «Добровольную диктатуру»). Слово «хозяин» в Большом театре очень любили. Что же до причины увольнения, то пролетят еще годы, и доживший почти до ста лет Покровский, не утратив чувства юмора, заметит: «Сейчас этот конфликт кажется смешным, потому что мой Камерный театр ездит по всему миру и поет спектакли на языке оригинала. Так что я в дураках. Но каждый может делать ошибки»\*.

В Бетховенском зале проходили и прослушивания музыкантов оркестра Большого театра, на протяжении довольно долгого времени отличавшегося высоким профессиональным уровнем исполнительского мастерства. В оркестре в разное время играли выдающиеся музыканты, например, скрипачи Абрам Ямпольский, Дмитрий Цыганов, Семен Калиновский, арфистки Ксения Эрдели и Вера Дулова, трубачи Михаил Табаков, Тимофей Докшицер, Георгий Орвид, Николай Полонский, тромбонист Владимир Щербинин, кларнетисты Сергей Розанов, Александр Володин, гобоист Яков Куклес, фоготисты Михаил Халилеев, Ян Шуберт, флейтист Иосиф Ютсон, виолончелисты Станислав Кнушевицкий, Иосиф Буравский, Григорий Пятигорский, Семен Козолупов\*\* и многие другие.

---

\* Обида, нанесенная Большим театром, неизгладима. Боль Покровского оказалась настолько сильной, что за все шесть лет отсутствия в нем режиссер не нашел в себе сил не то что пройти мимо, но даже взглянуть на него. Не менее трагическими были последствия сорвавшейся премьеры балета «Девушка и Смерть» в 1986 году для Микаэла Таривердиева, автора музыки. Балет буквально выкинули из Большого театра за неделю до объявленной премьеры, хотя все было готово: декорации, костюмы, проданы билеты. На худсовете выступила Галина Уланова: «Пусть Таривердиев пишет музыку к кино, а в Большом театре ему делать нечего». Это стало катастрофой для композитора, он больше никогда не ездил мимо Большого театра.

\*\* Семен Козолупов играл в оркестре Большого театра в 1908—1912-м и в 1924—1931 годах, подробности его увольнения сообщил в своих мемуарах Иван Петров: «Печально закончилась одна ситуация в утреннем спектакле “Лозэнгрин”, которым дирижировал Сук. В перерыве пришел в театр виолончелист Козолупов, который в этот день был свободен. Он поговорил с оркестрантами, сел около арфы и задремал. Этого никто не заметил, но когда начался следующий акт, то на пианиссимо скрипок Козолупов



Скрипач Артур Штильман в октябре 1966 года пришел в Большой театр для прохождения конкурса в оркестр, состоявшего из двух этапов. Сперва исполнялась сольная программа. Штильман сыграл «Чакону» Баха для скрипки соло и первую часть концерта Бартока. Второй этап сулил сложности — необходимо было исполнить «с листа», то есть без подготовки, отрывки из известных опер, причем сразу же после первого тура. Отрывки из опер выбирал Марк Эрмлер, стоящий за дирижерским пультом. «Эрмлер, — вспоминает Штильман, — вел себя исключительно по-джентльменски, но все равно было ясно, что в оркестре этот репертуар я не играл, хотя Эрмлер мне не дирижировал, а предлагал сразу играть с определенного места. В общем, эта трудная часть закончилась более или менее благополучно. Во всяком случае, качество самой игры — ритм, настоящую сольную интонацию, достойный скрипичный тон, мне удалось сохранить в большинстве отрывков. Я один остался ждать результатов».

После подведения итогов к Штильману подошел первый концертмейстер оркестра скрипач Игорь Солодуев (потомственный музыкант Большого — его отец Василий Солодуев был валторнистом еще в 1903 году) и сказал: «Мне не удалось добиться для тебя места на первых пультах. Но я тебе не советую отказываться от работы. Начав на последнем пульте первых скрипок — мы все с этого начинали, и я тоже, — я уверен, что на первом же внутреннем конкурсе ты проявишь себя так же отлично, но тогда ты уже будешь “своим”, тебя будут знать по работе здесь, да и как человека тоже. В общем, моя просьба к тебе — не отказывайся от работы. Ты скоро свое возьмешь, а при твоей игре — тем более». Так в 31 год Штильман стал скрипачом Большого театра. На работу в театр его взяли охотно (это ведь не 1948 год!), торжественно вручив красное удостоверение с советским гербом, превращавшееся в палочку-выручалочку в тот момент, когда машину спешившего на репетицию скрипача останавливал гаишник. Скрипач не только демонстрировал удостоверение всем своим родным и

---

вдруг проснулся, схватил с испугу арфу и начал брать на ней какие-то немислимые аккорды. Сук схватился за голову и чуть не упал в оркестровую яму. После спектакля разразился такой скандал, что Козолупова уволили из театра».

знакомым, но и убеждал их, что поступил на работу в чуть ли не единственное место в Москве — «счастливый остров, свободный от страшной раковой болезни антисемитизма». То есть антисемиты были, но в количестве четырех человек — всех их подсчитал Штильман. И действительно — откуда взяты разгулу антисемитизма в Большом театре, если вторым концертмейстером оркестра был Юлий Реентович, третьим — Леон Закс, четвертым — Абрам Гурфинкель, о котором Солодуев говорил: «Абраша Гурфинкель — наш лучший оркестрант и превосходный скрипач».

А Юлий Реентович руководил еще и Ансамблем скрипачей Большого театра. Мало кто из телезрителей не видел выступлений этого оригинального коллектива, особенно любили его показывать под Новый год в «Голубом огоньке» — с иголки одетые солисты, мужчины во фраках и красивые женщины в эффектных платьях играли популярную классику Паганини, Чайковского, Моцарта и произведения советских композиторов. Ансамбль имел и неофициальное название, совсем не обидное, а, наоборот, подчеркивающее его высокий исполнительский уровень — «Большая скрипка Большого театра».

Первое выступление скрипачей состоялось на родной сцене 25 февраля 1956 года — успех был таков, что уже вскоре виртуозов смычка и деки попросили сыграть снова, на следующих концертах, например к 8 Марта. А затем еще и еще... Выяснилось, что публика готова внимать музыкантам оркестра, не только когда они находятся в яме, напоминая о своем присутствии по команде дирижера будто дрессировщика в цирке, — отныне скрипачи получили полноценную прописку на сцене. Их стали приглашать на всевозможные концерты (в том числе и правительственные!), не говоря уже о выступлениях в цехах заводов, фабрик и депо «Москва-Сортировочная», где на импровизированных помостах до них уже танцевали артисты балета и пели солисты оперы Большого театра с популярными концертными номерами.

Расширению репертуара ансамбля способствовала напряженная работа так называемых транскрипторов — композиторов, специализировавшихся на переложении популярных мелодий для ансамбле-

вой скрипичной игры, в частности Игоря Заборова, скрипача и композитора в одном лице. Возникает вопрос: каким образом музыкантам удавалось совмещать основную работу в театре с концертной деятельностью (некоторые безответственные люди называют ее халтурой)? Ведь в любом драматическом театре актера, постоянно отпрашивающимся для съемок в кино, худрук давно бы сказал: выбирайте — или сцена или киноэкран! И многие сделали выбор не в пользу театра... А вот оркестрантам Большого просто повезло — директор театра Михаил Чулаки по совместительству был еще и композитором, написавшим для ансамбля несколько произведений (в частности «Вариации на тему Паганини»). Какое совпадение! Он-то, директор, и провел разъяснительную работу с заведующим оркестром, чтобы молодому и растущему коллективу не мешали развиваться, а точнее, создал условия, «обеспечивающие планомерную репетиционную работу и возможность систематически выступать перед публикой». Короче говоря, помимо одного (общего для всего театра) выходного — понедельника — ансамблистов обеспечили еще и вторым, дабы они могли радовать своим искусством жителей не только Москвы, но и других городов Советского Союза.

Так постепенно и сложилась слава ансамбля. В фильме «Деревенский детектив» участковый Анискин, разыскивая аккордеон заведующего клубом, просит того послушать, что звучит из окон односельчан в вечерний час. И завклубом безошибочно угадывает игру Ансамбля скрипачей Большого театра. Телевидение делало свое дело. А что же происходило за голубым экраном? Юлий Реентович, неплохой скрипач (не Ойстрах, конечно, но всё же) и хороший организатор, сумел раскрутить ансамбль и за пределами Союза, чем и прельстил молодого Артура Штильмана. И вроде все началось хорошо, только вот почему-то на гастроли ансамбля в Австрию скрипача не взяли, а потом и в Америку. То есть в Полтаву и Воронеж — милости просим, а вот в Вашингтон — стоп-кран закрыт. Что же выяснилось? Оказалось, что в ансамбле играют два штатных осведомителя КГБ, на Штильмана собран компромат, и ход ему дал сам бдительный Реентович, заслуженный деятель искусств РСФСР и народный артист РСФСР. Компромат

такой: в 1973 году во время гастролей Большого театра в Чехословакии скрипач зашел в Еврейский музей Праги, где встретил еще двух таких же скрипачей, и сдуру прочитал надпись под одним из экспонатов на иврите, о чем те и доложили немедленно Реентовичу, который мгновенно исключил полиглота из списков участников поездки в Австрию. А ведь говорили Штильману: держи язык за зубами и ешь пирог с грибами! Таким же образом «изолировали» и лучшего скрипача оркестра Большого театра и его концертмейстера Даниила Шиндарева. В Свердловском райкоме партии правдоискателю Штильману так и сказали: «Чего вы от нас хотите? Реентович на вас показал! Он показал, что вы дружили и дружите с лицами, покинувшими Советский Союз. Мы вынуждены доверять Реентовичу, хотя мы знаем, что вы человек порядочный и нас не подводили».

В Большом театре лауреат международных курсов Штильман получил звание народного артиста РСФСР. В его памяти остался Дворец съездов в Кремле, выполнявший роль второй сцены Большого театра, и особенно «великолепный буфет на последнем этаже, где продавались изысканные яства в виде жульенов в серебряных маленьких кастрюльках или блинов с черной икрой (сегодня это вполне может показаться неудачной шуткой), хорошие вина и шампанское — все это значительно поднимало настроение зрителей, попавших в такой приятный мир. Кроме этого, оттуда открывался прекрасный вид на Москву — весь Кремль, Замоскворечье, улица Горького...». Свой буфет работал во дворце и для артистов и музыкантов театра, однажды из-за него чуть было не сорвалась репетиция торжественного концерта к XXV съезду КПСС — в продажу выбросили растворимый кофе в банках. Лишь скорое окончание дефицита позволило вернуть оркестрантов на их рабочие места, за пюпитры. В 1979 году Штильман, подав заявление в ОВИР на эмиграцию, также вылетел из Большого театра — сначала в Вену, затем в Рим, а потом уже в Америку, где с 1980 по 2013 год играл в оркестре Метрополитен-оперы, что лишний раз подтверждает высокий уровень исполнительского искусства самого главного советского театра. Пример Штильмана — далеко не единичный, оркестр Большого театра лишился многих талантливых музыкантов, эмигриро-

вавших за границу, а вот Реентович не успел — в 1982 году он неудачно поскользнулся на лестнице в театре и вскоре скончался.

Отсутствие возможности свободного выезда за границу и присвоение государством права решать за артиста, где ему петь и танцевать, привело к бегству солистов Большого театра во время зарубежных гастролей. Приведем лишь один из примеров. 11 ноября 1982 года советское радио сообщило о кончине генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева — не большого любителя классического искусства, и все же почему-то именно в Большом театре решили провести траурный митинг. Труппа собралась в зале. Слово предоставили Борису Покровскому. Борис Александрович проникновенно и с чувством раскрыл образ покойного, особо подчеркнув, с какой особой теплотой и любовью относились к нему советские люди: «Мы называли его не просто товарищ Брежнев, а Леонид Ильич. Это говорит о многом». Речь главного (пока еще) режиссера встретили аплодисментами. Следующие выступающие, представители театральной общественности, парткома и профкома вспомнили и о вкладе генсека в борьбу за мир и международную разрядку. Некоторые в зале плакали (артисты!).

О том, что борьба за укрепление мира между народами — это не пустые слова, коллектив театра (как и все остальные советские люди) почувствовал уже скоро. На очередном витке холодной войны 1 сентября 1983 года советскими войсками ПВО над Сахалином был сбит пассажирский авиалайнер из Южной Кореи. Это привело к жесткому обострению отношений между СССР и США. В дело с обеих сторон вступили пропагандисты. В частности, в ЦК КПСС достали (будто скелет из шкафа) прибереженный для удобного случая сюжет о невозвращенце Александре Годунове, оставшемся в Америке в августе 1979 года во время гастролей Большого театра. Он был далеко не первым артистом балета, «выбравшим свободу». Среди коллег Годунова, примеру которых он последовал, были артисты Кировского театра — Рудольф Нуреев, Михаил Барышников и Наталья Макарова, оставшиеся в разное время на Западе. Но побег Годунова по своему резонансу превзошел все прежние подобные случаи. Чтобы разгрузить возникшую в

августе 1979 года ситуацию, пришлось привлекать чуть ли не «самого Леонида Ильича»...

В Большой театр Годунов пришел по приглашению Юрия Николаевича Григоровича в 1971 году — его заметила супруга балетмейстера, Наталья Бессмертнова, и посоветовала мужу взять талантливого танцовщика. А было Годунову 32 года, и на сцене Большого он триумфально дебютировал в «Лебедином озере», станцевав Зигфрида. Майя Плисецкая особо выделяла его среди своих партнеров: «Александр Годунов был могуч, горделив, высок. Сноп соломенных волос, делавший его похожим на скандинава, полыхал на ветру годуновского неповторимого пируэта. Он лучше танцевал, чем держал партнершу. Человек был верный, порядочный, совершенно незащитный, вопреки своей мужественной внешности. Сенсационная история с его бегством из «коммунистического рая» была подготовлена бесприютным нищенским существованием в Большом. Его терзали, тоже долго не выпускали за границу, не давали танцевать. Он сидел без копейки денег, что по его широте и гордыне было мучительно. Даже свой угол он получил только незадолго до побега. Я лишилась Зигфрида, Вронского, Хозе». И не только Зигфрида, добавим мы...

Майе Михайловне, известной искусительнице своих партнеров, конечно, виднее со своего недостижимого пьедестала, когда она пишет о нищете солиста Большого театра, получающего министерскую зарплату, — хотя, согласитесь, понятие «без копейки» имеет свой смысл для людей разного достатка. О решении остаться в Америке Годунов поведал Плисецкой еще в 1974 году во время гастролей. Однако она упростила его отсрочить — дабы не испортить судьбу фильму-балету «Анна Каренина», в котором они в это время снимались: «Подожди, пока фильм выйдет на экраны. В следующий раз останешься». И он тогда вернулся в Союз, пообещав: «Хорошо. Подожду. А может, в следующий раз — вместе?»

Столь крепкие отношения с примой Большого театра объяснялись тем, что Годунов в противостоянии трех сильных балетных группировок принял сторону Плисецкой, что не могло не сказаться на отношении к нему Григоровича (третья группа артистов опиралась на Владимира Васильева). В частности, Григоровичу не понравилась трактовка Годуновым образа Спартака,

что явно не способствовало участию артиста в балетах мастера. В итоге роль Спартака он станцевал всего пять раз, Ивана Грозного — девять, а Пастуха в «Весне священной» — два раза, подсчитали поклонники Годунова. В то же время в балетах с Плисецкой он танцевал гораздо чаще — в «Кармен-сюите» почти 40 раз, в «Анне Карениной» — больше тридцати и т. д.

Жена Годунова — Людмила Власова пришла в труппу Большого за десять лет до него, в 1961 году. Годунов увел ее от мужа, также артиста балета: «У меня было все: квартира, драгоценности. Когда Саша первый раз на сцене Большого театра танцевал “Лебединое озеро”, я сидела дома и не могла разделить его триумфа. Я послала ему розы с запиской... Я переехала в его однокомнатную квартирку на Юго-Западе. Первое время я все продавала — шубы, бриллианты, мне это было и не нужно. Он очень переживал: “Как только я начну ездить, я тебе все куплю”. И действительно, он мне покупал всё. У меня была чуть ли не первой в Москве роскошная шуба из песца. Сам же он предпочитал джинсы и рубашки, ходил, как хиппи». Глагол «ездить» прочно вошел в повседневный лексикон артистов Большого театра и означал возможность выезда на зарубежные гастролы.

Талантливый и трудолюбивый Годунов, питомец Рижского хореографического училища, довольно быстро прошел путь от новичка до премьеры театра. Если в начале своей карьеры на сцене Большого он получал как артист кордебалета, то перед бегством из Большого — 550 рублей (с голоду трудно умереть!), в 1976 году ему присвоили звание заслуженного артиста РСФСР. Из квартиры на Юго-Западной он переехал в Брюсов переулок, в дом артистов МХАТа, где соседствовал с Марисом Лиепой. Правда, квартира его была на первом этаже, но уже обещали дать другую, побольше и повыше. Свидетельством широкой популярности артиста стало его участие в кинофильме «31 июня», где он сыграл вместе с женой. Карьера почти что голливудская, а сколько еще впереди! Только знай, с кем танцевать и дружить (особенно если ты секретарь комсомольской организации Большого театра)...

Годунова выпускали и за границу, где критики называли его первым принцем советского балета с царской фамилией (да, фамилия удачная, раскрученная, если

можно так выразиться, и даже лучше, чем Отрепьев или Шакловитый). А когда артиста не выпускали, то дирекция Большого театра заявляла, что он болен, — обычная практика! Вот почему учитель Годунова — в прошлом звезда советского балета и трижды сталинский лауреат Алексей Ермолаев, перешедший в Большой из Кировского еще в 1930 году, — как-то назвал его «самым болезненным своим учеником». Смысл горькой остроты очевиден. Ермолаев также жил в Брюсовом переулке, 7, и в знак особого расположения к Годунову однажды подарил ему свою старую дубленку, но не потому, что Александру нечего было носить и он мерз зимой. Это был подарок с очень глубоким смыслом, оцененный благодарным учеником, буквально не снимавшим ермолаевскую дубленку в холодное время года. Ставить на нее заплатки он доверял лишь скорнякам Большого театра. И это при том, что он мог достать любую шмотку в брежневской Москве. Смерть Ермолаева в 1975 году от инфаркта стала для Годунова трагедией — он сам на руках отнес его в машину «скорой помощи». Ермолаев очень хотел, чтобы мемориальная доска в память о нем висела между окнами квартиры Годунова и Власовой.

Перед гастролями Большого театра 1979 года, куда взяли и Годунова, ему пообещали после возвращения не только присвоить очередное звание народного артиста РСФСР, но и улучшить жилищные условия. Однако этого ему было уже мало. Талантливый человек тем и отличается от нас, грешных, что переживает постоянный творческий рост, остановить который невозможно. Потребность к развитию, достижению новых вершин в творчестве настолько сильна, что преобладает по накалу с желанием повышения материального благополучия. Годунова было уже не вернуть — склоки и дразги в Большом, столкновения между главными его действующими лицами в балете не обещали ничего хорошего. А жизнь-то проходит: лучшие годы! В итоге 19 августа 1979 года после своего последнего балета «Ромео и Джульетта», где Годунов танцевал Тибальда, артист решил остаться в Америке, запросив политического убежища. Хотя речь шла прежде всего об убежище театральном.

«В этот день, — вспоминала Власова, — я разрешила Саше отдохнуть в отеле. Когда я пришла после репетиции, его не было. Я решила, что он в гостях у наших



друзей, хотя мне показалось странным, что нет записки. Я прождала его до вечера и никому не сказала о том, что его нет. “Наши люди” уже зашевелились: “Где Саша?” Я ответила, что он у друзей. На следующее утро я все поняла. Я отправилась через дорогу в другой отель, где на 50-м этаже был бассейн — наш американский импресарио нам с Сашей сделал туда бесплатные пропуска. Весь день там просидела, чтобы никого не видеть. Вечером после спектакля я вызвала к себе в номер зав. труппой и все рассказала. Он пришел в ужас. Пришлось рассказать всем. Я сразу поняла, кто его увел. Это был фотограф Блюх. Он давно эмигрировал в Штаты, еще в Москве часто ходил к нам, много фотографировал и, между прочим, вел разговоры об отъезде: “Мила, ты такая красивая, ты можешь стать в Америке фотомodelью”. Приходил он к нам в отель и в Нью-Йорке. Кстати, потом, после скандала, на наших фотографиях он сделал себе состояние. Позже мне передали, что на панихиде Саши весь зал был увешан фотографиями работы Блюха, а он сам плакал: “Это я виноват во всем!”».

Годунов бежал один, укрывшись у друзей, среди которых был и Иосиф Бродский, выступивший в роли переводчика. Примечательно, что в течение всех гастролей они с Власовой усердно покупали подарки для родных и близких, завалив ими люксовый номер отеля. Думал ли он в эту минуту, что будет с его женой, — вопрос риторический. Бродский (в присутствии которого полицейские взяли у Годунова отпечатки пальцев) по этому поводу замечает: «Саша объяснил мне — буквально на следующий день после своего побега, — что они обсуждали такую возможность неоднократно. Тем не менее в последние дни в Нью-Йорке она не выразила готовности; хотя в другом случае она такую готовность, видимо, выражала. Годунов догадывался, что после Нью-Йорка его собираются отправлять обратно в Москву. Он понял, что времени нет. Что разговоры с Милой будут длиться бесконечно... Отбросим романтическую, эмоциональную сторону, которая могла бы побудить Милу остаться. С практической точки зрения, чисто профессионально, ход рассуждений Милы мог быть таков. Годунов звезда. Ей, по качеству ее таланта, особой малины не предвиделось. Она была на семь лет старше Годунова. У Саши, если к нему придет успех на Западе, не останет-

ся никаких — если мы опять-таки отбросим романтические чувства — сдерживающих обстоятельств. Поэтому Мила вполне могла предположить, что ее жизнь на Западе обернется не самым счастливым образом. Ее итоговое решение зависело бы от степени привязанности к Годунову».

В итоге Власова решила срочно лететь в Москву, домой, к маме, руководящему работнику универмага «Москва» на Ленинском проспекте. Американские газеты уже повсюду раструбили об очередном советском невозвращенце, заметно накалив ситуацию. «Свободу Власовой!» — с плакатами такого рода собрались свободолюбивые граждане Нью-Йорка у отеля, где жили советские артисты (если раньше американцы знали лишь одного Власова — сдавшегося немцам в 1942 году генерала, — то теперь им пришлось запомнить и фамилию советской балерины, которую якобы силой решили вернуть в «империю зла»). Но Власова этого уже не видела, ее дорога до аэропорта имени Джона Кеннеди напоминала путаный маршрут заматающего следы иностранного резидента: главное сесть в наш самолет. Советские дипломаты в погонах здорово помогли ей в этом вопросе. Белоснежный лайнер «Аэрофлота», на котором предлагалось летать всем гражданам СССР (а других-то и не было!), вот-вот готов был к взлету, как неожиданно дорогу ему преградили полицейские машины с противными синими мигалками: Государственный департамент США запретил вылет, потребовав предоставления доказательств того, что Власову никто насильственно не увозит в СССР.

Три дня продолжались мучительные переговоры, все это время Власова и другие ни в чем не повинные пассажиры находились в самолете — юридически на советской территории. Американцы уговаривали Людмилу выйти к Годунову: «Вас насильно увозят. Он здесь, рядом, он вас безумно любит. Выйдите к нему и скажите сами, что не хотите оставаться». Но она не вышла, чувствуя свою слабость — любовь зла! В качестве моральной поддержки приходил в самолет Юрий Григорович, чтобы затем перед вечерним спектаклем в Метрополитен-опере выйти на сцену и сказать, что советскую балерину вместе со всем самолетом не отпускают домой (гастроли еще не кончились). Американцы привели к Власовой доктора: «Врач, оказывается, должен был

определить, не накачана ли я наркотиками. Меня долго упрашивали остаться, но я твердила, что должна вернуться к своей матери, она не выдержит всего этого. Адвокат не произнес ни слова, она не выдержит весь мокрый. Выходили они все, как побитые». Да что там врач — сам Бродский пытался помочь уговорить Власову, все бесполезно. «Советская малина врагу сказала: нет!» В итоге самолет отпустили — не вечно же ему стоять в аэропорту!

Ну а что же зрители Большого театра? Они-то знали о происходящем? И как реагировали? Наверное, скорбели о том, что никогда больше не увидят любимого артиста воочию? На этот проникновенный вопрос ответим так: если они и скорбели, то лишь о том, что не могут выехать туда же вместе с Годуновым. А еще побывательски костерили на чем свет стоит Власову: ну и дура! Дело в том, что все это время советские граждане наблюдали за происходящим по своим «Рекордам» и «Рубинам», а наиболее безответственные слушали параллельно еще и вражеские голоса. Можно сказать, что это было одно из первых ток-шоу в прямом эфире. «Завершился трехдневный телесериал про измену балеруна Годунова: будучи на гастролях в Штатах, ломанул от соглядатаев, попросил политическое убежище, фэбэ-эровцы годуновскую жену Власову мурьжили в самолете, и три дня мы с американцами перетягивали канат, но все кончилось компромиссом — боевая ничья! А какая конфетная статья про Годунова недавно в “Студенческом меридиане” была! — семьянин, комсорг театра, образец для нашей молодежи...» — отметил в дневнике журналист Георгий Елин 25 августа 1979 года. В тот же день Андрей Тарковский записал: «По телевизору рассказывали о том, что Годунов (балерун из Большого) попросил политического убежища в США. Его жену выловили и привезли в самолет, заявив, что она не разделяет взглядов мужа. Амер. власти не выпускают самолет до тех пор, пока она не скажет об этом сама».

Советские газеты объясняли поступок Годунова привычно, мол, его «осаждала повсюду целая команда подстрекателей, суливших золотые горы и море дармового виски». Но народ этим объяснением удовлетвориться никак не мог, обосновывая произошедший патриотический стриптиз на свой лад. «Редкий день, когда иностранное радио не принесло бы известия, что еще один гра-

жданин нашей страны сделал родине ручкой. Последнее сообщение из Швеции, где инженер, посланный на нашу выставку, попросил политического убежища. Фамилию не назвали. Годунов, чета Козловых (балетные), Белоусова и Протопопов, матрос судна, инженер в Токио, физик в Швеции. Это в самое последнее время. Промытые в бесчисленных анкетных водах, просвеченные аппаратами компетентных органов, проверенные-перепроверенные — и такой конфуз. Кувалда массивной пропаганды вбивает в головы патриотические стереотипы, а люди бегут. Одни задыхаются от отсутствия политических свобод, другие стремятся поправить материальное положение. Душно даже тем, кто от политики далек. Массовость этих явлений должна была бы наталкивать на какие-то выводы профилактического свойства, побудить что-то изменить в правилах нашего существования, а не громче свистеть в полицейский свисток. Но хозяева страны и их челядь самоохранным инстинктом чувствуют, что только status quo удерживает их. Приоткрой форточку,пусти свежий воздух — и ветер перемен сметет их. Дела в стране идут все хуже и хуже, но утешение начальство черпает в слабости заграничных противников, которые вчера вынуждены были примириться с потерей Ирана, сегодня проглотить сандинистов в Никарагуа, завтра потерять влияние еще в каком-нибудь государстве. Но то, что сегодня выглядит нашей победой, завтра обернется величайшим поражением», — отметил 2 ноября 1979 года в дневнике критик Лев Левицкий. Трудно что-либо добавить к написанному, зная, как развернулись дела дальше. Будто провидец писал...

Упомянутые супруги Козловы — это коллеги Годунова, также сбежавшие на Запад в это время. Леонид Козлов танцевал в Большом с 1965 года, исполняя партии Зигфрида, Злого гения в «Лебедином озере», Базиля в «Дон Кихоте», а жена его, Валентина, пришла в труппу в 1973 году (Одетта-Одиллия, Хозяйка Медной горы, Джульетта). В отличие от Годунова и Власовой, не оправдавших поговорку, что муж и жена — одна сатана, супруги Козловы решили бежать единодушно, так сказать в ритме вальса. Они затем неплохо устроились в Америке, танцевали в труппе «Мерилэнд балле», в Австралийском балете, в «Нью-Йорк сити балле», создали свою труппу, с которой много гастролировали по миру. Резонанс от их

побега был бы не таким громким, если бы не Годунов — его звездным статусом. Одно дело, когда бежит один, а тут за короткий срок сразу трио. Целая комсомольская ячейка! Все это немедленно дало повод острякам-скалозубам пошутить: «После возвращения с американских гастролей Большой театр будет переименован во второй Малый». А вот шуточка про фигуристов Протопопова и Белоусову: «Лед тронулся». Смешно.

А сотруднику ЦК КПСС Анатолию Черняеву (будущему помощнику Михаила Горбачёва) было не смешно. Как раз в эти дни его отправили в командировку в США, на встречу с американскими коммунистами (были там и такие). И вот со всего Нью-Йорка с трудом собрали человек 300 убежденных марксистов-ленинцев, партия которых успешно боролась с капитализмом в самом его логове (на советские, правда, денежки). Черняев должен был выступить с докладом перед американскими товарищами, многие из которых никогда в СССР не бывали, но за приближение светлого будущего активно боролись, а потому с повседневной жизнью при коммунизме не были знакомы. Поначалу все шло хорошо — разговор про разрядку мировой напряженности, и т. д., и т. п. Потом вдруг кто-то задал и вредные вопросы: почему из Советского Союза бегут его граждане и в частности артисты самого лучшего в мире балета? С трудом удалось Черняеву свернуть на любимую советскими пропагандистами тему о мирном использовании ядерной энергии, о борьбе за мир во всем мире, которую неустанно ведет дорогой Леонид Ильич.

И все же бегство раскрученного Годунова не прошло даром. Если уж американские коммунисты не могли понять причину его побега, что говорить о своих. Народ зашевелился и стал задавать вопросы прямо на встречах с лекторами общества «Знание». Специально для таких непонятливых были разработаны ответы. Приводим один из них: «Александр Годунов и балерина Людмила Власова, которые в 1979 году бежали за границу, просят обратнo в наш Союз. Ростропович также обивает порог нашего посольства, говорит: “Разрешите вернуться в Советский Союз, умоляю!” А мы говорим: “Изменникам прощения нет!”». И все ясно.

Вполне обыденными были и доводы американских журналистов, сбившихся со счета советским невозвра-

щенцам и трактовавших эту историю как повторение шекспировской трагедии о Ромео и Джульетте, на этот раз в условиях холодной войны. А какой сюжет хороший — так и просится на киноплёнку! И самое удивительное, что первыми это осознали советские кинематографисты, а не жрецы Голливуда. Когда все вроде уже успокоилось, в 1984 году про Годунова на его родине опять вспомнили. При Андропове в Советском Союзе историю с самолетом решили экранизировать, изменив профессии главных героев, превратившихся в фигуристку и спортсмена. И ведь что интересно — снятый в назидание фильм «Рейс 222» снискал зрительский успех, заняв третье место во всесоюзном прокате 1986 года.

Нельзя сказать, что в дальнейшем судьба Годунова сложилась удачно и он обрел в Штатах то, что искал. Поначалу его статус премьеры в Американском театре балета обусловил высокую ставку — пять тысяч долларов в неделю, или более 150 тысяч в год. Но долго это продолжаться не могло по той причине, что руководил труппой его однокашник по Рижскому хореографическому училищу Михаил Барышников: и здесь интриги! Барышникову приписывают фразу: «Эти 20 сантиметров я тебе не забуду!» Речь идет о том, что Годунов был выше его на два десятка сантиметров, что в балете является важнейшим критерием для отбора на те или иные роли. «Сейчас многие считают, что ему помог бежать его однокурсник Миша Барышников, — говорит Людмила Власова. — Но мне кажется, что как раз Миша был меньше всего заинтересован в том, чтобы Саша остался в Америке. Там был целый клан людей, которым был нужен Годунов. Миша — фантастический танцовщик, но он маленького роста. Он завидовал Годунову, его росту, красоте и таланту. А потом, они и не были такими уж друзьями. Контракт с Американским театром скоро прервался по инициативе Барышникова, но не Миша сломал его карьеру, а Саша сам это сделал. Он всегда был бесребреником, а Миша всегда знал, что ему нужно».

Когда Годунов пришел в Американский балет, там уже несколько месяцев продолжалась забастовка кордебалета, требовавшего повышения зарплаты, — прямо скажем, фон не очень подходящий для дебюта. Кроме того, странным образом после прихода Годунова из ре-

пертуара балета исчезли постановки, в которых танцевал Годунов, в том числе «Жизель», «Лебединое озеро» и «Дон Кихот». После ухода в 1982 году из Американского балета Годунов продолжал выступать на разных сценах мира. А через три года, закончив с балетом, решил продолжить кинокарьеру, начавшуюся еще в СССР. Из всех зарубежных фильмов, которых наберется с десяток, он запомнился ролью террориста-маньяка в боевике «Крепкий орешек» 1988 года. Долгий роман связывал Годунова с красавицей киноактрисой Жаклин Биссет... А в мае 1995 года Годунова обнаружили мертвым в его доме в Западном Голливуде. Причина смерти неясна (будь то злоупотребление алкоголем или встречающееся среди балетных тяжелое заболевание) — вскрытия не было. Прах Годунова развеян над Тихим океаном. Иосиф Бродский написал в некрологе: «Я считаю, что он не прижился и умер от одиночества».

Людмила Власова через некоторое время после развода с Годуновым (осуществленного через совпосольство) связала свою жизнь с басом Большого театра Юрием Статником, посвятив себя воспитанию молодых спортсменов в художественной гимнастике и фигурном катании (в частности, Анна Семенович и Владимир Федоров). Что же касается компетентных органов, в очередной раз прозевавших артистичного бегуна, то их концепция себя не оправдала. Генерал КГБ Юрий Дроздов рассказывал, что после бегства из СССР Рудольфа Нуреева, а затем Барышникова, в результате глубоких раздумий в недрах комитета родилась мысль — причиной их поступка является вредное влияние общего учителя — ленинградского хореографа Александра Ивановича Пушкина. Дескать, это он внушил артистам любовь к свободе, заставившую их оставить родное отечество. Но Годунов-то у Пушкина не учился!

А бежать из театра артисты пытались постоянно. Перед войной в Большом было три звезды, три молодых тенора — Иван Козловский, Сергей Лемешев и Иван Жадан. Все орденоносцы, все со званиями, пользовавшиеся бешеной популярностью у публики и на кремлевских концертах. Только вот первые два нам хорошо известны, а третий — Жадан (певший в Большом с 1927 года) — куда-то подевался. Все объясняется просто: он оказался на оккупированной территории и ушел с нем-

цами в надежде на лучшую жизнь... А в 1930-х годах имя его не сходило с афиш. «В филиале Большого была на “Фаусте”. Сначала понравилось. Надо забыть “Фауста” Гёте, и тогда поймешь “Фауста” в филиале. Здесь Фауст — старостолубивый старец, связавшийся с Мефистофелем только потому, что тот вернул ему младость. Самое лучшее в этой постановке — музыка, особенно арии “Люди гибнут за металл”, “Дверь не отворяй”, очаровательный вальс и много других мест. Мефистофель (Пирогов) изумителен, Маргарита (Баратова) старовата, Фауст (Жадан) толстоват. Это портит впечатление», — читаем мы в дневнике москвички Нины Костериной в записи от 7 ноября 1938 года...

Осенью 1941 года обстановка на подступах к Москве опасно обострилась. Большому театру было предписано эвакуироваться в Куйбышев. 16 октября в городе воцарилась жуткая паника — остановился транспорт, грабили магазины, брали все, что могли унести с собой. Десятки тысяч людей устремились из города в восточном направлении, испытывая одно-единственное желание — любой ценой сесть в поезд на Казанском вокзале. Но к вокзалу было не пробиться, поезда брали штурмом. Молодой дирижер Большого театра Кирилл Кондрашин, уже переживший одну эвакуацию (из Ленинграда), удивлялся: какая огромная разница между столицей и Ленинградом: «Как был организован народ в Ленинграде! Никакой паники, все очень серьезно, сурово и четко. И какая паника была в это время в Москве! Была непосредственная угроза захвата. Уже шли разговоры о том, что город готов к эвакуации».

Только недавно он приехал в Москву из Ленинграда, а тут пришлось Кондрашину эвакуироваться второй раз: «И вот вечером, часов в шесть, нам сказали — скорее на вокзал. Мы бросились в гостиницу за своими тючками, а у каждого их три-четыре. В метро мы сели, доехали до вокзала и не можем выйти. Вокзалы закрыты и выходы из метро на Казанском вокзале тоже закрыты. Ничего не известно. Толпа, дикая свалка. Мы знаем, что часть театра там, часть с нами, здесь. Закрыли двери, не пускают, переполнено все. Выяснилось потом, что все поезда отменены, кроме двух. Один идет в Саратов, другой — в Куйбышев, и все. А там же — Союз композиторов. Там Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Арам



Хачатурян, Кабалевский — все сидят на перроне, а мы не можем на перрон попасть. И тут нам как-то повезло. Кто-то поднапер — двери выломались, и вся толпа вывалилась на перрон. Тут все полезли в вагоны, мы в том числе, и Шостакович с вещами. Арам Ильич Хачатурян страшно волновался, что у него медикаменты пропали. В общем, как только все залезли в вагон — поезд тронулся. До Куйбышева поезд шел семь дней... В шестиместном купе ехало 11 человек... А потом добрались и до Оренбурга, где Хайкин (Борис Хайкин, дирижер. — А. В.) стал директорствовать».

Не все артисты Большого театра сумели протиснуться в вагон, немалая часть их осталась в Москве. Александр Пирогов, например, не смог выехать — у него тяжело заболела жена, а когда пошли разговоры, что он ждет немцев, певец был вынужден эвакуироваться, дабы избежать подозрений. Лемешев, ожидая посадки, сильно простудился на Казанском вокзале — ему не помогло даже то, что провожать его пришла Полина Жемчужина, жена Вячеслава Молотова, наркома иностранных дел (они дружили семьями, Лемешев с Молотовым были партнерами по преферансу). Впоследствии певец, пережив воспаление легких, все же смог покинуть город. И вот что занятно — проживая в эвакуации в Елабуге весной 1942 года, Лемешев старался побольше дышать чистым воздухом, для чего часто ездил в сосновый лес — так ему рекомендовали врачи. В лесу он любил репетировать, петь. Но у органов НКВД эти поездки знаменитого тенора вызвали серьезную обеспокоенность. Местные компетентные товарищи решили, что он шпион, а в лесу прячет радиопередатчик, по которому передает секретную информацию самому Гитлеру. И это не шутка — чекисты прочесали весь лес, но передатчика не нашли, только грибы да ягоды. К счастью, Лемешев вскоре покинул Елабугу, а затем вернулся в Москву.

А Иван Данилович Жадан на Казанский вокзал не поехал, устремившись совсем в ином направлении — на Запад, в поселок Манихино Истринского района, в дачный кооператив «Вокалист Большого театра» — излюбленное еще до войны место отдыха не только артистов главной сцены страны, но и остальной творческой интеллигенции Москвы. Здесь, на своих дачах, Жадан и его соседи дождались прихода немцев. Среди них бы-

ли актер Малого театра заслуженный артист РСФСР Всеволод Блюменталь-Тамарин, бывший директор Вахтанговского театра Освальд Глазунов. К ним хотел примкнуть и популярный солист Всесоюзного радио Борис Дейнека, один из первых исполнителей песни «Широка страна моя родная» в сопровождении Ансамбля песни и пляски Московского военного округа. Но Дейнеку задержал военный патруль, причем, как утверждал его сосед Аркадий Ваксберг, вместе с белым роялем и другими личными вещами (неужели в Третьем рейхе не нашлось бы лишнего рояля?), певец был арестован и осужден на десять лет лагерей\*.

Долго ждать немцев не пришлось. В конце ноября фашисты заняли Истру, катастрофические для местных памятников архитектуры последствия их двухнедельной оккупации ощущаются до сих пор. Сам Жадан рассказывал так: «Манихино захватили немцы. Нас, солистов Большого театра, тогда там было много. Так вот, в мой дом, где вместе со мной тогда были концертмейстер, знавшая хорошо немецкий язык, баритон Волков и еще несколько артистов, вошел офицер. “Кто такие?” — сурово спросил он. “Артисты”, — пролепетала насмерть перепуганная пианистка. Офицер на минуту задумался, потом его лицо просветлело. “А Вагнера можете исполнить?” Волков утвердительно кивнул головой...»

Иван Жадан и его коллеги порадовали «освободителей» импровизированным концертом по случаю дня рождения одного из немецких офицеров. Конечно, трудно поверить в тот факт, что они оказались в этом месте и в это время случайно или вынужденно. Все всё прекрасно понимали. И не зря они и ушли вместе с фашистами. В дальнейшем их судьба сложилась соот-

---

\* В лагере умер и певец Иван Алексеевич Сердюков, осужденный на восемь лет за нахождение на оккупированной территории. Когда-то он пел с Шаляпиным, а попав за колючую проволоку, стал выступать на сцене Вятлага, пел Мельника, Мефистофеля. О нем остались занятные воспоминания Ивана Петрова: «Был у нас бас Сердюков, обладавший зычным голосом. Он пел такие характерные партии, как Малюту в “Царской невесте”. Но часто путал слова, и путал так, что все актеры и публика не могли сдержать смех. Однажды он вышел и спел: “Григорий, где же крестница тво... моя?” Потом, обращаясь к опричникам, объяснял: “Любовница Грязного. Мы из Каширы увезли ее. Коса, как искры, и глаза до пяток”».

ветственно. Блюменталь-Тамарин за активное сотрудничество с гитлеровцами был убит советским агентом Миклашевским в 1945 году. Глазунова арестовали в Риге органы Смерша в 1944 году, он умер в лагере в 1949-м. Лишь Жадан избежал ответственности и, перебравшись в США, продолжал сольную карьеру. На странный вопрос о том, почему он не вернулся в СССР, певец ответил: «Я не пострадал, мне было очень хорошо, я был материально всем обеспечен, но русский народ пострадал. А разве я не принадлежу к народу? Глаза-то у меня были, я видел все, что творилось».

Да, Жадан отнюдь не страдал при большевиках — имел квартиру в Брюсовом переулке и все полагающиеся привилегии, большими тиражами выходили его пластинки, постоянно транслировали его записи и по радио. Жадана не назовешь и совсем уж невыездным — в середине 1930-х годов его отпускали петь в Турцию и Латвию, не Америка, конечно, но всё же. За границей о нем писали как о первом русском теноре, успех был фантастическим, что и повлияло на дальнейшее сворачивание гастрольной деятельности певца: сбежит еще, пусть лучше у нас поет, перед рабочими и колхозниками (вредным с моральной точки зрения было и долгое пребывание советских граждан, кем бы они ни были, в капстранах с их товарным изобилием).

Слухи о произошедшем в Манихине дошли до Москвы довольно скоро, несмотря на то, что эта информация всячески скрывалась. В дневнике филолога Леонида Тимофеева читаем: «Я ел недавно собачью котлету. Она очень вкусная. В Москве очень много бездомных собак. Их доставляют в ветеринарные больницы, где убивают электротоком. Ветеринары употребляют их мясо в пищу и снабжают своих друзей. Один из них меня и угостил... Говорят, что в Истре на своих дачах остались наши артисты — Жадан, Редикульцев и другие — и уехали вместе с немцами. Такой же эпизод был в Ленинграде с Печковским. В Тарусе оставалось несколько знакомых наших знакомых. Они говорят о любезности немцев. Зверств не было, но многое они брали “на память” и просто так, хотя офицеры в то же время разговаривали об искусстве и прочем. Уходя, они говорили, что вернуться и что Москва будет обязательно ими взята».

После бегства Жадана (с женой и младшим сыном)

его старший сын, призванный ранее на фронт, был репрессирован. После освобождения ему помогли с московской пропиской бывшие коллеги отца, в частности Вера Александровна Давыдова. С сыном Жадан встретился уже в 1992 году, когда приехал в Москву, вновь переступив порог Большого театра после стольких лет разлуки уже в качестве зрителя. Сын не держал на него обиды: «За что мне его упрекать? Покинуть родину его вынудили обстоятельства, которые никто не сможет объяснить. Разве он кого-то убивал, кого-то предавал? Нет, мне не в чем упрекнуть своего отца. Я горжусь им», — сказал он в интервью газете «Труд» в 1994 году. Жизнь певца была долгой — он прожил 92 года, успев дождаться исхода советской власти. Мог бы, наверное, и выступить на сцене Большого театра (а чем он хуже старика Рейзена?), да, видно, никто ему не предложил...

Интересно, что упомянутый Жаданом баритон Большого театра Александр Волков — не кто иной, как настоящий отец актрисы Вахтанговского театра Людмилы Максаковой. Об этом она не раз говорила в своих интервью. Уйдя с немцами, Волков впоследствии переехал в Америку, где создал свою школу драматического и оперного искусства. В этой же компании — и бас Иннокентий Редикульцев, выступавший в Большом театре в 1931—1940 годах. При немцах он пел в Литве для местного населения. Погиб он в 1944 году сорока пяти лет от роду при весьма необычных обстоятельствах. Дело в том, что он был близок с митрополитом Виленским и Литовским Сергием (Воскресенским) — тем самым, что остался в оккупированной гитлеровцами Прибалтике. 29 апреля 1944 года машину Сергия, в которой ехал и Редикульцев с супругой, взорвали под Вильнюсом. Кто это сделал — до сих пор остается загадкой: то ли партизаны, то ли сами немцы, которым бывший советский митрополит уже поднадоел. Примечательно, что даже через много лет в своих воспоминаниях Иван Козловский писал о Редикульцеве как о героически погибшем «своем товарище», ставя его в ряд с певцом Александром Окаемовым, расстрелянным немцами.

Описанные случаи с известными деятелями советского искусства — не из ряда вон выходящие. Аналогичная ситуация сложилась, например, в жизни знаменитого оперного певца, народного артиста РСФСР, кавалера

ордена Ленина Николая Печковского, выступавшего на оккупированных территориях. Ольга Форш рассказывала Всеволоду Иванову в январе 1943 года: «Был такой тенор, пел в “Евгении Онегине”. Напел много, построил дачу против меня (в поселке Карташовка. — А. В.). Глупый. Дача “ампир”, с колоннами. Он сидит на террасе, в джемпере, вышитом незабудками — мальчиков любил, они и вышивали. Вижу, возле террасы старушка варенье варит. Все едут мимо — и в восторге. “Ах, — “Евгений Онегин!” ... Немцы идут. Все мы уезжаем. А Печковский все сидит и сидит. — “Чего это он?” — “Да немцев, говорят, ждет”. Верно, немцев. Дождался. Он на советскую власть обижался: ордена не дает, потому что мальчиков любил. Поехал он в Киев. Выступал там с большим успехом. Решил — все в порядке, все устроено, на дачу возвращаться пора и — вернулся. А тем временем окрестные мужики все в партизаны ушли. Вот сидит он на даче, приходят мужики: “Пожалуйста в лес”. — “Чего?” — “Приговор надо исполнить”. — “Какой приговор?” — “Вынесли приговор мы, надо привести в исполнение”. Увели в лес, исполнили, — а бумагу об исполнении сюда прислали».

Находившиеся в Москве участники процитированного разговора не могли знать, что попытка партизан повесить Печковского не удалась, а вешать было за что — он слишком громко пел при немцах. Вот что писала о нем коллаборационистская газета «Речь» в сентябре 1942 года: «Артист Мариинского оперного театра Николай Константинович Печковский на днях дал в Пскове три концерта. Псковичи с нетерпением ждали знаменитого русского артиста и чрезвычайно были рады дорогому гостю, порадовавшему население своими прекрасными песнями. Печковский не пожелал следовать с красной ордой, вожди которой, несомненно, желали иметь при себе такого крупного деятеля искусства. “Я рад служить своему народу и его освободителям — германским воинам”, — говорит Николай Константинович». Судя по всему, говорил Печковский искренне.

Резонанс от его выступлений перед оккупантами был настолько большой, что голос певца слышали даже в Кремле. Попытка выкрасть и судить Печковского в назидание другим не удалась. Лишь в 1944 году сотрудники Смерша, наконец, арестовали артиста, три-

бунал дал ему десять лет лагерей. В Инте он руководил лагерной самодеятельностью. О смягчении участи певца хлопотал Иван Козловский, пославший ему в лагерь посылку с продуктами и деньги — две тысячи рублей. Нельзя сказать, что они дружили — Иван Семенович сделал это скорее из цеховой солидарности. А году в 1958-м Печковский вдруг объявился в Москве. Он решил вернуться на сцену, но не своего родного ленинградского Кировского театра, а сразу в Большой. Ну куда же еще стремиться человеку с такой пестрой биографией! Стреляный воробей, Печковский не придумал ничего лучше, как сразу обратиться к директору театра Михаилу Чулаки, позвонив ему по телефону: «С вами говорит Николай Печковский, если вы помните такого!» Ну как же его не помнить — пел из всех репродукторов в 1930-е годы, если только не из утюга. Печковский напросился на встречу.

Едва зайдя в кабинет директора Большого театра, Николай Константинович начал с места в карьер, рассказав, что он полностью реабилитирован — не хватает только документов, в получении которых он просит помочь Чулаки, что тот и сделал, позвонив куда надо. Уже на следующий день Печковский получил не только нужные бумаги, но даже орден Ленина, присвоенный ему в 1939 году. Директору и в голову не пришло, что это лишь начало: нацепив орден, певец обратился со следующей просьбой — взять его на работу в Большой театр, ведь теперь в свои 62 года он поет «еще лучше, чем в прошлые времена», к тому же все документы у него теперь на руках. «Вы пригласите меня спеть спектакль в качестве гастролера, вот и узнаете, каков я на сегодняшний день», — смело предложил Печковский. Оторопев от такой наглости, Чулаки все же заставил просителя немного сбавить пыл и продемонстрировать свой прекрасный голос на прослушивании. Но и тут Печковский выторговал себе привилегию: на прослушивании не должно быть «никаких Покровских, никаких Мелик-Пашаевых», а только лишь один аккомпаниатор Наум Вальтер (он числился при Всесоюзном радио и выступал вместе с Козловским, Лемешевым и многими «первачами»).

Как и следовало ожидать, та напористость, с которой орденоносец Печковский рвался в ряды артистов

Большого театра, оказалась обратно пропорциональна уровню его пения, от которого ничего не осталось с той поры, когда он собирал полные залы. Тактичный Чулаки искал подходящие слова: «И вот мы идем с ним по пустынным переходам Большого театра, направляясь в сторону директорского кабинета, и я наконец решаю: “Николай Константинович! В памяти нескольких поколений вы занимали место в ряду наиболее выдающихся русских певцов нашего времени. И вы не имеете права снижать этот светлый образ, принадлежащий отечественной культуре. Вы не можете, не должны больше петь!” Сказал, и вновь мы печатаем шаги в гулком молчании спящего театра. И лишь на последнем марше лестницы, ведущей вверх, в мой кабинет, а вниз, на выход из театра, Печковский резко затормозил и отчеканил: “То, что вы сказали, — ужасно!” — и после некоторой паузы добавил: “Но я с вами не согласен”». Потерпев неудачу в Большом театре, Печковский уехал брать приступом Кировский театр, где его также постигло разочарование.

Но даже если бы случилось чудо и Печковский взял бы верхнюю ноту до, вряд ли его зачислили бы в труппу Большого театра, как раз в это время переживавшего непростые времена — на пенсию отправили большую часть совсем еще не старых любимцев публики. Большой театр — жестокий театр. Вслед за своим дирижером Головановым артисты первого положения получили напечатанные на тонкой папиросной бумаге приказы о их увольнении. Пришел такой конверт и Марии Максаковой, дочь которой Людмила запомнила, до какой степени это было «невероятно, неожиданно, жестоко и бесчеловечно», что ее мать тяжело заболела.

Увольнение из Большого театра — процесс болезненный независимо от того, как он проходит. Уходить не хочется никому, ни народному артисту, ни артисту из народа. Тем более что народных артистов все же меньше, чем всех остальных, и потому сопротивляются они отчаянно. Понять людей можно. Внезапно нарушается выработанный десятилетиями ритм повседневной жизни, да и какой жизни — крепко спаянной с судьбой лучшего в стране и в мире (как тогда надеялись многие) Большого театра, без которого уже невозможно себя представить. Им было что терять. После войны Сталин установил солистам Большого театра министерские оклады — по

семь тысяч рублей в месяц при средней зарплате по стране 400 рублей (а в колхозах и вовсе за палочки спи- ну гнули). За эти деньги народные артисты СССР долж- ны были петь по пять спектаклей в месяц, а пели от силы два-три раза. Их повседневная жизнь сильно отличалась от жизни зрителей. Тот же Иван Семенович Козлов- ский — сосед Максаковой — имел двухэтажную кварти- ру в доме Большого театра на улице Неждановой\*, маши- ну, дачу, ни в чем не нуждаясь. Правда, за границу его не выпускали, на просьбу певца отправить его на гастроли в Европу Сталин возразил: «Вы где родились? В украин- ском селе Марьяновка? Вот туда и езжайте!» Но ему и так неплохо было, а точнее — незбылемо.

Все изменилось в 1953 году. Отсутствие в Кремле главного любителя опер и балетов, начало кукурузной кампании и полетов космических кораблей, бороздя- щих просторы Вселенной и унесших туда же (то есть в небо) и без того мизерные доходы простых совет- ских тружеников, а также общая ревизия сталинского наследства как таковая — все это позволило наконец добраться и до неприкасаемых народных артистов. В газете «Правда» вышел фельетон Семена Нариньяни «На верхнем до», обличающий зажиточную жизнь хо- рошо устроившихся многолетних солистов Большо- го театра и их финансовые претензии. Фамилия этого фельетониста гремела тогда на весь Советский Союз. Своими публикациями он испортил жизнь многим из- вестным людям — звездам кино и спорта (одна история со Стрельцовым чего стоит!). В те годы сила печатного слова была высока: раз фельетон напечатан, значит, во- первых, это правда, а во-вторых, это кому-то нужно и этот кто-то сидит очень высоко.

В фельетоне Нариньяни ловко обыгрывалась лич- ность солиста Большого театра, обозначенного как гер- цог Мантуанский (из оперы «Риголетто») — или просто Мантуан Мантуанович, который требовал за свои вы- ступления на гастролях по 25 (!) концертных ставок. В фельетоне называлась конкретная сумма — 126 тысяч за 14 выступлений в Минском оперном театре. Это было не много, а слишком много даже для Большого театра. Сталкиваясь с фантастическими запросами Мантуана

---

\* Ныне Брюсов переулок.



Мантуановича, дирекции советских театров вынужденно повышали цены на билеты в два-три раза, не боясь, что они будут не раскуплены. И ведь раскупали все под чистую — так его любила публика. Такие штуки до 1917 года проделывал только Шаляпин. Но он-то пел для помещиков и капиталистов!

А ведь еще при Сталине Комитет по делам искусств издал приказ № 752, регламентировавший размер концертных ставок для артистов, распространявшийся в том числе и на Большой театр. Но в любом правиле есть исключения, было оно и в приказе — в специальном примечании говорилось, что ставки можно повышать в случае подготовки новой высокохудожественной программы, а также за поездки в отдаленные районы СССР. Этой лазейкой и воспользовался Мантуан Мантуанович, выступление которого в том же Минске оплачивалось по расценкам Чукотки. Автор фельетона взывал к совести Мантуана Мантуановича, приводя в пример его коллег по театру — Пирогова, Михайлова, Лисициана, Уланову, которые повышенных гонораров не требовали. А он — златолюбец такой, всегда долго и нудно торгуется перед каждым выступлением. Фельетон заканчивался призывом к Министерству культуры ударить по ветхозаветным и мелкособственническим инстинктам Мантуана Мантуановича.

Осведомленным читателям газеты было понятно, о ком идет речь, — о Козловском, крайне болезненно относившемся к критике, воспринимавшем ее как оскорбление. Еще в 1938 году в Большом театре случилась похожая ситуация — Иван Семенович прочитал о себе статью «Заносчивый тенор», придя в столь сильное расстройство, что никак не мог выйти на сцену. Начало оперы «Риголетто» (совпадение какое!) задержали на 45 минут. Вызванный на замену тенор также не стал петь, из солидарности. Спектакль оказался под угрозой отмены. Возмущенный главный дирижер и художественный руководитель театра Самосуд, не услышав от Козловского извинений, решил в качестве воспитательной меры уволить его, наткнувшись на сопротивление Комитета по делам искусств, где ссориться с любимцем Сталина не захотели. Тогда Самосуд просто отстранил певца от работы, поставив ультиматум: «Или я, или Козловский!» Но никто не мог взять на себя смелость уволить занос-

чивого тенора, советуя Самосуду: «А вы Молотову позвоните!» Главный дирижер не отважился беспокоить главу советского правительства по такому, казалось бы, пустяковому вопросу — и правильно сделал. У него в эти дни и без Большого театра хлопот хватало — предстояла поездка в Берлин, к Гитлеру.

Самосуду осталось лишь сетовать на собственную беспомощность: «Козловский зарабатывает по 85—90 тысяч рублей в месяц. Он у нас числится, жалованье получает, но не поет потому, что художественное руководство не пускает. В Большом театре есть такие, которые зарабатывают по 60—75 и 80 тысяч рублей, и в то же время есть балетные девушки, получающие 253—275 рублей в месяц. Им даже на чулки денег не хватает... И есть кучка стяжателей. Одни недовольны потому, что получают очень мало, а те недовольны, что им не дают возможности быть Рокфеллерами. Многие имеют машины, дачи. Они льют слезы о старом, потому что они имели бы дома каменные. Многие из них на пенсии. В императорских театрах были оклады по 50—60 тысяч золотом. Это считался придворный театр. Сейчас оклады небольшие — 12—16—18 тысяч. Тариф смешной: скажем, Рейзен в Ленинграде получает четыре тысячи рублей за спектакль. А у нас он получает 1200 рублей. Козловский получает четыре тысячи рублей за выход — где уютно ему девушки платят, а в театре он получает 1300 рублей за семь выступлений. 1300 рублей он платит своему шоферу». Самосуд не только не смог уволить Козловского, но и вынужден был выпустить его на сцену, когда на очередной спектакль приехал Сталин, а в афише фамилии любимого тенора вождя не обнаружилось. Ничего не брало заносчивого Ивана Семеновича.

Интересно читать и сравнивать свидетельства разных эпох, убеждающих нас в том, что времена меняются, а люди остаются прежними. Проблема, о которой шла речь в фельетоне, назрела в Большом театре давно, можно сказать, перезрела. Кирилл Кондрашин, на глазах которого все это развивалось, очень точно сформулировал диагноз, обозначив его как распад классического искусства в Большом театре. Выразилось это в том, что артисты-Рокфеллеры «потеряли чувство ответственности перед искусством», не желая даже репетировать в полную силу, работая «вполноги». Вельможные

солисты настолько привыкли к курортным условиям труда в Большом театре, что отстаивали свое право петь два раза в неделю, а не пять. И их можно было понять: являясь гордостью советского народа, они старались всячески себя для этого народа беречь. Спевки на репетициях превратились в механическое отбивание такта и проверку партий: «Фактически всю работу с певцами передоверили концертмейстерам, которые готовили с певцами партию не дальше того, чтобы они знали ее приблизительно». В театре получил распространение так называемый грибок премьерства, как зараза расплзавшийся по гримеркам и кулисам. С нежелающих работать «первачей» брали плохой пример артисты второго ряда, за ними — третьего. «Мы с Покровским были вынуждены в каждой новой постановке не занимать тех, кто работал с нами в предыдущей. Потому что наш опыт показывал: если человек получил свой кусок, то работал уже с неохотой. Случались исключения — Нэлепп, Михайлов, ряд добросовестных принципиальных художников, с которыми всегда работать было одно удовольствие — таких было мало, к сожалению...» — с горечью говорил Кондрашин в эмиграции. Негативную роль играла и безнаказанность, усугублявшая моральную сторону проблемы: в своем театре они поют через силу, а за его пределами стараются как стахановцы.

Свою печаль и обиду на фельетон «На верхнем до» и его автора Иван Семенович принес в кабинет директора Большого театра, потребовав, чтобы его защитили от возмутительных нападок. Но времена на дворе стояли другие, театр не пожелал заступаться, тогда Козловский отказался выходить на сцену в очередной раз. Тут и нашла коса на камень — администрация театра как раз в это время решила призвать солистов работать, как положено. Возникло даже некоторое противостояние между кардиналом (директором) и мушкетерами (так прозвали в театре отважных певцов-стяжателей). Народные артисты, отражая очередной выпад дирекции, утверждали, что получаемая ими зарплата должна соответствовать уровню дохода их коллег в ведущих театрах мира, например в Ла Скала или Гранд-опера. Мечтать не вредно...

Тогдашний директор театра (в 1951—1955 годах) Александр Анисимов пошел ва-банк, решив наказать мушкетеров рублем: придя 20-го числа за окладом, они

увидели в ведомости не привычную сумму с тремя нулями, а ее сильно урезанный вариант. Народным артистам начислили зарплату ровно за то количество спектаклей, в которых они изволили петь, — за два, а не за пять, то есть получили они на руки лишь 40 процентов от причитающегося им. В ответ обиженные примы и премьеры пожаловались наверх, откуда раздалась гроза: директору велели немедленно извиниться перед лауреатами Сталинских премий и чуть ли не лично вручить им зарплату в полном объеме, уподобляясь Юродивому из «Бориса Годунова» (только с тем условием, что Юродивый должен был не просить копеечку, а уговаривать взять ее). Звонок поступил чуть ли не из приемной самого Георгия Маленкова, короткое время пребывания которого на посту советского премьера осталось в поговорке «Пришел Маленков — поели блинков!».

Однако вскоре посягнувшего на святое директора сняли (вместе с Маленковым!), и уже его сменщик Михаил Чулаки, не связанный ранее данными обязательствами, сумел не только поставить строптивых певцов на место, но и отправить их на заслуженный отдых. Из театра, правда, их никто не выгонял — выведя сталинских лауреатов за штат, им предложили стать приглашенными певцами, работать по контракту — до трех раз в месяц, а платить им теперь будут конкретно за каждую исполненную партию в зависимости от ее сложности. Разумно. Но мушкетеры посчитали для себя новые условия оплаты унизительными, на собраниях своего штаба в Брюсовом переулке (где они все и жили) певцы-пенсионеры решили добиваться самых высоких ставок. В ответ дирекция предложила — спойте в ближайших операх свои коронные партии, а оплата будет по низшему разряду, ведь роли-то небольшие, а там посмотрим! В частности, в спектакле «Садко» это были партии Варяжского и Индийского гостей. Так постепенно народные артисты втянулись в работу на новых условиях: в конце концов, надо дорожить тем, что еще зовут. Лишь один человек заартачился, проявив свой заносчивый характер, он-то и был лидером этого «мушкетерского» движения. Кто это? Нетрудно догадаться — Мантуан Мантуанович, то есть извините, Иван Семенович Козловский. Все его коллеги-пенсионеры позже выступали в спектаклях театра — и Рейзен, и Лемешев, лишь он один ли-

шил публику такой радости, проявив неуступчивость. Хотя на сцену Большого он все же выходил — во время всевозможных юбилейных торжеств, в том числе и в честь себя любимого, когда Козловский появлялся перед народом в своей неизменной белой пилотке, принадлежавшей когда-то Джавахарлалу Неру. Иван Семенович полагал, что пилотка — залог долголетия, что и подтвердил на собственном опыте, прожив 93 года.

Массовый исход народных артистов на пенсию был обоснован. Мало того что после смерти Сталина зарплату ведущим солистам урезали — отныне самая высокая ставка составляла пять с половиной тысяч рублей в месяц, но чтобы выйти на пенсию, теперь нужно было пропеть уже не 20, а 25 лет! Вот почему, прикинув в уме, что к чему, Козловский, Лемешев, Рейзен и другие певцы благоразумно для себя решили воспользоваться ситуацией. Не оформившие пенсии певцы много потеряли в дальнейшем. В частности, народный артист СССР Алексей Иванов, выступавший на сцене Большого 30 лет кряду и вышедший на пенсию уже после реформы 1961 года, получал лишь половину от пенсии своих знаменитых коллег, всего 200 рублей (в деревнях в это время только-только стали получать пенсии по 30—40 рублей) вместо 400. Остальные артисты получали и того меньше — 120 рублей в месяц.

Что же касается певцов второго ряда, то к ним привилегированные условия не относились. Как рассказывает сын Соломона Хромченко, когда его отец стал ездить с программами по различным городам страны, то его и другого вышедшего на пенсию певца — Петра Селиванова уличили в получении нетрудовых доходов: «Пенсионеры имели право зарабатывать, в пересчете на месяц, не больше половины бывшей зарплаты, а потому, когда в первой же поездке ее превысили, их тут же вызвали в налоговую инспекцию и не только оштрафовали, но и предложили вернуть заработанные честным трудом “излишки”».

Чтобы уволить из театра потерявшего вокальную форму или часто болеющего певца, достаточно было выставить его на конкурс, в процессе которого он должен был доказать право остаться в труппе. Особенно это проявилось в начале 1960-х годов, когда в Большой театр пришло много молодежи, в том числе после стажировки в Италии. И здесь случались подлинные тра-

гедии, по накалу несравнимые с «Ромео и Джульеттой». Когда заслуженная артистка Мордовской АССР меццо-сопрано Елена Грибова узнала об увольнении после двадцати лет работы в театре, «с ней случился нервный припадок — она полезла в петлю, откуда ее успели вовремя вынуть и отправили в больницу. Мы с ее устройством возились больше полугода, и лишь в мае 1964 года она получила небольшую персональную пенсию местного значения (60 рублей) и ушла из театра», — сообщает завтруппой Анатолий Орфенов. Стучалось, что из театра уходили и по своей воле. В частности, в 1960-х годах один из драматических теноров решил покинуть труппу в самом начале сезона, что застало дирекцию врасплох: 43-летний певец ушел в ансамбль Александрова. Опасаясь быть уволенным из театра до выхода на пенсию (до которой ему нужно было проработать еще пять лет), бывший мичман Черноморского флота вновь пошел служить на сверхсрочную службу в ансамбль, дабы обеспечить себе безбедную старость.

Но даже пройдя конкурсные испытания, певцы порой соглашались на любые партии. Например, вместо князя Игоря или Мизгиря они назначались на третьестепенные роли безликого боярина в «Борисе Годунове» или Нарумова в «Пиковой даме». Не прошедшие конкурс (изменился тембр, захрипел голос) пытались остаться в театре, хоть в любом качестве — суфлером, хористом, артистом миманса, инспектором оперы, помощником режиссера, заведующим стажерской группой. Уходили и на педагогическую работу, в ГИТИС или консерваторию. Периодически в театре проводилось сокращение кадров, например, в 1981 году в штате насчитывалось 94 солиста, а уже в 1984 году — 84. Несмотря на омоложение труппы, уже к началу перестройки в Большом театре сложилась неприглядная ситуация — поющий на премьерях первый состав некем было заменить. К 1985 году подавляющее число певцов — почти три десятка человек — имели право на пенсию, как то: Ирина Архипова, Владимир Атлантов, Александр Ведерников, Юрий Гуляев, Юрий Мазурок, Алексей Масленников, Тамара Милашкина, Елена Образцова, Владислав Пьявко, Евгений Райков, Белла Руденко, Тамара Синявская, Артур Эйзен и другие. Старение труппы было налицо. Похожая ситуация наблюдалась и в балете.

ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ И ГЕНЕРАЛЬНОГО СЕКРЕТАРЯ.  
КУДА САЖАЛИ В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ

*Пророчество Шаяпина: Федька и Митька — Баритон Дмитрий Головин — Неподражаемый голос и неровное поведение — В одном доме с Мейерхольдом — «Признать виновным» — В лагере его называли Батей — Зрители за колючей проволокой — Оркестр Варламова — Контрольто*  
*Ольга Михайлова: из кассири в певицы — Вторая жена маршала Буденного — Семен Михайлович или Саломон Маркович? — «Подлая шпионка» трех разведок — Ссылка в Енисейске — В театр как на праздник — Психушка — «Иван Сусанин» 1939 года и политическая подоплека —*  
*Булгаков правит бал и либретто — Режиссер Борис Мордвинов и дирижер Самуил Самосуд — «Спасибо товарищу Сталину за его ценные указания» — Арест Мордвинова — Театр в Воркуте — Балерина Нина Горская, жена Бориса Чиркова — Балерина Галина Лерхе — Аврелия Добровольская, первая Шемаханская царица —*  
*За опоздание — под суд!*

Дабы избавить читателя от мучительных раздумий о содержании данной главы, оговоримся сразу — речь идет не о контрамарках и знакомых капелъдинерах и не о галерке, бельэтаже или партере, куда усаживаются пришедшие насладиться оперой и балетом зрители. Имеются в виду посадки иного рода. Напрасно было бы надеяться, что зачисление того или иного артиста в труппу первого театра страны ставило его в ряд неприкасаемых. В ту эпоху незаменимых людей не было, как можно было бы убедиться хотя бы из данной книги. Вот почему у Большого театра своя история, связанная с куда-то исчезнувшими солистами. Еще вчера человек регулярно получал зарплату в окошке бухгалтерии, расписывался в ведомостях, отоваривался в спецраспределителе, сидел на собраниях, приходил на репетиции, гримировался перед спектаклем, распевался, шутил с коллегами по работе, отбивался от поклонниц как от назойливых мух, а вахтеры на служебном входе мило-стиво не спрашивали пропуск, давая понять, что узна-

ют знаменитость в лицо (не всех, конечно, но многих). И вдруг в один миг артистическая карьера заканчивается, чтобы через какое-то время продолжиться, но уже на другой сцене — лагерной. А в Большом театре отныне фамилию пропавшего артиста произносили разве что шепотом. Нет человека — нет и афиши.

Сажали артистов Большого театра не только за выступления перед немцами, но и по политическим мотивам. За свое соседство с Зинаидой Райх и Всеволодом Мейерхольдом жестоко поплатился баритон Дмитрий Данилович Головин, настолько популярный, что, как признавался Лемешев, «в пору своего расцвета в конце 20-х и в 30-е годы он часто пел так, как, пожалуй, до него никто не пел. Голос его по диапазону представлялся бесконечным, казалось, что его вполне хватило бы на двух певцов!». В какой-то мере голос и подвел Головина, а точнее, длинный язык, тот самый, что до Лубянки доведет: он любил рассказывать в гримерке весьма опасные анекдоты про коллективизацию и индустриализацию. Не был членом партии, да к тому же отказывался подписываться на госзаймы (вещь недопустимая!). Головин в театре был взят на карандаш, хотя пел хорошо.

В юности Дмитрий Данилович пел в архиерейском хоре, а в 1917 году сам Шаляпин (ну куда же без него-то!) посоветовал 23-летнему Головину непременно поступить в консерваторию. «А ведь голос-то у тебя редкий. И откуда берется только такая силища звука у такого худого, небольшого человека?» — так рассказывал сам певец в своих официальных воспоминаниях уже после реабилитации. А соседям по лагерным нарам эту историю он изложил более красочно. Работал Головин матросом на небольшом рейсовом пароходике на Черном море, драил палубу и во время этого нужного дела пел во все горло. Вдруг подходит к нему какой-то представительный господин и происходит у них диалог:

— Тебя как звать-то, парень?

— Митькой! А тебя?

— А я — Федька! Слушай, Митька, тебе не палубу драить — тебе петь нужно.

— Так я и пою!

— Тебе учиться надо. Попомни мое слово, ты большим артистом станешь!



— Артистом, — засмеялся матрос. — Мне бы боцманом стать, и то хорошо.

— Ежели надумаешь учиться, любому педагогу скажи: меня Шаляпин слушал и сказал, чтобы я учился! Понял?

Он все понял. В консерваторию Головина приняли, но позже, после того как он успел принять дьяконский сан и одновременно приобрел опыт исполнения оперных партий в музыкальном театре Ставрополя. В 1920 году впервые услышавший дьяка-певца директор Московской консерватории Михаил Ипполитов-Иванов назвал его «русским Титто Руффо», а преподаватель Назарий Райский изрек: «Тебе многое дано, Митя, от богатой русской природы, а мы, педагоги, должны ювелирно обработать алмаз, чтобы он засверкал всеми огнями». Головин поступил и в Оперную студию Большого театра к Станиславскому. При этом он продолжал петь в церковном хоре.

Придирчивые москвичи вскоре оценили его дарование и степень обработки алмазного голоса. «Пели артисты Большого театра. Пел в числе других Викторов — еврей, драматический тенор с отвратительным, пронзительным, но громадным голосом. И пел некий Головин, баритон из Большого театра. Оказывается, он бывший дьякон из Ставрополя. Явился в Ставропольскую оперу и через три месяца пел Демона, а через год-полтора оказался в Большом. Голос его бесподобен», — отмечал 16 апреля 1924 года писатель-меломан Михаил Булгаков после концерта в Доме союзов.

В 1924 году Головина в роли Бориса Годунова услышал директор Большого театра и режиссер Иосиф Лапицкий, предложивший ему спеть на сцене театра партию Валентина в «Фаусте» Шарля Гуно, что и случилось в октябре того же года.

Без малого два десятка лет Головин пел на сцене Большого — Годунова, Мазепу, князя Игоря, Фигаро, Эскамильо, Риголетто, Амонасро и многие другие партии. В конце 1920-х Головина выпустили в Европу — сначала стажироваться в Италии (у дирижера Виктора де Сабаты), а затем в лучшие оперные театры, где основными его партнерами были звезды тамошней сцены, а слушателями — представители русской эмиграции, лидеры Белого движения, пассажиры «философского

парохода». Бурные аплодисменты генералов Деникина и Кутепова, сидевших в ложе парижской Гранд-опера, впоследствии «надбавили» Головину лишние годы заключения (его обвинили в том, что он-то их и пригласил на концерт).

В Ла Скала судьба вновь свела его с Шаляпиным. «Я пел там Фигаро, а он на следующий день — Дон Кихота. Никогда себе не прощу, что, по нашей проклятой привычке верить властям, числил его “предателем Родины” и разговаривать с ним опасался. Эх, рабы системы — вот такими мы и были! А представляешь, — подошел бы я к нему и сказал: “Здорово, Федька. Я — Митька, послушался тебя, певцом, стал, в Большом пою...” Эх, жизнь моя страшная — не подошел! А знаю, что он меня из-за кулис слушал и даже аплодировал», — откровенничал певец в лагере за пять минут до побудки.

Высокую оценку зарубежным гастролям певца дали и критики: «Выступление русского баритона Головина произвело неизгладимое впечатление. По красоте и силе звука, по благородству тембра голос Головина не знает себе равного. Чтобы дать представление об этом феноменальном артисте-певце, достаточно сказать, что он свободно берет верхнее “до”, предельную ноту лучших теноров» или: «Головин в роли “Риголетто” — явление исключительное. Сравнивая его с лучшими баритонами мира в этой роли, нужно признать, что Головин превосходит их во многих отношениях. В его исполнении столько чарующей теплоты, блеска, огня и подлинного стихийного дарования». Побывал Головин и в Аргентине — театр «Колон» предложил ему длительные гастроли, впрочем, Москва не одобрила сие предложение, оперативно вернув певца на родину.

Вместе с тем в своей повседневной вокальной жизни обладатель необузданного актерского темперамента Головин часто оказывался нестабилен, будучи подвержен настроению. Как вспоминал Лемешев, «...натура стихийная, прямо-таки “начиненная” противоречиями! Головин был одним из немногих певцов, которые позволяли себе приходиться на репетиции несобранными, взбудораженными... Он вечно с азартом вступал в конфликты с дирижерами, нередко дезорганизуя этим ход репетиции. Естественно, что выступления Головина в спектаклях были очень неровные. Поражала не только

сила звука, но также легкость и свобода, с которой он преодолевал все технические трудности. И артистический темперамент певца был под стать его вокальному дарованию. Когда Головин был “в ударе”, на сцене, за кулисами и в зрительном зале царил праздник, небывалый подъем. После его первых выступлений в “Демоне” на тбилисской сцене, помню, не только зрители, но и многие из певцов словно шалели от той стихии звука и мощного драматизма, который обрушивал на них Головин»\*.

Когда Головин пел Мазепу и брал верхнюю ноту ля-бемоль, в зале Большого театра аж звенела люстра! Зал стонал от восторга, за что и ценил Головина почти его однофамилец Николай Голованов, многое ему прощая. Когда у Николая Семеновича спрашивали, почему в спектакли с участием оперных прим Неждановой и Обуховой он ставит Головина, который нередко позволяет себе грешить против авторского текста, дирижер отвечал, что «за одну лишь фразу Грязного “Страдалица невинная” я готов простить Головину все». Это расценивалось и как право Головина на ошибку. На других певцов дирижер позволял себе орать: «Как поешь, черт бы тебя побрал!»

Дмитрия Даниловича можно назвать человеком крайностей, выйдя на сцену, он мог спровоцировать либо несравнимый успех, либо жуткий скандал. «Сегодня поет блестяще, а завтра мог остановиться посреди арии или романса, показать рукой на горло и уйти со сцены, не допев арии. Он мог петь очень музыкально,

---

\* Мальчишкой внимал Головину Иван Петров: «Я слышал его еще до сорокового года, когда подростком был на спектакле “Севильский цирюльник”, где он пел... партию Фигаро. Казалось бы — совсем небольшую. Она включает в себя каватину, несколько сольных фраз и участие в ансамблях. Однако Головин главенствовал над всеми, таким он обладал голосом и такой необыкновенной притягательной силой. На сцене он держался чрезвычайно просто, именно его внутренний темперамент захватывал слушателя. Например, когда он выбегал в начале первого действия, он не стоял на месте, как обычно это делают. Он пел каватину, непрерывно скользя по сцене, и в конце концов просто танцевал с гитарой, а высокие ноты, которыми изобиловало окончание арии, бросал, как жонглер бросает мячи. Это производило потрясающее впечатление, и, конечно, разражалась буря аплодисментов. Трудно даже описать эту овацию».

создавать трогательный образ, и он же мог позволить себе “пустить петуха” в тех местах, где и не ожидаешь. Особенно неровно пел Головин в концертах. Программа его выступления была почти всегда случайна, наполнена ариями, романсами и неаполитанскими песнями, которые певец пел блестяще», — свидетельствовал Анатолий Орфенов.

В 1934-м Головин получил звание заслуженного артиста, а вот орден Трудового Красного Знамени в 1937-м — со второго раза. В списке массово награжденных артистов Большого театра его фамилия отсутствовала. Вряд ли певца забыли: скорее всего, сыграла роль неблагодарность. Хорошо, что в театре были свои стукачи, — они-то и донесли до руководства страны обиду артиста. В хранящемся ныне в архиве спецсообщении секретно-политического отдела ГУТБ НКВД СССР «О реакции артистов Большого театра на награждение их орденами и присвоение почетных званий» от 3 июня 1937 года приводятся слова Головина: «Мне ничего не дали. Я совершенно убит. По-видимому, политически не доверяют. Боюсь, что в отношении меня будут приняты меры репрессии за те высказывания, которые были истолкованы как восхваление Троцкого. Несмотря на обиду, я постараюсь прекрасно работать и показать, на что я способен. Я орден себе добуду».

Реакция певца в виде процитированного спецсообщения дошла до Молотова, который, несмотря на «восхваление Троцкого», дал указание — Головина награждать! В тот же день его включили в новые наградные списки вместе с другими обиженными. Интересно, сделал ли Головин вывод о причинах столь оперативного решения или решил, что так и надо? Судя по дальнейшим событиям, крепче держать язык за зубами он не стал. А зря.

После начала войны в июне 1941 года Головин часто выступал на сцене филиала, много ездил с фронтовыми бригадами на передовую. Поездки эти были сопряжены с серьезной опасностью — Павел Лисициан вспоминал, как предчувствие однажды спасло его от плена и гибели. Приехав выступать в воинскую часть, он не остался ночевать по предложению гостеприимных бойцов, а вернулся со своей фронтовой бригадой в Москву. По пути они встретили другую группу артистов, ехавших

на передовую. Больше они их не видели. Судьба артистов оказалась трагичной — захватившие их в плен фашисты сразу же расстреляли всех евреев, а оставшихся отправили в лагерь.

Беда пришла с другой стороны, от своих же. В 1943 году Головина неожиданно арестовали, причем вместе с сыном Виталием, обвиненным в убийстве Зинаиды Райх, совершенном за четыре года до этого — в 1939 году. Следователи обвинили певца в сокрытии улики и хранении вещей убитой актрисы, в частности золотого портсигара, якобы найденного в квартире Головиных при обыске, а на самом деле подброшенного. Обвинение было сфабриковано по доносу, отправленному на Лубянку. Семья Головиных имела хорошую большую квартиру в престижном доме 12 в Брюсовом переулке, в так называемом «кооперативном доме артистов», где жили главный режиссер Большого Николай Смолич, балерины Викторина Кригер и Марина Семенова, танцовщик Михаил Лавровский, балетмейстер Василий Тихомиров, а также известные театральные семьи — Иван Берсенев и Софья Гиацинтова, Анатолий Кторов и Вера Попова. Здесь певца и арестовали.

В квартире Мейерхольда и Райх в этом же доме в 1930-х годах возник известный на всю Москву богемный салон. Интереснейшие свидетельства о нем оставил музыкант Юрий Елагин — в 1930-х годах он был скрипачом в оркестре Театра им. Евгения Вахтангова, а во время войны, оказавшись на оккупированной территории, сумел перебраться в США. В Америке Елагин не терял времени даром, выступая по «Голосу Америки» с рассказами и разоблачениями советского режима. Вот что он поведал о салоне Мейерхольда: «Московская четырехкомнатная квартира в Брюсовом переулке стала одним из самых шумных и модных салонов столицы, где на еженедельных вечеринках встречалась элита советского художественного и литературного мира с представителями правительственных и партийных крутов. Здесь можно было встретить Книппер-Чехову и Москвина, Маяковского и Сельвинского, знаменитых балерин и певцов из Большого театра, виднейших московских музыкантов, так же как и большевистских вождей всех рангов, за исключением, конечно, самого высшего. Луначарский, Карахан, Семашко, Енукидзе,

Красин, Раскольников, командиры Красной армии с двумя, тремя и четырьмя ромбами в петлицах, самые главные чекисты — Ягода, Прокофьев, Агранов и другие — все бывали гостями на вечеринках у Всеволода Эмильевича. Веселые собрания устраивались на широкую ногу. Столы ломились от бутылкок и блюд с самыми изысканными дорогими закусками, какие только можно было достать в Москве. В торжественных случаях подавали приглашенные из “Метрополя” официанты, приезжали цыгане из Арбатского подвала, и вечеринки затягивались до рассвета. В избранном обществе мейерхольдовских гостей можно было часто встретить “знатных иностранцев” — корреспондентов западных газет, писателей, режиссеров, музыкантов, наезжавших в Москву...» Частым гостем у Райх бывал и Дмитрий Головин, что не составило труда его недоброжелателям наклепать на него донос.

Удивительные вещи пишет в своем дневнике 15 декабря 1943 года Любовь Шапорина, жена композитора Юрия Шапорина, как раз в это время сочинявшего для Большого очередную оперу: «Услыхала сенсационную новость: Мейерхольд в Москве художественным руководителем или главным режиссером студии Станиславского. Как он выжил, как он пережил свои пять лет тюрьмы и зверское убийство З. Н.?» То есть со слов Шапориной, в Москве в те дни поговаривали, что Мейерхольд жив и вернулся в Москву. А вот что она сообщает об убийстве Райх: «На нее напали двое и нанесли восемь кинжальных ран, но глаз не выкалывали, как тогда рассказывали. Прислуга была оглушена чем-то по голове. Придя в себя, она побежала за дворником и, уходя, захлопнула дверь (на французский замок). Когда дворник взломал дверь, З. Н. была еще жива, но скоро умерла. Сказать она ничего не смогла. Дворник из противоположного дома (кажется, МХАТа) видел, как двое людей выбежали, побежали вниз по переулку, сели в ожидавший их автомобиль и скрылись! Когда прислугу стали спрашивать, почему она впустила неизвестных, она отвечала: это были свои. Ее взяли для допроса в НКВД, и вернувшись оттуда, она стала отрицать все прежде сказанное... Теперь возможным убийцей называют Головина, сына артиста... Украдено ничего не было, рядом с З. Н. остались лежать ее золотые часы».

Многие завсегдатаи богемного салона отвернулись от Мейерхольда и Райх, когда над режиссером сгустились тучи. Престарелый отец актрисы обратился за помощью в организации похорон к мхатовцу Ивану Москвину. В ответ он услышал: «Общественность отказывается хоронить вашу дочь. И, по-моему, выселяют вас правильно». Кроме балерины Екатерины Гельцер, жившей неподалеку и пришедшей на похороны «в строгом официальном костюме с орденом на груди», проводить Зинаиду Райх пришел и Дмитрий Головин, что выглядело откровенным вызовом этой самой «общественности».

10 декабря 1943 года в филиале Большого театра давали «Севильского цирюльника». Фигаро в дуэте с Ириной Масленниковой — Розиной — пел уже Алексей Иванов. Ему долго хлопали — новому цирюльнику, а как же — ведь «никто лучше его не играет. Головин был хорош, но у него образ не цельный, а у Иванова каждое движение чудно и на своем месте. И потом, что мне очень понравилось — то, что у него нет ни одного жеста Головина. Все свое и несколько не хуже, а даже лучше. И он весь сиял и сверкал, как солнечный день. К нему очень идет такой грим. Сам он такой чудесный... Сидела я в партере с одним военным, он сказал, что Иванов — “мировой”. Мне очень понравилось», — писала одна из театралок. Вот и замена быстро нашлась — и для театра, и для поклонниц.

Арестовали Головина в разгар работы над новой постановкой «Царской невесты», которую Самосуд поручил делать Покровскому. Молодой режиссер пристал к звездному солисту со своими вопросами — каким он видит образ своего будущего персонажа Григория Грязного, знает ли он его биографию и т. д., и т. п. С трудом сдерживаясь, эмоциональный Головин резко оборвал Покровского: «Хватит! Довольно умничать, играть в загадки, мы взрослые люди, а вы, режиссеры, приходите и уходите, может быть, завтра вас здесь не будет... надоело!» Режиссер не дал себя в обиду: «В Большом театре я надолго, а будете ли вы здесь завтра, я сомневаюсь!» Покровский как в воду глядел — назавтра-то певец и не пришел, то есть вообще не пришел. Больше с режиссером никто не спорил. А Самосуд сострил: «Я говорил, что он хитрый!»

Головину дали «десятку» по 58-й статье. Судил его военный трибунал, потратив на это повседневное в общем-то дельце от силы пять минут. Отныне все эти годы у него будет другая (но и не менее благодарная аудитория!) — заключенные ГУЛАГа и лагерное начальство. Он будет петь в бараках и столовках (они заменят зрительный зал) для таких же, как он, оболганных и невинно осужденных людей, среди них встретятся и его бывшие поклонники. За колючей проволокой ему дадут кличку «Батя», а лагерный конферансье нередко будет объявлять вместо его фамилии и имени пятизначный номер заключенного на спине телогрейки, по которому их и выкликают. А вместо букетов в награду — дополнительная пайка хлеба.

Как тут не вспомнить трижды сидевшего Ярослава Смелякова:

В казенной шапке, в лагерном бушлате,  
полученном в интинской стороне,  
без пуговиц, но с черною печатью,  
поставленной чекистом на спине.

Эти строки были написаны им в 1953 году, в заполярной Инте, печально прославившейся своими лагерями. Упомянутая черная печать — это лагерный номер Смелякова: Л-222. А Головина отправили в Ивдельлаг, о котором у Солженицына в «Архипелаге ГУЛАГ» читаем: «Мы сидим на Краснопресненской пересылке и молим Бога только об одном — не попасть бы в самый страшный советский лагерь, в Недель, что на Северном Урале».

Но и там, на Северном Урале, где разрабатывались месторождения урана для советского атомного проекта, люди тоже жили. Хороший достался Головину лагерь — сам начальник, генерал Беляков, оказался меломаном. Дирижером лагерного оркестра у него трудился Александр Варламов — да-да, тот самый легендарный джазмен, бывший главный дирижер Государственного джаз-оркестра СССР, а затем с 1941 года — руководитель симфоджаза при Всесоюзной студии эстрадного искусства. Вместе со своей солисткой популярнейшей Деборой Пантофель-Нечецкой Варламов готовился выступать перед моряками северных конвоев. Да только



вот незадача — в том же 1943-м его осудили на восемь лет лишения свободы. И пришлось автору хита «Уходит вечер» выступать не перед моряками-союзниками, а перед зэками. Но джаз-оркестр в лагере тоже имелся свой, хороший.

«Батя» Головин и руководил театром, в составе которого была группа солистов оперы и оперетты, а также драматические актеры. Театр выступал исключительно перед зэками и вохровцами. Обычно летом они погружались на катер и плыли по реке, останавливаясь у лагпунктов. Приставать к деревьям и устраивать концерты для колхозников было категорически запрещено под страхом дополнительного срока и списания из театра «на общие работы». Соседом Головина по нарам был Матвей Гринблат — будущий автор монологов Аркадия Райкина под псевдонимом Матвей Грин. Они с Головиным крепко подружились. Позднее Грин возглавил лагерный театр вместо Головина — тот сам предложил его кандидатуру политотделу лагеря.

Грин пишет: «Было все: и общие работы — лесоповал, лесная биржа с ручной погрузкой бревен, молевой сплав по реке, постройка бараков, но потом все-таки театр, театр за колючей проволокой, в котором работали прекрасные артисты драмы, оперы, балета, эстрады, цирка... Страшная закономерность — плохих артистов там не было, видимо, “брали” только артистов с союзной, а то и мировой известностью, сказавших свое слово в искусстве. Даже портной у зэков-артистов был непростой — бывший главный портной Киевского театра оперы и балета Михаил Абрамович Трагинер. Он любил грустно пошутить: “Вы мне можете объяснить — каждый день этап — полторы-две тысячи человек и все враги народа! Вы объясните мне, что это за страна, у которой столько врагов?”».

Грин — человек остроумный и языкатый — вел концерты, объявляя выступления Головина, будь то партия Онегина или ария Мазепы. Но даже здесь таился опасный подвох. Начальник культурно-воспитательной части (КВО) лагеря капитан Родионов как-то предупредил: «Тут до вас был один — Лотштейн из Одессы. Он тоже сам писал и конферировал. На одном концерте он сказал: “Дорогие друзья! Начинаем концерт”. А концерт шел для лагерного управления. Ну, конечно, я сразу

отправил его в карцер. А потом первым же этапом — в Воркуту. Это ж надо! Мы — друзья этого врага народа! И вообще, что-то уж слишком много смеха на этих концертах. Вредили, шпионили, страну предавали, а теперь еще и смеются! Над кем? Над нами? Какой курорт мы тут им устроили!.. “Запомни: наше дело — приказывать, ваше — исполнять. Понял?”» Ну как же не понять...

Когда один из эков-певцов отказался исполнять «Песню о Родине» Дунаевского («Широка страна моя родная...»), Грина сразу вызвали в лагерную спецчасть. Головин посоветовал: «Начальство у нас малограмотное. Забивайте им мозги терминами. Скажите, что он не может петь эти строчки по тесситуре его голоса». Это помогло — среди вертухаев никто не знал, что такое тесситура.

Однажды на таком вот концерте произошла встреча Головина со своим хорошим знакомым — молодым академиком-физиком Анатолием Александровым (тем самым, что стал потом трижды Героем Социалистического Труда, президентом Академии наук СССР и сказал, что Чернобыльская АЭС настолько безопасна, что он готов поставить ее хоть на своей даче на Николиной Горе). Артистам объявили, что приехала таинственно-важная комиссия из Москвы и нужно для нее подготовить концерт по первому разряду. «Я вернулся в зону, — вспоминает Грин, — сказал всем, что сегодня концерт в клубе Дзержинского, выход к вахте в 18 часов. К этому времени пришел конвой, не наш обычный “театральный” конвой, а из первого отдела... Мы вышли к вахте, у ворот раздавался яростный лай служебных собак. “Господа артисты! Собаки поданы — можем ехать на концерт”, — раздался скрипучий голос Варламова. Все засмеялись... Минут семь ходу, и мы в “вольном” клубе управления лагеря. Все разошлись по своим уборным одеваться, а ко мне подошел начальник лагеря и сказал: “Генерал сказал — фамилии не называть! Генерал сказал — по номерам!” Я чуть не упал в обморок. Нас трудно было чем-то удивить, но такого еще не бывало! Что ж это за комиссия из Москвы, которой нельзя знать, кто тут сидит? Значит, не из ГУЛАГа! А откуда же? Я пошел предупредить своих и записать номера, которые мы носили на телогрейках и ватных штанах...»

А комиссия действительно была из Москвы — боль-

шая группа ученых из Академии наук приехала для изысканий полезных ископаемых. Вот и решили ее развлечь культурным мероприятием с участием известных артистов. Концерт начался с объявления такого типа: «Жорж Бизе, увертюра к опере “Кармен”, исполняет оркестр театра, дирижирует номер 16879-В». В — это значит Варламов. Когда он появился на сцене, из глубины зала послышалось: «Господи! Да это же Варламов из джаза!» Это какая-то ученая женщина из Москвы узнала известного дирижера и чуть не упала в обморок.

Потом следующий номер: «Жюль Массне. Элегия. Исполняет номер... Аккомпанирует рояль номер... Виолончель номер...» И вышел во фраке высоченного роста Дмитрий Головин. Не узнать его было нельзя — оперная звезда, несмотря на лагерные условия, он сохранил свою осанку и выправку. Тут и началось — из зала понеслись крики: «Головин! Bravo! Привет, Головин!» Это было явным нарушением вохровского порядка. Артисты испугались, что сидевший здесь же начальник лагеря прекратит концерт, а их всех немедля отправит в зону. Сумевший совладать с волнением Головин выдал весь свой лучший репертуар — арии Онегина и Мазепы, романсы Рахманинова. Московские зрители не хотели отпускать певца со сцены, а во время антракта за кулисами пожелали поблагодарить его лично. Но конвой с автоматами наперевес разделял публику и артистов: «Отойти всем! Стрелять будем! Назад!» Лагерные начальники не знали, что делать: незваные московские гости вели себя слишком раскованно и свободно — позволяли себе то, что даже вертухаям было не дано. Факт вообще редчайший: осужденные и те, кого еще только могут в будущем сюда же отправить, вступают в прямой контакт... Но вдруг прибежавший начальник лагерного театра разрешил конвою отступить. Началось братание: «Женщины окружили Варламова, громко вспоминая летние вечера в “Эрмитаже”, зимние — в Колонном зале, его песни, его джаз и его солистку, негритянку из Америки Цестину Коол. Головин стоял, обнявшись, с каким-то солидным мужчиной, и оба... плакали». Солидным мужчиной был давний поклонник Головина физик-атомщик Александров:

— Дима! Где я тебя слушал в последний раз?

— Ну как же, Толя — в Гранд-опера, я Фигаро пел. Го-

ворили мне на следствии, что в зале сидели Деникин и Кутепов, как будто я их приглашал!

Александров попытался сунуть Головину деньги в карман, но что певец мог с ними сделать в лагере? Разве что сжигать и фокусы показывать, как Арутюн Акопян. И тогда благодарные и свободные зрители принесли из гостиницы все продукты, которые у них были, — сгущенку, масло, сыр, изюм, конфеты, печенье. Зэки уж и вкус всего этого позабыли. Многие плакали, причем и те и другие. Между зрителями и артистами воцарилось нередкое для того времени взаимопонимание, не позволявшее называть вслух вещи своими именами. Надо ли говорить, какой пир устроили артисты в этот вечер. Спасибо куму — начальнику лагеря: приказал не шмонать возвращавшихся в зону актеров театра и самого Головина. Деликатесов вместо баланды хватило почти на неделю...

Отбыв срок и дожив до реабилитации, Головин, как ни пытался, не смог прописаться в Москве, квартиру конфисковали после суда. И в конце 1950-х годов он поселился под Анапой, где принимал участие в работе местной самодеятельности. Там певец и скончался.

Как-то Головин выступал в одном из лагерей. К нему подошла сильно изможденная женщина в телогрейке — такая же зэчка, как и он: «Простите, Дмитрий Данилович, вы меня не помните?» Вглядевшись в красивое когда-то лицо, изрезанное глубокими морщинами, Головин едва узнал ее: «Мать честная, да это же Михайлова! И она здесь!» Да, это была бывшая солистка Большого театра Ольга Стефановна Михайлова и по совместительству вторая жена маршала Буденного. Головин сильно удивился, увидев Михайлову живой (но сильно нездоровой), ибо в Большом театре, да и во всей остальной Москве были уверены, что она давно уже в могиле. Не зря в вышедшей в Америке в конце 1940-х годов книге скрипача-невозвращенца Елагина утверждается: «Арестовали и вскоре расстреляли певицу Михайлову — жену маршала Буденного». В быстрой расправе над певицей были уверены многие.

Михайлову взяли в августе 1937-го прямо после выступления на одном из концертов и привезли на Лубянку — как есть, в концертном платье и лакированных туфлях. В это время ее муж Буденный находился на уче-

ниях, а узнав об аресте супруги, безрезультатно пытался заступиться за нее перед Сталиным, а затем и Ежовым. Последний успокоил Буденного, сказав, что от Михайловой требуются показания на жену маршала Егорова, а затем ее отпустят. Однако несчастной женщине суждено было провести в лагерях и ссылках почти два десятка лет.

В Большом театре Михайлова (это ее сценический псевдоним) пела с 1934 года. Обладая самым низким женским голосом контральто, она исполняла в основном партии второго ряда — Ольгу в «Евгении Онегине», Зибеля в «Фаусте», Леля в «Снегурочке». Ее внешние данные преобладали над вокальными — красивая, высокая, статная, она привлекала внимание мужчин, особенно в военной форме. Так произошло и ее знакомство с командармом Семеном Буденным, второй женой которого она официально стала в январе 1927 года. К тому времени первая жена знаменитого кавалериста — не певица, но казачка — уже успела уйти из жизни при не выясненных по сию пору обстоятельствах. 13 декабря 1925 года Михаил Булгаков записал: «Мельком слышал, что умерла жена Буденного. Потом слух, что самоубийство, а потом, оказывается, он ее убил. Он влюбился, она ему мешала. Остается совершенно безнаказанным. По рассказу — она угрожала ему, что выступит с разоблачением его жестокостей с солдатами в царское время, когда он был вахмистром».

Версия интересная и противоречит объяснениям Буденного — дескать, первая жена случайно застрелилась из его же пистолета, который он забыл снять с предохранителя, придя домой. Семен Михайлович говорил, что он «всего лишь обругал» свою жену за политически неправильную позицию, поскольку она слишком активно поддерживала Троцкого, но не убивать же ее за это! Однако не только одного Булгакова, но и других литераторов с богатым воображением изложенная Буденным причина смерти первой жены устроить не могла. Вот и Исаак Бабель, развивая бурную деятельность по превращению Семена Михайловича в образ Синей Бороды, писал: «Буденный убил свою жену и женился на буржуйке. Сталин держит его, зная за ним грязную историю. Сталин не любит биографий без пятен». А позже Бабель пошел еще дальше в своих разговорах,

напрямую связав смерть жены Буденного со смертью жены Сталина, Аллилуевой, последовавшей в 1932 году. «У нас такие вещи случаются», — говорил он, подразумевая, что такими вот методами высокопоставленные мужья избегаются от своих слишком строптивых и не к месту информированных жен. К слову, «Конармия» Бабеля Буденному не понравилась, маршал расценил книгу как клевету на себя и своих однополчан. Отсюда, видимо, и пошел широко известный в народе анекдот.

Спрашивают как-то Буденного:

— Семен Михайлович, вам Бабель нравится?

— Смотря какая!

И все же Михайлова не была буржуйкой, отличаясь самым что ни на есть пролетарским происхождением. Как следует из лагерного дела № Р-5716, ее отец был из крестьян, всю жизнь отработал на железной дороге. Сама же Михайлова (в девичестве Будницкая) с шестнадцати лет служила в Красной армии: телефонисткой в 1921—1922 годах, а затем работала билетным кассиром, в этом качестве и познакомилась с Буденным, ставшим ее вторым по счету мужем. О том, что Ольга Стефановна работала кассиршей на Курском вокзале, утверждает и Михаил Соловьев — бывший корреспондент «Известий», близко наблюдавший Буденного в 1920—1930-е годы, поскольку писал за него речи — ораторским даром лихой рубака не отличался. Во время войны Соловьев угодил в плен и на родину уже не вернулся и поэтому так откровенно поведал миру о многих «красных командирах» и их сущности.

Подруга Михайловой — арестованная вслед за ней жена маршала Егорова Галина Цешковская рассказывала на допросе 27 января 1938 года: «Я знаю Семена Михайловича с 1920 года как человека веселого, приятного, при этом себе на уме, честолюбивого и тщеславного, человека позы и некоторой доли актерства. Непрерывно развиваясь культурно и политически, Буденный уже не мог удовлетвориться жизнью с простой малограмотной казачкой. Встреча Ольги Стефановны и Семена Михайловича произошла на моих глазах в Кисловодске. Однажды я, Егоров и Буденный поехали кататься к Лермонтовской скале. По приезде туда через некоторый период времени неожиданно приехали две пары. Это были Кулик и Георгадзе с двумя женщинами, одной из

которых была Ольга Стефановна. Вскоре я уехала с Егоровым к себе в санаторий, а Буденный остался с новой компанией. Наутро разыгралась сцена ревности с Куликом, который привозил Ольгу Стефановну для себя. Так начался роман Буденного с Ольгой Стефановной. Казачка застрелилась. Буквально на второй день после самоубийства казачки в дом Семена Михайловича пришла Ольга Стефановна».

Примечательно, что Буденный (если верить его дочери Нине) и сделал из кассирши с Курского вокзала солистку Большого театра: «Женился-то он не на певице, а на обычной девушке (они познакомились в санатории). Она уже его женой в консерваторию поступала. И то он ей объяснял, как надо петь. У него слух был очень хороший: что ему ни сунь в руки, на всем играет. И на баяне, и на аккордеоне, и на гармошке немецкого строя, а это очень сложный инструмент. Так вот: его вторая жена, Ольга Стефановна, начинала учиться как меццо-сопрано, а потом папа ей сказал: “Ты поешь не своим голосом”, — и она переквалифицировалась в контральго». Получается, что Буденный разбирался не только в лошадях, но и в вокальном искусстве. Многосторонняя натура! Ему бы самому если не петь, так сидеть в оркестре Большого театра — Сталин не раз просил его сыграть на гармошке «Барыню» на кремлевских банкетах. Музыкальный талант маршала смогли оценить и простые советские меломаны — фирма «Мелодия» выпустила пластинку, на которой Буденный играет на гармонике в дуэте с баянистом.

Итак, супруги Буденные стали жить-поживать и добра наживать (а добра-то много, и все под себя, под себя!). Ольга поступила в Московскую консерваторию на улице Герцена, до которой от улицы Грановского, где жили Буденные и вся советская политическая верхушка (кроме вождя), было рукой подать. Но ее возили на черной машине с шофером. Жила — как сыр в масле каталась: все к ее ногам, и цветы, и драгоценности от любящего мужа, и полный отрыв от народа, который в ту жуткую эпоху коллективизации и индустриализации перебивался с воды на хлеб (сыр и масло стали редкостью). А к услугам жены маршала — все что нужно: спецателье с кремлевскими портными, спецмагазин со спецбархлом инпошива, спецраспределитель с

дефицитными продуктами в соседнем доме, прислуга, поездки на отдых за границу и все, что раньше было доступно только буржуйам, если использовать терминологию Бабеля. И, конечно, громадная дача в Баковке — то ли десять, то ли одиннадцать (а то и все двадцать!) гектаров. Говорят, на этой даче были места, где не ступала нога Буденного — такая она была большая (а площадь дачи до сих пор подсчитать не могут, ибо многие наши нынешние политики любят обмолвиться, что, мол, живу на бывшей даче Буденного. Слушаешь и думаешь: это сколько же земли было у маршала, что ее и сейчас «нарезают»).

Статус жены Буденного не мог не повлиять на ее дальнейшую карьеру. Поступив в консерваторию в 1928 году (как следует из того же лагерного дела), она окончила ее в 1932-м и еще два года была там аспиранткой, преподавала. А в 1934 году впервые выступила на сцене Большого театра как солистка под творческим псевдонимом Михайлова. Петь в Большом желают многие, а берут избранных. Да и самому Семену Михайловичу было приятно щеголять такой супругой. Сидеть в ложе, приходя на премьеры с участием поющей красавицы-жены. Это вызывало гордость, особенно перед друзьями. Вот, например, у его друга Клима Ворошилова тоже жена имелась, — но какая: располневшая к началу 1930-х годов Екатерина Давидовна Горбман была прежде всего товарищем по партии, а затем уж супругой наркома обороны (как и у многих большевистских шишек). Ее и обнять-то не за что было — талии нет! А на жену Буденного смотреть одно удовольствие — когда в 1933 году американский посол Буллит закатил банкет в «Национале» для верхушки Красной армии — Ворошилова с «круглым лицом херувима», Буденного, Егорова, Тухачевского, лишь Семен Михайлович взял с собой супругу, с которой без устали танцевали участники этой попойки, включая самого господина посла — известного холостяка и любителя женского пола.

Между прочим, в Большом театре Буденный бывал и раньше. А пригласил его туда... Шаляпин. Это случилось после того знаменитого обеда в вагоне у Буденного, сопровождавшегося исполнением русских народных песен. Году в 1919-м Шаляпин по совету Демьяна Бедного решил «познакомиться с человеком, о котором так



много говорили тогда» — с Буденным, штабной вагон которого стоял под Москвой на запасном пути Московско-Киево-Воронежской железной дороги. Кроме того, Демьян Бедный намекнул, что поездка сулит Шаляпину «лишний пуд муки, что в то время было огромной вещью. Любопытно мне было, а тут еще пуд муки!».

Приняли певца хорошо, а главное, что Шаляпин отметил в Буденном, — это его усы: «Сосредоточенные такие усы, как будто вылитые, скованные из железа, и совсем простое со скулами солдатское лицо. Видно было, что это как раз тот самый российский вояка, которого не устрашает ничто и никто, который если и думает о смерти, то всегда о чужой, но никогда о своей собственной». Тут же и Ворошилов, напомнивший певцу, что еще до 1917 года приходил к нему выпрашивать контрамарки. Сели за стол. Всё по-простому: водка, селедка с картошкой, курица жареная. В общем, «фельдфебельский пир». Выпили, съели, стали петь: «Дубинушка», «Лучинушка» и т. п. Простились хорошо, а на другой день Шаляпин получил «некоторое количество муки и сахара» — «подарок от донского казака».

А Семен Михайлович пришел в Большой театр послушать Шаляпина в роли Бориса Годунова. Восторга своего он не скрывал — еще вчера певец пил с ним водку и ел селедку, а сегодня на сцене превратился в царя: большой артист! Такой же большой, как и сам Буденный, который после сего знакомства не раз говорил по случаю и без: «Ну и погано же вы поете, товарищи, не то что у нас в армии. Я, например, с самим Шаляпиным пел!» А еще он рассказывал, как спас певца от голодной смерти: «А когда Федор Иванович уходил, мы ему окорок запеченный в тесте преподнесли». Странно, что Шаляпин усы Буденного запомнил, а про окорок ничего не написал. А ведь в то время это был действительно ценный подарок!»

---

\* Буденный был в теплых отношениях и с семьей Ивана Козловского, в обществе которого часто отмечали праздники. Одна из дочерей певца вспоминала: «Хорошо помню Новый год у Буденного. Его дети, Гуля, внучка Сталина, другие ребята и мы с сестрой играли в комнате у огромной елки, а в другой за накрытым столом веселились взрослые. Хозяин дома, уже подшофе, навещался к нам в детскую и играл с нами. Накрывшись шкурой медведя, Буденный ползал на четвереньках и ревел, гоняясь за визжащими детьми».

Да, быть Буденным, — про которого сочинялись стихи и песни, — честь особая, а уж его женой — вдвойне. Но и ответственность большая! Куда ни кинь, — всюду мужино имя: в честь Буденного назвали головной убор красноармейцев — буденовку, военный марш Красной армии — Буденновский («Мы красные кавалеристы»; в конце 1920-х годов композитора Дмитрия Покраса уличили в плагиате, дескать, он превратил в марш свадебную еврейскую мелодию) и даже цирк в городе Воронеже, не говоря уже о колхозах и конезаводах. Любовь народа к Семену Михайловичу была огромной. И такой же огромной была квартира Буденного в бывшем доходном доме, построенном когда-то для богатых москвичей. Она отличалась такими размерами, что хоть на велосипеде катайся. Только вот оценить сие преимущество было некому — детский смех не оглашал обширного пространства апартаментов маршала. Более десяти лет прожили вместе супруги Буденные, а детей не нажили. Ольге Стефановне все некогда было — сначала консерватория, затем Большой театр. Когда рожать-то? Да и вредно это для певицы. Еще вся жизнь впереди! Да и не жизнь это — а малина.

Пока Семен Михайлович из седла не вылезает, по военным округам мотается, прыгает с парашютом (в 1931-м году, но без коня!), готовит свою кавалерию к будущей войне с танками и моторами, жена его с иностранцами якшается, в общем, компрометирует. С подругами — женой наркома Бубнова и супругой маршала Егорова — не вылезает из посольств капиталистических стран (а других тогда и не было — кроме одной, где так вольно дышал один-единственный человек). А среди хороших знакомых мадам Буденной (так обозначалась она в свидетельстве о браке) — итальянский посол Бернардо Аттолико, министр иностранных дел Латвии Вильгельм Мунтерс, японский посол Сигэмицу Мамору и другие официальные, но все равно вражеские лица.

Дети, правда, иногда появлялись на даче — племянники Ольги Стефановны. Современница-пионерка вспоминала: «Мы — дети — иногда наблюдали, как открывались ворота и в машинах въезжали обоженных вожжи, лица которых узнавались по портретам. С особым нетерпением ожидали мы встречи с обожаемым Семеном Михайловичем Буденным, надеясь, что

он хоть раз обратит внимание на наши пионерские галстуки, повязанные особым образом, чтобы получились “буденновские усики”. На узел прикрепляли значок — “Пионерский костер”. Это было верхом элегантности! В будние дни сквозь щели в заборе порой удавалось проникать на запретную территорию, чтобы полакомиться малиной. Там, в девственном лесу, иногда встречали красивого, черноволосого подростка. Он, сидя на шее милиционера, погонял его прутиком, словно лошадь. Мальчишке не терпелось изловить нас, но мы разбежались в разные стороны. Милиционер терялся, а мальчик сердился... Одни говорили, что мальчик — сын Семена Михайловича, другие — что племянник...» Эта же женщина (вот совпадение!) Майя Король спустя 30 лет, в 1960-х годах, будет работать в московской психиатрической больнице ординатором женского беспокойного отделения, куда не без помощи Буденного определяют его сумасшедшую вторую жену Михайлову.

Но пока с головой у нее все в порядке. Словно не осознавая всей сложности международной обстановки (обострение которой довело СССР до дружбы с Гитлером), Михайлова проводит в посольствах немалую часть времени, поет для дипломатов, танцует с ними, пьет шампанское, много болтает. До первых петухов остается на посольских дачах в Серебряном Бору. Рядом с ней замечен и коллега по театру — тенор Александр Алексеев, радующий империалистов куплетами герцога из «Риголетто». Кроме того, Михайлова — увлеченный болельщик на скачках, для чего постоянно посещает московский ипподром, опять же в обществе Алексеева, пристраившего ее к этому затягивающему, но увлекательному развлечению. К слову сказать, нынче глубоко забытые бега и скачки в 1930—1950-е годы были любимым видом спорта московской богемы. В ложах ипподрома встречались не только известные артисты Большого театра, МХАТа, но и спортсмены (да те же братья-футболисты Старостины), писатели, композиторы, художники. За один заезд, бывало, они выигрывали столько, что могли прокормить целый кавалерийский полк с лошадьми в придачу. А на деньги, проигранные ими в эти годы, можно было выстроить еще один ипподром.

Иностранцам было, конечно, лестно, что для них на

закрытых светских вечерах поет жена командующего (с 1937 года) Московским военным округом Буденного. Восхищаясь голосом певицы, высоко оценивая уровень «вокального мастерства певцов Большого театра», короче говоря, вешая ей лапшу на уши, они одновременно собирали шпионские сведения о настроениях в Кремле. Как признавалась следователю Михайлова, на одном из приемов в латвийском посольстве ее спросили, почему не расстреляли Карла Радека, на что она простодушно ответила: «Значит, он еще нужен будет». В японском посольстве у нее поинтересовались, где в настоящее время находится ее муж, «и сообщили, якобы он, по слухам, на Дальнем Востоке, готовит войну против Японии». Наконец, у нее самой спрашивали, зачем она служит в театре, на что она отвечала, что «у нас кто не работает, тот не ест». Хитрые иностранцы закидывали удочки: «Делали намеки, что им хотелось посмотреть нашу дачу, я отвечала, что там ремонт. Спрашивали номер телефона, я отвечала, что телефон у нас не работает. Спрашивали, нравится ли мне Карлсбад, отвечала, что там сильные воды, но очень дорогое лечение». Ну что же — все верно отвечала шпионам-иностранцам певица Большого театра. Видно, не совсем у нее голова закружилась от успехов, в последний момент чутье ее не обмануло. Особенно важно про телефон, который не работает.

Буденный знал об изменах жены и без Сталина, который еще до ее ареста откровенно сказал ему: «Плохая у тебя жена, Семен! Она тебя компрометирует в глазах народа, но мы ей этого не позволим!» На что Буденный ответил, что измена — это еще не повод для ареста, что если так, то у нас надо каждого второго арестовывать. А Ежову он ответил, что со своей женой разберется сам. Сталина можно понять — он даже к усам Буденного относился как к народному достоянию, запретив сбривать их, а тут какая-то певичка, запутавшаяся в своих подозрительных связях. Полностью оправдывая свое значение как «отца родного», вождь и вел себя как отец, самолично решая, с кем жить его соратникам и подчиненным. Михайлова — лишь одна в этом списке репрессированных женщин, состоящем из жен Калинина, Молотова, Поскребышева и др.

Что касается Алексева, то это был один из лучших

исполнителей партии Ленского — вот почему на Ново-девичьем кладбище ему стоит изящный памятник, где певец представлен в самой главной своей роли. Он был солистом Большого театра в 1925—1927 и в 1929—1939 годах, за это время здесь было осуществлено две постановки оперы «Евгений Онегин»: в 1921 году режиссером Андреем Петровским и дирижером Головановым и в 1933 году режиссером Леонидом Баратовым и дирижером Виктором Кубацким. Обе сценические версии пользовались успехом у зрителей, и прежде всего игра и пение Александра Алексеева, ставшего в 1937 году заслуженным артистом и орденоносцем.

Алексеев — самородок из Узбекистана (родом из Ферганы), консерваторию не оканчивал, имея за плечами механический факультет Московского высшего технического училища, он занимался частным образом с Николаем Миллером, поставившим ему голос. Алексеев пришел к Миллеру баритоном, а ушел лирическим тенором. Редчайший голос певца, позволявший ему брать не только отлично звучащие *piano* и *pianissimo*, но и полноценное *forte*, выделял Алексеева среди его коллег по театру. С успехом он пел партии Рудольфа, Калафа, Лоренгина и Индийского гостя. Вместе с тем он не жалел себя — в один день мог спеть два спектакля, например, утром «Лакме», а вечером — «Севильский цирюльник». Имея полное право петь по шесть спектаклей ежемесячно, он пел 26, часто замещая заболевшего коллегу, того же Козловского. В «Лакме» он пел с Михайловой.

Спортсмен, теннисист и велосипедист, меткий стрелок, охотник, автомобилист, короче говоря, жизнелюб Алексеев сумел покорить сердце маршальской жены. На следствии она рассказала, что Буденный угрожал Алексееву тяжкими карами, вплоть до тюрьмы (странно, что маршал не вызвал его на дуэль, как военный человек). Михайлова, рассудок которой после ареста помутился, призналась, что ее любовник «сделал предложение, что он сам пойдет в органы НКВД и заявит на меня что-нибудь легкое, за что мне дадут года три лагеря, он за это время накопит денег, и после отбытия наказания мы хорошо заживем вместе». Алексеев же, как свидетель, на следствии опроверг ее нелепое заявление. Как следует из материалов дела, Алексеева органы разрабатывали как шпиона. С большой долей вероятности можно ут-

верждать, что скорая смерть в 1939 году спасла одного из лучших певцов Большого театра от ареста. Смерть, если вдуматься, жутко символичная: певец (!) умирает от рака горла, в 43 года. Горько плакали многочисленные поклонницы Алексеева, не давали ему при жизни прохода на улице. По Москве поползли слухи, что певца отравили, связав его кончину с арестом Михайловой...

Сталин велел показать Буденному протоколы допроса доведенной до сумасшествия Михайловой — она оговорила не только себя, признавшись в шпионаже в пользу Польши в течение семи лет и получении за это 20 тысяч рублей, но и мужа — члена антисоветского заговора, а также подруг и знакомых. Изошренные методы допросов на Лубянке доводили до невменяемого состояния сильных, здоровых мужчин, а тут — женщина, натура тонкая, творческая. В итоге в августе 1939 года Михайлову, в связи с тем, что «она находится в очень тяжелом, болезненном состоянии и ее необходимо лечить», следователь решил освободить из-под стражи. Однако этого не случилось — уже в ноябре ее осудили на восемь лет лагерей за то, что, «являясь женой Буденного, одновременно имела интимную связь с артистом ГАБТ Алексеевым», «находясь на лечении в Чехословакии, вращалась среди врагов народа, шпионов и заговорщиков», «снабжала итальянского посла билетами на свои концерты и неоднократно получала от него подарки» и т. д.

Ольга Стефановна испила чашу страданий до дна, жестоко поплатившись и за то, что была женой Буденного, и за то, что пела в Большом театре и вела светский образ жизни. В лагере она содержалась как обычная заключенная, использовалась на тяжелых работах, в клубе не пела. В 1948 году Михайлова была осуждена вторично, ее отправили в ссылку в Енисейск Красноярского края, где отбывали срок другие известные женщины — сестра революционера Камо Людмила Петросян, вдова Колчака Анна Тимирева, а еще жена Николая Крестинского, расстрелянного замнаркома иностранных дел. И это лишь те, чья биография может быть отнесена к разделу «жизнь замечательных людей». А сколько было в Красноярском крае осужденных с неизвестными обывателю фамилиями! Кажется, что они и составляли основное население этой необъятной территории.

После смерти Сталина бывшей солистке Большого театра Михайловой с трудом удалось устроиться в Енисейске сторожикой-уборщицей в местную среднюю школу № 45 в августе 1953 года. Воспоминания помнящих ее людей весьма интересны: «Убирала она чисто, мыла кабинеты, учительскую, канцелярию, кабинет директора. Она была больна по-женски, поэтому ей давали более легкую работу. Из-за болезни Ольга Стефановна даже летом ходила в ватных брюках, а таюже ходила в трикотажной рубашке, которая вся была заштопана. Жила она бедно, в подвальном помещении школы. Никогда, ни у кого ничего не брала, если только за деньги. У других учителей, работников школы, было свое хозяйство, у нее ничего не было. Ольга Стефановна просилась преподавать в школе французский язык. Но я, посоветовавшись с начальником КГБ, отказала (это говорит директор школы. — А. В.)».

Другой очевидец добавляет: «Помню, как Ольга Стефановна, измученная, похудевшая, в длинном пальто, подпоясанном веревкой, тащила вязанку дров на третий этаж. Ей надо было натопить до восьми печей. Никто не знал, что это жена Буденного, об этом я узнала позже». Когда сотрудники школы проходили мимо кабинета, где мыла пол Михайлова, то слышали, как она поет, разговаривает сама с собой. Однажды директор школы застал ее за игрой на рояле, и Михайлова упала перед ней на колени, прося прощения. Пожалев Ольгу Стефановну, ей разрешили иногда играть на рояле в актовом зале. Большим событием для Михайловой были посещения местного театра, где играли бывшие заключенные. Без привычной телогрейки и ватных штанов она выглядела просто-таки инопланетянкой: «Ольга Стефановна ходила в Енисейский театр в вечернем платье, в туфлях, тогда как енисейские жители в фуфайках», «Буденная делала маникюр и педикюр. Всегда была накрашена и завита. Носила заколку в виде большого голубого банта».

А тем временем в 1955 году Семен Михайлович решает написать в Генеральную прокуратуру письмо, где заверил: «Я не верю, чтобы она могла совершить преступление против Советской власти». В 1956 году Михайлова возвращается в Москву, приходит к бывшему мужу — к тому времени маршал обрел счастье с третьей женой, не балериной и не певицей, а простой рус-

ской женщиной. Она-то и принесла ему долгожданную радость — родила троих детей. В советское время была такая формулировка — «счастье в личной и семейной жизни». Так вот, для Буденного два вида счастья слились в одном.

«Шашкой надо было, шашкой», — любил поговаривать Семен Михайлович. О нем есть колоритная зарисовка в дневнике Сергея Вавилова от 4 марта 1944 года: «Сегодня кончилась сессия Верховного Совета РСФСР. Четыре дня. Соседи по скамейкам: М. М. Литвинов в сером дипломатическом одеянии с погонями, занятый все время решением кроссвордов, и Дунаевский. Сегодня наблюдал за Буденным. Ковыряние в носу, затем рассматривание извлеченного из носа. Затем симметричное движение обеих рук по разглаживанию усов. Так все время. Какие события! Ленинград, Сталинград. Здесь бы Гомер нужен был, а вместо этого нанизывание трафаретных казенных слов. О таких вещах надо говорить живым, человеческим языком». Действительно — идет война, а Буденный расслаживается на сессиях Верховного Совета, вместо того чтобы командовать фронтами или хотя бы армиями. В чем же дело? А в том, что во время последней войны Семен Михайлович проявил себя не так ярко, как в Первой мировой, во время которой он стал полным георгиевским кавалером.

И все же на Буденного в Большом театре равнялись. В 1934 году в Большой театр после увольнения из МХАТа перешел на должность заместителя директора Яков Леонтьевич Леонтьев (Станиславский его сначала хвалил, а затем лично выгнал). Он стал еще и директором филиала. И вот вызывает как-то Леонтьев лирического тенора Хромченко и говорит вкрадчивым голосом: «Соломон Маркович, вас ждет блестящая карьера. Вы выходите в ведущих ролях на сцену филиала, вскоре вам предложат роли на основной сцене — Боян, Владимир Игоревич, Юродивый! Представьте, на афише: Владимир Ленский — С. М. Хромченко! Так вот, об С. М! Не сменить ли вам имя и отчество, неплохо звучало бы, скажем, как у маршала Буденного — Семен Михайлович. Уверяю, через пару лет вы заслуженный, затем народный артист республики, а там и до Сталинской премии рукой подать».

То ли дирекция театра получила очередное указание



о необходимости наведения порядка в национальном вопросе, то ли это была инициатива самого Леонтьева (близкого друга Булгакова), на всякий случай озаботившегося этим самым вопросом — не слишком ли много еврейских фамилий на афише, и одного Рейзена достаточно (а ведь есть еще Самосуд с Пазовским, Файер)! А вдруг товарищ Сталин обратит внимание — он ведь немецкую фамилию Краузе заметил, и артисту пришлось взять фамилию жены. Хромченко, надо отдать ему должное, отказался от столь лестного предложения, что по-своему его характеризует. Своему сыну отказ он объяснил так: «Это значило бы отказаться от папы, давшего мне имя, а я его очень люблю». В итоге на основную сцену его перевели, но звание заслуженного артиста Хромченко получил только в 1947 году, оставшись также без Сталинской премии. И выше в иерархии уже подняться не смог. В Большом он пел с 1934 по 1956 год, помимо упомянутых ролей, Ленского, Фауста, Герцога. А в его концертном репертуаре, кстати, была песня о Буденном. И все же — своего Семена Михайловича в Большом театре не случилось...\*

С 1943 года Буденный командовал кавалерией Красной армии, а с 1947-го он являлся еще и заместителем министра сельского хозяйства по коневодству. Лошади были страстью Буденного на протяжении всей жизни. И даже после 1954 года, когда его отправили в отставку, он оставался истинным лошадиником, почти до конца дней своих совершая конные прогулки. Но сильнее лошадей ценил он свой дом и крепкий тыл, который создала ему третья супруга — Мария Васильевна, она приходилась Михайловой двоюродной сестрой — вот такая интересная коллизия. Маршал не только не порвал с родней Михайловой после ее ареста, но и переселил ее мать — свою бывшую тещу — к себе в квартиру, что можно трактовать и как определенную смелость.

---

\* А вот певица Бронислава Яковлевна Гольдберг четверть века выступала на сцене Большого театра под правильной фамилией — Златогорова — и потому получила звание народной артистки РСФСР в 1951 году. Обладая ярким контральто, она пела Ратмира, Ваню Сусанина и Федю Годунова... Не стал менять имени знаменитый баритон народный артист СССР Погос Карапетович Лисициан, оставшийся в истории золотой эпохи Большого театра как Павел Герасимович.

Бывшая теща и свела «молодоженов». Мария Васильевна оказалась Семену Михайловичу в младшие дочери и оказалась на 33 года моложе своего супруга (плохо ли?), хорошо готовила и вела хозяйство. Но самое главное — она понравилась товарищу Сталину, в хорошем смысле. Впервые увидев скромную женщину на приеме, вождь подошел к ней и сказал, что теперь Семену Михайловичу «все завидуют». И на том спасибо. Больше жен у Буденного не арестовывали.

Уезжая из Енисейска после реабилитации, Ольга Стефановна собрала с собой нехитрые пожитки — какие-то коробочки и баночки: «Вот приеду со своим в Москву — хорошо будет». Хорошо ей не стало. О возвращении на сцену и речи не было — но она могла бы и преподавать, если бы не тяжелая шизофрения. Буденный помог с жильем, с психбольницей. Умерла Ольга Стефановна в 1976 году, пережив на три года своего бывшего мужа — он сам прожил 91 год. А третья его супруга скончалась в 2006 году в 90 лет.

Арест Михайловой в 1937 году лишил ее возможности дебютировать в премьере оперы «Иван Сусанин», состоявшейся 21 февраля 1939 года и призванной ознаменовать триумф советского Большого театра. Постановка должна была стать образцовой, послужив основой для ее повторения во всех оперных театрах страны — в Ленинграде, Киеве, Куйбышеве, Одессе и т. д. Образ самого крестьянина в это время усиленно обожествляется — в советских газетах публикуются статьи о том, что на его костромской родине «наиболее излюбленной считается у детей игра, отражающая геройский подвиг Сусанина», а «колхозная молодежь на примере славного патриота воспитывает в себе чувства беззаветной любви к родине и беспощадной ненависти к врагам народа». Раздаются даже инициативы по введению новой правительственной награды для колхозников — медали Сусанина.

Вообще-то опера Глинки со времен ее премьеры в 1836 году называлась «Жизнь за царя» — хотя сам композитор настаивал на «Иване Сусанине» (его долго уговаривали, пригрозив в крайнем случае назвать оперу «Смерть за царя» — пришлось согласиться). Получалось, что советское название оперы совсем не новое, а старое, запрещенное царскими сатрапами и наконец

возрожденное большевиками. Кстати, отнюдь не они на долгие два десятка лет убрали ее со сцены. Как ни странно, опера стала опальной сразу же после Февральской революции 1917 года: ее сняли с репертуара во многих театрах бывшей Российской империи, оставшейся без царя в голове. После октябрьского переворота предпринимались попытки вернуть оперу на сцену, приспособив под политические реалии.

Нарком просвещения Луначарский решил, что стоит лишь перенести сюжет оперы в Советскую Россию, как она вновь обретет актуальность. «Иван Сусанин обратился в “предсельсовета” — передового крестьянина, стоящего за Советскую родину. Ваня обращен был в комсомольца. Поляки остались на месте потому, что в это время как раз была война с Польшей, где выдвинулся Тухачевский. Конечный апофеоз анархии и новой династии превратился в гимн и апофеоз новой власти: “Славься, славься, советский строй”. Но почему-то в этом трансформированном виде опера не прижилась, и многие коммунисты возражали против нее, считая, что “монархический дух” слишком ассоциировался с этими звуками (они, на мой взгляд, были правы)», — вспоминал в эмиграции Леонид Сабанеев.

Но если бы только поменяли название — пришлось «подправить» кое-где и либретто «бездарного немца-чиновника» барона Розена, причем до такой степени, что опера вышла в новой редакции — поэта Сергея Городецкого. Это был тот самый Городецкий, что заблестал в «Башне» Вячеслава Иванова — оплоте русских символистов, пожалуй, самом знаменитом литературно-художественном салоне Серебряного века, разместившемся на последнем этаже дома с круглой башней по Таврической улице Санкт-Петербурга. Салон существовал в 1905—1912 годах, собирая под свою крышу широкий круг русской творческой интеллигенции — писателей, художников, актеров, философов, а также просто гомосексуалистов. Приемным днем здесь была среда — с 11 вечера и до рассвета (общались ночь напропалую), отсюда и второе название салона — Ивановские среды. В 1906 году Городецкий нашел себя в любовном треугольнике, в котором помимо него состоял сам Иванов и его вторая жена Лидия Зиновьева-Аннибал. Цель подобного союза — образование «духовно-

душевно-телесного слитка из трех живых людей» (у нормальных людей это обычно называется содомией). Иванова, считавшего, что «гомосексуальность неразрывно связана с гуманизмом», жизнь втроем вдохновит на создание сборника «Эрос». После того как «лабораторный» опыт с Городецким закончился, его заменили Маргаритой Сабашниковой, женой Максимилиана Волошина. Однако при Сталине Городецкий стал крепким советским либреттистом, написавшим новое либретто оперы Глинки «Иван Сусанин» (а при Хрущёве он сочинил еще и «Кантату о партии»). В версии Городецкого главный акцент делался не на спасении царя Михаила Романова, а на отведении от Москвы польских захватчиков.

Но либретто Городецкого тоже пришлось править — не кому иному, как Михаилу Булгакову, укрывшемуся в Большом театре в должности штатного либреттиста (отторгнувший его МХАТ писатель называл «кладбищем своих пьес»). Переделывая либретто, Булгаков был вынужден наступить на горло собственной песне, ибо в это время работал над другим либретто — о Минине и Пожарском. Факт участия Булгакова в новой постановке «Ивана Сусанина» редко вспоминают, а зря. В то же время было бы не совсем правильно называть литературную основу оперы «либретто Городецкого — Булгакова», ибо к правке подключились главный дирижер театра Самуил Самосуд и главный режиссер Борис Мордвинов. Короче говоря, новая-старая опера стала плодом коллективного творчества. Как верно оценит сам Булгаков — «работали колхозом».

Художником спектакля стал Петр Вильямс (было изготовлено более 500 костюмов!), балетмейстером — Ростислав Захаров, хормейстерами — Макс Купер (главный хормейстер театра) и Михаил Шорин. В соответствии с атмосферой эпохи, когда любое дело рассматривалось с идеологической точки зрения, в театре развернулось широкое социалистическое соревнование за скорейший выпуск оперы. Трудились по-стахановски. Был применен так называемый «бригадный» метод работы, а иначе ничего не помогало — ведь оперу планировали показать к двадцатилетнему юбилею революции, то есть к ноябрю 1937 года. Но срок этот выполнен не был. 29 июня 1937 года Елена Булгакова

запишет: «За ужином Петя (Вильямс. — А. В.) рассказывал, что “Сусанин” пойдет непременно на Большой сцене к 20-летию. Что Городецкий уже сделал либретто, а Мордвинов, взяв всевозможные исторические материалы, поехал в Кисловодск, где, кстати, и Самосуд». Скоро только сказка сказывалась...

В том же дневнике от 8 ноября 1937 года интересные подробности о работе над оперой: «Вчера М. А. вернулся из Большого театра в два часа ночи. А сегодня в четыре часа дня опять пошел туда же по тому же поводу — “Сусанин”. Сидят все: Самосуд, Мордвинов, М. А., Городецкий, еще кто-то. Пианист играет “Жизнь за царя”, а они проверяют текст, подгоняя его к музыке. Пришел М. А. домой часов в семь, а вечером опять было назначено собраться, он пошел к 11-ти, а вернулся в два часа ночи». Заседали и «подгоняли» каждый день, что сильно изматывало Булгакова. 7 декабря он проснулся в холодном поту, обнаружив (ночью!) какую-то страшную ошибку в либретто в картине в зимнем лесу. Он немедленно бросился к телефону и стал звонить Самосуду и Городецкому. В либретто Булгаков буквально выправлял каждое слово.

Борис Аркадьевич Мордвинов пришел в Большой театр в 1936 году из МХАТа, где он под руководством Немировича-Данченко из рядового актера вырос в весьма способного и интересного режиссера. К 1939 году он успел поставить в Большом театре балет «Спящая красавица» совместно с Асафом Мессерером и оперу «Поднятая целина» Ивана Дзержинского. Мордвинов преподавал в Московской консерватории, где заведовал кафедрой сценического мастерства, завоевав признанный авторитет.

Подготовка оперы широко освещалась в прессе, что уже заранее накладывало на ее участников огромную ответственность, исключавшую неудачу. «Во всех четырех действиях оперы, — рассказывал «Правде» Мордвинов, — показывая судьбу крестьянской семьи, мы подчеркиваем, что личное счастье, сама возможность его связаны со счастьем всего народа, что самые глубокие личные чувства должны быть подчинены сознанию долга перед родиной. Коллектив Большого театра стремится показать на сцене спектакль о больших чувствах, проникнутый пафосом, вызывающий у зрителя

высокие, благородные чувства патриотизма. Поэтому в нашей постановке все несколько приподнято и театрально».

Метод социалистического реализма, навязанный деятелям всех жанров советского искусства с начала 1930-х годов, отразился и на постановке «Ивана Сусанина». Прямолинейность персонажей, их ходульность не скрывалась режиссером: «Было бы, думается, глубоко неверным толковать “Ивана Сусанина” как психологическую, бытовую музыкальную драму. Эта опера, полная громадного пафоса. В ней все должно быть приподнято, все немного на котурнах героизма»; «Зерно образа Сусанина — патриот-гражданин. В этом замечательном человеке все цельно; превыше всего для него родина. Он живет мыслями о родине. Его задача — счастье родины»; «В семье Сусаниных крепко верят в родину и любят ее. Антонида — замечательная русская девушка, Ваня — смелый и энергичный подросток, достойный воспитанник Сусанина, Собинин — честный, сильный воин, поднимающий своих соотечественников на борьбу с врагом, — все они превыше всего ставят долг перед родиной». В переводе на язык официальной советской пропаганды это означало: Антонида — комсомолка, Ваня — суворовец, а их отец — колхозник-патриот, готовый отдать жизнь за вождя. Не семья, а партиячейка. В тексте Мордвинова рябит от слова «родина», что во многом опошляет это святое для многих слово.

Как мы помним, схожий вариант переделки оперы уже предлагался в начале 1920-х годов, но был раскритикован за противоречия с идеалами революции. Насколько же идеалы изменились за 20 лет, если теперь весь этот разодетый народ с хоругвями оказался вновь востребованным.

Тот же метод творчества, диктовавший разделение персонажей на хороших и плохих, требовал и отрицательных героев. Ими стала «польская шляхта, ее хвастливое бряканье оружием», по выражению Мордвинова. Как же к месту вышла опера в Большом театре — обострились отношения СССР и Польши, уже вовсю шли подковерные приготовления к ее разделу, ставшему реальностью после Польского похода Красной армии в сентябре 1939 года в условиях начавшейся 1 сентября Второй мировой войны. И самое интересное, что люди

это прекрасно понимали. «В газетах отклики зарубежной печати на сообщение ТАСС (27-го) об укреплении отношений между СССР и Польшей. Вчера в “Правде” статья по этому вопросу. Интересно, отразится ли это на постановке в Большом “Сусанина”. Кто о чем, а мы все — о театре», — пишет Булгаков 29 ноября 1938 года.

Таким образом, постановка «Ивана Сусанина» достигала двойной цели — не только поставить русскую классику на службу соцреализму, но и способствовать обработке общественного мнения по важнейшему вопросу внешней политики внутри Советской страны, прираставшей бывшими польскими землями. Кстати, в это же время убирают подальше с киноэкранов фильм Сергея Эйзенштейна «Александр Невский», чтобы вновь вспомнить о нем после 22 июня 1941 года, когда слова о тевтонских псах-рыцарях обретут политическую актуальность. Пока еще война не грянула, актуальны плохие поляки, а не плохие немцы.

Нельзя не вспомнить и о том, какие времена стояли на дворе: один большой процесс над бывшими высокопоставленными большевиками-ленинцами сменял другой. Приговоры были стандартные: расстрел. Проходили процессы рядом с Большим театром — в Доме союзов, где был свой театр, кровавый, а главную роль играл в нем прокурор Андрей Вышинский. Подсудимые тоже играли роли, повторяя заученные ранее слова под руководством режиссеров-следователей. Ну а вся постановка была умело срежиссирована Сталиным. Какое это было — идти на работу, ставить новую пафосную оперу мимо здания, где выносятся смертные приговоры? Да ничего особенного — поначалу страшно, а потом привыкли. Репрессии стали частью повседневности. Вот и у Булгаковой в дневнике от 13 марта 1938 года читаем: «Приговор: все присуждены к расстрелу, кроме Раковского, Бессонова и Плетнева. Вечером Михаил Александрович в Большом — с Самосудом и Мордвиновым разбирали либретто “Мать” по Горькому. Потом все они поехали к Вильямсу смотреть его эскизы к “Ивану Сусанину”. Эскизы всем очень понравились». В этой записи — обыденность смерти: сначала о расстреле, а затем без паузы о работе. Расстрел сегодня, а завтра еще кого-нибудь приговорят. А быть может, придешь в театр — а там уже кого-то нет. Кстати, упомянутый врач

Дмитрий Плетнев, тот, что якобы укусил пациентку за грудь, послужил Булгакову прототипом профессора Преображенского в «Собачьем сердце». Учитывая особенности эпохи, думается, что главная цель постановки оперы в новом виде — «подтянуть» ее под реалии эпохи массовых репрессий.

С утра до вечера в театре пропадал и Мордвинов, работая над постановкой оперы. Ее участники приходили и к нему домой, в Глинищевский переулок, 5/7, знаменитый дом МХАТа, где жили его учитель Немирович-Данченко, а также Сергей Образцов, Ольга Книппер-Чехова, Вера Марецкая, балетмейстер Асаф Мессерер, режиссер Большого театра Иосиф Туманов и многие другие деятели театра. Режиссерские методы Мордвинова и сегодня выглядят новаторскими, в частности, вся подготовительная работа проходила на огромном макете сцены Большого театра, длиной почти в три метра. Макет оснастили кулисами, сценическим светом, на нем же создавали мизансцены и проверяли эскизы декораций. Мордвинов создал и сценическую партитуру спектакля с целью ее дальнейшего использования в других театрах страны.

18 января 1938 года Вильямс зовет Мордвинова и Булгакова в мастерскую театра посмотреть макеты «Ивана Сусанина». Прошел почти год — и 15 декабря работа все продолжается, ибо помимо главной оперы готовятся к постановке «Волочаевские дни» Ивана Дзержинского на либретто Виктора Гусева, автора слов песни о Москве («Друга я никогда не забуду»). Гусев вдохновлен репрессиями, в марте 1938 года он сочиняет следующие строки:

Гнев страны в одном рожочет слове.  
Я произношу его: расстрел.  
Расстрелять изменников отчизны,  
.....  
Расстрелять во имя нашей жизни.  
И во имя счастья — истребить.

Булгаков приходит из театра полвторого ночи и рассказывает, что поэта Гусева без пропуска в театр так и не пустили: учреждение-то режимное! И тогда жена Гусева купила у спекулянта два билета на оперу «Поднятая целина» по 25 рублей. Только так и удалось попасть



в дирекцию. А там — сущий беспорядок: «Кабинет Мордвинова, он с Вильямсом разговаривает по поводу “Сусанина”, срочно разыскивают Гусева. В кабинет входят в это время человек 30 молодых писателей наименьшинств — они должны встретиться с участниками “Целины” после спектакля. Все они гуськом проходят через кабинет, Миша сидит за письменным столом, все они вежливо ему кланяются, принимая его за какое-нибудь ответственное лицо в театре, всем им 30 раз отвечает, каждый раз приподнимаясь. После чего в соседнем помещении начинается заседание. Борис Аркадьевич бежит из одной комнаты в другую, то говорит там речь, в качестве председателя, то разговаривает по делу в своем кабинете. Самосуда найти не могут». Булгаков смешно рассказывал о том, как сонные поляки просыпаются в лесу в «Сусанине».

А тем временем Мордвинов с Самосудом всю репетируют финал оперы — на фоне панно с изображением Кремля выезжает макет памятника Минину и Пожарскому из папье-маше. Вокруг — хор «о славе русского оружия, о величии и несокрушимости русского народа». Настоящий финал всей работы наступил 19 февраля, а именно генеральная репетиция. Сусанина пел Марк Рейзен, Антонида — Валерия Барсова, Собирина — Алексей Большаков, Ваню — Елизавета Антонова. Хлопали вяло, дирижера Самосуда и художника Вильямса не вызвали. Схожая реакция была и на следующей репетиции 21 февраля, где Сусанина пел Александр Пирогов, Антонида — Глафира Жуковская, Ваню — Бронислава Златогорова. В зале культурная элита Москвы — Ольга Книппер-Чехова, Леонид Леонидов, Иван Москвин, Василий Лебедев-Кумач, Алексей Толстой, Николай Мясковский, Сергей Прокофьев. Из правительства были Михаил Калинин и Клим Ворошилов. «Почему не было бешеного успеха “Славься”?» — спрашивает Булгакова и отвечает: «Публика не знала, как отнестись». Не знала потому, что не было главного зрителя. Мордвинов, Самосуд, Рейзен, да и все участники постановки очень нервничали.

А когда он пришел, все встало на свои места. Скорее всего, визит Сталина пришелся на конец февраля. Вождь, подобно товарищу Огурцову из «Карнавальная ночь», распорядился: ноги изолировать, а бабу-ягу вос-

питать в своем коллективе. Если серьезно, то первая претензия коснулась родственников Ивана Сусанина: комсомолки Антонида и суворовца Вани. Товарищ Сталин сказал, что негоже им так явно и ярко оглаживать на Красной площади смерть отца: «Это — тяжкое горе, но оно личное. В целом же весь русский народ одержал победу. Следовательно, пусть ликует как победитель!» Пусть они не плачут, а радуются вместе со всеми.

Певшая Антониду Валерия Барсова, которая теперь перестала плакать, на радостях благодарила вождя: «Я не могу забыть вдумчивую и глубокую критику, полученную нами от товарища Сталина. Он говорил о первом варианте постановки финала последнего акта оперы. На сцене показали памятник Минину и Пожарскому. Чувства народа — его радость, ликование освобожденного от чужеземного гнета — не были показаны. И поэтому финал “Ивана Сусанина” получался несколько сухим. Зрители в общем остались равнодушными к тому, что происходило на сцене. Иосиф Виссарионович Сталин сказал нам о том, что нужно вывести на сцену Минина и Пожарского, вывести их живыми, а не показывать в виде застывшего монумента, в виде памятника. Он говорил о том, что нужно показать Минина и Пожарского торжествующими победителями, показать празднующий победу народ, сбросивший чужеземное иго и радующийся этой великой победе».

Можно себе представить, какой титанический труд мастерских театра пошел насмарку — вылепить из папье-маше памятник Минину и Пожарскому в натуральную величину — это вам не фунт изюма съесть! Но слово Сталина закон — вместо памятника на сцену из Спасских ворот выезжали на живых лошадях живые предводители народного ополчения.

Сталин дал указание и осветителям: «Почему на сцене так темно? Нужно больше света, товарищи, больше народу!» В общем, нужен большой, расширенный квартет — не кучка хористов, а 200—230 человек. Сцена театра это позволяет. «Вскоре эпилог был переделан, что, несомненно, пошло на пользу спектаклю. Под торжественное “Славься” теперь из кремлевских ворот выходили русские воины-герои, бояре, духовенство, пленные поляки, картина приобрела динамику и патриотический пафос. Яркий солнечный свет заливал всю сцену,

на которой находилась огромная ликующая толпа. Это был подлинный апофеоз, восславляющий русский народ», — запомнил Рейзен.

Указания Сталина передавались театру и раньше, например, он разрешил оставить гимн: «Как же так, без «Славься»? Ведь на Руси тогда были князья, бояре, купцы, духовенство, миряне. Они все объединились в борьбе с поляками. Зачем же нарушать историческую правду? Не надо». А шляхтичей-поляков велел поставить на колени, бросив их знамена к ногам победителей (вот когда зарождался у вождя кульминационный момент Парада Победы 1945 года)\*.

Присутствие Сталина на спектаклях негативно отражалось на труппе. Если до его приезда все нервничали, пытались угадать истинные намерения вождя, то после — тряслись от страха, боясь не так спеть. У певцов нередко пропадал голос, забывались слова: «Вечером «Сусанин», пошел Миша. На спектакль приехал И. В. Сталин. В правительственной ложе аплодировали после второго акта. Бедняга Антонова (пела Ваню. — А. В.) сбилась в сцене монастыря, неправильно взяла слова, сбила хор и оркестр. Самосуд был безумно расстроен», — сообщает Булгакова 5 марта 1939 года.

В театре и за его пределами многие не могли по-

---

\* Журналист Лазарь Бронтман (Лев Огнев) в дневнике от 20 февраля 1941 года рассказывает о содержании разговора Самосуда и Сталина: «Надо создать оперу, реабилитирующую Ивана Грозного и опричников. В истории Русского государства было несколько гигантских фигур, которые и создали национальное Русское государство. Мелкие царские правители пытались их снизить до своих размеров. Мы обязаны восстановить истину. Эти фигуры — Петр I, Иван Грозный, Борис Годунов. Петра I мы реабилитировали, теперь это надо сделать и по отношению к равному ему Ивану Грозному». Иногда Самосуд не соглашается с его мнением и возражает. Так было, например, по поводу одного эпизода (оплакивание тремя певцами гибели Сусанина), выброшенного Самосудом из оперы. Сталин выразил сожаление об этом и сказал, что этот эпизод стоило бы ввести («Ведь Глинка чем-то руководствовался, когда его сделал»). Самосуд возражал. По его мнению, этот эпизод разряжает обстановку. По Сусанину дальше скорбит весь народ, и, наконец, весь народ торжествует победу: «Если оставить эпизод — это ослабит весь дальнейший эффект. Это неправильно и художественно, и политически. Хотите, я покажу вам оперу с этим эпизодом, и вы убедитесь, что это так?» — «Не надо, вы правы».

нять — на сцене идут генеральные репетиции или закрытые просмотры? Или то и другое? Никто ничего не говорил, так как не было отмашки. Как-то случилась забавная история с Городецким — его не пустили на просмотр «Сусанина». Ничего не помогло: охрана была непреклонна. Городецкий звонил в дирекцию и ругался: «Я морду буду бить тому, кто скажет, что я не имею отношения к этому спектаклю». Хорошо хоть, оперу передавали по радио в прямом эфире — в целях просвещения народа, чтобы послушать хор «Славься» мог любой.

Однажды вечером, ближе к середине марта Сталин затребовал к себе Самуила Самосуда и замдиректора Леонтьева. Причем Самуил Абрамович дирижировал в это время оперой Ивана Дзержинского «Поднятая целина» — пришлось ради такого случая отложить дирижерскую палочку. Сталин дал в Кремле дополнительные указания о скорейшей переделке финала оперы и разрешил исполнять ее пока без предпоследней картины — реквиема. Наконец 2 апреля прошла премьера с новым финалом. Сталин со всем политбюро — случай редкий! — перед исполнением финала пересел из привычной правительственной ложи у сцены в бывшую царскую ложу: чтобы был лучше виден «пафос» и «апофеоз». Его увидели зрители, начавшие без умолку аплодировать. Оvation продолжалась даже во время музыкального антракта перед эпилогом. Еще более усилились аплодисменты в момент появления на сцене Минина с Пожарским. «Это все усиливалось и, наконец, превратилось в грандиозные овации, причем Правительство аплодировало сцене, сцена — по адресу Правительства, а публика — и туда, и сюда, — пишет Булгакова, — <...> В одной из мастерских и мне рассказывали, что было что-то необыкновенное в смысле подъема, что какая-то старушка, увидев Сталина, стала креститься и приговаривать: вот увидела все-таки, что люди вставали ногами на кресла!»

Сталин оказался чрезвычайно доволен в том числе и своим участием в постановке. Он затребовал в ложу Самосуда и Леонтьева и «просил передать всему коллективу театра, работавшему над спектаклем, его благодарность, сказал, что этот спектакль войдет в историю театра». На следующий день в театре состоялся грандиозный митинг с участием всей труппы и работников. Выступавшие славили советское искусство и товарища

Сталина. Реакцию же зрителей на оперу не назовешь единодушно одобряющей. Художник Евгений Лансере 24 февраля 1939 года отметил: «Недавно <был> на премьере “Сусанина” — не понравилось. Вильямс неровен — иногда ничего, иногда слаб». Поэтесса Маргарита Алигер записала 9 марта: «Давали “Сусанина”. Очень понравилась музыка, иногда декорации, но много, конечно, лубка, аляповатости. В соседней ложе сидел мальчик, который перед увертюрой к одному из актов сказал: “Сейчас будут играть предисловие”. Маленькая девочка обратилась ко мне, прося бинокль: “Дай, девочка!” Колхозница с орденом Трудового Знамени, делегат съезда, волновалась, слышат ли все по радио у них в селе, в Московской области. На два последних акта я пересела в ложу бельэтажа над сценой. Смотрела на сытого, гладкого, довольного Самосуда».

Художница Марина Аллендорф, 6 апреля: «На днях я была в Большом театре на опере “Иван Сусанин” в новой постановке. Достать билеты в театральной кассе на эту оперу сейчас очень трудно. Опера, разумеется, подверглась в тексте сильным изменениям. О Михаиле Романове нет ни слова. Артисты играли превосходно, особенно хорош Михайлов (Иван Сусанин), эта роль к нему очень подходит. После музыкального вступления в ложу правительства вошел Сталин. Начались аплодисменты. В первый раз я увидела его и притом так близко. Меня удивило, что он все время держался в глубине ложи. Впереди находился Молотов. Сталин показался мне уставшим. Нам очень повезло, так как Сталин на открытых спектаклях появляется настолько редко, что об этом я еще ни от кого не слыхала». Художник Павел Корин раскритиковал крестный ход в опере, а писателю Алексею Толстому приписывают короткую и остроумную фразу: «Самосуд над Глинкой»\*.

---

\* Тем не менее к Самосуду Сталин прислушивался. В 1940 году вождь посоветовался с дирижером — не следует ли присвоить Большому театру имя великого русского композитора Чайковского в связи со столетием со дня его рождения? А то как-то неудобно: в Ленинграде бывшую Мариинку в 1935 году нарекли именем Сергея Кирова, а в Москве Большой театр словно сирота. Самосуд, вдохнув побольше воздуха, сумел переубедить любимого Иосифа Виссарионовича: «Большой театр — это Большой театр, а имя Чайковского можно присвоить Московской консерватории». На том и порешили.

А вот исполнители главной роли были на любой вкус. Марк Рейзен создал эпично-условный образ крестьянина-патриота. «Здесь все кажется несколько утрированным, преувеличенно длинная борода делает его похожим на какого-то старообрядца», — оценил Иван Дзержинский. Александр Пирогов, у которого в большей степени были развиты актерские данные, чем у Рейзена, напротив, играл Сусанина как простого, обычного крестьянина, каких тысячи на Руси. Любимым же исполнителем партии Сусанина для Сталина был Максим Михайлов — вождь порой прерывал заседание политбюро, чтобы успеть к арии «Ты взойди, моя заря» в исполнении певца. Кстати, мало известен факт отстранения Михайлова от этой роли, когда певец еще только готовился выступить в ней первый раз. Он пришел в театр, загримировался, и вдруг прибегает заведующий оперной труппой: «Сегодня Сусанина тебе не петь, Дормидонтыч. Сталин приезжает. Так что снимай грим, иди домой. Петь будет Пирогов». Михайлов очень расстроился, но затем свое наверстал. Про голос Михайлова говорили, что он достигает такой силы, словно на сцену въезжает танк. Но зачем танк в Большом театре? Это ведь не Театр Советской армии. Здесь для объективности уместно привести мнение Кондрашина: «Когда мы с Михайловым записывали “Снегурочку”, то он пел Мороза. Я уже знал: его нужно утомить, после этого он может петь не крича, и тогда получались хорошие варианты»\*.

Оценила талант певца-дьякона и публики. «Я заходи-

---

\* «Сталин любил слушать “Ивана Сусанина” с участием Михайлова. Тот сначала тяготился прошлой службой протодьякона в церкви и не осмеливался петь здесь в полный голос. Узнав об этом, Сталин подошел к Михайлову, положил руку ему на плечо и попросил: “Максим Дормидонтович, вы не стесняйтесь, пойте в полную силу. Я тоже учился в духовной семинарии. И если бы не избрал путь революционера, кто знает, кем бы я стал. Возможно, священнослужителем”. Сталин даже шутил, что в роли Сусанина он — истинный костромской крестьянин с отменной смекалкой. Зато про его коллегу говорил: «Это не Сусанин, а барин со смекалкой», — вспоминал комендант Большого театра А. Рыбин. Хорошо известны ночные вызовы Михайлова к Сталину, рассказы о них превратились в анекдоты. То вождь сидел и молчал битых два часа, то вдруг предлагал спеть квартетом с Ворошиловым и Молотовым. С трудом можно представить себе Иосифа Виссарионовича с его акцентом, распеваящим романс «Гори, гори, моя звезда». Если только на грузинском языке...

ла за Мишей в Большой театр, увидела последние картины “Сусанина”. У Михайлова — колоссальный успех у публики, да и у оркестрантов, которые тоже долго аплодировали ему», — записала Булгакова 25 июня 1939 года. На семидесятилетии Городецкого в 1954 году Михайлов спел ему стишок от имени Сусанина: «Четверть века провел я в подполье / Ты меня возвратил во Театр во Большой / На гражданское вывел приволье! / И с тех пор много лет я на сцене стою / И вполне подходящие песни пою!..»

А через три дня, 28 июня 1939 года, «Сусаниным» закрылся сезон в театре, по случаю чего в «Метрополе» был дан банкет в отдельном кабинете. За столом собрались вся «бригада» постановщиков и артисты. За каждого подняли тост, но первый, конечно, за товарища Сталина. Опера пользовалась огромной популярностью. Москвич Иван Лебедев в августе 1940 года записывает: «Заветной мечтой было достать билет на возобновленного в прошлом сезоне “Ив. Сусанина”, но это оказалось невозможным: на два спектакля билеты за неделю были уже все проданы». В дальнейшем, начиная с 1943 года сложится традиция — открывать сезон «Иваном Сусаниным».

В театре готовились к выдвижению главных участников постановки оперы на Сталинскую премию — препятствий этому не было. И вдруг неожиданно 15 мая 1940 года Мордвинова арестовали у него дома в Глининцевском переулке. Несмотря на общую атмосферу, это известие взбудоражило и Большой театр, и его окрестности. «Совсем было не стало слышно об арестах, но вот, говорят, взят Мординов, гл[авный] режиссер Б[ольшого] театра», — отметит 20 мая 1940 года Евгений Лансере. Мордвинова подвело его близкое знакомство с женой маршала Григория Кулика, с которой он повстречался в злополучном Кисловодске летом 1939 года. Курортные романы, как мы уже убедились, были частью советской повседневности — так был организован отдых трудящихся, что муж и жена проводили законный отпуск отдельно. Большой театр в этом смысле не отставал от жизни.

И угораздило же главного режиссера Большого с ней связаться, в театре, что ли, балерин ему мало! Случай с женой Кулика похож на историю с супругой Буденного.

Кира Ивановна Симонич-Кулик, так же как и Михайлова, была яркой женщиной, одной из первых красавиц Москвы, вела богемный образ жизни, не скрывая связей с иностранцами. Много болтала о своей родне — отце, якобы графе Симониче, обрусевшем сербе, предводителе дворянства и офицере контрразведки, расстрелянном в 1919 году; о репрессированных братьях и эмигрировавших сестрах. И вот, в один из майских вечеров 1940 года, когда в Большом театре давали «Ивана Сусанина», она вышла из дома на улице Воровского и пропала. Ее место в директорской ложе оказалось незанято. Мордвинов пробовал было разыскивать любовницу — но ни у подруг, ни у общих знакомых Киру Симонич-Кулик не нашли. Больше ее никто не видел, официально она числилась как пропавшая советская гражданка. Как в воду канула...

После ареста Лаврентия Берии и его подручных стала известна судьба несчастной женщины. На допросах они наперебой рассказывали, пытаясь переложить ответственность друга на друга, как ее незаконно похитили и убили. НКВД давно следил за ней как потенциально вражеским элементом, а когда ее муж Григорий Кулик вошел в самое близкое окружение вождя, богемная красавица и вовсе оказалась в центре оперативного внимания. Указание убрать ее дал Берии лично Сталин, оправдывая эту необходимость тем, что скоро (а это случилось как раз в мае 1940 года, 7-го числа) ее мужу присвоят звание маршала. И негоже этой подлой шпионке позорить такого большого человека. Но открыто брать ее нельзя — получается, что органы проглядели врага под самым своим носом.

«В 1940 году меня вызвал к себе Берия. Когда я явился к нему, он задал мне вопрос: знаю ли я жену Кулика? На мой утвердительный ответ Берия заявил: “Кишки выпущу, кожу сдеру, язык отрежу, если кому-то скажешь то, о чем услышишь”. Затем Берия сказал: “Надо украсть жену Кулика, в помощь даю Церетели и Владзимирского, но надо украсть так, чтобы она была одна”», — рассказал на допросе арестованный Вениамин Гульст, в ту пору заместитель начальника 1-го отдела ГУТБ НКВД. После похищения ее отвезли в Сухановскую тюрьму НКВД. После нескольких допросов женщину завербовали, а затем Берия приказал ее ликвидировать — так велела



некая «инстанция», понятно какая. Симонич привезли в одно из зданий НКВД в Варсонофьевском переулке, где во внутреннем дворе их встретил начальник комендатуры НКВД Василий Блохин. Это был знаменитый палач, расстрелявший десятки тысяч человек с 1926 по 1953 год. Из своего вальгера (очень удобная модель при массовых расстрелах — не нагревается ствол от патрона) он убил и жену Кулика. Примечательно, что по утвержденной процедуре расстрела Блохин должен был непременно спросить у будущей жертвы ее фамилию — во избежание ошибки, сличив ее с предписанием на расстрел и личным делом. Но заместитель Берии Кобулов сказал Блохину, чтобы он ни в коем случае ни о чем не спрашивал женщину, которую ему привезут. Блохин так и сделал.

Так что Мордвинову еще повезло — органы, следившие за Симонич, прекрасно знали о их отношениях. Его могли также пустить в расход, без суда и следствия (пример тому — убийство Михозлса в Минске, которого пришлось ликвидировать вместе со свидетелем). А Мордвинову решением особого совещания НКВД от 12 апреля 1941 года дали всего три года — без лишения прав, без конфискации имущества, с правом переписки. Отправили режиссера в Воркуту. Квартиру в Глинищевском не отобрали, даже семью не тронули и жену-музыковедку. А в Большом театре как раз в это время — 14 апреля 1941 года — состоялся сотый юбилейный спектакль «Ивана Сусанина». Фамилию Мордвинова из афиши вымарали. В итоге лауреатом Сталинской премии за постановку оперы стал Самуил Самосуд.

В Воркуте Мордвинова первые два года таскали по этапам. «Потом хлебнул он общих работ: был грузчиком на пристани, подсобным рабочим в складе вещдоловства, дневальным в бараке», — пишет его солагерник Э. Котляр. Ему же режиссер поведал свою версию причины ареста: «В числе вздорных обвинений, предъявленных следователем, было и такое. Когда была опубликована новелла Горького “Девушка и Смерть”, Сталин изрек: “Эта штука посильнее, чем ‘Фауст’ Гёте”. Оценка “вождя всех народов” была немедленно подхвачена и запечатлена в литературоведческих анналах как мудрейшее изречение. Борис Аркадьевич однажды высказал вслух сомнение в справедливости подобной

оценки. Высказал неосторожно и с юмором. Об этом, конечно, донесли. И это было определено как контрреволюционный подрыв авторитета вождя».

В 1943 году Мордвинов написал начальнику Воркутстроя Михаилу Мальцеву письмо с предложением о создании театра, благо что артистов и певцов под боком было хоть отбавляй. Тот согласился — а чем Воркута хуже Урала? В подписанном им 8 августа 1943 года приказе говорилось, что театр организуется «в целях наилучшего систематического обслуживания вольнонаемного населения Воркутинского угольного бассейна художественно-зрелищными мероприятиями» на основе хозрасчета. Театру присвоили имя «Воркутстроя», а художественным руководителем и главным режиссером назначили Мордвина. Открытие назначили на 1 октября.

Актеров в труппу собирали по всем лагерям Коми АССР, превратившейся при Сталине в один большой лагерь. Театр заработал в деревянном клубе, Мордвин отдался работе со всей страстью, вновь вернувшись в любимую профессию. Очень интересно было наблюдать за его репетициями. Первой постановкой театра стала «Сильва» Имре Кальмана. Никаких материалов под рукой не было — ни либретто, ни клавира, все пришлось ставить по памяти. И опять же помогло то, что сидели в Воркуте люди неординарные, с большим опытом творческой работы в крупнейших театрах страны, начиная от концертмейстера и заканчивая исполнителями главных ролей. Так, роль Эдвина досталась Борису Дейнеке — тому самому, которого задержал патруль на выезде из Москвы осенью 1941 года. Немало пришлось потрудиться Мордвину над тем, чтобы превратить баса-баритона и солиста Всесоюзного радио в артиста оперетты: «Будучи старше певца, ниже его ростом и обладая далеко не идеальной фигурой, он с настойчивой энергией не уставал показывать, как надо быть гибким, элегантно благородным, темпераментно и эффектно вальсировать. Режиссер сумел раскрепостить в Дейнеке актера. Подобную же работу провел Мордвин с молодой вольнонаемной, которую все звали Верочка Макаровна. Миловидная украинская дивчина в прошлом, еще на родине вышла замуж за сотрудника НКВД. Они приехали в Воркуту, где муж ее стал боль-

шим начальником. У Верочки был небольшой, приятный, но совсем не отработанный голос. До театра она участвовала в кружке пляски. Мордвинов вылепил из нее вторую героиню оперетты — задорную Стасси», — вспоминал один из заключенных — член художественного совета театра.

Кстати, о худсовете — его членом был сценарист Алексей Каплер («Ленин в Октябре»), угодивший в лагерь за связь со Светланой Аллилуевой, дочерью Сталина. Заседания худсовета проходили в каморке, сильно отличавшейся, как мы понимаем, от кабинета в Большом театре, который описывал Булгаков. Мордвинов, со временем получивший право бесконвойного хождения в пределах Воркуты, проводил в городе целые дни, возвращаясь в зону ночевать. В каморке он и работал, готовя новые постановки — «Марицу», «Принцессу цирка» и другие, а еще писал книгу о театральной режиссуре. Здесь же случались споры о моральной стороне работы в лагерных театрах. Зная о том, что лагерное начальство организует театры не из-за гуманности и не ради культурно-воспитательной работы, а совсем по иной причине — для собственного развлечения Мордвинов с коллегами-зэками обсуждал сложные нравственные вопросы: «Имеет ли моральное право сам артист идти в подобный театр и не грешит ли он против своего дара? Пристало ли настоящему артисту взять на себя роль развлекателя жандармов и тюремщиков, шута? Не становится ли он при этом пособником жестокой карательной системы?» На это Мордвинов отвечал: «Конечно, плохо, что мы не играем для заключенных. Но мы знаем, что в зале, пусть не в первых рядах, среди мундиров, сидят те, кто прошел тот же путь — теперь они вольнонаемные второго, третьего сорта. Они нас ценят больше других. Так же и мы...» Свои слова он дополнял цитатой из Гёте:

Лишь тот достоин жизни и свободы,  
Кто каждый день идет за них на бой!

«Фауст», из-за опасной оценки которого Мордвинов и считал себя осужденным, также был поставлен им в лагерном театре, как и другие спектакли. Шли спектакли с большим успехом.

В 1946 году Мордвинов получил возможность покинуть Воркуту — о возвращении в Москву и речи не было. А вот в других городах жить ему разрешалось. В Саратовском академическом театре оперы и балета он поставил оперу «Золотой петушок» Римского-Корсакова, даже отмеченную Сталинской премией. С 1947 года Мордвинов работал главным режиссером в Минске, в Большом театре оперы и балета Белоруссии, где осуществил постановку многих опер. Его желание вернуться в Большой театр при Сталине так и не состоялось. Лишь смерть вождя открыла перед ним железный занавес. Надежд было много. Мордвинов приехал в Москву. 8 декабря 1953 года, через 13 лет, вновь он переступил порог своей квартиры в Глинищевском переулке — и умер этой же ночью от инфаркта.

А опера «Иван Сусанин» еще не раз ставилась заново, другими режиссерами — опять же с оглядкой на политическую актуальность. После создания просоветской Польши по окончании Второй мировой войны ставить шляхтичей на колени было уже и неудобно. Говоря сегодняшним языком, неполицкорректно. А уж когда началась перестройка, тут вспомнили и о «Жизни за царя». Всё опять перевернули вверх дном, как у нас водится. Либретто Розена назвали настоящим, а текст Городецкого — Булгакова призвали выбросить в мусорную корзину. Под новым-старым названием опера появилась на сцене Большого театра в 1989 году. Теперь уже ею сезон не начинают — может быть, и к лучшему, — не дай бог, поляки разобидятся, у нас ведь с ними сложные отношения... Что же касается театра в Воркуте, то совсем недавно, в мае 2019 года, ему присвоено имя Бориса Мордвинова.

Там же, на Севере, в Инте, отбывала свой срок балерина кордебалета Большого театра Нина Горская — жена успешного и любимого советским народом (и его вождями) актера Бориса Чиркова, приходившегося двоюродным племянником Вячеславу Молотову. Горская танцевала в «Лебедином озере». Ее арестовали после войны за знакомство с английским военноморским атташе на посольском приеме. К тому времени с Чирковым они жили в разъезде (как говорили в старину), у Горской был роман с одним из самых молодых адмиралов — Арсением Головкин, бессменным

командующим Северным флотом во время войны. А Сталин очень симпатизировал молодым военным и Головку в том числе. И он тоже решил подобрать ему жену — Горская своим поведением лишь дискредитировала бравого флотоводца. На роль адмиральши Иосиф Виссарионович подобрал молодую актрису МХАТа Киру Иванову, удостоившуюся Сталинской премии и звания заслуженной артистки РСФСР. Операцию по проверке будущей жены на политическую подкованность и моральную устойчивость Сталин поручил генералу госбезопасности Виктору Абакумову. Тот проверил и доложил: «Подойдет!» О том, как это происходило, рассказала сама Кира Головка, дожившая до девяноста восьми лет (умерла в 2017 году).

О Горской Головка ничего плохого не сказала, лишь передала слова своего мужа, «который считал, что от Нины Вячеславовны будут добиваться показаний против него...». А вот Татьяна Окуневская, сидевшая с Горской в одной камере на Лубянке, обвиняла ее в стукачестве. Это было в ноябре 1948 года: «В нашей камере сидела балерина Большого театра Нина Горская — полная противоположность Зое (Федоровой. — А. В.), она наседка... Горская нагла, спокойна, получала роскошные продуктовые передачи, которые разрешают только за услуги. От мужа она и получала эти роскошные передачи — такие передачи разрешаются только стукачам, этим воспитанным вашим строем взрослым павликам морозовым! Горская в нашей камере была на отдыхе... наслаждалась тортами и беконами в ожидании новой жертвы...» Впрочем, сейчас этого не проверишь...

Находясь за колючей проволокой, Горская пыталась сообщить бывшему мужу о своей тяжелой доле через тех женщин, кто раньше ее освобождался из заключения. Однако на письма, написанные эзоповым языком, Чирков не отвечал, даже на те, где упоминалось смешное домашнее прозвище Нины — Никитка. В мемуарах сидевшей с ней современницы есть интереснейшие подробности ареста Горской: «Оказалось, что их арестовал сын Берии. Он арестовывал самых красивых женщин Москвы. Их набралось около сорока. Среди них была и Нина Горская. Она прибыла к нам в Особый лагерь в 1950 году, а в 1953 году ее освободили, и она вышла за-

муж за следователя (он вел ее дело)». Последнее обстоятельство об аресте московских красавиц подтверждается и из других источников. И Окуневская, и Горская, и Зоя Федорова, даже жена актера Сергея Мартинсона танцовщица Лола Добржанская были арестованы почти в одно время — словно по чьей-то указке. И всем им предъявили одинаковые обвинения.

Чирков же опять женился — на актрисе Людмиле Генрика и жил с ней до своей смерти в 1982 году. Их дочь Людмила (родилась в 1949-м) утверждает, что после лагеря Горская однажды приходила к ним домой — квартиры Чиркова была в сталинской высотке у Красных Ворот: «Я видела ее два раза. Как-то у школы ко мне подошла женщина и стала знакомиться: “Деточка, я знаю, кто ты”. Прихожу домой, рассказываю родителям про эту встречу и заключаю: “Какое странное у нее имя-отчество — Нина Вячеславовна!” Они напряглись и молча переглянулись. А в другой раз Горская пришла прямо к нам. Родители были на гастролях, поэтому на звонок в дверь открыла я. Я совсем не испугалась, хотя кроме меня в доме никого не было. Незваная гостя сидела за столом и что-то мне долго говорила». Потом она пропала. Через много лет дочь Бориса Чиркова узнала, что отец написал письмо чуть ли не самому министру МВД: «В мое отсутствие моего ребенка пугают. Прошу оградить». Поскольку больше Горская не приходила, вероятно, что меры приняли и «оградили».

Схожая судьба у балерины Галины Александровны Лерхе, характерной танцовщицы Большого театра в 1935—1937 годах. Красивая, высокая, стройная, она с успехом танцевала в «Спящей красавице», «Пламени Парижа», была хорошо известна в богемной среде, дружила с московскими писателями и художниками. О ее таланте высоко отзывался Асаф Мессерер. Балерина была тесно знакома с Исааком Бабелем, сравнивавшим ее с Айседорой Дункан. Писатель часто приходил на Арбат, где они жили с мужем Вениамином Фурером, партийным работником. Муж застрелился в 1936 году, предчувствуя арест. Пришлось за него отвечать жене. Сидела Лерхе в томском лагере ЧСИР (членов семей изменников родины), затем ее сослали в Казахстан. После освобождения и реабилитации балерина жила в Ростове-на-Дону, где занималась с местной самодеятель-

ностью. В Большом театре были уверены, что Галины Лерхе давно нет на свете. «Галия, боже мой, ты жива?» — увидев ее, только и смогла вымолвить Ольга Лепешинская, приехавшая на гастроли в Ростов в 1950-е годы. Галина Александровна Лерхе скончалась в 1980 году.

И все же вопреки перенесенным страданиям люди, о которых рассказывается в этой главе, в конце концов обрели свободу, начав жизнь сначала. Но есть в истории Большого театра такие биографии, в конце которых значится одно слово — расстрел. В 1910 году пришла в театр 29-летняя сопрано Аврелия Иосифовна Добровольская, серебряная медалистка Московской консерватории. Выступала она нередко в очередь с Неждановой. Среди ее партий — Татьяна Ларина, Иоланта, Волхова, Снегурочка, Шемаханская царица, Антониды. С Шаляпиным она пела в «Фаусте» — Маргариту. Рассказывают, что на репетиции Федор Иванович поправлял коллегу: «Аврелечка, дорогая, Вы вступаете на  $\frac{1}{32}$  позже, чем нужно!»

В 1911 году Добровольская стажировалась в Италии и Франции, а в 1914 году принимала участие в «Русских сезонах» Дягилева, снискав славу и успех за рубежом. Предлагали ей и выгодные контракты. Но в России ее ждала семья — муж и две дочери. С трудом пережив 1917 год, в Большом театре Добровольская пела до 1921 года — семейные обстоятельства заставили ее покинуть столичную сцену. Впоследствии она преподавала, выступала в театрах Харькова, Баку, Одессы, ее голос можно было услышать и по радио. В 1925 году Добровольская вместе с новым мужем известным врачом Василием Дзирне вернулась в Москву, где также преподавала. Муж, лечивший в том числе и иностранцев в посольствах, был еще и прекрасным музыкантом, аккомпанируя супруге во время немногочисленных сольных выступлений. В 1936 году мужа арестовали по подозрению в шпионаже и выслали в Киров, за ним поехала и Аврелия Иосифовна. В Кирове ее и расстреляли — в декабре 1942 года. Место захоронения бывшей солистки Большого театра неизвестно.

В истории русской оперы Аврелия Добровольская осталась как первая исполнительница партии Шемаханской царицы на мировой премьере оперы в 1909 году. О ее порядочности свидетельствует такой факт —

когда директор Большого театра Малиновская рассказала ей о своем участии в подавлении контрреволюционного мятежа, Добровольская отреагировала: «Ваши руки в крови, я с вами работать не буду!» Но Малиновскую не расстреляли. А вот другого директора театра — бригадного комиссара Владимира Мутных взяли весной 1937 года. 20 апреля Елена Булгакова отметила: «Вот это штука — арестован Мутных. В Большом театре волнение».

Волнение труппы вполне понятно — кто следующий? Но боялись напрасно — комиссара подвела прежняя работа. Мутных поглатился за связь с представителями командования Красной армии, в частности, с Яном Гамарником. Обвинили его в «создании террористической группы в РККА для осуществления терактов против членов правительства». Большой театр, по замыслу следователей, был очень удобным местом для проведения этих самых терактов. А до назначения директором театра в 1935 году Мутных возглавлял Центральный дом Красной армии на площади Коммуны, в гостинице которого он и жил до ареста. Что и говорить, назначение символичное.

В 1936-м Самосуд говорил о нем: «Директор Мутных очень славный парень, очень настроен на перестройку, но сил не имеет в этом смысле». А откуда бывшему начальнику Дома Красной армии иметь эти силы? Он ведь в 1933 году занимался организацией массового высокогорного похода начсостава РККА на Эльбрус, за что получил серебряный портсигар с надписью «Организатору альпиниады РККА от РВС СССР». Портсигар Мутных с гордостью доставал из кармана галифе, предлагая всем проходящим в его кабинет в театре закурить. Только вот курили там мало — голос берегли. Мутных предлагал также вступить артистам театра в соревнование с альпинистами Дома Красной армии и совершить свое восхождение на Эльбрус. Но не сложилось. Расстреляли директора в ноябре 1937 года.

А в 1939 году в оркестре Большого театра разоблачили музыкантов-террористов, будто бы планировавших взорвать Большой театр и ликвидировать товарища Сталина. «Среди музыкантов, — пишет Докшицер, — входивших в эту группу, были мои коллеги Борис Булгаков, Валентин Карцев, Сергей Госачинский, Борис Гольштейн и другие. Им грозила смертная казнь.



Но произошло чудо. На смену палачу Ежову пришел другой палач — Берия, который в начальный период своей деятельности, желая показать свою лояльность и несправедливость действий предшественника, аннулировал несколько дел, еще не завершенных Ежовым. Таким образом, моим сослуживцам и будущим друзьям повезло: они были отпущены на свободу и до конца своих дней работали в оркестре».

Разноплановость повседневной жизни Большого театра подразумевала и самые неожиданные на сегодняшний взгляд поводы для ареста, совсем не политические. Еще до войны советским людям законодательно запретили увольняться с работы по собственному желанию, в том числе и переходить из одного театра в другой. Судили и за прогулы, за опоздания. И не важно, каким голосом поет певец, бас он или баритон, отвечать все равно придется. Тенор и заслуженный артист РСФСР Анатолий Орфенов пел в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, работая на полставки и в Большом театре, по совместительству. Зимой 1943 года в «Стасике» (сокращенное название!) ставили очередной шедевр композитора Ивана Дзержинского оперу «Надежда Светлова», посвященную обороне Ленинграда. Орфенову поручили исполнять партию Тойво — красноармейца финской национальности. Все шло хорошо, пока... «Репетиция, — вспоминает Орфенов, — должна была начаться в одиннадцать утра и продолжаться всего один час, а репетицию в Большом театре мне назначили на 13.00. Если бы репетицию в Театре Станиславского и Немировича-Данченко начали вовремя, все было бы хорошо. Но как это часто бывает перед премьерой, запоздали с установкой декораций, кто-то из артистов задержался на другой репетиции. Словом, репетиция вовремя не началась, и я, не рискуя сорвать репетицию в Большом театре, ушел с репетиции в Театре Станиславского. Меня не отпускали, грозили, но я, боясь, что и в Большом театре меня будут бранить за срыв репетиции, ушел. В моем архиве до сих пор лежат и повестка в суд, и приговор суда, который был для меня решающим».

Женщина-режиссер оказалась порядочным человеком, подтвердив на суде, что репетиция началась не вовремя, следовательно, Орфенов не виноват. Суд

оправдал певца, который счел необходимым от греха подальше поскорее перейти в Большой театр на постоянную работу, где он и прослужил до 1955 года. А закончить эту главу хотелось бы строчками Ярослава Смелякова, сидевшего в Инте. Наиболее пронзительные стихи поэта увидели свет уже после его смерти, в перестройку. И среди них выделяется одно — о его первом следователе:

В какой обители московской,  
в довольстве сытом иль нужде  
сейчас живешь ты, мой Павловский,  
мой крестный из НКВД?

.....

Я унижаться не умею  
и глаз от глаз не отведу,  
зайди по-дружески скорее.  
Зайди.  
А то я сам приду.

НЕ СТРЕЛЯЙТЕ В ДИРИЖЕРА!  
ЗАЯДЛЫЙ РЫБАК СВЕТЛАНОВ  
И ФИЛАТЕЛИСТ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

*Детский сад какой-то! — Артист миманса Женя Светланов — Николай Голованов: «Сынок, дирижером будешь!» — Новая сцена во Дворце съездов — Мелик-Пашаев, царивший в опере — Миланский состав «Аиды»: Архипова, Петров, Лисициан — Разрез выше колена — Это мой «Борис Годунов!» — Остряк Борис Хайкин — Инфаркт у главного — Негосударственные похороны — Скрипачки уходят в декрет — «Дирижер — это наш классовый враг» — Мурадели: Мура и Дели — Тюбетейки в зале и в яме — Артур Эйзен поет Ленина — Селфи с вождем — Новая сцена для репетиций — Не квартира, а филармония! — Антисоветская «Петрушка» — Рождественский клеит угалки — «Пламя Парижа» — Васька-синкопист — Голованов чертит себе брови и орет на музыкантов — Дирижеры-сталинисты — Три разных «Спартака»: Якобсон, Моисеев и Григорович — За хорошее поведение... Ленинская премия, а у Глисецкой травма! — «Щелкунчик» Григоровича и Рождественского — Фурцева о Бриттене: «Это недерастическая музыка!» — Юрий Симонов и «Невыносимонов»*

*Дирижер должен держать партитуру  
в голове, а не голову в партитуре.*

Ганс фон Бюлов

Как должна складываться жизнь человека, все детство которого прошло в Большом театре, но не в зрительном зале, а за кулисами, и если его папа и мама — артисты этой прославленной труппы? Тут сомнения отпадают — ребенок будет петь, а если не петь, то танцевать, а в крайнем случае дирижировать. Причем не перед телевизором, а перед всем зрительным залом — а его самого будут показывать по этому самому телевизору. Так вышло с Евгением Светлановым, главным дирижером Большого театра в 1963—1965 годах. Другого такого вряд ли удастся сыскать — Светланов в букваль-

ном смысле вырос в театре, ставшем для него всем — и детским садом, и школой, и «моими университетами». Его родители баритон Федор Светланов и Татьяна Светланова пели в Большом (мать позднее стала артисткой миманса). Уходя из своей таганской коммуналки на очередной спектакль, они оставляли сына с няней. А мальчик трогательно ждал (особенно по субботам) и верил, что ему принесут в подарок воздушные шарик, остававшиеся после оперы «Три толстяка», шедшей по утрам — так называемый утренник.

Шло время. Мальчика впервые привели в театр, смотреть «Спящую красавицу». Но ребенок отчетливо запомнил не подробности балета, а оркестровую яму: «В антракте я подбежал к оркестровой яме, уцепился ручками за барьер и начал рассматривать, что там, в этой яме, откуда раздавались волшебные и подлинно чарующие звуки. Я увидел, что там никого нет. Отдельные музыканты разыгрывались на инструментах, очень странных и очень разных. Из них одни были белые, другие — черные, одни были деревянные, другие были медные. Но больше всего мое внимание привлекла огромная туба. С тех пор я тубу очень полюбил, до сих пор ее люблю. Это фундамент любого оркестра. Но самое главное — сцена. Это волшебство, которое исходит со сцены в зрительный зал!»

Женя Светланов пришел в театр в то время, когда его уникальная акустика — изюминка проекта 1856 года — оказалась безнадежно испорчена. Зрительный зал архитектор Альберто Кавос, занимавшийся восстановлением театра после пожара 1853 года, уподобил огромному деревянному инструменту, выполненному из особого сорта ели — резонансного, из которого создавали свои бесценные инструменты Страдивари и Гварнери. Резонансная ель, обладая редким сочетанием таких свойств, как вес, плотность и упругость, имеет уникальную звукоизлучающую способность. И что интересно, с годами дерево становится все суше, а звук излучает все лучше. Получается, что акустика Большого театра, сохранив здание в неприкосновенности, в наше время должна была бы стать чуть ли не идеальной. В музыкальном инструменте, будь то скрипка или альт, важнейшей звукоизлучающей деталью является дека, а в Большом театре аналогичную роль выполнял

потолок. Кавос предложил сделать потолок деревянным, без применения железа, тем самым пойдя против существующей в XIX веке традиции. Это позволило существенно улучшить акустические свойства зала, снизив чрезмерный резонанс, производимый металлом. Из резонансной ели\* были выполнены пол, потолок и панели, устилавшие стены зрительного зала. Они и обеспечили эффект звучания помещения, благодаря чему слово, сказанное на сцене, долетало даже до самого последнего яруса зала (и никакой микрофон с динамиком не требовался).

Как самодостаточный резонатор звука была задумана Кавосом оркестровая яма — на ее глубине было сооружено основание в виде огромного барабана, напоминающего бочку. Деревянный пол оркестровой ямы, как огромная дека музыкального инструмента, воспринимал вибрацию, а барабан-резонатор приумножал ее, направляя через оркестр в верхний козырек, расположенный под наклоном по отношению к зрительному залу. Усиленное в разы звучание направлялось на зрителя, также не требуя микрофонов. Однако в 1930-е годы барабан-резонатор залили бетоном, пол оркестровой ямы подняли на 20 сантиметров, причинив акустике зала непоправимый ущерб. Интересную штуку придумал архитектор и с полом зрительного зала, создав для него механизм, благодаря которому пол менял свой наклон. Если, например, шел спектакль, то пол чуть-чуть наклоняли вперед к сцене, чтобы зрители задних рядов лучше видели происходящее. А когда устраивались балы, то пол мог приобретать полностью горизонтальное положение. Выполненный из дерева, пол выполнял

---

\* Ствол резонансной ели должен быть строго вертикальным, без сучка и задоринки на отрезке не менее шести метров, с узкой и симметричной кроной. Но это лишь один нюанс среди прочих: вековое дерево должно расти в определенном месте, на северной стороне горы (генетическая предрасположенность!), иметь кору серого цвета, годовые кольца одинаковой толщины (например, ель с узкими кольцами дает более металлический звук). Рубить его можно лишь в последнюю четверть полнолуния, сплавлять по горным рекам (это тоже полезно для акустики — вымывается смола), наконец, сушка дерева — в прошлые века лучшей считалась древесина, выдержанная не менее тридцати лет. Сегодня для этого применяются исключительно технические средства, например СВЧ-печи.

и другую функцию — резонатора звука. К сожалению, непрофессиональный подход к ремонтно-восстановительным работам в прошлом веке значительно ухудшил акустику зала, привычным делом стало использование микрофонов. Панелям из резонансной ели частично нашли замену в виде фанеры.

Но обо всех этих тонкостях Женя Светланов не знал. Перед тем как встать за пульт оркестра, ему пришлось не раз выходить на сцену в мимансе. В оперном театре без детей не обойтись. И дело даже не в том, что в некоторых постановках присутствуют детские персонажи, будь то сын Ивана Сусанина или Бориса Годунова — их роли привычно достаются женщинам. Но есть и такие герои, от которых ждут не пения, а действия. Взять хотя бы оперу «Евгений Онегин» в постановке Леонида Баратова, где о приезде Онегина и Ленского в гости к Лариным сообщал юный казачок — его и играл Женя Светланов. А еще в его послужном списке — сын Чию-Чию-сан, крыса из «Щелкунчика» и другие роли.

Пел Светланов и в хоре. И все же его тянуло на другое поприще. Однажды мальчонку, залезшего на пульт и принявшегося размахивать руками, заметил Николай Голованов: «Молодец, сынок, дирижером будешь, только после меня!» Пророчество сбылось. Светланов, окончив Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по специальности «фортепиано», в 1951 году поступил в Московскую консерваторию. А в 1955 году пришел дирижером-ассистентом в Большой театр. Впервые ему доверили дирижировать «Псковитянской» (ею же он и закончил свою жизнь в Большом, поставив эту оперу в 1999 году, удостоившись редчайшего титула «почетный дирижер Большого театра»). А в качестве дирижера-постановщика он дебютировал «Царской невестой» в 1956 году, через три года — в 30 лет — получил заслуженного артиста. Перешагивая по карьерной лестнице через ступеньки, в 1962 году молодой дирижер занял важный пост — музыкального руководителя недавно построенного Кремлевского дворца съездов, ставшего второй сценой Большого театра.

Сцена Кремлевского дворца съездов была призвана компенсировать Большому театру закрытие его филиала на Большой Дмитровке (в здание которого вселился Театр оперетты). Это было не самое лучшее решение,

ибо Дворец съездов строился для других целей, будучи не приспособленным для театральных зрелищ (если, конечно, под подобными зрелищами не рассматривать сами съезды — весьма скучные и нудные). Причина для создания здесь новой сцены Большого театра была весьма банальной: чем вместимее зрительный зал (шесть тысяч человек!), тем больше советских людей сможет посмотреть спектакли лучшего театра страны. Однако уже вскоре выяснилось, что сцена для спектаклей Большого театра не приспособлена прежде всего из-за плохой акустики, которая «имела одностороннюю направленность: в то время как огромная сценическая коробка КДС была «нафарширована» микрофонами и лишена выходных динамиков, в зрительном зале, наоборот, были размещены лишь динамики, распределяющие звуки по всей обширной аудитории. Такое устройство, исключая лишние помехи, приводило к полной разобщенности зала и сцены, в связи с чем артисты не ощущали привычной реакции публики и даже не всегда слышали друг друга! Чувствуя себя как бы в вакууме, иные артисты оперы испытывали с непривычки нечто вроде кессонной болезни и стремились под благовидными предлогами избегать выступлений на кремлевской сцене. В свою очередь, и артисты балета также недолюбливали эту «сверхбольшую» сцену, где расстояния оказывались преувеличенными и требовали затраты значительно больших физических усилий для одних только выходов! А главное, каждый из выступавших на этой сцене неизбежно задавал себе вопрос — а стоит ли до конца выкладываться, если подробности мимики и пластики, отработанные в репетиционных залах, не доходят до большинства зрителей и, следовательно, пропадают зря?!» — справедливо отмечал директор театра Михаил Чулаки, в пору которого артистам Большого пришлось осваивать новую площадку.

Иными словами, автоматически перенести спектакли с исторической сцены во Дворец съездов оказалось очень трудно, необходимо было менять мизансцены, порой заново ставить целые действия. Одной из первых опер, специально поставленных в 1963 году для новой огромной сцены, станет «Дон Карлос» Верди в монументальной постановке Иосифа Туманова и сценографии главного художника театра Вадима Рын-

дина. Опера оказалась как нельзя к месту именно на кремлевской сцене, ибо ее декорации подчеркивали «величие власти и ничтожность отдельной личности. Самая непоколебимость этих камней, казалось, заранее обрекала на неудачу человеческий бунт Дон Карлоса», — писал очевидец. В главной роли Дон Карлоса выступил Зураб Анджапаридзе, партию короля Филиппа исполняли в очередь Иван Петров, Александр Огневцев и Александр Ведерников, Великого инквизитора пел Алексей Гелева. Специфические особенности новой сцены требовали и своеобразных художественных решений, что и доказала новая постановка. Но иностранцам опять не понравилось. Жан Руар, президент граммофонной фирмы «Шан дю Монд», корил Ивана Петрова: «Вы все пели хорошо. Но все же то, что вы делали на этой огромной сцене, что связано с микрофонами, все это — антихудожественно. В опере так не должно быть. В ней самое главное — красивое звучание музыки без всяких прикрас, без преувеличений. А вы зависите от микрофона, и это видно. Это не настоящее искусство».

Должность музыкального руководителя Дворца съездов послужила для Светланова отличным трамплином: дальше была должность только главного дирижера всего театра. И она не заставила себя ждать. К тому времени, когда Светланов пришел в театр, главным дирижером там работал Александр Шамильевич Мелик-Пашаев (в театре его звали Мелик), годившийся ему в отцы представитель «золотого века» Большого (если связывать этот самый век с периодом культа личности, когда к театру было приковано самое пристальное внимание не только вождя, но и компетентных органов). Мелик-Пашаев работал в Большом с 1931 года, пройдя очень хорошую школу. До войны дружил он с Булгаковым, с которым часто пропадал в московских шашлычных, играл на бильярде, дулся в карты. Будучи на редкость позитивной личностью, любил застолья и при этом оставался человеком высочайшей культуры, был начитан, хорошо образован. Был женат на балерине Минне Шмельковой. За долгие годы работы в театре он получил две Сталинские премии первой (!) степени и все свои звания вкупе с орденами и квартирой на улице Горького, 25. И, между прочим, было за что —



Вишневская справедливо пишет, что он не просто дирижировал, а «царил» в опере и балете:

«Невероятно требовательный ко всем без исключения, и прежде всего к себе, Александр Шамильевич в искусстве не шел ни на какие компромиссы. Дирижировал он в театре раз пять в месяц, и каждый спектакль был для него событием. Мы, участники этих спектаклей, знали, что никому не простит он музыкальной нечистоплотности, а потому все солисты брали уроки с концертмейстерами, снова выверяли партии, хотя, бывало, и пели их по пятнадцать—двадцать лет. Никому из нас и в голову не приходило в эти дни выступить где-то на стороне, все берегли голоса и силы. За два дня до спектакля Александр Шамильевич всегда назначал спевку, и все солисты пели обязательно полным голосом, вновь рассчитывая свои возможности, в трудных местах оперы получая ощущение поддержки дирижера, настраивая голос на данную партию. После таких спевок Александр Шамильевич уже великолепно знал, в какой форме находится каждый исполнитель, и в зависимости от этого расставлял музыкальные и эмоциональные акценты».

За долгие годы работы в театре выработался и режим дня Мелик-Пашаева. Накануне спектакля он всегда был дома, настраивался, готовился, никогда не подходил к телефону. А в день спектакля он появлялся в театре раньше всех: «Подтянутый, торжественный, с сознанием предстоящего священнодействия. Это его состояние передавалось и курьерам, и капельдинерам, а солисты за два часа до начала уже гримировались, распевались — все понимали, что в театре событие: за дирижерским пультом — Мелик-Пашаев». Исключительно профессионально вел он и спектакль: «Он слышал малейшие шероховатости не только у главных исполнителей, но и у любого участника спектакля. Бывало, иногда увлечешься на сцене, позволишь себе излишнее *portamento* или передержишь высокую ноту — всего-то две “блохи” на огромную партию, — ни за что не пропустит! Зная это его качество, после спектакля стараешься несколько дней не попадаться ему на глаза — думаешь, забудет. Ничуть не бывало! При первой же встрече обязательно напомнит обо всех погрешностях: “то-то, деточка, у вас партия стала обрастать такими ‘эффектами’. Не надо, не надо... И почему вдруг *portamento*? Передержжа-

ли зачем-то высокое си-бемоль — надо же меру знать. И, между прочим, в той же фразе вместо четверти спели восьмую... Откуда эти новости?»».

Александра Шамильевича отличала редкостная любовь к певцам и даже бережливость, артисты отвечали ему взаимностью: «Когда вскоре после “Фиделио” я захотела у него же петь в “Пиковой даме”, он мне не разрешил. “И думать не смейте! Попойте несколько лет итальянский репертуар”. И я спела сначала “Мадам Баттерфляй” и “Аиду”. Но тогда отказ его меня очень обидел. А как он был прав! Именно русские оперы, с их драматической напряженностью, с голосовой и эмоциональной нагрузкой в среднем регистре, заставляют неопытных певцов форсировать, тяжелить голоса, что ведет к напряженности и сокращению верхнего регистра, к тяжелой, широкой вибрации и, в результате, к ограниченному репертуару. Потеряв легкость, высоту позиции звука, они уже не могут петь Моцарта, Верди, Пуччини. Думаю, что именно поэтому к моему приходу в театре сложилась традиция, что певица, поющая Аиду, не поет Маргариту и Баттерфляй; та, которая поет Татьяну, не может петь “Царскую невесту”, и, конечно, не бывало, чтобы исполнительница Лизы и Фиделио пела “Травиату»», — вспоминала Галина Вишневская.

Вершиной творчества Мелик-Пашаева стала «Аида», которой он дирижировал с 1930-х годов\*. Но прославил дирижера знаменитый спектакль 1951 года в постановке

---

\* Дадим слово зрителю, смотревшему эту оперу в 1940 году: «Дирижер Мелик-Пашаев, невысокий брюнет с широкой головой, плоским подбородком и с очками, скрывающими за собою сощуренные глазки, легко вскочил на возвышение и взмахнул руками. С первых же звуков скрипок у меня началась лихорадка. Вступление было прекрасное. У Мелика оно получилось ласкающим для слуха и с яркими оттенками. Молитва под его управлением прошла очень хорошо. Жрецы пели едва слышно, почти не открывая ртов, и эта величавость произвела на меня большое впечатление. Ариозо Радамеса я, конечно, прослушал с широко открытыми... глазами. Короче говоря, я больше всего смотрел на оркестр и на дирижера! Появление пленников, ария пленного Амонасро и похоронообразный хор жрецов, как всегда, действовали на меня со сказочной силой. С большим интересом прослушал я дуэт Амонасро и Аиды в третьем действии, где пленный царь поет свои знаменитые куплеты: “Вспомни, вспомни, когда настанет время”. Партию Амонасро пел Иванов, первый раз исполняющий эту трудную роль. Его пение и игра превзошли все».

Бориса Покровского, где Радамеса пел Георгий Нэлепп, которому после скоропостижной смерти в 1957 году никак не могли подобрать замену. Оперу хотели и вовсе снять с репертуара — кроме Радамеса не нашлось достойной исполнительницы меццо-сопрановой партии Амнерис. Но Мелик-Пашаев возразил: «Снять спектакль ничего не стоит — поставить гораздо труднее». Занявшись поиском новых певцов в других оперных театрах страны, он нашел Ирину Архипову в Свердловском оперном театре, вскоре после перехода в Большой она вышла на сцену в роли Амнерис.

А лучшую свою Аиду Мелик-Пашаев разглядел в Вишневской, однажды признавшись ей, что впервые в жизни он увидел певицу, способную выразить все его желания и в точности следовать партитуре Верди с ее «божественными *pianissimo*». С 1958 года Вишневская пела в «Аиде» почти с одним и тем же «золотым» составом: Анджапаридзе — Радамес, Архипова — Амнерис, Лисициан — Амонасро, Петров — Рамфис. Этот состав в театре называли миланским, ибо именно с участием названных певцов «Аиду» с огромным успехом представили на гастролях в Италии в 1963 году, на родине автора музыки. Разборчивые итальянцы постановку московичей оценили по достоинству. Увозили в Москву не только тюки со шмотками, но и вырезки иностранных газет. Например такие: «Триумфальный дебют», «Апофеоз Мусоргского и Петрова», «Русских приняли в Милане с необыкновенным энтузиазмом», «Большой успех Большого театра», «Пламенный, грандиозный “Игорь” в Большом театре». Вишневскую назвали «советской Каллас», Петрова «великим басом», Анджапаридзе подлинно итальянским певцом, а про скрипачей написали, что «они все здесь — Ойстрахи».

Одной из самых ярких сцен оперы остался выход Аиды-Вишневской в первом акте. Певица появлялась перед зрителями медленно, но чрезвычайно эффектно: «Стройная, черноволосая, в прямом, длинном красном платье с высоким (чуть выше колен) разрезом, держа в руках букет белых цветов. И зал всегда встречал ее, еще не спевшую ни одной ноты, аплодисментами. Об этом разрезе говорила вся театральная и околотеатральная публика, ходили какие-то легенды о том, как ей запрещали, а потом разрешили появиться в таком костюме

на сцене Большого театра. В те годы такой “смелый” штрих в одежде (не в балете, а в опере), когда певица — о ужас! — показывала ноги выше колен, казался чуть ли не потрясением основ», — вспоминала Ирина Архипова. Многие театралы до сих пор не могут забыть и другой эпизод оперы — сцену судилища, во время которого не только у артистов, но и у зрителей в зале бежали мурашки по коже — такое сильное впечатление это производило.

Аплодисменты еще не пропевшей ни одной ноты Галине Вишневской — это не преувеличение. Публика готова была хлопать в ладоши уже за то, что Аида и Амнерис не только хорошо поют, но и молодо и соблазнительно выглядят. В конце концов, Верди исходил из того, что исполнительницы двух главных женских партий в его опере — это прежде всего красавицы, способные привлечь внимание такого искушенного и опытного мужчины, как герой-полководец Радамес. Но замысел композитора не всегда соответствовал суровой правде театральной жизни, ибо в труппе, помимо молодой Архиповой и стройной Вишневской, было немало и других певиц. «Недоумение публики вызывали взаимоотношения главных героев в опере “Аида” — почему Радамес предпочел неуклюжую малопривлекательную дочь эфиопского царя ее обаятельной сопернице? Приятное исключение однажды составили приглашенные из Англии для исполнения этих ролей артистки Д. Хеммонд и К. Шеклок. Обе они были, что называется, в возрасте, но равно обаятельно выглядели на сцене, и можно было, отвлекаясь от разных приводящих обстоятельство, высоко оценить их музыкальность и умение создавать образы чисто вокальными средствами», — рассказывал Чулаки. В этой цитате явный укор отечественным певицам, не способным держать себя в достойной физической форме.

Мелик-Пашаев любил называть певцов и музыкантов ласковыми именами — Галочка, Ирочка. К трубачу Докшицеру он обращался «Тимочка». Так, однажды он остановил его в коридоре, сказав: «Тимочка, я хочу вас попросить присмотреться к “Пиковой даме”». Речь шла о том, что в этой опере Чайковского есть довольно трудные места для трубачей: «Помню, как судорожно напрягались руки Александра Шамильевича в сцене

смерти Графини перед тем, как показать два коротких аккорда у труб и тромбонов, венчающих последний вздох умирающей старухи. Это напряжение передавалось нам, нас словно парализовывало. Мы задыхались в ожидании волевого посылки руки дирижера, и часто врозь, каждый по своему ощущению, играли эти аккорды, после чего вместе с Александром Шамильевичем улыбались на такую чепуху, деталь, не представляющую никакой трудности».

Мелик-Пашаев настолько тонко чувствовал музыку, что мог внезапно остановиться во время спектакля, прислушиваясь к тому, как оркестр самостоятельно справляется без дирижера. Его стиль работы, продуманный до мелочей, предусматривал и некоторую театрализацию (что роднило его с Караяном), в частности, Александр Шамильевич любил посреди действия вынуть белый платок и показательно вытереть лицо — свидетельство достигнутого в работе напряжения и эмоционального накала. Музыканты оркестра хорошо знали этот фирменный жест дирижера, трактовавшийся как глубокое удовлетворение. Со стороны могло показаться, что каждое появление Мелика в оркестровой яме равносильно началу киносеанса, в течение которого демонстрируется один и тот же художественный фильм: настолько точно все воспроизводилось до последней ноты, независимо от кратности повторения, будь то тридцатый или пятидесятый спектакль. Это умение дирижера держать высокую планку музыканты расценивали как мудрость творца, в каждый новый спектакль вкладывающего свежую энергию, продлевавшую ему жизнь, зажигающую артистов и зрителей. «Он знакомил всех, — свидетельствует Докшицер, — с исполнительским планом, который был монолитен и нерушим, и от всех требовал его неукоснительного выполнения. Но на каждом очередном спектакле эта оболочка наполнялась новым дыханием. Это делало спектакли стабильными и живыми. Поэтому Александр Шамильевич не любил в своих спектаклях новых исполнителей, и попасть в его состав молодому человеку, не прошедшему “курс подготовки”, было невозможно». Отдавая должное работе музыкантов, Мелик-Пашаев говорил не «я», а «мы», повторяя: «Подумаем, как это лучше показать».

Среди других удач дирижера — оперы «Кармен», «Мадам Баттерфляй», «Фальстаф», «Травиата», «Борис Годунов», «Князь Игорь». Спектакли шли с неизменными аншлагами. На него специально покупали билеты. Короче говоря, по своему весу и авторитету Мелик-Пашаев был зубр по сравнению со Светлановым. Это было в какой-то мере лицо театра. Но как же Светланову удалось свалить маститого дирижера? Сцены у театра две, а оркестр один. Под предлогом занятости Мелик-Пашаева (да и возраста!) в недрах Министерства культуры СССР и была предложена кандидатура второго главного дирижера — Светланова, для новой сцены. Принятое наверху решение, ставшее результатом подковерных интриг, было чревато двоевластием. «Явная надуманность такой ситуации выглядела откровенным намеком на действующего музыкального руководителя. В дополнение к этому на художественном совете кое-кто из “дышавших в затылок” и “наступавших на пятки” молодых и очень энергичных дирижеров стал позволять себе не совсем уважительные высказывания в адрес Мелик-Пашаева. Дирекция не вмешивалась и не одергивала инициаторов такого рода выпадов», — вспоминает Архипова. В театре многим стало ясно, что главного дирижера выживают из театра.

Как-то Мелик-Пашаев встретил в театре Докшицера, обратившись к нему: «Тимочка, что-то неудобно стало в театре». Другой бы сказал — ужас, скандал, безобразие, а Александр Шамильевич выразился более чем тактично. Такова была его природа. В оркестровой яме он был непререкаем, а в подковерных интригах — не силен. А тут как раз журнал «Советская музыка» раскритиковал в своей статье Мелик-Пашаева с Покровским. В соответствии с канонами времени, в ноябре 1962 года статью собрались обсудить на заседании дирекции и художественного руководства. Мелик-Пашаев и Покровский выступили с предложением о ликвидации института «главных», предложив всю административную власть оставить за дирекцией, а вопросы творческого порядка решать на художественной коллегии. Инициатива была дельной и претворение этой реформы в жизнь сулило Большому театру положительные изменения в репертуарной политике, позволившие бы приглашать больше

новых имен из числа дирижеров и постановщиков, и не только советских.

Екатерина Фурцева положительно отнеслась к этой инициативе, закончив обсуждение стандартной фразой в том духе, что, мол, «зайдите на неделе, нам надо посоветоваться с товарищами». Назначение всех «главных» в Большом театре было прерогативой ЦК КПСС. Там посоветовались и... отставили Мелик-Пашаева и Покровского от должностей, назначив других — молодых, да ранних. Так в начале 1963 года Александр Шамильевич был освобожден от обязанностей главного дирижера «по собственному желанию», что еще раз подтвердило расхожую в бюрократических кругах истину, что «незаменимых у нас нет». В канцелярии театра вывесили приказ, из которого труппа и узнала имена новых руководителей. Главным дирижером стал Светланов, а главным режиссером Иосиф Михайлович Туманов. Как едко сказала в эти дни Вишневская, «было бы болото, а черти найдутся». Ее отношения с новым руководством не сложились: «Светланов — дорвавшийся до власти молодой самодур, получивший возможность со столь высокого поста чинить разбой, своею волею казнить или миловать. При всяческой поддержке ЦК и Фурцевой, усиленно работая локтями, карабкался он на пьедестал, стараясь спихнуть с него маститого дирижера, постепенно лишая его созданных им спектаклей. Обстановка сложилась для Александра Шамильевича невыносимой, и он лишь ждал, когда наконец ему исполнится 60 (!) лет, чтобы уйти на пенсию. Да, нужно было досыта нахлебаться зловонного варева, чтобы в расцвете творческих сил отсчитывать дни, когда можно будет, наконец, бросить любимое дело».

Действительно, Мелик-Пашаев хотел уйти на пенсию красиво — в 1965 году ему исполнялось 60 лет, без ордена не обошлось бы. Он надеялся, что бурная деятельность Светланова вскоре закончится, стоит лишь немного подождать. А пока свидетелями их вражды был весь театр. Вражда эта имела личную подоплеку: Мелик-Пашаев в упор не видел как певицу Ларису Авдееву — жену Светланова. Меццо-сопрано Авдеева пришла в труппу в 1952 году из Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Она же сыграла и спела Марину Мнишек в экраниза-

ции оперы «Борис Годунов» в 1954 году. Карьера ее была на подъеме — в 1963 году Авдееву отправили на итальянский фестиваль «Флорентийский музыкальный май» с «Хованщиной», где она пела Марфу, дирижировал оперой Борис Хайкин. «У Ларисы Авдеевой красивый голос, насыщенный характером, чистый, подержанный исполнительской экспрессией, способный для выражения страстей, тайны, тоски, стремления очиститься, что делает образ Марфы одним из лучших в опере», — высоко оценила ее пение газета «Джорнале дель Маттино».

Теперь Авдеева захотела спеть Амнерис в «Аиде», на что получила отповедь Мелик-Пашаева: «Зачем мне четвертая Амнерис, когда спектакль в лучшем случае идет раз в месяц?» А чаще он дирижировать не хотел — расплывать силы! В ответ уже Светланов укорил Мелика: «Если вы не можете работать, как все, нужно переходить на полставки!», на что услышал: «Я вообще могу уйти из театра!» Орфенов приводит свою версию причины развернувшейся борьбы Мелика и Светланова: «Светланова он ненавидел. Трудно сказать, что было в основе этого. Ходил слух, что эта нелюбовь была взаимной и что источником ее было то, что первый муж Л. И. Авдеевой, от которого она имела сына Андрюшу, был армянином. Этот человек однажды выкрал ребенка, когда мать была в больнице (Авдеева тяжело болела — чуть ли не инфаркт!) — и вот с тех пор якобы между отцом ребенка и Мелик-Пашаевым как между армянами был заключен союз против Авдеевой. Где-то в душе мне не хочется этому верить». Занятная трактовка.

Светлановым (помимо обиды за жену) овладел и другой порыв — ниспровергателя авторитетов, вполне ожидаемый в том возрасте, когда руководящего опыта нет, а власти и сил хоть отбавляй. Многолетнее царствование Мелик-Пашаева и его сверстников в Большом театре можно было трактовать и как приведшее первую сцену страны не только к славе, но и к рутине, косности, консервативности, особенно на фоне развернувшейся борьбы со сталинским наследием. Во всех других областях искусства его жрецов, выдвинувшихся еще в 1930-х годах, уже задвинули — главный советский писатель Александр Фадеев застрелился, президент Академии художеств СССР художник Александр Герасимов попал



в опалу, сослали в Свердловск кинорежиссера-сталинодела Михаила Чиаурели и т. д. Искусство ушедшей эпохи, когда от появления вождя в ложе певцы теряли голос, уже можно было не уважать — и никто сверху не одергивал ретивых критиков, сваливающих все в кучу. Так и в Большом театре его главный дирижер оказался в центре мишени, по которой разрешили стрелять боевыми, а не холостыми критическими патронами.

Нельзя не сказать и еще об одном обстоятельстве — посеянные Сталиным в 1940-е годы зерна великорусского шовинизма дали свои обильные всходы. Ведущие солисты оперы не скрывали своих национал-патриотических взглядов. Так, например, бас Александр Огневцев открыто делился с писателем-антисемитом Иваном Шевцовым своими претензиями относительно неверной кадровой политики в театре, встречая горячее сочувствие последнего. Другой известный певец — баритон Алексей Иванов — подозревал, что главный режиссер Иосиф Туманов на самом деле Туманьянц и даже Туманштейн. Своих патриотов хватало и в ЦК КПСС: почему бы армянину Мелик-Пашаеву не уступить место русопятому Светланову? И вообще: сколько можно!

Интеллигентнейший Мелик-Пашаев, не любитель выяснять отношения, тяжело переживал возникшую ситуацию, развивающуюся в точном соответствии с законами жанра: еще вчера перед тобой падали ниц, а ныне вытирают об тебя ноги. При нем так печально закончилось триумфальное главное дирижерство Николая Голованова. Очень похожий случай вышел и с Меликом. После того как Светланов стал главным дирижером, именно он проводил так называемые «декадные совещания», на которых при участии секретарей парткома и профкома, а также главного художника, главного хормейстера и прочих утверждался план постановок кто в ближайшие десять дней будет петь и танцевать, а кто дирижировать (позднее при директоре Чулаки на смену декадным совещаниям пришел художественный совет). Решения совещания вывешивались в канцелярии — чтобы труппа могла знать, кто и где выступает. Пришел в канцелярию и Мелик-Пашаев. И только он вынул свой карандашик, собравшись записать дату очередного своего выступления в театре, как чуть не поте-

рля дар речи: «его» оперой «Борис Годунов», которую он неизменно вел в театре столько лет, дирижировал теперь совсем другой человек. Для Мелик-Пашаева это стало полной неожиданностью — он-то и собирався в очередной раз продирижировать этой оперой. Если бы еще с ним предварительно обговорили этот вопрос, спросив его мнение, — человек, отдавший театру три десятка лет, имел право на особое отношение к себе. Но с Мелик-Пашаевым поступили жестко и даже по-хамски, он узнал о перестановках, как какой-то ассистент.

Чью же фамилию увидел Мелик-Пашаев? Это был болгарский дирижер Асен Найденов. При чем здесь болгары, спросит читатель: своих, что ли, мало? Дело в том, что в то время из Министерства культуры поступило указание — Большой театр должен приглашать побольше иностранных дирижеров — но не таких, как бывший член НСДАП Герберт фон Караян, а наших, из стран народной демократии. В конце 1950-х годов приезжал дирижировать из Чехословакии Зденек Халабала, а тут вот и из Болгарии гость подоспел. И что самое примечательное — поскольку иностранцы у нас всегда на особом счету, им отдавали самые лучшие русские оперы, такие как «Борис Годунов» и «Пиковая дама». Нелепость подобной ситуации, когда отечественными операми дирижируют пускай способные, но все-таки приглашенные из-за границы дирижеры, приводила к конфликтам. Тем более что платили им довольно щедро — 800 рублей в месяц (новыми!).

В сезоне 1963/64 года распределение дирижеров было следующим. Старшее поколение: Мелик-Пашаев — «Аида», «Фальстаф», «Кармен», «Евгений Онегин», «Травиата», «Война и мир»; Хайкин — «Летучий голландец», «Свадьба Фигаро». Молодые: Светланов — «Снегурочка», «Октябрь», «Чародейка», «Садко», «Князь Игорь»; Эрмлер — «Сказка о царе Салтане», «Повесть о настоящем человеке», «Укрощение строптивой», «Травиата», «Царская невеста». Болгарин Найденов — «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Дон Карлос», «Риголетто». Такой расклад вызывал серьезное недовольство «стариков».

В частности, Борис Эммануилович Хайкин, лауреат трех Сталинских премий, пришел в негодование, когда узнал, что Светланов решил дирижировать «его» оперой «Хованщина». Записной остряк Хайкин любил по-

вторять: «Когда дирижер ошибается, он должен быстро найти виноватого». Хайкин, чей безусловный авторитет позволял ему довольно едко шутить в адрес коллег, на этот раз вполне серьезно заявил, что с подобным «беззаконием» и «изуверством» он будет бороться путем обращения к руководителям партии и правительства. И вообще, не позволит «сжить себя со света». Светланов в ответ благородно решил не накалять обстановку, великодушно объявив, что «не хочет отнимать у голодающего (то есть Хайкина. — А. В.) последнюю корку хлеба». Хайкин отвоевал себе право дирижировать «Хованщиной», но Светланов при удобном случае все же делал записи в специальной «книге дежурств», где отмечались недостатки спектаклей\*.

Мелик-Пашаев не дождался ухода Светланова из Большого театра. В тот день, когда он не нашел своей фамилии среди участников «Бориса Годунова», с ним случился удар — таково было потрясение. Он еле доплелся до своего дома на улице Горького, поднялся на лифте, открыл дверь, прошел в квартиру и потерял сознание. Его жена Минна Соломоновна, придя из магазина, обнаружила супруга уже лежащим на полу. Хорошо еще, что «скорая» приехала быстро — Мелик-Пашаева доставили в кремлевскую больницу. Доктора реанимировали его, уже через день Александр Шамильевич нашел

---

\* Тимофей Докшицер лет десять работал в театре в качестве дирижера, совмещая это с основным призванием — игрой на трубе. Однажды из лучших побуждений он оставил в книге дежурств критический отзыв о певице, певшей Виолетту. Это была Глафира Деомидова — не только чудесная певица, но и очень милый, безотказный человек, часто заменявшая заболевших артистов в других операх. На свою «Травиату» она пришла утомленная и с осевшим голосом, поскольку репетировала чужую роль: «Я решил ее защитить и свою запись в книге начал так: “Деомидова спектакль пела не лучшим образом...”, и дальше: “Репертуарную часть прошу не назначать солистку Деомидову на репетиции в день исполнения ею заглавной партии в опере “Травиата””. Вот так, вместо помощи и защиты, неосторожно сформулированной фразой “не лучшим образом...” обидел человека. Были слезы, объяснения, извинения и обьятия». В другой раз Докшицер заметил Лемешеву, что тот в «Вертере» немного «захрипел» на верхней ноте, на что услышал от милейшего Сергея Яковлевича много бранных слов. Неудивительно, что в 1971 году не слишком деликатный Докшицер навсегда отложил дирижерскую палочку, решив, что лучше быть звездным трубачом, чем второстепенным дирижером.

силы позвонить Борису Хайкину с просьбой заменить его в «Травиате», которую он репетировал с Лемешевым и Вишневной. А вскоре он вновь встал за пульт. Но не надолго — последний раз он дирижировал «Кармен» 20 мая 1964 года, которую в тот день впервые решили показать на сцене Кремлевского дворца съездов. Через месяц, 18 июня, Мелик-Пашаев скончался, в 59 лет. Его заветная мечта доработать хотя бы до пенсии не сбылась. Слишком близко к сердцу принял Александр Шамильевич всю эту историю. К слову, его хороший приятель и коллега Борис Хайкин доработал в Большом театре до 1978 года, несмотря на свою астму и абсолютно негибкие, «тяжелые» руки. А Светланова все равно скоро сняли...

Зато прощание с умершим превратилось в протестную акцию: пожалуй, впервые нечто подобное происходило в Большом театре. Как и положено было рангу народного артиста СССР, гроб с телом дирижера поставили в большом фойе. Однако вдова запретила произносить какие-либо речи на панихиде — как правило, весьма формальные: от парткома, месткома, общественных организаций и воинов Советской армии. Не было и музыки. «Вдова покойного сказала, что не желает слушать над гробом речи людей, убивших ее мужа. Вы должны ее понять — она в таком отчаянии...» — объяснил директор театра Фурцевой, упрямо настаивавшей на проведении панихиды по всем канонам соцреализма. Никакие ее угрозы — убрать гроб из театра, лишить места на Новодевичьем — не исправили ситуацию. Вдова была непреклонна: «Не позволю глумиться над моим покойным мужем!» Единственное, что могла сделать министр культуры, — не прийти на похороны, этого ей никто запретить не мог. А сам покойный, думается, был бы только рад ее отсутствию.

Раздражение Фурцевой можно понять: возмущенные певцы решили высказать ей все, что думали о произошедшем и о том, кто довел выдающегося дирижера до смерти. Наиболее отважной оказалась Ирина Архипова, не побоявшаяся пойти к министру культуры. Разговор шел на повышенных тонах. Архиповой запомнилось, как один из помощников Фурцевой, то ли напуганный, то ли пораженный столь эмоциональным диалогом, вдруг выбежал из ее кабинета, потом снова

вбежал: «Эти его метания были вполне объяснимы: ведь в этом кабинете ему, судя по всему, еще не приходилось видеть, чтобы на самого министра кричала всего лишь певица (правда, тогда у меня уже было звание народной артистки РСФСР, но все равно я была у Екатерины Алексеевны в полной власти)». Разговор закончился ожидаемо — не выдержав сильного нервного напряжения, Ирина Константиновна расплакалась прямо в кабинете Фурцевой. С трудом певицу привели в чувство, дав ей попить водички из графина и списав ее поведение на эмоциональный срыв, ничем ей в итоге не грозивший.

«Вот, Ира, и закончились наши университеты», — только и сказала заплаканная Вишневская Архиповой у гроба любимого и любившего обеих певиц дирижера. Гроб перенесли в зал, поставив его перед оркестровой ямой, над которой столько лет властвовал Мелик-Пашаев. Покинул он свой театр под зазвучавший в глубине сцены хор жриц из «Аиды»... Спустя много лет Александра Шамильевича тепло вспоминают работавшие с ним певцы и оркестранты. «Мелик-Пашаев был великим дирижером, по масштабу своего таланта ничуть не меньше, чем Герберт фон Караян. Просто Александру Шамильевичу выпало жить в такое время, когда с его искусством не могла в полной мере познакомиться мировая аудитория: контакты нашей страны с внешним миром были в силу известных исторических причин весьма ограничены. О высочайшей музыкальной культуре дирижера, о его интеллекте, эрудиции, о его творческом потенциале хорошо знали только его соотечественники и немногие любители музыки в других странах, слышавшие его записи. В том, что оперная труппа Большого театра продемонстрировала в 1960-х годах во время зарубежных гастролей высокую исполнительскую культуру, завоевав мировую славу, — заслуга Мелик-Пашаева», — отмечает Ирина Архипова, мнению которой трудно не доверять.

Со смертью Мелик-Пашаева постепенно сошла со сцены и его «Аида», исполнителей которой он собирал словно драгоценную коллекцию — теперь беречь ее стало некому. Распался идеальный «миланский» ансамбль певцов: рано закончилась оперная карьера Ивана Петрова и Павла Лисициана, уехал обратно в Тбилиси Зураб Анджапаридзе, оскобленный неуважительным

к себе отношением в театре. Доброхоты за его спиной всюду распространялись о недостойной оперного солиста физической форме (он изрядно располнел), ссылаясь на статьи во французских газетах во время зарубежных гастролей. Покинула страну Вишневецкая...

Сопутствовавшие кончине Мелик-Пашаева обстоятельства не располагали к благотворной творческой атмосфере в театре, многим было ясно, что после этого долго Светланов не продержится. Он успел поругаться со всеми, а не только с Мелик-Пашаевым. Еще когда только стало известно о его назначении главным дирижером, к Фурцевой пожаловала целая делегация солистов оперы — почти весь состав «Аиды»: Петров, Лисициан, Вишневецкая. Они пришли уговаривать госпожу министершу ни в коем случае Светланова не назначать главным, учитывая его характер и т. д. Но все усилия оказались тщетными. В итоге на первом же собрании труппы представший в новом качестве Светланов обрушился с критикой на своих недругов, упрекнув их в чрезмерном сребролюбии — не слишком ли много выступают они за рубежом, предпочитая доллары рублям. Фурцева одернула Светланова: «Женечка, вы не правы, они столько валюты для страны зарабатывают! Только за один 1963 год на доходы от зарубежных гастролей мы купили три завода!» И Фурцева не покривила душой. Когда Иван Петров как-то поинтересовался, с чего это Екатерина Алексеевна то и дело называет его «золотым фондом», она ответила: «Дорогой вы наш Иван Иванович, вы же столько денег в наш бюджет привозите — долларов, фунтов, франков, марок и т. д.!» К сожалению, высокая требовательность к себе и диабет (недуг басов!) вынудили Петрова покинуть театр в 50 лет, в 1970 году. А сколько еще он мог бы заработать валюты для покупки какого-нибудь автозавода!

---

\* Придирки завистников сыграли свою роль и в преждевременном уходе из Большого театра Владимира Атлантова. Партком во главе с баритоном Юрием Григорьевым предъявил ему претензию: мало поет в театре! На что певец, часто гастролировавший за рубежом, сказал: «ГАБТ работает на дотации. Если вас интересует моя работа, то пойдите и разузнайте, сколько в этом сезоне Атлантов сдал государству валюты». В итоге Атлантов вскоре уволился из театра и уехал петь в Европу, где как-то обходился без Госконцерта, зато были режиссеры и дирижеры, специально ставившие на него оперы. А пенсию ему положили в 110 рублей.

Пожалуй, единственной певицей, кому Светланов пришелся по душе, оказалась Елизавета Шумская — непревзойденная Волхова в «Садко», удостоившаяся за эту роль Сталинской премии I степени в 1950 году. Записи Шумской часто передавали по радио — Сталин любил послушать ее «чудный серебристый голос». Светланов, готовивший в 1956 году премьеру «Царской невесты», порой был излишне резок, на спевках и репетициях не стеснялся делать замечания Михайлову, Давыдовой и другим корифеям, еле сдерживавшимся, чтобы не поставить зарвавшегося дирижера на место. Говоря его собственными словами, Светланов «слегка обнаглел». Лишь одна Шумская старалась не пропустить его указания мимо ушей, аккуратно записывая их в специально захваченную с собой тетрадь. Свою Марфу она пела чуть ли не по этой тетрадке. Прошло много лет, а Светланов все вспоминал сей случай как пример должного уважения артистов к дирижеру. Если бы все, как Шумская, следовали его указаниям, — но она ушла на пенсию в 1958 году.

Еще маленьким мальчиком Светланов хорошо усвоил уроки житейской грамоты, данной ему соседом по коммуналке, скрипачом Большого театра Иосифом Бельским: «Вот ты мечтаешь, Женя, стать дирижером, а ты запомни: дирижер — это наш личный классовый враг!» Столь сильное сравнение в условиях нарастающей классовой борьбы (как утверждали на занятиях по марксизму-ленинизму в театре) легло на подготовленную почву — в дальнейшем Евгений Федорович лет тридцать держал в руках огромный оркестр, тихо его ненавидевший. Оркестр обрел со своим главным дирижером мировую славу, объездив все континенты планеты и превратившись в хорошо продаваемый бренд. Но стоило в эпоху 1990-х Светланову покачнуться — годы брали свое! — как музыканты его скинули, а вскоре дирижер умер.

Но пока оркестр Большого театра находился в его полной власти. Как мы уже убедились из предыдущих глав, в оркестровой яме сидели лучшие музыкальные кадры страны. Виртуозов в оркестре хватало — работа была такая! Например, в 1950—1960-е годы по несколько раз в сезон Большой театр вынужденно освобождал сцену для гастролеров — оперных театров союзных ре-

спублик. Называлось это декадами и было очень характерно для бурного хрущёвского времени. Министром «культурки» был тогда Николай Михайлов, буквально выкручивавший труппе руки — ему пришла в голову гениальная мысль, что в репертуаре Большого театра должны быть представлены все национальные оперы и балеты — казахские, киргизские, туркменские и т. д., что должно подтвердить небывалый расцвет советской культуры. Если ставить по три оперы в год, то за пятилетку можно полностью выполнить план: ведь республик-то пятнадцать! Но желание министра уперлось в субъективные трудности: с Украиной, Белоруссией — здесь проблем не было, а вот где взять оперу в Средней Азии, если ее отродясь там не сочиняли?

На одну из таких декад приехал Таджикский театр оперы и балета с оперой композитора Шарофиддина Сайфиддинова «Пулат и Гульру», доставившей кучу хлопот московским артистам. Опера оказалась настолько сырой, что допускать ее на сцену Большого театра было просто кощунством, и потому к приведению партитуры в божеский вид — а честно говоря, к ее новому созданию — привлекли молодых композиторов Эдисона Денисова, Александра Пирумова и Андрея Николаева. А руководителем этой творческой группы назначили доцента консерватории Владимира Фере — основоположника киргизской профессиональной музыки. Родился он в Камышине, жил в Москве, а писал для Киргизии, став обладателем всевозможных почетных званий и подарочных тюбетеек, превратившись в самого титулованного композитора в СССР. Он был народным артистом Киргизии и заслуженным деятелем искусств Таджикистана, Башкирии, Бурятии, Чечено-Ингушетии и всей РСФСР, многократным орденосцем и главным специалистом по созданию национальных опер и балетов. Московские композиторы под профессиональным руководством Фере так изящно переписали партитуру оперы, что в дальнейшем даже на Западе Шарофиддина Сайфиддинова хвалили за уникальный таджикский колорит, ни в коей мере не нарушенный чужеродными вкраплениями. Оперу хотели даже выдвинуть на Ленинскую премию.

С музыкой кое-как справились, теперь предстояло



заново писать декорации, ибо, привезенные из Душанбе, для Большого театра они вовсе не годились, и художественно-производственные мастерские театра сели за трудовую вахту. Но что делать с хором? Качество его исполнения также оставляло желать лучшего. Главный хормейстер Большого театра стал разучивать со своим коллективом хоровую партию оперы на таджикском языке. Наконец, оркестр Таджикского театра оперы и балета тоже пришлось заменить музыкантами Большого. Раздали московским виртуозам тюбетеечки, заняли они свои привычные места в оркестровой яме и сыграли всю оперу до последней ноты, к удовольствию министра культуры Михайлова и его дородной жены Раисы Тимофеевны, чувствовавшей себя в Большом театре похозяйски: «Говорила я тебе, таджики не хуже сыграют, чем Рихтер с Гилельсом».

Свою нескрываемую радость от проявленного гастролерами из Душанбе мастерства и высокого профессионализма Михайлов высказал директору Большого театра, припомнив ему прежнюю недооценку таджикских артистов. Указывая на сидящих в яме оркестрантов в тюбетейках (их лица из директорской ложи были не видны), министр сказал: «Как хорошо умеют играть музыканты Советского Таджикистана, это, конечно, не оркестр Большого театра, но все же! Будем эту политику продолжать, сегодня же доложу Никите Сергеевичу!» Приведенный пример иллюстрирует высокий профессионализм музыкантов Большого театра, сумевших осилить непростую партитуру (и сыграть настоящих таджиков), а также абсолютный кретинизм Михайлова. Как не вспомнить здесь афоризм одного из деятелей советской культуры: «Надо бояться не министра культуры, а культуры министра!»

О поведении Михайлова и его госпожи министерши в театре остались красочные воспоминания у Михаила Чулаки: «Он считал себя вправе руководить не только театром в целом, но и отдельными артистами, делая им замечания (по большей части невпопад). В этом не отставала от него и его дражайшая половина, Раиса Тимофеевна — та без стеснения перехватывала исполнителей за кулисами прямо во время действия и громко отчитывала их за якобы какие-то художественные огрехи! Кроме того, чета Михайловых — особенно супруга министра —



Федор Шаляпин — не только самый известный русский певец в России и за рубежом, но и образец для подражания и сравнения для всех последующих поколений оперных артистов.

На фото — Шаляпин в роли Бориса Годунова  
в одноименной опере Мусоргского. *Москва. Большой театр. 1912 г.*



Управляющий императорскими театрами Москвы Владимир Теляковский, пригласив в 1899 году в труппу Федора Шаляпина, возродил Большой театр

Федор Шаляпин и его наперсник Исая Дворишин за игрой в карты в гримерной во время оперного спектакля «Хованщина» Мусоргского. Шаляпин очень любил разыгрывать своего верного «Исайку», однажды пришив его спящего к дивану





У Федора Шаляпина было одновременно две семьи (и две жены), в Москве и Петербурге. На фото — певец с московской женой Иолой Торнаги



Шаляпин и его петербургская жена Мария Петцольд



**Федор Шаляпин**  
за домашним  
музицированием.  
*1920-е гг.*



**«Внебрачный сын»  
Шаляпина**  
бас Александр  
Огневцев,  
солист  
Большого театра  
с тридцатилетним  
стажем.  
*1975 г.*



У баса Марка Рейзена, которого называли «вторым Шляпиным», не было своей усадьбы в Москве, но интерьеры его квартиры в Брюсовом переулке не слишком отличались от декораций оперы «Евгений Онегин». В партии Гремина Рейзен последний раз вышел на сцену в 90 лет в 1985 году

Любимец Сталина Максим Михайлов выгодно отличался от других басов тем, что его не сравнивали с Шляпиным, — он пришел в Большой театр прямо из храма. Голос он лечил солеными огурцами





Рядом с Семеном Буденным — его вторая жена и солистка Большого театра, бывшая кассирша Курского вокзала Ольга Михайлова (контральто). Высокое семейное положение не спасло ее от ГУЛАГа. 1930-е гг.

Михайлова в заключении. Она могла бы петь Ваню в новой постановке оперы «Иван Сусанин» 1939 года, если бы ее не арестовали





Баритон Дмитрий Головин пел так, что женщины сходили с ума (и мужчины тоже), но говорил он тоже много и потому был арестован и отправлен в лагерь. 1930-е гг.



Режиссер Борис Мордвинов поставил оперу «Иван Сусанин», а затем был арестован и осужден. 1930-е гг.

Финал оперы Михаила Глинки «Иван Сусанин» на сцене Большого театра. 1939 г.







Мария Петровна Максакова —  
родоначальница актерской  
династии, но ее внучка в Большом  
театре не поет...



Вера Давыдова — не менее  
замечательная певица, которой,  
так же как и Марии Максаковой,  
народная молва до сих пор  
приписывает сталинскую любовь

Еще одна любимая певица вождя — колоратурное сопрано Валерия  
Барсова, вождь подарил ей дачу в Сочи





Бас Иван Петров (Краузе) на даче в Манихине на фоне любимой «Волги» ГАЗ-21, он был не только страстным рыбаком, фотолюбителем, но и автомобилистом

Зураб и Зурабчик — два знаменитых грузинских тенора Большого театра (Анджапаридзе и Соткилава)





В 1930-е годы он был неотразим, его фото (как это) продавались на каждом углу — самый молодой народный артист СССР Иван Козловский



Храм Воскресения Слоущего на Успенском Вражке, где до старости пел Иван Козловский, здесь же отпевали многих артистов Большого театра. *Москва. Современный вид*

На сцене Иван  
Козловский  
надевал колпак  
Юродивого,  
а дома — пижаму.  
Рядом его  
любимая  
«Пышка»,  
киноактриса  
Галина Сергеева.  
*Около 1950 г.*



Соседи  
по Брюсову  
переулку  
Надежда Обухова  
и Иван  
Козловский:  
«Ночи  
безумные...»  
Обухова могла  
репетировать  
только по ночам  
(привычка!)





Сергей Лемешев в образе Ленского и на подмосковной даче в Апрелевке, где он лично копался на грядках и сажал яблони и где его доставали поклонницы — «сырихи» и лемешистки. 1940-е гг.

С четвертой женой Ириной Масленниковой (сопрано и будущая супруга Бориса Покровского) и дочкой Машей. Конец 1940-х гг.



С пятой женой  
в доме отдыха  
Большого театра  
в Серебряном  
Бору



У любимых  
березок.  
Одно  
из последних  
фото Сергея  
Лемешева.  
1977 г.





Ленинградское землячество — так можно назвать засилье певцов с берегов Невы в Большом театре. Тенор Владимир Атлантов (слева) почти четверть века пел в Большом театре и страдал, оторванный от родного Ленинграда. Справа — еще один талантливый ленинградец, бас Евгений Нестеренко. В настоящее время оба проживают за рубежом, преподают

Редкое фото еще двух солисток из Ленинграда. Тогда еще Леночка Образцова рядом со своей наставницей — грозной Вишней — председателем цехкома оперной труппы Большого театра Галиной Павловной Вишневской. В будущем они рассорятся и никогда не будут сниматься вместе.

*Фото А. Ковтуна*





Москвичка Ирина Архипова немало натерпелась от Образцовой и Вишневской. Певицу, гостившую на даче другой солистки — Леокадии Масленниковой, сфотографировал Владислав Пьявко.  
*Московская область. Солослово. 1973 г.*

А бакинец Муслим Магомаев сам отказался петь в Большом театре и прославился на весь Советский Союз, а в Москве ему теперь стоит памятник







Семейная пара  
солистов Большого  
театра — тенор  
Владислав Пьявко  
и меццо-сопрано  
Ирина Архипова.  
*1980—1990-е гг.*

Брачные союзы с большой разницей в возрасте случались в артистической среде и раньше. Дирижер оркестра Большого театра Николай Голованов и ведущая солистка, колоратурное сопрано, Антонина Нежданова смотрятся как мать и сын, но это муж и жена. Знаменитый Голованов рисовал себе брови черным углем, наводя страх на музыкантов. Его трижды увольняли из Большого театра. *1922 г.*



бескорыстно любила подношения, и не только республиканского происхождения, но еще более привозимые из зарубежных гастролей. Мне надолго запомнилось, как в процессе подготовки к поездке балетной труппы во Францию и Бельгию (1958 г.) я испытывал сильнейшее давление со стороны ретивого министра, который чуть ли не в приказном порядке настойчиво добивался включения в гастрوليрующий состав некоторых балерин, абсолютно не занятых в утвержденном репертуаре, но зато близко знакомых домами с семьей Михайловых, а когда я кое-как отбилсЯ, он предложил мне организовать в странах пребывания специальные концерты, где участвовали бы его протеже. И потом на протяжении всего срока гастролей он почти ежедневно телефонно и телеграфно бомбил меня вопросами, как идет подготовка к этим концертам и когда они состоятся!»\*

Именно на светлановскую пору пришлось постановка очередного «шедевра» Ваню Мурадели — политически важной оперы «Октябрь» о событиях 1917 года. Проблема с советскими операми, на которые зритель не ходил, а композиторы никак не могли достичь высокого художественного уровня, сравнимого хотя бы с произведениями Глинки или Мусоргского, обозначилась еще в 1930-е годы. Партия что только не придумывала, чтобы родить новую советскую классику,

---

\* А вот для объективности свидетельство Владимира Теляковского о бароне Владимире Фредериксе — министре императорского двора в 1897—1917 годах, в подчинении которого находился Большой театр: «Ездил он в театр довольно часто и один, причем больше любил сидеть в партере на своем кресле. Когда удачно проходил какой-нибудь парадный спектакль, спектакль-гала или эрмитажный, министр бывал особенно доволен. Очень хвалил, благодарил и часто на первом после этого докладе у себя, встречая директора, целовал и говорил, что он очень счастлив поздравить еще раз с успехом, потому что знает, как этот успех трудно достигается и сколько надо для этого поработать и поволноваться, просил от своего имени поблагодарить непременно всех участвовавших артистов и служащих. Если спектакль почему-нибудь не удавался, министр старался ободрить дирекцию, убеждая не придавать значения случайной неудаче, которая может произойти и не по вине дирекции. Вообще за все 20 лет службы в театре я ни разу не слышал от Фредерикса какого-нибудь резкого замечания, хотя, повторяю, не все ему в деятельности театров нравилось, ибо человек он был старого времени и прежних вкусов».

приводило это в большинстве случаев к курьезам. Например, про оперу Тихона Хренникова «Мать» ходил анекдот, в котором ее название переименовывалось как «Хреновая опера». Что же касается Мурадели, то сложная немзыкальная фамилия композитора (вместо «ми» — «му», вместо «ре» — «ра» и т. д. — шутка Никиты Богословского) бросала в дрожь старожилов театра, хорошо запомнивших, как его «Великая дружба» переросла в великий разгром советской музыки в 1948 году. Постановка новой оперы Мурадели была расценена в музыкальных кругах как полная реабилитация униженных и оскорбленных композиторов, — еще бы, впервые вождь мирового пролетариата был изображен не рядом с человеком с ружьем и с чайником в руках, а поющим на сцене как реальное действующее лицо. Тем самым композиторам оказали большую честь, жаль только, что ни Сергей Прокофьев, ни Николай Мясковский, жизнь которых сильно сократило то знаменитое постановление, недотянули до исторической постановки.

Премьера «Октября» состоялась в день рождения Ленина — 22 апреля 1964 года в Кремлевском дворце съездов. Роль Ленина после многочисленных согласований доверили басу Артуру Эйзену — гример с «Мосфильма», клеивший ленинскую бородку еще самому Борису Щукину, одобрил его кандидатуру. Эйзен, между прочим, на заре своей сценической карьеры брал уроки у вахтанговца Щукина, так мастерски игравшего вождя в кино, что порой складывалось впечатление, что это никакой ни Ленин, а Тарталья из «Принцессы Турандот». Ну а поскольку надзирала над процессом постановки оперы из правительственной ложи сама Фурцева (точнее сказать, она и явилась истинным режиссером), то за ней осталось и последнее слово. Сравнив Эйзена в гриме Ленина с канонической фотографией, она подтвердила: «Как живой!» Мнение министра культуры оказалось решающим — к Эйзену в гриме Ленина выстроилась очередь из рабочих сцены, желающих сделать селфи с вождем. Ну а те, кто сомневался в похожести, могли пойти и проверить, благо мавзолей находится совсем рядом от Дворца съездов.

Критики приняли оперу в основном хорошо, особенно подчеркнув игру поющего в Разливе Артура Эйзена. «Шеститысячная аудитория Кремлевского дворца

съездов не сразу поняла, что такое слышит в опере в первый раз», — отметила одна из зрительниц. Благо что текст, который пропевает и даже проговаривает в опере вождь, совсем лаконичный, в частности, такой: «Революция свершилась!» Отметили как удачу и роль Вишневской — медицинской сестры Марины, влюбленной в коммуниста Андрея и любимой белогвардейцем Масальским. Только вот почему-то сама Галина Павловна в мемуарах начисто забыла хотя бы обмолвиться о своем участии в «Октябре». Оно и понятно.

А еще похвалили режиссуру Иосифа Туманова, выведшего на сцену пять сотен человек массовки (ему, как будущему постановщику церемонии открытия Олимпиады-80 в Лужниках, хорошо удавались массовые сцены), разглядели на огромной сцене шалаш и котелок вождя — сценографом выступил главный художник Большого театра Вадим Рындин. Светланова же отметили за артистичное ведение спектакля, укорив его за то, что «он не вложил большей творческой инициативы в подготовку оркестровой партитуры». А как тут вложишь, если вкладывать-то и некуда. Ибо основной изъян оперы «заложен в самой музыкально-сценарной драматургии. Но в постановке Большого театра он словно взят под увеличительное стекло. Даже там, где театр мог своей трактовкой внести необходимые коррективы, он не сделал этого». И куда только смотрел Мурадели, ведь «образ Ленина не получил глубокого музыкального решения». Иными словами, мало спел Ильич. Вот если бы вложить в его уста апрельские тезисы и мелодично пропеть их минут на сорок...

Но эпоха на дворе стояла иная, пожурился композитора за недостатки, к нему не приняли никаких мер. А вот сохранившиеся каким-то чудом старые большевики остались недовольны, в своих письмах в ЦК КПСС они докладывали, что «Ленин не носил таких ботинок и пальто», был иного роста и телосложения. И потом: как Ленин может петь басом, если у него был «мягкий картавый баритон». А некоторые сочли оперу святотатством и издевательством над Ильичом — если так пойдет дело, то скоро он выйдет на сцену Большого и в балете! Поскольку ничего лучшего советские композиторы на революционную тему не сочинили, опера так и шла на сцене Дворца съездов по несколько

раз в год, по большим праздникам — 1 Мая и 7 Ноября. В 1977 году ее поставили заново, с Юрием Симоновым в качестве дирижера. Музыка кое-где подсократили, но в таком виде она протянула еще меньше, до 1981 года.

Обстановка в театре при Светланове продолжала накаляться, чему способствовало установившееся двоевластие. Управление театром напоминало герб Российской империи, некогда висевший на фасаде и замененный серпом с молотом: одну орлиную голову олицетворял главный дирижер Евгений Светланов, другую — директор и художественный руководитель Михаил Чулаки. Естественно, что предтечей конфликта личностей были творческие разногласия — куда же без них! Чулаки задумал вовсе избавиться от «главных», убрать в том числе и главного балетмейстера Леонида Лавровского, заменив и его, и главного дирижера с главным режиссером всего лишь художественными руководителями, которые бы сами не ставили, а лишь управляли труппой. Противостояние перешло в личную неприязнь: когда Светланову и Авдеевой присвоили звания народных артистов РСФСР, по этому случаю в ресторане «Прага» был устроен банкет, но было решено директора театра на этот праздник не звать. Оба руководителя не раз публично признавались, что работать в одном театре они не могут. Министерство культуры отложило решение кадрового вопроса до окончания гастролей Большого театра в миланском Ла Скала.

Светланов с его сложным характером был человеком нервным, легко возбудимым, тяжело переживавшим творческие неудачи. Порой он впадал в такое раздражение, что был готов наброситься на взявшего не ту ноту музыканта с кулаками — конечно, не во время концерта, а уже после него. «Он — разносторонне талантливый человек и великолепный дирижер — часто находился под влиянием разных случайных лиц, друзей по оркестру. Много (и не всегда объективно) влияла, а иногда и просто вмешивалась в его дела его жена Лариса Ивановна Авдеева, которую он почему-то боялся. Когда же Светланов был со мной один, он был ласков и внимателен... Однажды я имел с ним предельно откровенный разговор, в ходе которого выяснилось, что он не против меня лично, но против того чудовищ-

ного развала дисциплины, в котором погряз театр в те дни», — писал завтруппой Орфенов.

О какой дисциплине идет речь? Светланаова раздражало, когда кто-то из оркестрантов, к примеру, слушает приемник! И это не шутка. Рядом с Большим театром по сей день располагается ЦУМ — Центральный универсальный магазин, где в советские времена периодически выбрасывали дефицит. Один из оркестрантов в антракте специально отправился туда, чтобы купить портативный японский радиоприемник — очень удобно слушать трансляцию ответственного футбольного матча в рабочее время! На сцене идет «Князь Игорь», а по радио — спортивная передача с «Динамо». А болельщиков «Спартака» или ЦСКА в то время было предостаточно не только в труппе Большого театра, и все хотели знать результаты футбольных матчей, периодически поглядывая на обладателя приемника, знаками показывавшего, что гол наконец-то забит. Ну а если мяч попадал в свои ворота? А в это время расстроившийся болельщик-кларнетист начинал свою партию — и как это могло отразиться на его игре?

Впрочем, близкое расположение ЦУМа рядом с театром приводило и к более комичным ситуациям. Однажды в антракте балета «Ромео и Джульетта» скрипач Непомнящий побежал в ЦУМ, возвращается он обратно и хвастается купленным только что портативным будильником: «Ребята, смотрите, что я оторвал!» Будильничек маленький, в карман помещается, а звонок у него громкий. Тут антракт закончился, начался балет. «Вдруг в паузе будильник со всей силой зазвонил. Ю. Файер, дирижировавший балетом, открыл глаза шире своих очков. Непомнящий схватил будильник, прижал его к себе, но тот еще долго “под сурдинку” подавал голос», — свидетельствовал Иван Петров.

А как выводили Светланаова из себя молодые женщины-скрипачки, ведь уже на следующий год после прихода в оркестр они, как сговорившись, уходили в декрет. Ну что тут поделаешь! В самоуверенности Светланаову также нельзя было отказать. Склонный к экстравагантным поступкам, он, например, любил читать публично стихи Маяковского — фирма «Мелодия» даже записала пластинку с его выступлениями, при том что Евгений Федорович обладал не слишком хорошей дикцией.

А записаться на «Мелодии» тогда — это не то что сегодня, когда за деньги можно сделать всё. А тогда всё решали связи. Но разве Евгению Федоровичу — гордости советской дирижерской школы — откажешь? Уже уйдя из театра, Светланов полюбил езду на велосипеде, на этом виде транспорта он прибывал на репетиции своего оркестра. Жил он тогда с Авдеевой на Каретном Ряду, а ездил на улицу Качалова через весь центр — а посему велосипедный московский «тур де Франс» Светланова был объектом внимания всей музыкальной общественности. Интервью журналистам и особенно журналисткам он давал в халате и тапочках — именно таким он предстал перед своей третьей женой Ниной Николаевой, которая, к счастью для Евгения Федоровича, оказалась еще и заядлой рыбачкой. Третьей она стала, конечно, позже (а первая — пианистка, кстати, тоже Нина, давно выехала в Америку). Уйдя от Авдеевой, Светланов оставил ей все нажитое имущество, забрав лишь роль (машину он не водил), поселившись на некоторое время на даче своего друга Николая Петрова, на Николиной Горе. Последняя же квартира дирижера была в Елисеевском переулке, где и хранились его бесценные спиннинги и удилица.

Не все приняли развод Светланова с Авдеевой. В частности, супруга Тихона Хренникова Клара Арнольдовна объявила дирижеру «священную войну», как он выразился. Светланов и Николаева много хлебнули от нее. «Вот бы где пригодилась твоя крамольная пленка!» — говорил при этом Евгений Федорович. О чем шла речь? О компромате на Хренникова. Первый и пожизненный глава Союза советских композиторов (не считая Бориса Асафьева) отличался большим жизнелюбием. Необычайно плодовитый в творческом плане, автор множества опер, балетов, оперетт и песен, активный общественник, прекрасный организатор и борец за высокие урожаи в советской музыке, он находил время на все. Однажды взять интервью у него пришла молодая журналистка из Гостелерадио, это было в Союзе композиторов в Брюсовом переулке: «Тихон Николаевич был точен. Через пятнадцать минут он появился, плюхнулся в кресло. Я тут же включила магнитофон, повернула ручку записи и задала первый вопрос. Но мэтр, вместо того чтобы потрясти меня своей эрудицией, потряс

меня совершенно другим. Он притянул меня к себе за рукав и, не дав мне опомниться, пропел такой дифирамб моей красоте, моим глазам, бюсту и попке, что я просто очумела, не зная, как реагировать. Понимая мимолетность нашей встречи, он быстро попытался договориться со мной о новом свидании уже вне стен Союза. Но наше своеобразное интервью прервал кто-то вошедший в комнату. Хренников тут же сменил тему». Этой журналисткой и была Нина Николаева, тогда еще не жена Светланова. Как порядочный человек, пленкой она не воспользовалась. А ведь отличный материал для парткома!

В Большом театре при Светланове в начале 1960-х годов для репетиций была обустроена так называемая верхняя сцена, разместившаяся под символом театра — квадригой Аполлона. «По площади планшета она была равна главной игровой сцене, но без кулис и карманов, ограниченная по высоте и лишенная какого бы то ни было подценного хозяйства. Перед этой сценой была выгорожена оркестровая яма в натуральную величину, вслед за которой амфитеатром крутыми ступенями уходили вверх несколько рядов кресел условного партера. Инициатором и основным организатором этой полезной внутренней реконструкции был неизменный заместитель доброго десятка директоров Большого театра А. М. Лев. Ныне такими подсобными залами оснащены все крупные музыкальные театры мира, и очень хорошо, что и Большой театр обрел наконец (хотя и «нелегальным» путем) дополнительную репетиционную площадку. В те годы были категорически запрещены любые реконструкции зданий культурного предназначения, подпадающие под категорию капитального строительства. В здании Большого театра помещение под кровлей изначально занимал декорационный цех, оснащенный сложными металлическими рельсовыми конструкциями. Их надлежало вырезать и удалить», — рассказывает директор Чулаки.

Светланов протянул в должности главного дирижера до 1965 года, но эти несколько лет в Большом театре оказались весьма значительными по своему влиянию на последующее десятилетие. Он значительно обновил оркестр, отправив на пенсию заслуженных музыкантов старшего поколения, заменив их близкими себе



людьми и недавними выпускниками консерватории, для которых работа в Большом театре была на редкость удачным этапом в жизни. «Запомните, что каждый уважающий себя музыкант должен пройти школу оркестра Большого театра!» — напутствовали их в консерватории. Молодые скрипачи и альтисты были обязаны Светланову своим назначением и вряд ли держали за пазухой камень — обиду за то, как несправедливо он обошелся с Мелик-Пашаевым. Что же касается ветеранов оркестра, то от них не приходилось ждать лояльного отношения в силу указанной выше причины. При Светланове, в частности, оркестр лишился опытного скрипача и концертмейстера Семена Калиновского и замечательного виолончелиста Исаака Буравского, отправленных против своей воли на заслуженный отдых\*.

Подтверждая формулу, что все лучшие дирижеры рано или поздно приходят в Большой театр, а затем покидают его, Евгений Федорович ушел в Государственный академический симфонический оркестр СССР — крупнейший музыкальный коллектив не только страны, но и мира, существовавший и до него. Но всемирно известную славу принес коллективу именно Светланов. Здесь

---

\* Свидетельствует Тимофей Докшицер: «С назначением каждого нового главного дирижера, как при смене царя, “трещали чубы у холопов”, в творческих коллективах происходила переориентация. Часто “кто был никем, становился всем”. Формировались новые команды угодников, подхалимов, шептунов. Нередко с учетом их доносов делались исполнительские составы. Эти люди не давали дирижерам самим решать творческие и кадровые вопросы. Некоторые из них умели влиять на всех главных дирижеров и управлять ими. А дирижеры, в свою очередь, пользовались их услугами, несмотря на профессиональную слабость этих угодников, радеющих только за свое положение в коллективе. Эти деятели цепко держались и за общественные должности в партии и профсоюзах, они же участвовали в ежегодной кампании вывода неугодных на пенсию. Такая практика установилась в театре с тех пор, как были введены новые ставки для творческих работников. В конце сезона составлялись списки, и Министерство культуры в “целях обновления творческого состава” автоматически утверждало приказ о выводе на пенсию еще вполне работоспособных и сохранивших профессиональную форму людей. Первым, кто остановил это безобразие, был назначенный в 1953 году министр культуры Пантелеймон Пономаренко».

он и реализовал полностью свое желание открывать забытую русскую музыку, масштаб которой он сравнивал с непочатым полем. Свою работу он понимал как особую миссию, пускай и не связанную с быстрым успехом.

Талант Светланова-дирижера признавал Святослав Рихтер. «Светланов чрезвычайно чтит русскую музыку. На его исполнении всегда лежит печать так называемого “русского стиля” — это что-то между Бородиным, “Богатырскими воротами” Мусоргского, сочно-массивным Чайковским; это все монументально и чуждо прозрачности Римского и полетности Скрябина. Светланов ведь очень талантлив, но эта его сторона, к сожалению, идет от Голованова, не слишком хорошего музыканта», — записал пианист 6 января 1980 года. Главной бедой дирижера Рихтер считал тот самый русский стиль, проводником которого себя чтит Светланов: «Этот его “русский” стиль исполнения меня абсолютно не устраивает (упор на монументальность...). В Скрябине это выглядит, как если бы надели на Шартрский собор купола Донского монастыря». В то же время Рихтер не оценил его композиторские опыты: «Это его амплуа совсем не удалось, не смотря на все его усилия. Он еще и самовлюбленный человек...» (ноябрь 1980 года). Рихтер не единственный, кто не увидел в Светланове таланта композитора, и не случайно, словно наперекор критикам, вдова Евгения Федоровича Нина Николаева-Светланова захотела, чтобы на мемориальной доске в честь мужа все его творческие достоинства были перечислены в следующем порядке: «Композитор, дирижер, пианист».

А по поводу сочинений Евгения Федоровича остался в истории такой забавный эпизод. В 1974 году, воодушевленный кинофильмом Василия Шукшина «Калина красная», Светланов решил сочинить симфоническую поэму с аналогичным названием, в память о безвременно ушедшем из жизни писателе. Премьеру разрекламировали широко. Публика приняла поэму благожелательно, оценив находку композитора — в музыкальную структуру произведения он мастерски вплел мелодию песни «Калина красная, калина вызрела». Только почему-то никто не удосужился сказать Светланову, что песня это не народная, а также имеет автора — композитора Яна Френкеля. Учитывая число злопыхателей вокруг Евгения Федоровича, можно предполагать, что знали, а

не сказали специально. Ему-то откуда знать, что Френкель (автор «Журавлей» и «Русского поля») и здесь успел шлягер сочинить — сам Светланов-то все по Европам и Америкам разъезжает: некогда! Что должен был сказать Светланов Френкелю после этой премьеры, признавая цитирование мелодии своего коллеги? Наверное, свети все к шутке: «Ну, Ян, ты даешь! И здесь меня обскакал!», а на самом деле, встретив Френкеля в коридоре Дома композиторов, он бросил ему короткое: «Привет!» И пошел мимо. Можно себе представить, какие страсти обуревали его душу — ведь не мог же влюбленный в себя Светланов публично признаться в ошибке. А завистники получили лишний повод обвинить Евгения Федоровича в эксплуатации музыкантов — в самом деле, в какой еще стране дирижер крупнейшего государственного оркестра использует его для исполнения своей же музыки!

Следующим на посту главного дирижера оказался Геннадий Николаевич Рождественский. Это была совершенно обратная Светланову фигура, но не менее самобытная. Вместо рыбной ловли он предпочитал собирать марки с изображением музыкальных инструментов, редкие книги и автографы великих музыкантов и композиторов. Детство его прошло не в коммуналке на Таганке, а в престижном композиторском доме на Миуссах, где соседствовали классики советской музыки, — выучивать их произведения маленькому Гене задавали на уроках в Центральной музыкальной школе. Близорукий Рождественский на призыв своих одноклассников погонять с ними мяч во дворе отнекивался, заслоняясь Большой советской энциклопедией (а скорее всего, даже отмахивался этой самой тяжелой книжкой, после чего ни у кого не возникало желания обозвать его очкариком, даже у сына Ойстраха). Геннадий Рождественский — потомственный дирижер, в Московской консерватории он учился у собственного отца Николая Аносова, работавшего со многими оркестрами, в том числе и зарубежными. А его мать — Наталья Рождественская, солистка Всесоюзного радио, с оркестром которого она исполнила немало оперных партий, в том числе Февронию, Донну Анну и другие. С утра до вечера в доме музицировали: Гена аккомпанировал, а мама пела камерный ре-

пертуар, любила Шумана. Короче говоря, не квартира, а филармония.

Если Светланов посвятил себя сдуванию пыли веков с забытых партитур, то Рождественский открывал публике современную музыку — Альфреда Шнитке, Софию Губайдулину, Пауля Хиндемита, Бенджамина Бриттена, Игоря Стравинского, к чему пристрастил его отец. Как-то в году 1949-м, когда все советские люди отправляли в Кремль гостинцы и рукотворные сувениры к юбилею любимого вождя, Николай Аносов преподнес сыну свой подарок — пластинки на 78 оборотов с записью «Петрушки» Стравинского. Заслушав пластинки почти до дыр (более полсотни раз!) на сундукообразном фанерном проигрывателе, Рождественский возжелал взглянуть на партитуру балета «Петрушка», отправившись в библиотеку Московской консерватории. Наивный молодой человек не знал, что просто так запрещенные ноты ему никто не выдаст. Секретность была такова, будто Рождественский требовал выдать ему карты приграничных районов СССР. Дрожащим от страха голосом, оглядываясь по сторонам, старшая библиотечкаша отправила меломана за визой к заместителю директора консерватории, известному трубачу, игравшему раньше в оркестре Большого театра Георгию Антоновичу Орvidу. Ему не нужно было объяснять ценность музыки Стравинского, тем не менее резолюцию он поставил двусмысленную: «Выдать. Г. Орvid». Тем самым, на всякий случай, он заметал следы: поди разбери, что там «выдали», ведь название произведения он не указал!

Партитуру Рождественскому дали, но без права забрать ее домой, а лишь для ознакомления в читальном зале библиотеки. Заведующая забрала бумажку с разрешением Орvida, подколов ее куда-то, тоже на всякий случай. Почитатель Игоря Стравинского (вредного для СССР композитора-формалиста) читал его партитуру с предосторожностями, словно шпионскую шифровку. «Выбрав столик, — вспоминал Геннадий Николаевич, — в дальнем углу читального зала, я вынул из-за пазухи принесенную из дома нотную тетрадь и переписал в нее особо интриговавшие меня места. Теперь я знал, уже не “понаслышке”, почему так волшебной звучала партитура “Петрушки”. Через год я приехал вместе с балетом

Большого театра в Лондон и был “безмерно” удивлен, увидев на полке нотного магазина фирмы “Boosey and Hawkes” одиннадцать (!) изданий партитуры “Петрушки”, каждое из которых можно было купить за доступную цену, ни у кого не испрашивая на это разрешения! Что я и сделал\*.

Рождественский пришел в Большой театр еще при Голованове — ассистентом главного дирижера. В конкурсе на должность стажера в 1950 году участвовало от силы пять человек. Рождественский, дабы продемонстрировать свои дирижерские способности, остроумно выбрал не Чайковского или Бородина, а малоизвестную «Эпическую поэму» композитора-современника, Германа Галынина, которую никто и слыхом не слышивал. Это был хитрый ход — поскольку претензий Рождественскому предъявлять было не за что, его и выбрали среди прочих. После мучительного ожидания своей участи в коридоре молодой дирижер был вызван в ложу, где заседала высокая комиссия с Головановым во главе: «Мы тебя взяли, но о яме забудь и выкинь из головы, что когда-нибудь будешь дирижировать здесь и вообще войдешь в дирижерскую комнату!» А Рождественский и не претендовал на место Голованова — спасибо, что вообще на порог пустили, в девятнадцать-то лет! Он ведь не Вилли Ферреро.

Но плох тот стажер, который не мечтает стать главным дирижером. Совсем скоро Голованов вызвал Рождественского к себе: «Ну-ка, голубчик, принеси мне ноты контрабасов из оперы “Садко”». Возможно, что у молодого да раннего стажера и промелькнула надежда: а вдруг! Истинная цель, которую Николай Семенович поставил перед Геннадием Николаевичем, оказалась куда прозаичнее: «Хватит болтаться в театре. Пора тебе

---

\* Позже Рождественский познакомился со Стравинским лично. Они встречались и в 1962 году во время визита композитора в СССР, когда его фамилию в консерватории уже можно было произносить в полный голос, не опасаясь последствий. Стравинский посетил Ленинград и Москву, а Фурцева уговаривала его вернуться насовсем, обещая композитору поместье в Крыму. Осаждавшие Игоря Федоровича советские журналисты задавали ему самые разные вопросы, в том числе и об увлечениях. В конце концов раздраженный назойливостью репортеров, Стравинский сказал, что любит птиц. «А какая конкретно птица вам нравится?» — «Двуглавый орел!» Больше вопросов не было...

браться за серьезную работу. Начни-ка для начала с подклеивания нот — видишь: истрепались все, играть по ним нельзя. Мне музыканты жалуются, что уголки отлетают! Завтра придешь, тебе дадут клей, кисточку, приведешь их в порядок». Рождественский даже не заикнулся, несколько месяцев посвятив этому кропотливому занятию, важность которого подчеркивал уже на закате жизни, показывая гостям свою нотную библиотеку — аккуратно переплетенные толстые тома с партитурами, к которым прикасалась его волшебная рука.

Много клея извел молодой человек, приведя все ноты в порядок — кажется, что до него этим делом лет двадцать никто не занимался. Наиболее языкастые музыканты оркестра, встречая Рождественского в коридорах театра, покровительственно и с улыбкой хлопали его по плечу: молодец, клей дальше, это у тебя отлично получается! Не зря в консерватории учишься! А он не только клеил, но и, не теряя времени зря, выучил зубок все партии. Наконец все уголки были заклеены. А в театре главное — уметь ждать. К этому времени в оркестре освободилось место одного из дирижеров. Как-то под утро, часов в восемь, в квартире Рождественских затрезвонил телефон. Звонила инспектор лож Большого театра (в просторечье секретарь дирекции) Серафима Яковлевна Ковалева: «Николай Семенович просит вас зайти к нему в кабинет к 9.00». Прибежав, счастливчик услышал от Голованова: «Все клеишь? Молодец! Теперь я тебя перевожу на другую работу. У нас не хватает дирижеров в сценическом оркестре. Мы тебя зачислим туда вторым дирижером. Дуй в канцелярию, оформляйся». Стоит ли говорить о поселившемся в сердце Рождественского чувстве глубокого удовлетворения, проще говоря, счастье: «Манна небесная! Уголки закончились!» Доверили ему духовой оркестр, и не на основной сцене, а пока что в филиале. Но и это большой прогресс.

Да, уголки закончились, уступив место суровым будням. Суровым в прямом смысле этого слова. Однажды Геннадий Николаевич чуть не столкнулся с самим товарищем Сталиным, приехавшим в очередной раз посмотреть на балет «Пламя Парижа» Бориса Асафьева. Этот балет по прошествии времени можно назвать редкой удачей советских композиторов, бившихся над неразрешимой дилеммой по созданию новой социалисти-

ческой классики, которая бы понравилась народу — то есть самому Иосифу Виссарионовичу. По задумке композитора Бориса Асафьева, либреттиста Николая Волкова, художника Владимира Дмитриева и балетмейстера Василия Вайнонена на сцене был изображен один из эпизодов Великой французской революции.

Балет оказался идеологически верным и даже интересным. Все здесь было как бы по-настоящему, будто во время первомайского парада на Красной площади — и празднично разодетые и раскрашенные в революционные цвета толпы людей (сотни артистов миманса!), и народные танцы (от Карманьолы до сарабанды), и бескрайние поля с лесами, и огромные замки французской знати, и маленькие хижины трудового галльского крестьянства. Балет был приготовлен как знаменитое ирландское рагу, в котором ничего не кажется лишним, ибо бросают в кастрюлю все, что есть под рукой. Вот и Асафьев решил подперчить свое сугубо хореографическое произведение... хором, исполнявшим хорошо знакомую советским людям «Марсельезу». Необычное вкрапление смутило много чего выдавших театралов. В частности, Владимира Ивановича Немировича-Данченко. На одном из первых показов балета в Большом театре в 1933 году сидевший с ним рядом зритель спросил: «А когда петь-то начнут? — Молодой человек, поют в опере, а в балете танцуют. Вы, вероятно, впервые здесь». Тут и грянул хор, после чего простоватый сосед заметил сооснователю МХТ: «Ну что, папаша, небось, и ты первый раз в театре?» Анекдот смешной, но народу все это действие откровенно нравилось. При первых тактах «Марсельезы» зрители вскакивали с мест, подхватывая ее на русском языке.

Но если серьезно — услышанная музыка разочаровала Прокофьева, который в начале 1930-х годов, живя в Париже, собирал по просьбе Асафьева материал для балета. Сергей Сергеевич «довольно резко упрекнул Асафьева в отсутствии самостоятельности с присущей ему прямоотой», предложив автору заново сочинить балет, как пишет Мира Мендельсон-Прокофьева. С тех пор отношения композиторов испортились. Помирила их лишь тяжелая болезнь Асафьева.

Сталину балет тоже пришелся по нраву, особенно танец басков и па-де-де. В один из визитов в театр он

слегка поинтересовался у дирекции: «Сталинскую премию какой степени имеет этот балет?» Выяснилось, что никакой: «Это большая политическая ошибка, товарищи!» В ближайшие же дни оплошность исправили, так в 1947 году участники постановки удостоились этой высокой награды, причем первой степени, в том числе и Василий Вайнонен — прозванный за свой необузданный темперамент «Васькой-синкопистом». Вайнонен слыл крупным новатором в советском балете, обогащая классический вроде бы репертуар массовыми танцами и фольклором. Его искусство оказалось востребованным — он сделал кордебалет с полутора сотней человек (то есть французский народ) чуть ли не главным действующим персонажем в «Пламени Парижа». А что здесь такого — искусство ведь принадлежит народу.

Забавно, что когда уже в наше время Алексей Ратманский решил вернуть «Пламя Парижа» в репертуар Большого театра, то балет пришлось ставить заново — никто не мог вспомнить, как и что танцевать, даже собранные по всей Москве ветераны балета. Спасибо товарищу Сталину, велевшему заснять любимый балет на пленку, благодаря которой кое-что удалось-таки восстановить. К слову сказать, одна из самых ярких мизансцен балета — это когда французский народ с оружием наперевес надвигается на зрителей. Кажется, что вот-вот они возьмут в плен сидящих в ложе руководителей партии и правительства со всеми вытекающими последствиями. После смерти вождя балет потихоньку сошел со сцены: в 1962 году его поставили вновь, но второе рождение стало коротким.

Учитывая специфику балета, композитор украсил его даже партией для духового оркестра, которым и дирижировал Геннадий Рождественский. В оговоренную партитурой минуту его оркестр должен был находиться в левой кулисе и там бить в свои литавры — то есть в нескольких метрах от сталинской ложи, где вождь балет смотрит. И вот идет дирижер с немногочисленной группой музыкантов на положенное место, а путь ему преграждает офицер охраны: «Стоять!» Рождественский начинает спорить с ним: «Но нам надо туда, мы сейчас будем играть». Офицер опять и без разговоров: «Кругом марш!» Перепалка, чуть не превратившаяся в



перестрелку, продолжалась недолго, до тех пор, пока эмгэбэшник не потянулся к кобуре. Оркестр как ветром сдуло. Рождественский быстро смекнул, что надо бегом бежать в канцелярию и писать объяснительную записку о том, почему сорвалось исполнение вверенной ему партии, чтобы потом его не обвинили в срыве спектакля. Все и обошлось. А вывод такой: не надо офицерам правительственной охраны навязывать классическую музыку, если они ее не переносят!

Находиться рядом с Головановым и ничему у него не научиться? Из всех дирижеров Большого театра эта была, пожалуй, наиболее харизматичная фигура. «Крупная талантливая натура, очень умный, на него можно опереться. Есть твердое начало. Нервность, но здоровая, не переходящая в психопатию. Человек много работает над собой. Вечная спешка во всем. Не марксист. Интерес к искусству. Наклонность к старым традициям. Богатый внутренней жизнью, из-за этого тяжелый в жизни. Богатая логичность ума. Большая эмоциональность. Внутренний надрыв. Ко всему подходит не просто» — из характеристики, составленной по почерку Голованова графологом в начале 1930-х годов.

Словесный портрет Голованова, надо полагать, за 20 лет не мог не претерпеть изменений, и не в лучшую сторону. Марксистом он так и не стал, а вот его характер заметно испортился. «Голованов, — вспоминал Рождественский, — был очень суров. Очень. Он имел такую манеру: красил брови углем, вот так — углом и углом. Когда он двигал ими, производил страшнейшее впечатление. Это был один из штрихов к его имиджу. Он не переносил середины. Безразличной середины. И в нюансировке, и во фразировке, и в отношении к делу». Партитуры, по которым Голованов готовился, были все исчерканы красным карандашом, хорошо известным всем музыкантам. Дома он очень много и напряженно работал с нотами. Полностью отдаваясь своему ремеслу, Николай Семенович приходил на репетиции раньше всех, требуя того же и от музыкантов. Если репетиция начиналась в девять часов, то в половине девятого он уже кричал на опоздавших: «Где вы ходите? Что значит, еще есть время? А сесть вам надо? А ноты разложить надо? Безобразия!» Поэтому на репетиции Голованова старались не опаздывать. В выражениях Николай

Семенович не стеснялся, к месту употребляя такие характеристики, как, например, «дамское рукоделие» или «черт знает что такое делается». А про творчество советских композиторов он как-то выразился, что они сочиняют не то, что надо: «Вожди умирают, а мы до сих пор Шопена играем!»

Когда Рождественский говорит об отсутствии у Голованова середины, это можно трактовать и как склонность к излишней крайности и драматизации событий. Порой Николай Семенович был настолько рассержен, что его сдвинутые и нарисованные брови приводили слабонервных оркестрантов в состояние глубокой прострации. Он, словно генерал, осматривающий строй солдат, ждал, что все они будут стоять по команде «смирно» и чтобы ни одна муха не пролетела. Если его взгляд, брошенный во время спектакля, например, на группу трубачей, не встречал ответной реакции, он приходил в ярость. «Он свирепел, — вспоминает Тимофей Докшицер, — расценивая это как небрежность в работе. Зная это, трубачи поднимали раструбы вверх, а однажды виолончелист, уронивший смычок, продолжал активно “играть” без смычка, лишь бы не огорчить Николая Семеновича и не вызвать его гнев. Игра с Головановым требовала предельного внимания, особенно учитывая его своеобразие в трактовке темпа. Он музицировал совершенно свободно, и чуть зазевавшийся музыкант попадался сразу. Четырехчетвертной такт у него мог иметь пять и шесть долей: это происходило за счет tenuto на отдельных четвертях. Он возмущался: “Не умеешь играть на четыре — раз, два, три и четыре — безобразия!”».

Слуга царю, отец солдатам, Николай Голованов заболел о музыкантах, как никто другой. С 1945 года в Большом театре работал выдающийся валторнист Александр Александрович Рябинин, а поскольку параллельно он, имея офицерское звание, преподавал в Высшем училище военных дирижеров, на спектакли в Большой его отпускали не всегда. Голованов дошел до министра обороны, потребовав: «У вас тысячи майоров, а Большому театру нужен только один — Рябинин». И от музыканта отстали, в оркестре Большого театра он играл почти 30 лет. Кстати, Рябинин до войны играл и в Академическом симфоническом оркестре Ленинградской филармонии, которым с 1938 года руководил

дирижер-долгожитель Евгений Мравинский. Он, как и Голованов, — образец музыканта сталинского типа, обладавший всеми свойственными этому времени достоинствами и пороками, когда главный дирижер — тот же вождь, но в оркестре. Это был еще один любимый дирижер Сталина, помимо Голованова. Но если Николай Семенович периодически лишался расположения вождя, то Мравинский всегда чувствовал на себе его благосклонное внимание. Известна такая история. Как-то вечером передавали по радио 6-ю симфонию Чайковского. В кабинете председателя радиокomiteта звонит телефон, характерный голос с кавказским акцентом интересуется: «Кто дирижирует? — Константин Иванов, товарищ Сталин. — Вы что, не знаете, что я не люблю Иванова?» Тотчас трансляцию прервали, начали снова, дав запись той же симфонии в интерпретации Мравинского. Поучительно.

Мравинский любил вспоминать те времена: «А какая была дисциплина в оркестре! “Лабухи” боялись директора и меня: мы могли кого угодно уволить, по нашей милости получали ордера на квартиры. Приду на репетицию — все на местах, дрожат от моего косога взгляда. Какое было прекрасное время! А сейчас сделаешь замечание — обижаются, попросишь повторить партию — бегут в профком жаловаться. Не так-то просто стало выгнать из оркестра...» При этом он был сильно верующим, употреблял дома такие слова, как «Совдепия» и «гегемон», имел все мыслимые советские награды, не вылезал из-за границы, любил звонить в Смольный, жил в знаменитом «Дворянском гнезде» — элитном доме на Петровской набережной в Ленинграде, где его соседями были Георгий Товстоногов, Евгений Лебедев, Николай Акимов, Борис Штоколов, Андрей Петров. Своим стилем жизни был похож на других видных представителей советского искусства, имевших безраздельную власть в пределах своей собственной империи, будь то оркестр, киностудия или театр\*.

---

\* Опер Мравинский не ставил, прекратив это занятие в молодые годы, когда еще служил в Кировском театре: «Чтобы мне какой-то дурак на сцене указывал, как исполнять музыку?» А вот как он по стойке «смирно» строил оркестр, музыканты которого в 1930-е годы считались грозой дирижеров. «Там боялись и появляться. Они никого не признавали. Оркестром управлял совет

Голованов и Мравинский добились для своих оркестров самых высоких гонораров еще во время войны, когда Сталин вздумал резко повысить зарплату солистам Большого театра. В итоге заработки оркестрантов более чем в три раза превышали оклады в других музыкальных коллективах. В хрущёвские и брежневские времена возможности у дирижеров были уже не те, что отражало прежде всего не гуманизацию советского строя, а полную неосведомленность верховной власти в вопросах культуры. И не только осведомленность, но и отсутствие интереса к опере или балету. Согласитесь, трудно представить, чтобы Никита Сергеевич или Леонид Ильич лично назначали худруков театров и оркестров, как это делал Сталин. Зато высоким оставался уровень жизни дирижеров, заданный еще в 1930-е годы, например, Рождественский имел дачу на Николиной Горе (его участок когда-то принадлежал генеральному прокурору Вышинскому) — там же, где вплоть до своей смерти жил и Голованов (в этом элитном поселке он и скончался). Располагал Рождественский и хорошей квартирой в Москве, и полагающимися ему по статусу привилегиями. Но все же, получив головановскую

---

старейшин, а во главе стоял Илья Осипович Брик, пожилой человек, абсолютно лысый. Брик был самым активным дирижеро-ненавистником и любил делать замечания дирижерам, но помимо этого давал и советы. Бывали случаи, когда дирижер по-немецки говорил, чтобы контрабасы играли спикато. Брик переводил: «Тромбоны, тише!» Кроме того, все знали, что если Брик вынимает платок во время игры и начинает вытирать им голову, то надо смотреть на него, а не на дирижера. И своим качанием головой он поправлял темп, с его точки зрения, неправильно взятый дирижером. Мало того, если все предпринятые действия не помогали, то он принимался отстукивать кончиком смычка темп по подставке дирижера... Это случилось, когда Мравинский, еще не будучи главным дирижером, был приглашен на какой-то концерт в оркестр Ленинградской филармонии. Брик по обыкновению начал вытирать пот, но Мравинский своей волевой манерой не дал оркестру уйти. Брик попытался отстукивать смычком по подставке, а Мравинский, недолго думая, наступил на его смычок, раздавил его и не выпустил из-под ног до конца. Так что этим он его проучил крепко!» — рассказывал Кондрашин. Согласитесь, интересные подробности повседневной жизни дирижеров. Неудивительно, что своим оркестром Мравинский дирижировал полвека и пожизненно, никому не уступив своего поста главного, вынудив уйти в Кировский театр талантливого конкурента — молодого Юрия Темирянкова, которого он как-то обозвал за глаза «Чингисханом».

закалку, он не был сталинистом, хотя мог выгнать, например, флейтистку за то, что она на репетиции вяжет носки. Голованов оценил и фамилию молодого коллеги: «Колька Аносов — хороший дирижер, но то, что ты взял фамилию матери, это верно. Красиво тебя будут объявлять: дирижирует Геннадий Рождественский!»

«Но, что в жизни все не даром, знает накрепко душа» (Константин Ваншенкин). Когда же Рождественский смог встать за пульт главной ямы Советского Союза, вопреки обещаниям Голованова «не пущать» его? Настал такой день в его судьбе, какой приходит в жизни каждого, кто работает в театре. Как всегда, кто-то внезапно заболел, и даже не кто-то, а Евгений Светланов. Но кому дирижировать «Борисом Годуновым»? Спектакль завтра, на репетиции времени нет. Тут-то и пригодился Рождественский, знавший все партии этой оперы наизусть, ибо ноты для нее он тоже клеил, а не просто протирал штаны. Так будет и в дальнейшем — Рождественский дирижировал многими операми наизусть, лишь изредка заглядывая в партитуру, оправдывая афоризм Ганса фон Бюлова, вынесенный в эпиграф этой главы.

Что же касается балета, то дебютом Рождественского стала «Спящая красавица» в 1951 году. Среди других балетов — «Золушка», «Лебединое озеро», «Жизель», «Ромео и Джульетта». В Большом театре он поставил «Конек-Горбунок» (1960), «Щелкунчик» (1966), «Кармен-сюиту» Ж. Бизе — Р. Щедрина (1967). Безусловным успехом стал балет «Спартак» в 1968 году, за который Рождественский удостоился Ленинской премии в 1970 году (совместно с Юрием Григоровичем, художником Симоном Вирсаладзе, двумя Спартаками — Владимиром Васильевым и Михаилом Лавровским и одним Крассом — Марисом Лиепой). Откуда такая любовь к балетам? Причиной могло быть и то, что некоторое время супругой Геннадия Николаевича была не певица (как у Светланова), а балерина — Нина Владимировна Тимофеева, народная артистка СССР, депутат Верховного Совета и просто красивая женщина. В «Спартаке» 1968 года она танцевала Эгину. Ее можно было бы тоже отметить премией — тем более что среди лауреатов не оказалось ни одной женщины, что весьма странно, ибо в «Спартаке» по крайней мере две главные женские партии.

А в постановке 1958 года Тимофеева танцевала Фригию, а Эгину — Майя Плисецкая. Тот, первый «Спартак» Большого театра ставил Игорь Моисеев. А был еще и второй — в 1962 году Леонида Якобсона. Случай, как видим, уникальный — за десять лет балет ставился трижды (!) на одной и той же сцене. Далеко не каждый европейский театр мог позволить себе подобные опыты, прежде всего по финансовым соображениям. В СССР на такое денег не считали. Майя Плисецкая танцевала во всех трех постановках, получив возможность сравнивать. Моисеевский спектакль она оценила необыкновенно высоко, ибо «все трюки Моисеева работали на образ Эгины (то есть на Майю Михайловну. — А. В.). По сюжету она — куртизанка. Моисеев всласть использовал перегибы, томление тела, негу, объятия. При этом вкус его нигде не подвдидил».

Первый «Спартак» был богатым, словно Выставка достижений народного хозяйства, и масштабным, как непаханая целина оренбургских степей. Денежки на живописные декорации лились рекой, учитывая идейно правильную тематику балета — зарождение национально-освободительного движения в Древнем Риме и все такое. А раз есть ВДНХ, должен быть и фонтан с настоящей водой — из его недр и появлялась Майя Михайловна во дворце Красса, прямо из нижнего люка, на подъемнике: «Все переливалось красками, кипело, полыхало. Файер извергал на публику такую мощь хачатуряновских тутти, что барабанные перепонки корезжились, содрогались. Роскошными были костюмы. Они искрились перламутром, играли цветастой вышивкой театральных камней. Чуть ли не Голливуд на советской площади имени Свердлова. Хореографическая пластика была сочная, земная, эффектная. В финальной сцене я являлась в золотом шлеме с длинными перьями, в искрометной кольчуге, в изумрудном шифоновом хитоне. Подымалась по мраморной лестнице к ладьям пиратов (откуда там были пираты?). Афина Паллада с барельефов Акрополя». Гладиаторов было столько, что в них задействовали всю мужскую часть труппы.

Под статью масштабу была и продолжительность спектакля — четыре с лишним часа (как доклад товарища Хрущёва на XX съезде КПСС!), из которых автор му-

зыки Арам Хачатурян не позволил выкинуть ни минуты. Прямо скажем, это слишком много для балета, и более подходит для оперы. Тем не менее овацию на премьере в марте 1958 года устроили бурную. На следующий день Плисецкой позвонил Родион Щедрин — это было началом их романа (а первое знакомство случилось в 1955 году на арбатской квартире у Лили Брик). И вот, Эгина-Плисецкая покорила сердце молодого композитора (куртизанка же!). Уже вечером они катались по Москве на щедринской «Победе» (купленной на гонорар за музыку к фильму «Высота»). Ехали-ехали и наконец приехали. Встречались влюбленные в элитном доме композиторов на улице Огарева, где Щедрин жил с матерью, Конкордией Ивановной (она служила бухгалтером в Большом театре), или в коммуналке Плисецкой в Щепкинском. А вскоре обрели и свое собственное жилье, на Кутузовском проспекте. Квартиру выбила для дочери мать, обладавшая редкими в этом смысле способностями.

Если для балерины и композитора «Спартак» Игоря Моисеева стал счастливым, то для директора театра Михаила Чулаки — настоящей драмой, после которой он не иначе как «громоздким и клочковатым» этот балет не называл. Мало того что ему объявили выговор за перерасход государственных средств на все эти фонтаны, так затем его еще и уволили, припомнив выпуск политически безграмотной и безыдейной книги о Большом театре. Он-то хотел как лучше, но «как лучше» не надо — надо «как всегда». Газета «Правда» в лице придворного музыковеда Борис Ярустовского разродилась грозной рецензией на книгу (красивое подарочное издание с картинками!), главным недостатком которой была ее цена — 125 рублей, не доступная рабочим, крестьянам и матросам. Как назло, тираж сразу раскупили, он и был-то микроскопическим для того времени — всего десять тысяч экземпляров. А юбилейная книга-альбом «Большой театр СССР: История. Опера. Балет» (1986) и правда была роскошной — богатый тканевый переплет оформлен в цвета «серпастого» занавеса — того самого, что висит и по сей день в театре, цветные иллюстрации, затейливый оригинальный шрифт (художники Анатолий Евменов и Соломон Телингатер), шикарная гознаковская бумага, отличная печать. И вся эта библия была

снабжена футляром. Сегодня это библиографическая редкость.

То ли этого самого Бориса Ярустовского не позвали в авторский коллектив (скорее всего!), то ли по какой другой причине, но его вопли дошли до самого верха. У страны не было других проблем, и поэтому этой вредной книгой занялась самая высокая контрольная инстанция в СССР — Комитет партийного контроля при ЦК КПСС, постановивший: взыскать себестоимость книги со всех причастных к ее изданию и, в частности, с членов редколлегии в размере шести тысяч рублей на каждого. Это было очень много, в переводе на деньги 1960—1980-х годов 600 рублей с носа! Директор театра Чулаки своей фамилии в черном списке не нашел. Мысленно перекрестившись, он уже благодарил Бога за такой исход дела, пока не узнал истинную причину, по которой у него не вычли те самые шесть сотен. Первый заместитель министра культуры товарищ Кафтанов вдруг объявил ему, что он вообще освобожден от должности директора Большого театра, а потому по демократическим советским законам не должен выплачивать неустойку. Справедливо!

Весной 1962 года в театре репетировали второго «Спартака», ставил его Леонид Якобсон из Ленинграда — талантливый полуопальный хореограф, вынужденный подрабатывать постановкой народных танцев для молдавского ансамбля «Жок». Крайне забавный разговор состоялся между Плисецкой и Брежневым накануне премьеры. Леонид Ильич предложил балерине подвезти ее домой (по-соседски!) после приема в честь короля Лаоса. Пришлось согласиться. По пути он не только развлекал Плисецкую стихами Есенина («Все пройдет, как с белых яблонь дым...») и песнями («Шумит и стонет Днепр широкий...»), но и пытался приставать к народной артистке, цапая ее «по-медвежьи» рукой за колено:

— Чем новеньким порадуете своих поклонников в этом сезоне?

— Начала репетировать «Спартака»...

— Дак я ж «Спартака» видал...

— Вы видели постановку Моисеева, а это Якобсон...

— Юхансон? Хоккеист, что ли?



— Якобсон. Леонид Вениаминович. Замечательный хореограф.

А все-таки интересно: каким образом хоккеист мог ставить в Большом театре балет? Если бы еще балет был на льду — тогда понятно, а тут — сцена. Но бог с ним, с Юхансоном, у нас и своих хоккеистов навалом.

«Спартак» Якобсона, сделанный на «полупальцах», приглянулся Соломону Юроку — лучшему другу советских артистов (понятно после кого!), пообещавшему вывезти балет в Америку, если, конечно, Фригию будет танцевать Плисецкая. Это еще более ускорило премьеру, состоявшуюся в Большом 4 апреля 1962 года. И вновь оvation. Но вот что интересно — как раз в Америке-то на последовавших вскоре гастролях «Спартак» Якобсона совсем не оценили, к сильному разочарованию балетмейстера. Само собой, что авторитета в глазах власти на родине это ему не прибавило. На все суточные, полученные на гастролях, Якобсон купил не шмотки, а маленькую восьмимиллиметровую кинокамеру. Романтик!

Третьего «Спартак» создал Юрий Григорович, задумавший переделать партитуру, вопреки героическому сопротивлению Арама Хачатуряна. Автор музыки так мешал балетмейстеру, что тот время от времени задавался вопросом: «Нельзя ли как-нибудь от Арама Ильича освободиться?» Но куда убрать Министерство культуры в лице Екатерины Фурцевой, обеспокоенной и без того огромными расходами госбюджета на первые постановки, не оправдавшими себя. А тут предстоят новые траты «народных» средств, защитников которых всегда хватало. На свой страх и риск, театр все равно решил ставить новую версию «Спартак» — и выиграл. Третья по счету постановка балета Хачатуряна стала канонической. Ленинскую премию обмывали в «Праге», по традиции, во главе стола, как и положено, Екатерина Третья, то есть Фурцева. Первый тост понятно за кого: «Дорогие товарищи, выпьем за того, кто о нас о всех думает и заботится, за Леонида Ильича и ленинское политбюро». И понеслось. А выпить-то было за что — это была первая Ленинская премия театра.

А как оценила Майя Плисецкая третьего «Спартак», которым дирижировал Геннадий Рождественский? Претензий к нему и быть не могло, а вот Григорович...

Майя Михайловна даже не упоминает его фамилии. Возникшая к балетмейстеру неприязнь оказалась настолько сильна, что по силе своей затмила для нее солнце, в мемуарах она буквально пишет: «Опять вернулась к продажной Эгине (фамилию постановщика писать охоты нет)». И все. А еще работа в этом «Спартаке» чуть не стала последней в карьере балерины: «На репетиции хореография отторгалась телом. Что-то было искусственным, нелогичным. Я форсировала себя. Отступать не хотелось. Еще скажут — кончилась, не может. В адажио с Крассом в аттитюде надо было взять носок ноги в руку и оттянуться от держащего в противовес партнера. Мышцы спины при этом перекручивались, словно прачечный жгут. Повторяла неловкое движение по десятку раз. И... надорвала мышцы. Пять спектаклей я все же станцевала, но ощущение чужеродного куска дерева в спине не уходило. В танце, что бы ни делала, отзывалось беспокойством, как отнесется к этому спина»\*.

А ведь балерине предстояла поездка в Аргентину: организаторы захотели, чтобы Плисецкая... нет, не станцевала на стадионе, а сделала первый символический удар по мячу в первом матче чемпионата. Ну и, конечно, гастролы, как же без них. Эскулапы всего мира в конце концов вернули балерину в строй, «починив» ее спину\*\*. «Дирижировал оркестром Большого Геннадий

---

\* А вот народу этот балет до сих пор нравится. «В Большой театр я хожу часто, но это зависит от постановщика. Если это, например, спектакль Григоровича — я там вообще обязана быть. Он звонит: “Таня, чтобы ты была!” Ну и я сижу рядом с ним, потому что его надо еще и ласково уговаривать, потому что он уже старенький, ему уже ничего не нравится. А если его поглаживать, так он успокаивается. Талантливый человек, что делать. На его спектакли всегда аншлаги. Раскупают за несколько месяцев всё. Я его “Спартак” смотрела раз 20 и буду еще 25 раз смотреть, и опять будут у меня мурашки. “Иван Грозный” такой же. Сильные спектакли. Я и на гастролях их смотрела. За кулисами вижу, когда балет, как танцоры прибегают за кулисы и дышат так: “Хех, хеее, хех”, — аж задыхаются. Мокрые все, течет с них. А потом пару минут передохнут и туда снова на сцену свежие порхают, откуда только у них силы берутся. Люди искусства, что с них взять», — говорит начальник цеха мягких декораций Большого театра Татьяна Забалуева.

\*\* Травматичность профессии балетного артиста обусловлена колоссальными физическими усилиями, которые приходится прилагать (потому они и выходят на пенсию раньше других).

Рождественский, и делал это отменно», — а это уже относится к постановке «Кармен-сюиты» Бизе—Щедрина в 1967 году.

Ну а визитной карточкой Большого театра до сих пор является «Щелкунчик» — третий по счету балет на музыку Чайковского, поставленный Юрием Григоровичем. Смотреть этот спектакль лучше 31 декабря, под Новый год — традиция! И ведь кто только не брался за постановку старой сказки Гофмана на различных сценах мира, будь то Федор Лопухов или Горский, Рудольф Нуреев или Михаил Барышников, но достичь уровня Юрия Григоровича им не удалось. Как и в случае с Федором Шляпиным, на выступления которого сходилась вся труппа вместе с гардеробщиками, смотреть «Щелкунчик» специально приходили артисты и оркестранты, не занятые в спектакле, — настолько талантливо был сделан спектакль. «В балете не было “маленьких ролей”. Казалось, что все танцы были не только созданы именно для этих исполнителей, но и сами исполнители как бы родились для них. Навсегда запомнилась первая пара звезд — Екатерина Максимова и Владимир Васильев. Исполнители танцев во втором акте, все без исключения были танцовщиками мирового класса. Татьяна Попко и Евгений Зернов в “Китайском” были совершенно неподражаемы. Даже на фоне всех остальных удач других исполнителей эта пара всегда имела громадный успех. Как-то в свободный вечер я специально пришел в театр и, стоя в ложе, посмотрел этот спектакль, сочетавший в себе блестящую хореографию с восхитительной виртуозной легкостью солистов», — вспоминал скрипач Артур Штильман. Дирижировал премьерой «Щелкунчика» 12 марта 1966 года Геннадий Рождественский. По мнению критиков, подобно реставратору, счищающему с холста великого мастера слои помутневшего лака, он освободил партитуру

---

Наиболее часто происходят так называемые усталостные переломы, когда ломаются кости стопы — это ахиллесова пята танцоров. Усложняется травма, если она случается во время спектакля. Превозмогая боль, артист не уходит со сцены, а танцует свою партию до конца. Так, например, было с Ольгой Лепешинской, сломавшей голеностоп в трех местах. Закончив фуэте, балерина уже за кулисами потеряла сознание. У многих известных артистов каждая травма словно этап в карьере, означающая успех на очередной премьере.

Чайковского от штампов, накопленных поколениями посредственных балетных дирижеров\*.

Интересен и разброс оперного репертуара, предложенного Геннадием Рождественским в Большом театре, — «Человеческий голос» (1965) Франсиса Пуленка, «Сон в летнюю ночь» (1965) Бенджамина Бриттена, «Оптимистическая трагедия» (1967) Александра Холминова, «Моцарт и Сальери» (1976) Николая Римского-Корсакова, «Катерина Измайлова» (1980) Дмитрия Шостаковича, «Обручение в монастыре» (1982) и «Игрок» (первая редакция, мировая премьера, 2001) Сергея Прокофьева. Согласитесь, набор опер странный. С одной стороны, Пуленк, Бриттен, с другой — «Оптимистическая трагедия». Трагедию композитора Холминова театр был вынужден ставить к юбилею Октябрьской революции — ничего не поделаешь! Ждали еще от Шостаковича оперу «Тихий Дон» по четвертому тому эпопеи Шолохова, но, слава богу, не дождалось. И тогда композитор Вячеслав Овчинников (автор музыки к советскому оscarоносному фильму «Война и мир») предложил: давайте я напишу! Ему сказали, что лучше не надо, ведь твоя фамилия не Шостакович!

А вот постановка Борисом Покровским оперы «Сон в летнюю ночь» в сценографии Николая Бенуа стала действительно нерядовым событием в истории театра. В Большом впервые звучала оперная музыка Бенджамина Бриттена, а Рождественский, оставшись верным самому себе, организовал еще и выставку, посвященную композитору в хоровом фойе театра. Выставка и опера пользовались успехом, но... «Вскоре меня вызвали, заметьте, именно — вызвали, а не пригласили, к министру

---

\* Не скрывала радости и дирекция театра. «Григоровичу пришла великолепная идея: он сделал елку символом красоты и добра, и по этой гигантской елке совершают путешествие Маша и Принц. Балет этот изобилует сплавом бургерского реализма, старого доброго быта и необычайной фантастики. Очень много в нем чисто хореографических изобретений — и вот в конце сказка уходит и мы возвращаемся в быт, что делает ощущение победы добра над злом совершенно реальным. “Щелкунчик” стал сюрпризом, центром тех гастролей, которые мы предприняли в Англию в 1966 году. Такая новая постановка позволила поддержать интерес к советскому балету, возникший в Англии после первой нашей поездки, когда был показан балет “Ромео и Джульетта” с Улановой», — писал Чулаки.

культуры СССР товарищу Фурцевой. Она упрямо называла меня Геннадием Ивановичем и была настроена грозно: «Что это у вас в Большом театре происходит?» Далее последовал запрет и на оперу, и на выставку. Госпожа министерша, видимо, забыла проверить, выполнено ли ее указание, и спектакль жил еще несколько месяцев». Не свернули и выставку — никто не посмел перечить главному дирижеру «Геннадию Ивановичу».

Как же это вообще стало возможным, чтобы в Большом театре поставили Бриттена? Не стоит обольщаться, премьере предшествовала генеральная репетиция, на которую пожаловала сама Фурцева. Что-то такое опасное она почуяла своим министерским носиком, ничего не смысля ни в музыке, ни в оперной режиссуре (как и положено советскому министру культуры). Она донимала своими дилетантскими вопросами: «А что это за произведение? А в чем ценность именно этой оперы?» Находчивый директор попытался было завуалировать свой ответ, рассказывая про «необычайно прекрасные декорации (Бенуа!), про сказочную постановку (Покровский!) — с туманами, радугами, эльфами, играющими на свистульках...». Наконец дошли и до музыки: «А мне сказали, что это педерастическая музыка!»

Новый музыковедческий термин в устах Фурцевой значительно расширял представление об интеллектуальном кругозоре советских руководителей. Напомним, что именно таким нехорошим словом Никита Хрущёв обозвал в 1962 году не понравившихся ему художников в Манеже. Но на дворе стоял 1965-й, хрущёвская эпоха закончилась, а термины остались прежними. Один из подпевал-чиновников поддержал Фурцеву: «Ах, какое слово нашли! Ах, как верно!» Конечно, имелась в виду не музыка, а сексуальная ориентация самого Бриттена, в этом вопросе полностью повторяющего Чайковского. Но почему же Чайковского исполнять в Большом театре можно, а Бриттена нельзя? Потому что он — англичанин, империалист, а Петр Ильич — наш, советский. Нашим можно.

Попытка директора театра разубедить Фурцеву увенчалась успехом: «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, по 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!» 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».

Крамолу часто искали там, где ее и быть не могло. В спектаклях, которыми дирижировал Рождественский, такой подход стал нормой жизни. Например, та же Фурцева привязалась к «Лебединому озеру», забросав постановщиков балета глупыми вопросами: «Какой национальности герои вашего спектакля? В какой стране происходит действие? В какую эпоху они живут?» Услышав в ответ, что на сцене в свои права вступает сказка, министерша не успокоилась: «Как же вы требуете от художников достоверности, если даже не знаете, где происходит действие?» Не менее заинтересованным было обсуждение балета «Спящая красавица». Здесь уже без обиняков было заявлено, что действие этой сказки хорошо бы перенести в отечественные пенаты. Ведь сочинил балет русский композитор, следовательно, и все остальное должно быть русским — пейзажи, березки, бескрайние поля. Тем более что наше родное государство затрачивает огромные средства на Большой театр не для того, чтобы пропагандировать чуждое нам искусство. С трудом удалось убедить Екатерину Алексеевну, что «Спящая красавица» написана не на сюжет сказки Пушкина о мертвой царевне, а французской сказки Шарля Перро, требующей «нерусских» декораций.

Идиотизм Фурцевой (не всегда, как мы помним, приходившей в Большой театр трезвой) и ее чиновников вынуждал дирижеров и постановщиков спектаклей проявлять чудеса остроумия. Помимо чисто профессиональных навыков им требовалось и хорошее чувство юмора, в чем у Рождественского недостатка не было. Дефицитом были икра, балык, крабы, двухтомник Ах-

матовой, но только не остроумие. Он любил приводить такой пример, характеризующий собственные педагогические воззрения: «Вы знаете, с чего начал свою карьеру Оскар Фрид? Работал в цирке. У него была труппа собачек, они делали нехитрые трюки — прыгали через кольцо, забиралась на тумбочки. В один прекрасный момент заболел цирковой дирижер, и Оскар Фрид вызвался заменить его. Провел программу блестяще, так как каждый вечер слышал ее на арене: два марша, три польки и галоп. Собак после этого бросил — занялся людьми». Выходит, что путь от профессии дрессировщика к ремеслу дирижера не такой уж и длинный: цирк тот же театр, только место арены занимает сцена.

Сам же Геннадий Николаевич дрессировке не поддавался, отвергая попытки подчинить себя какой-либо школе. Когда в Московской консерватории проходили мастер-классы Игоря Маркевича, на них собирались все советские дирижеры молодого и среднего возраста. Уже на первом занятии Маркевич всех огорошил предложением снять пиджаки и улечься на пол: «Мы с вами будем заниматься разработкой дыхания». Люди послушно легли, словно в спортзале, занимаясь гимнастикой. «Потом, — вспоминает Рождественский, — он начал заучивать с ними жесты, показывая, как, скажем, надо дирижировать “Весну священную”. Это были строго зафиксированные движения, и создавалось впечатление, что он учил не столько партитуру, сколько движения рук. Он требовал неукоснительного следования тому, что показывал. Мне подобный подход совершенно чужд»\*.

---

\* И чему только не учили молодых дирижеров в консерватории. Профессор Лео Морицевич Гинзбург заставлял своих учеников дирижировать произведения... «наизусть и без какого бы то ни было озвучивания (даже петь было запрещено), в немой тишине, лишь воображая звучание в себе и показывая его жестами. Этот метод, видимо практикуемый в Германии, где Лео Морицевич сам обучался в 1920-е годы, требовал колоссальной концентрации внимания и глубокого знания материала. На уроках, в мертвой тишине, вдруг раздавался чуть повышенный, раздраженный голос Лео Морицевича: «Ошибка! Пропустили триоль у гобоя, и он собьет вам весь оркестр. Повторяем...» Этим методом я был не на шутку озадачен, — вспоминает Тимофей Докшицер. Ученики Гинзбурга удивлялись: «Сколько же лет потребуется для освоения таким методом репертуара? Всей жизни не хватит!»

Факт малоизвестный — бывший подданный Российской империи, дирижер и композитор Игорь Маркевич, которого вовремя вывезли за границу еще во младенчестве в 1913 году, в 1960-е годы не раз приезжал в СССР — министр культуры товарищ Фурцева внезапно обнаружила, что молодым советским дирижерам не хватает обмена опытом с их зарубежными коллегами. Вот его и наняли за большие деньги стажировать Евгения Светланова, Геннадия Рождественского, Юрия Темирканова и других. Когда-то в 1928 году Сергей Дягилев оценил талант шестнадцатилетнего Маркевича, заказав ему музыку к балету. Маркевич вошел в особый круг деятелей европейской культуры, в котором были Игорь Стравинский, Пабло Пикассо, Жан Кокто, Коко Шанель. Именно он написал музыку к кинофильму Сергея Эйзенштейна «Вива Мексика!». Первой женой Маркевича стала дочь Вацлава Нижинского, второй — итальянская княгиня Топазия Каэттане. В Италии Маркевича до сих пор подозревают в причастности к убийству премьер-министра Альдо Моро — якобы его держали в доме, где жил дирижер со своей семьей. Более того, Маркевич — большой поклонник коммунизма — будто бы был связан с «Красными бригадами» и лично допрашивал несчастного политика.

Игоря Маркевича заманивали в Советский Союз не только большими гонорарами за занятия с молодыми советскими дирижерами, здесь, в Москве, жил его любимый художник-авангардист Анатолий Зверев. Впервые приехав в Москву в 1960 году, любитель роскоши Маркевич увидел зверевские произведения у коллекционера Георгия Костаки. В свои приезды он превращал гостиничный номер, где жил (а его пребывание могло растянуться на долгие месяцы), в персональную мастерскую Зверева, для которого он скупал чуть ли не весь магазин художественных принадлежностей Союза художников: только пищи, дорогой! Работы гения он увозил с собой чемоданами. Творения Анатолия Зверева украшали и квартиру Геннадия Рождественского, большого знатока изобразительного искусства.

Если гедонист Светланов мнил себя достойным исполнителем стихов Маяковского, то интеллектуал Рождественский — искусствоведом. С 1966 года в Бетховенском зале началась череда встреч труппы театра



с интересными людьми, выступали Илья Эренбург, Владимир Солоухин, Аркадий Райкин. И вдруг в качестве гостя здесь появился Геннадий Рождественский. То была настоящая лекция, и называлась она — «Испанское искусство эпохи Возрождения». Слушатели изумлялись: «Трудно было постичь, как дирижер, руководивший Большим театром и Большим симфоническим оркестром радио, мог обладать такими глубокими познаниями в испанской поэзии, живописи, танце, архитектуре и литературе! Ведь для того, чтобы делиться такими духовными сокровищами, для начала их следует изучить и узнать самому». Музыкально-искусствоведческие передачи Рождественский вел и по советскому телевидению, приучая воспитанный на «Допросе коммунистов»\* народ к истинному изобразительному искусству. Помнится как сейчас: легким движением пальцев он вынимал из нагрудного кармана своего фрака небольшую бумажку, цитируя по ней изречения великих художников и композиторов. Враги дирижера толковали бурную просветительскую деятельность Геннадия Николаевича на свой лад: самореклама!

Честолюбивый Рождественский не раз покидал театр. В 1960 году он уходит, чтобы с 1961 года сосредоточиться на работе в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радио и Центрального телевидения\*\*, сменив на этом посту Александра Васильевича Гаука — дирижера из той же когорты, что и Голованов. Среди учеников Гаука — Александр Мелик-Пашаев, Евгений Мравинский, Евгений Светланов. Назначение Рождественского ознаменовалось, как всегда, откровенным хамством по отношению к уволенному Гауку. Он был не молод, но деятелен. Незадолго до увольнения Гаук предложил Рождественскому место второго дирижера в своем оркестре — это было красивым жестом, символизирующим предстоящую смену поколений. Но Геннадий Николаевич отказался от чести быть вторым, оправдавшись нежеланием связывать себя узами с одним оркестром. И вдруг — его назначают не вторым, а первым. Быть может, в этом и состояла подоплека его отказа.

---

\* Картина советского художника Бориса Иогансона 1933 года.

\*\* Ныне Большой симфонический оркестр им. П. И. Чайковского.

Рождественский и раньше выступал с оркестром Гаука. Сын дирижера, Павел Гаук, вспоминает обстановку в артистической комнате после одного из концертов в Юрмале: «В памяти четко отпечаталась натянутая, ледяная атмосфера: чопорная, не смотрящая в глаза Наталия Петровна (мать Геннадия Рождественского. — А. В.) с постным лицом; высокомерно оглядывающая всех куколка — Нина Тимофеева, и сам он — гладкий, холерный, широко улыбающийся несмываемой самодовольной улыбкой. Эта благополучная троица выглядела как настоящее «Святое семейство» работы Рене Магритта». Печать отворачивания, оставшуюся в душе отца и сына Гауков, можно понять: Александр Васильевич, родившийся аж в 1893 году, не оформил пенсию вовремя, как все народные артисты, и теперь после отставки был вынужден получать всего 200 рублей вместо 400 (по новому хрущёвскому пенсионному закону), в то время как его прежний оклад главного дирижера в оркестре достигал 900 рублей. Иными словами, Гаук оказался почти что нищим, учитывая стиль жизни того контингента, к которому он принадлежал, не отличавшийся от солистов Большого театра. Госконцерт аннулировал и все его заграничные гастроли, а сам он поехать заработать деньги в Европу не имел права, хотя и в Лондоне, и в Париже его ждали с распростертыми объятиями. Чиновники отвечали на вопросы из-за рубежа привычным «он болен». Гаука окончательно убил официальный «подарок» в связи с выходом на пенсию — наручные золотые часы «Кировские» с именной надписью, за 200 рублей. Дело не в цене: Гаук вообще не носил часов, о чем все прекрасно знали. Тяжело переживая обрушившиеся перемены, Гаук заболел и вскоре, в 1963 году, ушел из жизни. Рождественского, захотевшего продирижировать на панихиде, взбунтовавшиеся музыканты, работавшие с Александром Гауком, к пульту не подпустили.

Второй раз Рождественский пришел в Большой театр в 1965 году уже главным дирижером. Это было очевидным взлетом для труппы: после Светланова нужна была фигура не менее заметная, а быть может, и более выдающаяся. Продержавшись на этом посту пятилетку, в 1970 году он вновь отдает все силы своему оркестру Всесоюзного радио. Однако в 1974 году его вынуждают покинуть ставший родным коллектив — председатель

Гостелерадио СССР Сергей Лапин (известный борец за национальную и нравственную чистоту) потребовал от неуступчивого Рождественского уволить из оркестра всех евреев. Суть конфликта была в том, что за короткое время оркестр покинула группа музыкантов, эмигрировав в Израиль. Вот Лапин и предложил главному дирижеру — уволить «их» всех сразу и взять других, коренной национальности, пока весь оркестр не выехал на Землю обетованную. Рождественский отказался. Это сильно взбаламутило музыкальную общественность Европы, дав повод вражеским голосам к инсинуациям на фоне продолжающейся разрядки мировой напряженности. Лапин отвечал на запросы иностранных корреспондентов как ни в чем не бывало, мол, в нашей многонациональной стране нет «ни черных, ни цветных», и никто не может заставить советского человека уволиться с работы, тем более что право на труд гарантировано законом. Так что Геннадий Николаевич Рождественский уволился по собственному желанию, что в принципе соответствовало действительности. А на его место пришел сговорчивый Владимир Иванович Федосеев из Оркестра народных инструментов, при нем состав музыкантов, презрительно называвших нового главного дирижера «балалаечником» (а что плохого в балалайке?), серьезно обновился, как того и хотел председатель Гостелерадио.

Рождественский не остался без работы, устроившись музыкальным руководителем нового Московского камерного музыкального театра под руководством Бориса Покровского (по его же предложению), где поставил оперы «Нос» Дмитрия Шостаковича и «Похождения повесы» Игоря Стравинского. «Нос» был записан на пластинку — редко в какой интеллигентной московской семье она не встречалась. В 1978 году Рождественский вновь возвращается в Большой театр дирижером, опять покинув его в 1982 году в знак протеста после увольнения Покровского, подкрепив свой протест возмущенным письмом министру культуры Петру Демичеву. С 1982 года десять лет он возглавлял Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, а также дирижировал лучшими оркестрами мира. В Большой театр он вернулся художественным руководителем в сезоне 2000/01 года, окончательно

оставив его после публикации открытого письма уже другому министру культуры, Михаилу Швыдкому. Видимо, министры культуры не всегда придают значение письмам главных дирижеров...

Музыканты старшего поколения до сих пор характеризуют работу Гённадия Рождественского в Большом как вызывавшую у оркестра не только ответное волнение и сопереживание, но и стопроцентно воплощавшую замысел композитора. Ценили в нем и то, что, беря в руки дирижерскую палочку, он ощущал себя скорее партнером — руководителем ансамбля солистов, чувствовавших себя его единомышленниками, нежели диктатором или вождем. Лучшими композиторами Рождественский считал Дмитрия Шостаковича, Бенджамина Бриттена, Альфреда Шнитке, певцами — Дитриха Фишера-Дискау, Бориса Христова, Дженет Бейкер, хореографами — Юрия Григоровича и Джона Ноймайера...

В 1970 году в Большой театр пришел новый главный дирижер — Юрий Иванович Симонов, которому закулисные зубоскалы дали прозвище «Невыносимонов». Тем не менее он очень долго проработал — 15 лет. Больше его был главным лишь Ипполит Альтани — в 1882—1906 годах. Интересен механизм появления Симонова: «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». Собошненные директором Чулаки подробности не вполне правдоподобны — член Политбюро ЦК КПСС Андрей Павлович Кириленко не был секретарем Ставропольского крайкома, но отдыхал в этих благословенных краях частенько, укрепляя организм, расшатанный на партийной работе. А молодой Юрий Симонов (29 лет) действительно работал на юге — руководил оркестром филармонии в Кисловодске в 1969 году. Так что Кириленко вполне мог его слышать во время отдыха на всесоюзном курорте, как и требовать его назначения в Большой театр — не зря же Кириленко отправили на пенсию в 1982 году по причине впадения в маразм.

А Тимофей Докшицер, наблюдавший за новым глав-

ным дирижером снизу вверх (то есть из оркестровой ямы), утверждает, что «никому не известный молодой человек» Юрий Симонов стал «мелькать» в театре еще при Рождественском: «Организаторские способности Симонова превзошли его музыкальное дарование. Он моментально расколол коллектив оркестра, создав свою команду сыска. Навел страх не только на музыкантов, певцов и руководство коллективами, но и на дирекцию театра. Фурцева долгое время поддерживала Симонова, не только защищая честь своего мундира, но и учитывая, что молодому дирижеру покровительствовал руководитель Московской партийной организации Гришин. Поэтому же, наверное, и Симонов вел себя столь беспардонно. Несмотря на безусловную музыкальную одаренность Симонова, работу в театре он завалил окончательно».

Мнения разных людей — опытного директора и выдающегося трубача — в определенной степени выражают не творческие претензии, а общее негативное отношение старшего поколения труппы к появлению молодой смены. Ведь и к Евгению Светланову, как мы помним, были похожие претензии. И все же — в этих оценках есть серьезная доля правды. У Юрия Симонова не было той школы, какую приобрел Геннадий Рождественский. Его не отправляли клеить ноты, не настаивали как хорошее вино. Вот он сразу и выскочил. Кроме того, административно-командная система управления Большим театром (как когда-то и императорским) была такова, что на первый план при выборе главного дирижера или главного режиссера часто выходили не художественные критерии, а влияние стоящего за их спиной высокопоставленного чиновника. Упомянутый Виктор Гришин, кстати, был большим поклонником музыки Бетховена, так что вполне мог продвигать Симонова, обладающего куда меньшими амбициями и независимостью, нежели любой опытный дирижер.

Покровительство распространялось и на артистов, также имеющих солидных поклонников. Нередко сферы влияния покровителей пересекались, приводя к открытому столкновению, как это произошло в первой половине 1970-х годов, когда одна группа певцов схлестнулась с другой за право записывать на фирме

грамзаписи «Мелодия» оперу «Тоска». Галина Вишневская захотела петь Тоску сама, вместо Тамары Милашкиной. И опять же главным в этом споре были не творческие разногласия, а степень поддержки во властных кабинетах. А фирма грамзаписи в СССР была одна, обозначая монополию государства, в том числе и на эту сферу деятельности. Вот и тратили свои драгоценные нервы солисты Большого театра, желая оставить свой голос в истории, то есть на пластинке.

Фурцева трижды предлагала Юрию Симонову стать дирижером Большого театра, а он отказывался. Но мы уже знаем, как умела убеждать Екатерина Алексеевна. В конце концов она сказала: «Вы понимаете, что вы еще не готовый главный дирижер, — это хорошо. Но я вас ставлю на это место — держите фронт. Берегите Большой театр!» И он держал, как мог, предложив Фурцевой собрать в театре все лучшее, прежде всего дирижеров — Юрия Темирканова, Владимира Федосеева, Евгения Светланова, Кирилла Кондрашина, Геннадия Рождественского, чтобы каждый из них мог поставить свой спектакль. Но из этой идеалистической идеи раздать всем сестрам по серьгам ничего не вышло по причине антагонизма между перечисленными дирижерами, не захотевшими работать друг с другом в одном театре, как, например, Федосеев и Рождественский. А вот постановка оперы Родиона Щедрина «Мертвые души» в 1977 году под музыкальным руководством Юрия Темирканова стала несомненной и редкой для того времени удачей театра.

С 1987 года должность главного дирижера и художественного руководителя Большого театра занял Александр Лазарев, умудрившийся вступить в конфликт уже с Владимиром Атлантовым, запретив ему зарубежные гастроли. Новый главный дирижер не мог не знать и о том, что Атлантов выступил против его назначения, дескать, не по Сеньке шапка. Закончилось это увольнением певца, на этот раз по его инициативе. Эпоха на дворе уже стояла иная. Последней ролью Атлантова в Большом театре стал Ленский в «Евгении Онегине».

После Геннадия Рождественского взлетов Большой театр уже не переживал. Скандалы были. И дело не в том, что дирижеров назначали плохих, нет, очень даже

профессиональных, другое дело, что уровня Рождественского или Светланова из них никто так и не достиг. Те были личности, причем большого масштаба, со всеми своими недостатками, но личности. А эти — просто хорошие дирижеры. Не зря же остроумцу Хайкину приписывали в театре фразу: «Ну, Борис Эммануилович! Вы теперь после ухода Мелика самый маститый и самый большой дирижер здесь!» — «Что за радость быть первым среди говна!»\*

---

\* Тимофей Докшицер составил весьма любопытную галерею дирижеров Большого театра, с которыми он проработал почти 40 лет. Роднило их общее желание — хорошо исполнить музыку, но каждый шел к этому своим путем: «Голованов требовал огня, эмоционального накала, гипертрофированного звучания нюансов, Мелик-Пашаев — тонкости, глубины, предельной выразительности, Файер — эмоциональности, активности, преувеличенной громкости, но обязательно певучего, сочного звука, Небольсин — профессионализма, точности исполнения по руке, без излишней инициативы, Кондрашин — и правильности, и активности, и артистизма, Светланов — страстности, активности, сочного звучания, ярости, Рождественский — легкости, импровизационности, артистизма, Жюрайтис — прозрачности, академизма, дифференцированности тембров, Эрмлер — точности, профессионализма, свободного музицирования...»

ГРУДЬ В КУСТАХ, А ГОЛОВА В КРЕСТАХ.  
КАК ИХ НАГРАЖДАЛИ

*Пир во время чумы — Что стоит в сметане? — «Эликсир веселья» в голодной Москве — «Продайте батончик хлеба!» — Солисты его императорского величества — Золотые часы от государя и первое звание от Луначарского — Перстень Бориса Годунова — А есть-то хочется! — Гастроли как подарок — «Глисецкие миллионы» — Народные артисты СССР и их привилегии — Порочная система награждений — Кому-то бублик, а кому-то дырка — Орден как спасение — Стукачи в Большом театре — «Узнаю я их по голосам, звонких повелителей мгновенья» — Апельсин и Лепешинская, жена генерала Райхмана — «Москвич» от Сталина — Почетный легион для Глисецкой — Вступи в партию и получишь звание — Сталинские премии — Замены и вводы — Алкоголь и опера — Плясуны с пружинами в туфлях — «Светлый ручей» — «Тихий Дон» — «Леди Макбет Мценского уезда» — Еще один Дзержинский*

*Если б я служил во МХАТе,  
Я б не думал о зарплате,  
Я б давно народным был,  
Я бы орден получил...*

Сергей Михалков

Как известно, непомерные тяготы Великой Отечественной войны тяжелейшим грузом легли на плечи населения городов и сел, сделав скудной и бедной и без того неприхотливую жизнь простого советского человека. Люди недоедали, а в Ленинграде, где сотни тысяч, включая детей и стариков, умирали от голода, было отмечено более тысячи случаев людоедства. Не до жиру, быть бы живу — пословица эта в лучшей степени оправдала себя именно в военное время. А как питались в те годы звездные солисты Большого театра? Неплохо, и это еще мягко сказано. Кухня гостиницы «Националь»\*

\* «Националь» во время войны для многих солистов Большого театра стал родным домом. Так как большая часть зданий в



на Моховой улице работала всю войну без перебоев, а в ее ресторане, открытом для избранных, собирались удивительные компании народных артистов и орденосцев. 23 октября 1942 года мать арфистки Веры Дуловой записала в дневнике историю о том, как группа певцов Большого театра вкусно и сытно питается. Поведал ее артист балета Большого театра начала XX века Федор Остроградский, который «очень образно рассказывал, как они два раза в месяц, “когда очень хочется пожрать” (его слова), утешаются, ублажая свой аппетит в ресторане “Националь”. Их компания: Нежданова, Голованов, Катульская, Обухова, Ханаев, Собинова и еще кто-то, не помню. В одном из кабинетов сервирован стол — как следует, с фигурно уложенными накрахмаленными салфетками и т. д. Дамы одеты по-вечернему... мужчины также. Обед начинается с закуски: икра со свежими огурцами, семга, лососина и другие закуски. Вина какие хочешь, затем обед. Борщ красный с ватрушками. Сметана такая, что ложка стоит, причем сотейник большой, и можете, не стесняясь, положить хоть целую ложку; сметана так густа, что сначала лежит горкой на горячем борще и постепенно тает, достигая краев... Затем шла рыба с соусом, птица — дичь. Салаты нескольких сортов и сладкое, запеченные фрукты в соусе, в чашках, и все облито малиновым сиропом».

Кроме как пиром во время чумы все эти застолья не назовешь, по всей стране действовала карточная система — и в Москве (где ели котлеты из собачьего мяса), и в других городах. Попроще кормили в ресторане «Арагви» на улице Горького, но опять же не всех: консерваторскую профессуру, артистов фронтовых бригад. Вот, например, как питались остальные артисты Большого театра, получавшие более чем скромный обед. «Я никогда больше не слышал такого выражения, как “размножить суп”. Один обед выдавался на руки из

---

Москве не отапливалась, семьи народных артистов — Марка Рейзена, Ивана Козловского и других поселили там в номерах люкс. Анна Козловская вспоминала, что ее отцу и матери предоставили огромный номер с антикварной мебелью: «По соседству жил какой-то священник. Еще помню китайскую девочку, с которой мы играли и катались по пустынным коридорам гостицы на трехколесном велосипеде, когда бабушка приводила нас в гости к родителям».

столовой, и мы с женой добавляли кипяток в тарелку супа, чтобы всей семье в четыре человека хватило бы по тарелке», — свидетельствовал Анатолий Орфенов. Он в 1942 году пел в филиале театра на Большой Дмитровке, основное здание было закрыто. Участники спектаклей с нетерпением ждали, когда им принесут по бутерброду. Обстановка была фронтовой — военную тревогу объявляли по пять раз на день, но по вечерам в затемненном филиале загорались люстры, открывался буфет для публики, среди которой встречалось немало военных.

Суламифь Мессерер вернулась в прифронтовую Москву из куйбышевской эвакуации поздней осенью 1941 года для участия в балете «Дон Кихот». Директор филиала Михаил Габович выхлопотал для артистов особый паек, названный ими «эликсиром веселья»: полбуханки хлеба в день и почему-то бутылку вина на неделю. «Трапезы наши, — вспоминала балерина, — становились в определенном смысле библейскими: вкушали хлеб, макая его в вино. Захмелеешь чуток и, глядишь, уже сыт. Можно идти танцевать на пуантах. Не знаю, страдал ли баланс, но легкость ощущалась необыкновенная. Новая методология в балете, о которой теоретики почему-то до сих пор молчат». И при таком рационе артисты еще умудрялись выступать на сцене.

А возвратившийся в 1943 году в Москву Кирилл Кондрашин не мог достать себе еды. Хотя немцев от Москвы отогнали, но с продуктами оставались большие трудности. Деньги были, а хлеб на них не купишь, Кондрашин стоял у Филипповской булочной на Тверской (тогда улица Горького) и просил продать ему хотя бы кусочек, прячась от знакомых музыкантов. А дома у него хранилось масло, купленное за проданный на барахолке шерстяной костюм. Масло некуда было намазать, голодный дирижер вынужден был уплетать его без хлеба, до тошноты. Карточек у него тоже не было, поскольку в Москве его сразу не прописали.

Спас Кирилла Кондрашина чужой пропуск в «Арагви», который принадлежал Пантелеймону Норцову, солисту Большого театра и лауреату Сталинской премии. Как пишет Кондрашин, Норцов «имел и литер, и закрытое снабжение, и закрытый распределитель Большого театра, — а ему полагался еще и пропуск». Литерные обеды с мясом предназначались только самым

выдающимся деятелям культуры и солистам Большого театра. Добрый Норцов отдал Кондрашину свой пропуск в «Арагви»: «С трех часов там организовывалась очередь. Во главе ее всегда вставали Александр Федорович Гедике и Александр Борисович Гольденвейзер. Они приходили в полтретьего, чтобы попасть в первую смену, и там давали за 30 или 50 копеек обед из четырех блюд». Профессор консерватории Гольденвейзер подходил к столам и собирал в жестяную коробку кости от селедки для своих тринадцати и многих чужих бродячих котов. Из коробки тек рассол, но он все равно запикивал ее в карман жутко грязного пиджака. О запахе и говорить не стоит.

Наконец Кирилла Кондрашина прописали в столице, и он получил хлебные карточки и пропуск в распределитель Большого театра, где давали хорошие продукты, в том числе маслины, сигареты и папиросы. Маслины он на дух не переносил, но вынужден был есть — не выбрасывать же! Эта же причина заставила его курить. Работа дирижером в Большом театре автоматически поставила его в ранг счастливых, давая доступ к таким благам и привилегиям, которые основной массе полуголодного населения и не снились...

Широк диапазон наград, определяющих успех того или иного артиста. Это и орден, и звание, и премия, и Гран-при в творческом конкурсе, и прочие регалии, а также более ощутимые вознаграждения — например квартира, дача, автомобиль. Получаемые награды утверждают статус артиста, определяя его ранг: чем они значительнее — тем больше они его отделяют от основной массы коллег, вызывая у последних самые разные и часто противоречивые чувства, не всегда положительные. Последнее обстоятельство порой приводит к тому, что тот или иной артист стремится к получению звания любой ценой, ждет его как манну небесную, тратя все свои силы и эмоции не на творческий рост, а на занятия иного рода, теша свое честолюбие, тщеславие, неудовлетворенные амбиции, зависть, уподобляясь Сальери, Яго и другим сценическим персонажам.

Федор Иванович Шаляпин получил немало самых разных наград, тем не менее он утверждал, что значили они для него немного: «Честно говорю, что никогда я не

добивался никаких наград, ибо от природы не страдаю честолюбием, а еще меньше — тщеславием. Награды же я получал потому, что раз было принято награждать артистов, то не могли же не награждать и меня. Отличия, которые я получал, являлись для меня в известной степени сюрпризами — признаюсь, почти всегда приятными». Правда, с первой наградой вышел казус — в 1903 году певец не принял золотые часы от Николая II, посчитав их недостаточно дорогими для царя, как выразился Шаляпин, часы «недостаточно отражали широту природы российского государя».

А между тем присланные с фельдъегерем карманные часы из Министерства двора его императорского величества были красивые — престижной марки «Павел Буре», в роскошном подарочном футляре, с розочками, но певец счел их достойными... разве что швейцара при богатом доме. Повертел их в руках Федор Иванович, рассмотрел со всех сторон — у него гораздо лучше есть! Да он и сам мог бы со своих гонораров царю даже получше брегет подарить: «Держать их для хвастовства перед иностранцами — вот-де, какие Царь Русский часы подарить может! — не имело никакого смысла; хвастаться ими как раз и нельзя было». Ну а раз хвастаться было нечем, положил он их обратно в коробочку и отослал Владимиру Теляковскому, уже привыкшему к строптивому характеру певца.

Поступок Шаляпина произвел нужное впечатление наверху, став прецедентом, то есть до него от подарков государя еще никто не отказывался. Теляковский с помощью своих связей при дворе уладил возникший скандал: Федору Ивановичу прислали взамен прежних новые «приличные» часы той же фирмы, которыми он остался доволен и даже показывал их иностранцам всю оставшуюся жизнь. Хвастаться было чем — корпусом с бриллиантовым гербом Российской империи и дарственной надписью: «Федору Шаляпину 14 марта 1903 г.».

В 1994 году наследники певца передали драгоценный подарок Оружейной палате Московского Кремля, где они в настоящее время и хранятся. А вот со званием солиста его величества вышло труднее. Это ведь не часы, звание оно или есть, или нет, хоть с розочками, хоть без. Тут возможности Теляковского были ограничены:

слишком много инстанций надо было пройти — и дирекция, и министерство, и великие князья, один из которых, печально известный московский генерал-губернатор Сергей Александрович, Шаляпина недолюбливал.

В те годы в Российской империи для артистов было всего два почетных звания — «Заслуженный артист Императорских театров» и «Солист Его Императорского Величества». Учреждены они были в 1895 году, когда вместе с присвоением вручались и красивые нагрудные знаки отличия. Драматическим артистам присваивались звания заслуженных, а певцам — звания солистов. В общей сложности за два десятка лет существования званий число удостоенных их артистов не превысило ста человек, что указывает в том числе и на разборчивость при присвоении, и на малочисленность актерской братии. Директор императорских театров князь Волконский предлагал упорядочить порядок награждений, обозначив, что звание заслуженного артиста ниже по значимости звания солиста. То есть солистом его величества мог стать только артист, уже имеющий звание заслуженного. Но его предложение не нашло поддержки при дворе. Зато после 1917 года именно такая разветвленная система званий будет создана в СССР.

Таким образом, Шаляпин сразу получил высшее почетное звание, к которому полагалась и приличная пенсия 800 рублей золотом в год. Свою роль, вероятно, сыграла гибель в 1905 году в результате покушения в Кремле того самого великого князя (по совместительству дяди царя) Сергея Александровича, обвинявшего певца в дружбе с Максимом Горьким и обзывавшего его «кабацкой затычкой». Но судя по тому, что звание в том же 1905 году ему не присвоили, у Шаляпина нашлись и другие высокопоставленные недоброжелатели. Так или иначе, весть о присвоении стала для него сюрпризом, настигнув певца вдали от родины в 1909 году, когда он выступал в Брюссельском театре Ла Монне. Владимир Теляковский телеграммой поздравил Шаляпина со званием: «Только позже я узнал, что Теляковский хлопотал об этом звании для меня, но безуспешно, уже долгие годы. Как удалось Теляковскому убедить Государя, что я этого звания не опозорю, — не знаю». Помимо Шаляпина не опозорили высокого и редкого звания тенор Николай Фигнер, балалаечник Василий

Андреев и еще несколько очень достойных человек — их знали в лицо.

До отмены крепостного права в 1862 году крепостные артисты, которых царь выкупал в свои императорские театры, получали вольную. В афишах напротив их фамилий ставилась буква «Г.», чтобы было ясно, что это свободный человек. Поэтому для любого крепостного попасть в число счастливых, играющих в Мариинке или Большом, было большой удачей. А что давало Шалапину новое звание? Этим-то он и озаботился: «Так как я крестьянин по происхождению, то и дети мои продолжали считаться крестьянами, то есть гражданами второго сорта. Они, например, не могли быть приняты в Пушкинский лицей, привлекавший меня, конечно, тем, что он был Пушкинский. Я подумал, может быть, дети Солиста Его Величества получают эту возможность».

Надежды питают не только юношей, но и больших певцов. Обладая солидным достатком, самый высокооплачиваемый артист Российской империи мог бы нанять своим детям любых учителей, хоть академиков. Но для него было важно, минуя сословные различия, перешагнуть ступеньку и попасть в число тех, кому доступ в Пушкинский лицей был открыт благодаря только лишь происхождению. В самом деле, неужели Федор Иванович — он ведь один у нас такой — не мог получить столь приятную привилегию? Оказалось, что нет. Чиновник Министерства двора его императорского величества огорчил певца, объяснив, что грех его рождения от русского крестьянина высоким званием солиста его величества еще не смыт, а потому в Пушкинском лицее его дети учиться не имеют права, но хлопотать об этом он может сколько угодно.

Если Шалапин и расстроился, то ненадолго, так как наград у него было столько, что их количество компенсировало отсутствие возможности поступления в Пушкинский лицей: помимо орденов от английского короля, прусского и российского императоров, бухарского эмира, он имел звания «Солист Его Величества итальянского короля» и «Солист Его Величества английского короля». А еще французский орден Почетного легиона — большая редкость в то время, это ныне французы раздают его всем подряд, а тогда — раз, два и обчелся (наверное, в нашей стране обладателей разных фран-

цузских орденов больше, чем в самой Франции!). Из всех перечисленных регалий Шаляпина наиболее почетными, свидетельствующими прежде всего о мировом признании певца, являются звания солистов иностранных монархических дворов, получить которые иностранцам чрезвычайно сложно, вот почему уже в наше время российские артисты, удостоенные, например, звания «каммерзенгера», переводимого как «придворный певец», ценятся на вес золота. И хотя в Австрии давно республиканская форма правления, звание осталось и своего веса не потеряло. Среди отечественных певцов «каммерзенгеров» единицы — Владимир Атлантов и Евгений Нестеренко. Последней удостоенной столь высокого звания стала Анна Нетребко в 2017 году, что сильно озадачило ее российских завистников. А есть еще похожие звания в Швеции и Дании\*.

Но, как бы ни называли Шаляпина (а были у него и посмертные награды!), ничто не сможет поколебать его главного звания, коим служит его фамилия. Вот почему так часто тот или иной российский певец в качестве доказательства исключительности своего таланта ссылается именно на ту газетную рецензию или отзыв в Интернете, где его сравнивают с Шаляпиным (а была даже одна известная балерина, хваставшаяся тем, что ее назвали «Шаляпиным в юбке» — двусмысленный, согласитесь, комплимент). И в этой книге таких примеров предостаточно — автор еще пожалел читателей, приводя лишь избранные сравнения с Шаляпиным. Иначе могло сложиться впечатление, что чуть ли не каждого советского баса, выступавшего за рубежом, иностранные меломаны называли «новым Шаляпиным».

Не только сравнение с Федором Ивановичем, но и обладание его личными вещами также толковалось как признание достигнутого высокого уровня вокального искусства. Будет уместным привести здесь случай с шаляпинским перстнем, подаренным Ивану Петрову дочерью певца во время гастролей в Ла Скала в 1964 году. Церемония награждения прошла без помпы, но очень

---

\* Владимир Атлантов с гордостью поясняет: «Я с 1971 года каждый год в Штаатсопер пел. Это у нас звания — ранги, как в армии. А здесь — просто обозначение твоих заслуг, признание значеня артиста в театре. Это — общественное подтверждение того места, которое артисту позволяет занять его качество».

трогательно — в ложе директора театра, куда и пришла Марина Федоровна Шаляпина: «Надеюсь, что мой подарок будет вам не только приятен, но и дорог!» Иван Петров открыл изящную голубую коробочку и увидел в ней бутафорский перстень, стилизованный под старину. А дорог он был не своей стоимостью (как те шаляпинские часы), а тем, что с этим перстнем великий певец выступал в опере «Борис Годунов». Более ценной реликвии для исполнителя роли русского царя отыскать трудно. Петров принял дар с достоинством, правда, немного растерявшись. Впоследствии он ни разу так и не надел его, выходя на сцену в роли Бориса: «Мне казалось, что это было бы кощунственно с моей стороны»\*.

А у Ирины Архиповой было раритетное зеркало, висевшее когда-то в особняке Шаляпина на Новинском бульваре, певица купила его за 120 рублей (просто даром!) в 1960-е годы и повесила в своей квартире в Брюсовом переулке. Она им очень дорожила, всматриваясь в себя перед каждым выступлением. Зеркало из венецианского стекла в красивой необычной раме она приобрела у его бывших владельцев, которым Шаляпин продал его, когда покидал родину. А покидал он ее, между прочим, в качестве народного артиста республики — это звание ему было присвоено в 1918 году, первому среди коллег. Помните фильм 1936 года «Мы из Крон-

---

\* Иван Петров, ставший почетным членом Гранд-опера, сравнился с Шаляпиным и в творчестве — на гастролях в Милане в 1964 году за один вечер он исполнил две роли в одной опере — «Князь Игорь», спев хана Кончака и Галицкого. Далекое не каждый известный певец способен на такое. Как правило, избрав одно амплуа, артист не выходит за его рамки всю оставшуюся жизнь. Шаляпин однажды спел партии трех (!) разных персонажей в опере «Борис Годунов» — самого царя, Пимена и Варлаама. Асаф Мессерер был свидетелем этого уникального спектакля: «Статичное благородство Пимена. Колоссальный юмор и хитрость Варлаама. И Борис — мятущееся, надломленное величие. Шекспировский холодок побежал у меня по спине от его последнего предсмертного вздоха. Все эти роли Шаляпин замечательно исполнял и пластически. Я бы сказал, что он в высшей степени владел искусством пластической метаморфозы: походка, стать, величественные повороты Бориса — и вороватая, пронырливая, «глазастая» повадка Варлаама... Эти роли Шаляпина были для меня подлинной актерской школой. Да, это был реализм, но реализм не вульгарный, не бытовой, а обобщенный, многослойный, метафорический!»



штадта», где полуголодные моряки делят буханку хлеба, в процессе чего выясняется, что Шаляпину тоже надо немного отрезать? Судя по популярной в СССР кинокартине, уважение к певцу среди победившего пролетариата было большое. Отрезали помногу.

Звание народного артиста Шаляпин неожиданно для себя вновь получил из рук Луначарского. Дело было в Мариинском театре. Нарком просвещения, по обыкновению, выступал перед зрителями, рассказывая им о светлом будущем советского искусства, а после этого давали «Севильского цирюльника», где во втором акте выходил Шаляпин в образе Дона Базилио, исполняя свою знаменитую арию о клевете (символично!). В этот вечер зал театра заполнили красноармейцы. И вот сидит певец в гримерке и узнает, что его ищет Луначарский и просит выйти на сцену: «Я сконфузился, поблагодарил его, а он вывел меня на сцену, стал в ораторскую позу и сказал в мой профиль несколько очень для меня лестных слов, закончив речь тем, что представляет присутствующей в театре молодой армии, а вместе с нею всей Советской России, первого народного артиста республики. Публика устроила мне шумную овацию. В ответ на такой приятный подарок, взволнованный, я сказал, что я много раз в моей артистической жизни получал подарки при разных обстоятельствах от разных правителей, но этот подарок — звание *народного* артиста — мне всех подарков дороже, потому что он гораздо ближе к моему сердцу человека из народа. Слова эти были искренние. Ни о какой политике я, разумеется, при этом не думал».

И надо же такому случиться — первый народный артист, назначенный в 1918 году художественным руководителем бывшей императорской Мариинки, стал и первым невозвращенцем. Отправившись в июле 1922 года на гастроли за границу, певец там и остался. Судя по всему, возвращаться он и не собирался. Недаром венецианское-то зеркало поспешил продать! Дело в том, что большевики сдуру еще в 1921 году выпустили его в Ревель — немножко попеть. И это тоже была форма награды, выражавшая одобрение его соглашательской (пока еще) линии поведения. Шаляпин тогда долго сомневался — дадут ли выехать? Скольких трудов ему стоило выклянчить разрешение на лечение его больной дочери

в финском санатории. Но отпустили, естественно, одного, без семьи, только с аккомпаниатором и еще одним виолончелистом. Несмотря на то что заграницей тогдашняя столица Эстонии (бывшей Эстляндии, части Российской империи) стала совсем недавно, как же разительно она отличалась от любого советского города. Что поразило народного артиста Шаляпина на первой же заграничной станции? Прежде всего хлеб, много хлеба и продуктов, которые можно было купить за деньги. В Совдепии-то от частной торговли отвыкли. Шаляпин и его спутники сразу же принялись есть этот хлеб — вкусный, хорошо выпеченный, не то что в пайке, с соломой. Ели за обе щеки, пока как следует не насытились.

Концерт в Ревеле прошел с феерическим успехом, Шаляпина принимали на ура. Министр иностранных дел Эстонии дал обед в честь певца — было с чем сравнивать, увы! Это вам не стучаться в закрытую дверь всяких там Зиновьевых и Троцких. Короче говоря, «пьяный воздух свободы сыграл с профессором Плейшнером злую шутку». Побывав в буржуазном Ревеле всего лишь какую-то неделю, Федор Иванович сделал для себя следующие выводы: жизнь за рубежом куда лучше, чем об этом говорят в Москве и Петрограде (кто бы сомневался!), кроме того, «Советы не в очень большом почете у иностранцев; меня считают большевиком по злостным сплетням и потому, что я приехал из России, где живу и продолжаю жить под большевистским режимом; песни мои все-таки приняты были хорошо». Все это вселило в Шаляпина уверенность, что жить и работать там он вполне сможет, если удастся, конечно, еще раз вырваться. А как радовалась семья артиста, ведь в подарок он привез чемодан с продуктами, благодаря чему на завтрак стали заваривать настоящий английский чай, а не советский морковный. Из муки напекли много вкусного хлеба и лепешек. Матросский хлеб их уже не устраивал.

Через некоторое время Шаляпину поступило приглашение от некоего американского импресарио. Само собой, письмо пришло не по почте, его передали от Луначарского, соизволившего довести сей факт до сведения певца. Так будет и в дальнейшем: все приглашения о гастролях на Западе будут сначала приходиться в Госконцерт, Министерство культуры СССР, а там уже за артистов будут решать — ехать им или нет. Порой многие и

не догадывались, что их выступлений ждут за границей. Но в этот раз все вышло как по маслу. Луначарский, видимо, не предполагал, что Шаляпин решится ехать в Америку, и потому назвал импресарио чудачком. А этот чудак, между прочим, — Соломон Юрок, он же Соломон Израилевич Гурков, уроженец Черниговщины.

Юрок — легендарная личность и большой друг всех советских артистов. В Америке он оказался еще в 1906 году, в 18 лет. Свой капитал сколачивал с нуля, поначалу работал на побегушках, мыл бутылки, приторговывал всякой всячиной, в итоге пришел к выводу, что на антрепренерстве можно делать неплохие деньги. Одним из первых организованных им концертов стало выступление скрипача российского происхождения Ефрема Цимбалиста. Большой авторитет заработал Юрок на организации гастролей Анны Павловой в 1921—1925 годах. Силуэт балерины стал его фирменным знаком, который стоял и на официальном бланке компании Юрока, направленном Шаляпину. Луначарский разрешил Шаляпину начать переговоры с Юроком, увенчавшиеся успехом, — он стал импресарио певца. В дальнейшем Юрок организовывал гастроли по Америке всех известных исполнителей из СССР, певцов, музыкантов, театров и ансамблей. В 1922 году в США приехали Сергей Есенин с Айседорой Дункан, выступления которой также организовал Юрок. В этом ряду также его земляки пианист Артур Рубинштейн и скрипач Яша Хейфец, выехавшие из России. С началом «оттепели» Юрок поставил организацию гастролей советских артистов на поток. Кого он только не встречал в аэропорту Нью-Йорка: коллективы ансамблей Игоря Моисеева, «Березки», Большого театра, Театра Образцова, Давида Ойстраха, Святослава Рихтера, Эмиля Гилельса, Майю Плисецкую, Мстислава Ростроповича, Ирину Архипову, Людмилу Зыкину и многих других\*.

---

\* Владимир Атлантов рассказывал, как однажды, еще в середине 1960-х годов, Соломон Юрок услышал его в опере «Сила судьбы», которую давали во Дворце съездов. Импресарио сразу же предложил чиновникам Министерства культуры отпустить многообещающего советского тенора в Метрополитен-опере на постановку той же оперы. Но артиста не только не выпустили из Советского Союза, но даже не сказали о приглашении, о котором он узнал много лет спустя от самого Юрока.

Шаляпину разрешили выехать на гастроли и выдали визу. Однако за билет до Риги попросили заплатить из своего кармана, всего несколько миллионов рублей. Как пишет певец, «мне до этого уши прожужжали тем, что советским гражданам, не в пример обывателям капиталистических стран, все полагается получать бесплатно — по ордерам. И вот я набрался мужества и позвонил Луначарскому: как же, говорили — всё бесплатно, а у меня просят несколько миллионов за билет». Луначарский пообещал что-нибудь придумать. Договорившись с Наркоматом иностранных дел, делегация которого во главе с Максимом Литвиновым отправлялась в Ригу, Луначарский выбил в особом поезде место и для Шаляпина. Ехал он в небывало роскошных условиях — в отдельном купе, в министерском вагоне со столовой и кухней. Как народный артист. С дипломатами на политические темы он старался не говорить, пил кофе и гулял на станциях.

Приехав в Ригу и поселившись в третьеразрядной гостинице, певец надумал поменять рубли на валюту, наткнувшись на неожиданную проблему: советские деньги у него принимать отказались, сказав: «Это мы не принимаем». Лишь случайная встреча с коллегой, тенором из Мариинки, устроившим концерт с солидным гонораром, не позволила Федору Ивановичу умереть с голоду среди вкусных рижских ресторанов и кафе. За границей к прославленному русскому басу будто вновь вернулась всемирная известность — посыпались приглашения о концертах со всего света, от Японии до Австралии. В этот раз Шаляпин вернулся на родину, к семье, заработав на гастролях в Англии 2,8 тысячи фунтов, половину он вынужден был отдать советскому послу Леониду Красину. «Это было в добрых традициях крепостного рабства, когда мужик, уходивший на отхожие промыслы, отдавал помещику, собственнику живота его, часть заработков», — заметил позже Шаляпин.

Оброчная система существовала много лет и после Шаляпина. Майя Плисецкая, например, как прима Большого театра получала на гастролях самую высокую ставку, до 300 долларов, остальное же вынуждена была отдавать родному государству (по пять-семь тысяч долларов за сольное выступление). Однажды балерина едва не потеряла чемодан с валютой: она везла через границу

для Госконцерта 65 тысяч долларов, всего же за свою карьеру она сдала государству более двух миллионов долларов, в основном наличными... Но такие гонорары были далеко не у всех — балерины из кордебалета зарабатывали сущие копейки, то есть центы — до пяти долларов суточных в день, вот почему их прозвали в театре «шуточные». С наступлением перестройки Майя Михайловна получила возможность зарабатывать больше, сразу попав под пристальное внимание общественности, возмущенной ее непомерными, как чувство глубокого удовлетворения, доходами. В популярном тогда журнале «Огонек», подписка на который была ограничена, даже появилась статья «Плисецкие миллионы»...

А Шаляпин возвращался в Советскую Россию с твердым желанием уехать на следующие гастроли в семью, убежденный, что только в Европе он сможет жить спокойно, независимо, не отдавая никому ни в чем отчета «как ученик приготовительного класса», спрашивающий, можно ли ему выйти или нельзя. Но как же ему удалось вывезти семью? «Каюсь — я решил покривить душою. Я стал развивать мысль, что мои выступления за границей приносят советской власти пользу, делают ей большую рекламу. “Вот, дескать, какие в Советах живут и процветают артисты!” К моей мысли отнеслись, однако, серьезно и весьма благосклонно». Вскоре ранним летним утром на пароходе из Петрограда навсегда отплывал из России, пожалуй, самый известный за всю ее историю артист, Федор Шаляпин. Провожали его «Интернационалом» в исполнении оркестра Мариинского театра. С тех пор артистические семьи отпускали на Запад лишь после серьезнейшей проверки, а чаще всего было так: муж, к примеру Ростропович, выезжает на гастроли месяца на два, затем возвращается в Союз (с валютой!), и здесь дают зеленый свет Вишневецкой — теперь едет жена. Потом все повторяется.

А за границей Шаляпина уже ждали, расценив его приезд как лишнее доказательство скорого краха Совдепии — колосса на глиняных ногах, как тогда многим казалось. Оказавшись на свободе, он тем не менее предпочел держаться подальше от политических заявлений и публичного разрыва с большевиками — в СССР осталась семья его дочери. «С жадной радостью, — вспоминал певец, — вдыхал я воздух Европы. После нищенской

и печальной жизни русских столиц все представлялось мне богатым и прекрасным. По улице ходили, как мне казалось, счастливые люди — беззаботные и хорошо одетые. Меня изумляли обыкновенные витрины магазинов, в которых можно было без усилий и ордеров центральной власти достать любой товар. О том, что я оставил позади себя, не хотелось думать. Малейшее напоминание о пережитом вызывало мучительное чувство». Но пока, в 1922 году, еще были надежды, что полвека спустя продукты уж точно будут, при коммунизме и после мировой революции. А тем временем ожидаемое в СССР возвращение Федора Шаляпина все откладывалось. Владимир Маяковский в это время подзуживал большевиков:

Вернись  
теперь  
такой артист  
назад  
на русские рублики —  
я первый крикну:  
— Обрати катись,  
народный артист Республики!

В конце концов затянувшееся возвращение на родину показалось подозрительным не только поэту-главарю, но и советским вождям, которые предпочли наказать Шаляпина за поддержку белогвардейцев (конкретно — за перечисление сборов от концерта в пользу бедствующих детей эмигрантов). 24 августа 1927 года постановлением Совнаркома РСФСР Шаляпина лишили права возвращаться на родину, а заодно и звания народного артиста. Это было не первое звание, которого он лишился, за тем исключением, что солистом его императорского величества Шаляпин неожиданно для себя стал в 1909 году, а прекратил им быть с распадом Российской империи. Среди эмиграции невозвращение певца также было истолковано неоднозначно: «Раз Шаляпин остался в Париже, значит, крысы бегут с тонущего корабля...» Вернулся певец в Россию лишь через много лет, после своей смерти, — в 1984 году прах артиста перезахоронили на Новодевичьем кладбище Москвы. А в 1991 году ему посмертно вернули звание народного артиста, что также вызвало неоднозначную реакцию.

Весьма занятно, что каждый раз, когда Шаляпину присуждали то или иное звание, всегда находились люди, упрекавшие его в трусости и малодушии. Одни говорили, что он, выходец из народа, не имел права принимать звание солиста его величества из обгаренных кровью рук Николая II, а через десять лет уже другие требовали от певца отказаться от звания народного артиста «преступного большевистского режима», бросив его обратно в лицо Луначарскому. Повод травить талантливого человека найдется всегда. И все же зря он уехал из страны — мог бы получить орден Ленина (самую высокую советскую награду) или, в крайнем случае, Трудового Красного Знамени. Первыми из его коллег, удостоившихся советских орденов, стали Нежданова и Собинов, в мае 1933 года «всесоюзный староста» Калинин вручил им ордена Трудового Красного Знамени. Поначалу на орденах и званиях для деятелей советского искусства экономили — осчастливят несколько человек в год, и хватит. Переломным годом стал 1936-й, когда награждения стали массовыми и списочными. Можно сказать, что награждать стали всех подряд, но в первую очередь, конечно, самых известных и опытных артистов, игравших на сцене не одно десятилетие и запомнимшихся товарищу Сталину и его соратникам.

Солисты Большого театра (наряду с МХАТом) всегда стояли первыми в очереди и на получение главного для творческих людей звания — «Народный артист СССР», введенного 13 января 1936 года. Первой народной артисткой в Большом театре стала Антонина Нежданова, за нею 2 июня 1937 года — Валерия Барсова, Ксения Держинская (никакого отношения к железному Феликсу не имеет, как это может показаться на слух), Надежда Обухова, Александр Пирогов, Марк Рейзен, Самуил Самосуд. И ведь что интересно — все эти перечисленные в указе 1937 года товарищи одновременно получили еще и ордена Ленина — то есть и без того высокая награда сразу удваивалась во вторую степень. Почести невиданные.

Указы о присвоении званий печатались на первых полосах советских газет с портретами награжденных. Вместе с грамотой, вручаемой очень торжественно, в Большом Кремлевском дворце, счастливые народные артисты удостаивались нагрудного знака, который по-

лагалось носить на правой стороне груди над всеми советскими орденами. Звание народного артиста СССР в ту пору определяло его обладателя в ряды советской аристократии — тонкой привилегированной прослойки общества, большая часть которого жила, мягко говоря, бедновато. Это был путь ко всякого рода привилегиям — повышенному окладу, различным надбавкам за звание, спецраспределителю (где снабжали дефицитными продуктами и товарами), спецстоловой, спецпайком и к другим подобным *спец-*, и к «сметане, в которой ложка стоит». В дальнейшем число льгот для народных артистов СССР будет только расти — право на дополнительную жилплощадь, на госдачу, на персональную пенсию, на приобретение личного автомобиля, скидку при оплате коммунальных услуг, место в спальном вагоне, номер «люкс» в гостинице на гастролях, уютное место на Новодевичьем кладбище. Число народных артистов за всю советскую эпоху едва превысит тысячу человек (так что расходы государства на них вряд ли можно назвать слишком большими), но из этой тысячи на Большой театр приходится почти сотня, то есть одна десятая часть — согласитесь, вклад весомый.

Однако продолжим чтение наградных указов. Что мы видим? Всем сестрам раздается по серьгам, но серьги эти разного достоинства. Кому-то золотые, а кому-то серебряные. 2 июня 1937 года были также награждены дирижер Юрий Файер, получивший звание народного артиста РСФСР и орден Ленина, певец Николай Озеров, ставший также народным артистом РСФСР и обладателем ордена Трудового Красного Знамени. Те же регалии получают Никандр Ханаев и Василий Лубенцов. Затем уровень наград снижается — Александр Мелик-Пашаев получает всего лишь звание заслуженного деятеля искусств РСФСР (менее значимое, чем народный артист) и орден Трудового Красного Знамени. Но и этому он должен был радоваться, ибо остальным дали лишь ордена Трудового Красного Знамени — художнику Федору Федоровскому, дирижеру Николаю Голованову, певцам Марии Максаковой, Борису Евлахову, Елене Катульской, Максиму Михайлову, Пантелеймону Норцову, артистам балета Асафу Мессереру, Марине Семеновой, балетмейстеру Ростиславу Захарову. А музыкантам оркестра Ольге Эрдели,



Игорю Солодуеву и дирижеру Василию Небольсину вручают совсем последний орден в тогдашней системе наград — «Знак Почета», в просторечии называемый «Веселые ребята» из-за изображенных на нем мухинских Рабочего и Колхозницы. Среди обладателей «Веселых ребят» (указ от 3 июня 1937 года) мы видим также фамилии теноров Александра Алексеева, Сергея Лемешева, Ивана Жадана, Ивана Козловского, артистов балета Ольги Лепешинской, Михаила Габовича, Игоря Моисеева, Алексея Ермолаева и т. д.

Мы пролистали только первые страницы документов — а сколько их было потом! Одной книги не хватит, чтобы перечислить всех награжденных. Ибо кроме московских театров были и театры в союзных республиках, артистов которых также награждали массово и шаблонно. Присвоение орденов и званий в таком масштабе позволяло оперативно отметить достойных, давно заслуживающих награды артистов и поддержать молодые таланты, громко заявившие о себе на сцене театра. Вроде бы все это шло на пользу. Но это лишь на первый взгляд. Истинный смысл был иной — одним махом создать внутри творческих коллективов иерархию, позволявшую сортировать труппу на несколько эшелонов: великих (то есть небожителей), затем выдающихся, видных, известных и просто артистов — так проще управлять и удобнее укрощать амбициозных творцов.

Что является главным критерием, определяющим статус артиста, художника в его широком понимании? Прежде всего талант, ведущий к признанию и успеху у зрителей. Пример с Шаляпиным (да и с Анной Павловой) показателен — Федор Иванович обрел всемирное признание в силу имевшейся у него возможности свободно выезжать за границу. Но в сталинском государстве понятие «признание» было искажено в силу несвободы артистов, когда за них решали, где и перед кем выступать, назначая кого-то главным, а кого-то не очень. Соответственно, те самые люди, что держали в своих руках нити управления искусством и всей страной, и присвоили себе право оценивать талант по рангу и своему, как правило, дурному вкусу. Вот почему в Большом театре и сложилась довольно порочная практика, когда высшей формой общественного и государственного успеха артиста были его успех у вождей и близость

к партийной и государственной верхушке\*. Но могли ли эти вожди, не имевшие часто не то что высшего музыкального образования, но даже законченного среднего, профессионально оценивать исполнение оперной или балетной партии? Не говоря уже о том, как по-хамски они вели себя в обществе актеров, режиссеров, певцов, воспринимая их как обслугу (крепостной художник Василий Тропинин прислуживал своему барину за столом, что доставляло тому особое удовлетворение). В этой связи можно привести массу примеров, этих самых вождей обличающих. Это и Андрей Жданов, который учил композиторов, что музыка должна быть ближе к народу. И Клим Ворошилов, считавший, что «так и я мог бы сочинять» (после концерта в Московской консерватории 27 апреля 1932 года, по воспоминаниям Александра Гольденвейзера). И Никита Хрущёв, полагавший о себе слишком много как о большом знатоке изобразительного искусства. Все они брали пример со Сталина, считавшего себя непревзойденным специалистом в опере, балете, музыке и вообще во всем на свете.

Рассмотрим несколько характерных эпизодов. На банкете, приуроченном к Новому, 1940 году, в Большом Кремлевском дворце Сталин подошел к солистке Большого театра Вере Давыдовой. Красивая, статная женщина, в этот вечер она выглядела очень эффектно — «в сильно открытом серебряном платье, с драгоценностями на шее и на руках, с дорогим палантинном из чернобурых лисиц, брошенным на плечи», свидетельствовал очевидец. То ли от справедливого гнева (в стране тракторов не хватает, а она алмазы на себя нацепила!), то ли от переполнявшей его скромности (сам всю жизнь почти в одном пальто проходил, ботинки до дыр заносил — хоронить не в чем было), то ли от ущерб-

---

\* Попытка исправить несправедливую ситуацию с присвоением званий была предпринята в апреле 1956 года общественностью Большого театра. В многотиражку «Советский артист» поступила статья «Поговорим о званиях», подписанная Георгием Нэлеппом, Борисом Хайкиным и Кириллом Кондрашиным. В ней поднимался вопрос о задержке присвоения почетных званий опытным артистам, давно их заслужившим, и о том, что некоторым молодым артистам, не имеющим достаточных заслуг в искусстве, звания, наоборот, почему-то присвоены. Статья настолько испугала редакцию, что ее отправили на согласование самому товарищу Хрущёву. Она так и не была опубликована.

ного желания унижить неподвластную ему женщину, вождь решил публично оценить ее внешний вид: «Зачем вы так пышно одеваетесь? Неужели вам не кажется безвкусным ваше платье? Вам надо быть скромнее. Надо меньше думать о платьях и больше работать над собой, над вашим голосом. Берите пример вот с нее», — указав на другую певицу и солистку Большого театра Наталью Шпиллер: «Вот она не думает о своих туалетах так много, как вы, а думает о своем искусстве. И какие она сделала большие успехи. Как хорошо стала петь!»

Описанный скрипачом Юрием Елагиным случай, получивший большую известность в творческих кругах, дал богатую почву для всякого рода подозрений об истинных причинах, заставивших Сталина при всех так обидеть Давыдову. Поговаривали и о личной симпатии Иосифа Виссарионовича к гордой певице, не ответившей взаимностью кремлевскому горцу по той причине, что «у меня у самой муж грузин». Что же касается Натальи Шпиллер, то она рассказывала о ночных вызовах на концерты — своего рода элитарные квартирники, где ее ждали пьяные члены политбюро, жаждавшие услышать в исполнении замечательной певицы русские народные песни. Удовлетворив эстетические запросы вождей, под утро Шпиллер возвращалась домой. А ведь и Шпиллер, и Давыдова — не только профессиональные певицы, имеющие за плечами многолетний опыт учебы в консерватории и выступления на сцене. Мог ли Сталин вообще понимать, кто «хорошо» поет, а кто нет? «У вас нет школы», — сказал он Вере Давыдовой, а у него самого хоть одна школа была? Впрочем, ни Шпиллер, ни Давыдова так и не стали народными артистками СССР.

Интересную историю рассказывал Самуил Самосуд. Однажды во время антракта оперы «Иван Сусанин» Сталин, вызвав дирижера к себе в ложу, упрекнул его: «Товарищ Самосуд, что-то сегодня у вас спектакль без бемолей!» Находившиеся рядом соратники вождя подтвердили Самосуду, мол, действительно, не хватает бемолей нынче! Дирижер собрался с мыслями (и с вещами тоже): «Спасибо за замечание, товарищ Сталин, исправимся!»

Галина Вишневская пела Татьяну в «Евгении Онегине». Согласно пушкинской драматургии Татьяна предстает перед Онегиным утром «неубрана, бледна». То есть она недавно проснулась, «письмо какое-то читает»,

одета под стать моменту — в легком утреннем платье. Сталин, увидев эту сцену, возмущился: «Как женщина может появиться перед мужчиной в таком виде? Скромнее надо быть, товарищи». После замечания вождя Татьяну переодели и причесали, как на бал, — в вишневое бархатное платье. Исправились. Так с тех пор и пели.

Превращение Большого театра (как и прочих) в большую коробку с марионетками доставляло советским вождям не только эстетическое наслаждение, но и какое-то неведомое нам, простым смертным, извращенное удовольствие. Наградив всех, но по-разному, в Кремле решили посмотреть на их реакцию — как академик Иван Павлов, который ставил опыты над своей собакой. 3 июня 1937 года на стол Молотова легло следующее «Спецсообщение Секретно-политического отдела ГУТБ НКВД СССР о реакции артистов Большого театра на награждение их орденами и присвоение почетных званий», в котором говорилось:

«Опубликованное постановление правительства о награждении Государственного академического театра СССР орденом Ленина и многих работников орденами и званиями вызвало всеобщий подъем. Зафиксированы следующие высказывания:

Озеров, народный артист РСФСР: «В последнее время мне не давали работы. Я восторгаюсь подобным отношением правительства ко мне. Меня сильно подняли. У меня появились новые свежие силы для дальнейшей плодотворной работы».

Голованов, заслуженный деятель искусств: «Удивляюсь получению ордена Трудового Красного Знамени. Боюсь, что это ошибка, смешанная с фамилией Головина, которого в списке награжденных нет. Если же ошибки не произошло, то расцениваю эту награду как самую высокую из всего коллектива, ибо считал себя в опале».

Рабинович, заслуженный деятель искусств, художник: «Невыразимо счастлив, особенно тем, что и первая и вторая награды связаны с моей работой в Большом театре, хотя я никогда постоянным работником театра не был. Я не мыслю свое существование без Большого театра».

Мелик-Пашаев, дирижер ГАБТа, заслуженный деятель искусств: «Нет границ моему счастью. Я передать свой восторг не в состоянии. Я счастлив еще потому, что Небольсин (дирижер ГАБТа) получил меньше моего».

Козловский, заслуженный артист республики: “Меньше всего ожидал, что меня могут наградить орденом ‘Знак Почета’ и присвоить звание заслуженного артиста. Я очень растроган. Весь день хожу и не нахожу себе покоя”.

Обухова, народная артистка СССР: “Я ожидала со дня на день увольнения; очень растрогана таким огромным вниманием, мне оказанным. О звании народной артистки СССР, а также и об ордене Ленина я не мечтала”.

Лубенцов, народный артист РСФСР: “Я до такой степени потрясен и взволнован высокой наградой, что даже не могу об этом спокойно говорить”.

Лепешинская, солистка балета Большого театра: “Я очень счастлива. Мне всего 21 год, и уже получила такую высокую награду. Это только возможно в СССР”.

Габович, солист балета Большого театра, заслуженный артист республики: “У меня счастливейший день. Я сегодня получил орден, звание заслуженного артиста и сегодня же переведен из кандидатов в члены ВКП(б)”.

Златогорова, заслуженная артистка: “Несколько месяцев ходили слухи о предстоящих наградах. Я этому не верила. Сегодняшнее постановление для меня почти неожиданно. Я бесконечно счастлива”.

Политковский, заслуженный деятель искусств: “Такой высокой награды не ожидал. Я очень доволен. Надеюсь, что к двадцатой годовщине Октябрьской революции получу звание народного артиста. Тогда я буду удовлетворен вполне”.

Максакова, заслуженная артистка: “Глубоко тронута получением ордена Трудового Красного Знамени, но вместе с тем удивляюсь, почему мне не присвоили звания народной артистки, как это было сделано Ханаеву, который на сцене всего 10 лет, а я 17?”

Наряду с положительными высказываниями зафиксированы и отрицательные.

Суламифь Мессерер, солистка балета Большого театра: “Я 11 лет проработала в театре. Все время веду главные партии. Когда прошли слухи [о] предстоящих наградах, я несколько не сомневалась, что как-нибудь буду отмечена. Какое горькое разочарование. Лепешинская, работающая всего несколько лет, получила орден, а я нет. Я не могу показаться в театре. Мне стыдно”.

Баклина, солистка Большого театра: “Я потрясена

всем происшедшим. В момент, когда весь театр награжден, меня забыли, меня, так много сделавшую для театра. У меня сегодня вынули сердце. Я не могу прийти к себе. Не знаю, как буду работать дальше”.

Степанова, народная артистка РСФСР: “Меня обидели тем, что дали орден Трудового Красного Знамени, а Барсовой — орден Ленина. Я сегодня не могла пойти на торжественный митинг, который был устроен в театре”.

Шарашидзе, режиссер-постановщик Большого театра: “Я крайне обижен. Мне ничего не дали. Слезы текут все время. Теперь меня заключают”.

Илюшенко, артистка балета Большого театра: “Это безобразие, мне противно ходить в театр, сплошная несправедливость. Озерову дали, а Головину нет. Макаковой дали Трудового Красного Знамени, а Давыдовой только ‘Знак Почета’, и это в то время, как Давыдова сделала прекрасный образ Аксины в первой советской опере. Непонятно, почему Штейнберг получил орден Трудового Красного Знамени, а Файер, стоящий на несколько ступенек ниже, орден Ленина?”

Абрамова Анастасия, солистка балета Большого театра: “Я очень недовольна тем, что мне не присвоили звания заслуженной, это несправедливо, поскольку это звание присвоено Габовичу. Не понимаю, почему ничем не отмечен Семенов, бывш. заведующий балетным техникумом, в то время как о Голованове вспомнили. А ведь Семенов воспитал ряд прекраснейших балерин. Несправедливо обижена Мессерер”.

Богданов, артист оркестра: “Вот так отдавай свои лучшие годы театру, а потом всякой дряни дадут незаслуженно заслуженного”.

Пинке, концертмейстер оркестра Большого театра: “Получению ордена мне помешали мои убеждения. (Пинке намекает на свои симпатии к Троцкому.) Дирекция представила меня к ордену, но ‘наверху’ помешали”.

Матковский, артист оркестра Большого театра: “Я не совсем доволен. Кроме ордена, я надеялся получить звание еще заслуженного, а получил лишь только один орден”.

Начальник 4-го отдела ГУТБ НКВД ст[арший] майор государственной безопасности *Литвин*».

Какие все-таки разные чувства проявились вдруг у награжденных и их коллег! Мелик-Пашаев радуется

как ребенок, что Небольсину дали всего лишь «Веселых ребят» — то есть для Александра Шамильевича это является даже более серьезным поводом для гордости, чем его собственный орден. Это что же у него в душе творилось? А как своеобразно расценивают менее значимую награду или вообще ее отсутствие «стыдливые» сотрудники театра, полагая, что теперь «их заклюют»? Значит, в самом театре уже создана соответствующая гнетущая атмосфера, когда человека ценят не за талант, а за орден. Это как раз к вопросу о намеренном расслоении труппы ГАБТа по рангам, системе, по сути своей унижающей человеческое достоинство и провоцирующей людей на самые низменные чувства\*.

Вместо того чтобы порадоваться не только за себя, но и за товарища по сцене, весьма известные артисты и дирижеры принимаются злословить, завидовать, обижаться. Но главный вопрос, на который ответа они так и не получают, состоит в следующем: «А судьи кто?», именно таким образом распределившие ордена и звания. Почему одному бублик, а другому дырка? И ведь в приведенных выше недоуменных вопросах артистов есть своя логика. Каковы критерии? Ответа на столь сложные вопросы не дает и приписка на этом спецсо-

---

\* А что происходило в других театрах, где артисты работали по контракту? Владимир Атлантов сравнивает Большой театр с венской Штаатсопер: «Очень скоро в Большом театре я понял, что дом у нас строится не с фундамента, а со второго этажа. Почему в Большом и по сию пору присутствуют все эти склоки, вся эта гадость? А потому, что люди там работают десятилетиями вместе, в то время как здесь артисты собираются на постановку. Какие-то певцы приезжают за месяц до спектакля. А так называемые звезды — за десять, за пятнадцать дней до спектакля с выученными партиями. Они делают премьеру, потом идет серия спектаклей, между которыми солисты не видятся. А после все разъезжаются. Кроме того, нас умело стравливали. Действовала установка: разделяй и властвуй. Эти звания, квартиры, зарплаты. Оркестр в Штаатсопер постоянный. Потому даже в этом оркестре существуют склоки. Правда, здесь нет инструментов, при помощи которых без наркоза вытягивали нервы и создавали болевые ощущения. Здесь есть оклады, но никто не завидует, потому что знает: ты получаешь столько, сколько ты стоишь. Понимают: приехал гастролер, и цены на билеты подняты, а билеты все равно раскуплены. А у нас не дай бог кому-то прибавят двадцать или тридцать рублей! Зависть в Большом взращивалась специально».

общении Вячеслава Молотова: «Надо в отношении Головина и Мессерер исправить».

Николай Головин, Суламифь Мессерер и певица Глафира Жуковская (жена Александра Пирогова) были добавлены в следующий список для награждений, в котором отметили музыкантов — Давида Ойстраха, Эмиля Гилельса, Александра Гедике и других. Суламифь — сестра Асафа Мессерера. Товарищ Молотов словно в воду глядел, обратив внимание именно на ее стенания среди многих подобных. Ибо ей орден был ох как нужен! Полученные награды брат и сестра Мессереры немедленно решили использовать во благо, но не собственное, а своей репрессированной сестры — Рахили. «В те годы орденов было мало. И оба, навинтив награды на грудь, ринулись на выручку сестры. Обили пороги всех приемных, исписали прошениями тонны бумаги. И добились-таки своего. Маму из лагеря перевели на “вольное поселение”. В ГУЛАГе мать заставляли таскать тяжести, двигать неподъемные тачки, и она получила жестокую грыжу. Мита (домашнее прозвище Суламифи. — А. В.) явилась за мамой к начальнику лагеря со своим орденом-выручалкой в петлице. Очаровала его, влюбила в себя. Так, по крайней мере, она вела рассказ о своем спасительном визите. За колючей проволокой мучились шесть тысяч “врагинь народа” — это был женский лагерь жен арестованных мужей. И запасясь выписками из судебных протоколов, перевезла маму с дитем в близлежащий затрапезный казахский городишко Чимкент», — писала Майя, дочь Рахили, известная нам как балерина Плисецкая. После, летом 1939 года, Суламифь, опять нацепив «Веселых ребят» и предъявив орденскую книжку, купила племяннице железнодорожный билет: дочь поехала на свидание с матерью. Такова была сила высокой правительственной награды.

Но почему не «исправили» несправедливость в отношении других обойденных орденами? У них-то врагов народа среди родни не было — даже обидно. Просто потому, что так решил Молотов, знающий, у кого есть «школа», а у кого ее нет. И всё. И сиди без ордена. Но мы все же попытаемся разобраться. Спецсообщений, одно из которых мы привели в книге, в соответствующих архивах хранится еще немало, ибо награждали и потом, часто и много. Бросали ордена и звания, как



русские цари — конфеты своему народу, собравшемуся на коронационные гулянья на Ходынском поле; однажды конфет оказалось меньше, чем людей... Этот документ очень характерен для советской эпохи, но как он появился на свет? В недрах компетентных органов существовали специальные структуры, призванные следить за творческой интеллигенцией, в том числе и подслушивать. Многие общественные учреждения, организации (и театры!), рестораны, гостиницы, наконец, жилые дома и квартиры были оснащены «жучками» — подслушивающими устройствами. Работники НКВД круглосуточно «слушали», тщательно фиксируя разговоры тех или иных граждан. Здесь вспоминается случай с Михаилом Шолоховым в 1937 году, который привел в свой номер в гостинице «Националь» жену наркома Николая Ежова. Сотрудник, слушавший этот номер, узнал голос писателя и сообщил об этом своему непосредственному начальнику, от которого и получил санкцию на дальнейшую запись всего, что происходило в номере. Уже через несколько часов стенограмму прочитал и муж-рогоносец Ежов. Как видим, «слушали» артистов люди довольно профессиональные, знавшие свою клиентуру по голосам. «Узнаю я их по голосам, звонких повелителей мгновенья», как пелось в известной советской песне.

Но помимо «жучков» требовались и сексоты, доносчики, ибо не всё и везде можно было записать. Вот почему сотрудников театра активно вербовали. Галина Вишневская рассказала — одна из немногих, кстати, — как происходила вербовка, в номере гостиницы «Метрополь», на втором этаже, в специальном номере. Через эту «явочную квартиру» прошли многие люди из Большого, Малого театров, консерватории, МХАТа. Начиналось все одинаково. Сначала звончек: «Добрый день, не могли бы вы прийти к нам поговорить». Артист соглашается: а куда денешься! Приходит в назначенный день. А там уже ждут двое в штатском, Иван Петрович и Петр Иванович: «Здоровья желаем, рады видеть вас, народный вы наш любимец!» А дальше разговор примерно такой: «Помочь надо родному государству! Крутом враги, предатели, а вы часто на приемах бываете, с иностранцами общаетесь. Рассказывайте нам иногда (раз в месяц и в письменном виде) о содержании этих раз-

говоров. Да и о коллегах не забудьте — может, кто что замышляет. Помогать нашим органам — долг каждого советского человека и почетная обязанность. А мы вам тоже поможем со званием, с квартирой, с гастролями. От вас-то ничего особого и не требуется...»

Кстати, Фаина Раневская смогла отмахнуться от назойливого предложения «помочь родине» стукачеством, придумав себе необычную отговорку — мол, во сне разговариваю, могу все секреты выдать, какая из меня помощница? А Вишневская сразу отказаться не смогла — опыта не было, а ведь тоже не из ваты сделана: выжила в блокаду, мужественно скрыла факт ареста отца при приеме в Большой театр в 1952 году — ее с такой анкетой не только в Большой не взяли бы, а даже в самый маленький театр. При вербовке она попробовала было сослаться на свою расшатанную нервную систему, что все забывает, в том числе и антисоветские анекдоты; а они ей: «Мы вам нервишки подлечим, путевочку в санаторий устроим. Это мы мигом». Они (этих людей принято было называть кураторами) устроят...

Тем не менее Галине Павловне пришлось пару раз в «Метрополе» что-то там «сообщить» — какую-то сущую ерунду, о чем она пишет в своих мемуарах. В частности, вербовщиков интересовали сведения о болтуне-музыканте Евгении Петунине — рассказывает ли он политические анекдоты в театре? И что привез ему из-за границы его друг шахматист Василий Смыслов? Она сообщила, что услышала: «Смыслов из заграничной поездки привез Петунину красивый галстук». И подписалась под этой страшной тайной. А затем чуть не рехнулась, думая о том, что этот Петунин, вероятно, сам провокатор и работает на КГБ, по заданию которого рассказывает в театре политические анекдоты. А что, если он сам уже донес на нее, что она слушала политические анекдоты и не донесла на него? В общем, кошмар. Неизвестно, чем бы все это закончилось, если бы не помощь высокопоставленного поклонника — Булганина. Она ему пожаловалась, и от нее сразу отстали. А от других не отстали. Так что стукачей со званиями народных в Большом театре хватало.

В 1930-е годы артистов Большого театра курировал секретный политический отдел НКВД, где работала Эмма Судоплатова — жена Павла Судоплатова, служив-

шая в органах еще раньше мужа, непосредственно занимавшаяся Большим и Кировским театрами. Многие балерины там были, что называется, на крючке. После убийства Кирова в 1934 году был составлен длинный список любовниц «Мироныча», состоявший из солисток этих театров, каждая из которых подробно рассказала следователям о взаимоотношениях с любвеобильным ленинградским вождем. Завербованные балерины обслуживали также иностранных дипломатов. Латвийский посланник Карлис Озол прямо указывал, что «все знаменитые и незнаменитые балерины, певицы, молодые актрисы часто становились в руках ГПУ “рабынями веселья”. Надо ли говорить, что сближение этих балерин с дипломатами имело вполне практическую цель». Как только выяснилось, что какая-то из балерин нравилась тому или иному стесняющемуся иностранцу, ему откровенно предлагали: «Ну что вы, любая из них может быть в вашем распоряжении».

Известный советский разведчик Николай Кузнецов до войны выполнял роль связного между балеринами Большого театра и интересовавшими НКВД высокопоставленными дипломатами. Готовили его индивидуально, как спецагента под личиной артиста, чему способствовала его яркая внешность. Неизвестно, успел ли Кузнецов научиться балетному или вокальному искусству, но связи он приобрел крепкие. Его куратором был генерал Леонид Райхман, заместитель начальника Управления контрразведки. Выполняя задания, Кузнецов «всегда получал максимум информации не только от дипломатических работников, но и от друзей, которых заводил в среде артистов и писателей. Личное дело агента Кузнецова содержит сведения о нем как о любовнике большинства московских балетных звезд, некоторых из них в интересах дела он делил с немецкими дипломатами», — свидетельствует генерал КГБ Павел Судоплатов.

А женой генерала Райхмана была Ольга Лепешинская — «стрекоза», как называл ее Сталин, как-то на приеме подаривший ей апельсин. Биографы балерины всё пытаются найти следы этого заморского фрукта, якобы хранившегося под специальным стеклянным колпаком в ее квартире. Лепешинская в 1930—1940-е годы не вылезала из американского посольства и резиденции в

Спасо-Хаусе, заводя интрижки с молодыми (и не очень) дипломатами. Ее очень полюбил посол Уильям Буллит, называя балерину Лёлей. Другая балерина — Ирина Чарноцкая, танцевавшая в «Пламени Парижа», обаяла сразу троих сотрудников посольства. Они порой никак не могли ее поделить. Нормальным явлением в посольстве стала тесная дружба его сотрудников с московскими балеринами, коих они приводили не только на приемы. Само посольство дипломаты иностранных миссий называли не иначе как «Цирком Буллита» — настолько здесь было весело и беззаботно\*.

Плисецкая хмуро ненавидела Лепешинскую за ее тесную связь с органами: «Роста она была скверного, руки и ноги короткие, голова всегда напоминала мне маску ряженого на масленичном гулянии. В театре ее справедливо боялись и, несмотря на улыбки, которые она расточала, без преувеличения, каждому, замолкали на полуслове, при ее появлении стихали голос. Особенно когда в заполненной людьми директорской ложе она снимала телефонную трубку и отчетливо, звонко спрашивала невидимого на другом конце провода абонента: “Алло, это Кремль?” Ольга Васильевна и не скрывала, что они с Райхманом дружат семьями с другими замечательными людьми — Всеволодом Меркуловым, Богданом Кобуловым и прочими деятелями, расстрелянными в 1953 году вместе с Берией. Райхмана взяли раньше — в 1951 году, но на карьере Лепешинской это никак не сказалось... Она была шумная общественница, энергичнейший неутомимый член партии, входивший во все бюро, комитеты, президиумы. Ольга Васильевна не пропустила ни одного случая, чтобы не взобраться на трибуну и громогласно не высказать в тысячный раз свою принадлежность к партии большевиков и поучить уму-разуму всех и вся». Следующим мужем Ольги Васильевны стал генерал Алексей Антонов, она похоронила его у Кремлевской стены. Но какова была обстановочка в театре: просто кунсткамера!

Представитель следующего поколения, артист балета Семен Кауфман рассказал о своей вербовке «ку-

---

\* Подробнее см.: *Васькин А. А. Повседневная жизнь советской богемы от Лили Брик до Галины Брежневой. М.: Молодая гвардия, 2019 (Живая история: Повседневная жизнь человечества).*

раторами» в 1960-х годах, правда, от него требовалась помощь иного рода, в основном во время зарубежных гастролей, а на своих коллег по театру он отказывался доносить, на что ему было сказано: «У нас стукачей в Большом театре столько, что еще один нам не нужен». О том, что в Большом театре «стукачество процветало», вспоминал и Михаил Мессерер. А заместитель председателя КГБ СССР генерал Юрий Дроздов утверждал, что перед очередными гастролями театра анонимок и донесений от его сотрудников было столько, что с их потоком органы справлялись с большим трудом.

Однажды, году в 1956-м, в служебный подъезд Большого театра вошла немолодая, потрепанная жизнью женщина, попросившая вызвать для разговора Георгия Нэлеппа, ведущего солиста, народного артиста СССР, лауреата трех Сталинских премий. Его позвали. Женщина подошла к нему и вдруг... плюнула певцу в лицо! Онемевший Нэлепп услышал: «Вот тебе, гадина, за то, что погубил моего мужа, за то, что ты погубил мою семью! Но я выжила, чтобы плюнуть тебе в рожу! Будь ты проклят!» Через полгода Нэлепп умер от разрыва сердца, было ему 53 года. Ставший свидетелем жуткой сцены заведующий оперной труппой Никандр Ханаев не удивился произошедшему: «Не такое еще теперь увидим! А Жорка многих в свое время погубил, еще работая в ленинградском театре. Что, непохоже? То-то и оно, что, глядя на него, такое никому и в голову не придет...» Слова эти были адресованы Вишневской, случайно оказавшейся рядом. К сожалению, соответствующие архивы сегодня закрыты — только скрываемые в них протоколы допросов и могут пролить свет на давно волнующий людей вопрос: а был ли замечательный певец стукачом? В ряде публикаций со ссылкой на репрессированного солиста Кировского театра Николая Печковского указывается, что тот лично видел доносы Нэлеппа — ему следовательно показывал. Но это лишь домысел, нуждающийся в подтверждении.

Со смертью Нэлеппа его жена потеряла верного и любящего мужа, а Большой театр и зрители — прекрасного Радамеса, Германа и Садко. «Это был до самой смерти совершенно безотказный артист; чудесный певец, страшно жадный до работы, мог петь сколько угодно, когда угодно и где угодно», — писал о нем Кирилл

Кондрашин. В труппе его звали Жорж, он был известен как удачливый рыбак — таково было повсеместное увлечение в то время (а если не ловля рыбы, то бега или преферанс). Но имелось у него еще одно редчайшее хобби — вышивание. Нэлепп слыл искусным вышивальщиком крестиком (без канвы!), да таким хорошим, что рубашки с его узорами с радостью носили коллеги, получавшие их в подарок. Была такая рубашка у Голованова — Николай Семенович любил в ней щеголять на Николиной Горе. «Вот уйду на пенсию, устроюсь в Дом моделей на Кузнецком мосту», — любил повторять Георгий Михайлович. Но смерть пришла раньше.

Возвращавшиеся из лагерей реабилитированные советские люди или их родственники спешили найти на свободе тех, кто донес на них, — фамилии становились им известны еще во время следствия, ибо доносы были основой обвинений, на основании которых давали сроки. Так что случай этот не единичный. Жаль, что сегодня те самые архивы закрыты — обнародование фамилий доносчиков благотворно послужило бы оздоровлению нашего общества, чтобы впредь другим было неповадно «писать». Активно стучали и в оркестре, причем не только в барабан, — вспомним свидетельства скрипача Штильмана, на которого «показал» его коллега Реентович.

А обещание Вишневской помочь со званием они выполнили. И в 1955 году Галину Павловну — всего через три года после прихода в Большой! — произвели в заслуженные артистки РСФСР, в 1961-м — в народные РСФСР, и, наконец, в 1966-м она достигла вершины верховного признания, удостоившись звания народной артистки СССР. Ничто на земле не проходит бесплатно. А орден Ленина Вишневской помог получить министр внутренних дел Николай Щелоков (органы работают!), когда Большой театр из-за вредности певицы отказался выдвигать ее в связи со столетним ленинским юбилеем. При чем здесь Ленин и Большой театр? Действительно, вопрос интересный. Да ни при чем — лишний повод награждать. Как-то один из сотрудников ЦК КПСС решился заметить Брежневу: «Леонид Ильич, не пора ли прекратить такое массовое присвоение орденов? Они совсем обесценились». Генсек возразил: «Тебе что, железа жалко? Пусть получают. Получат, выпьют, настроение луч-

ше станет, есть стимул работать лучше. Зачем народ радости лишать?» Посыл хороший.

А с Щелоковым Вишневская и Ростропович дружили семьями, по-соседски, ведь их дом находился неподалеку от улицы Огарева, от МВД. Николай Анисимович заходил обычно к ним пообедать. И во время очередного вкусного обеда министр спросил: «А ты знаешь, Галя, что к столетию будут многих награждать? В списках от Большого театра тебя нет». Интересна осведомленность Щелокова, ведь Большой театр проходил по другому ведомству. Тут она и обратилась к нему: «Я согласна только на самый высший орден из тех, что они дают. Если они мне вручат орден ниже, чем кому-то в нашем театре, я его вручающему просто в физиономию брошу. Так и скажите. Они знают, что я это сделаю». И ведь дали орден Ленина! Испугались, наверное. Хорошо, что «Золотую Звезду» Героя Социалистического Труда не вручили, со страху (вспоминается Фома Опискин, требовавший называть его «Ваше превосходительство» и в конце концов добившийся своего). В 1970 году, когда, как выразилась Галина Павловна, она «уже была как прокаженная». Значит, не такая уж и прокаженная была! Да, и так их тоже награждали, правда, орден не разрешили вывезти за границу, не положено: инструкция!

Подводных камней было немало. Вот еще один — правильная фамилия артиста. Тенор Хромченко, отказавшийся, как уже говорилось, превратиться из Соломона Марковича в Семена Михайловича, так и не стал народным артистом РСФСР. В 1947 году ему присвоили звание заслуженного, а в 1951 году, когда к юбилею Большого театра на труппу вновь обрушился наградной поток, ему был дарован лишь орден Трудового Красного Знамени, а он ждал следующего звания. Не присвоили ему и позже, в 1982 году к 75-летию, хотя ходатайства подписали и глава Союза композиторов Хренников, и многие коллеги по театру. Вместо ожидаемого дали другое звание — заслуженного деятеля искусств, присваиваемое зачастую за выслугу лет. Обидно.

И все же Хромченко было за что благодарить родную партию, правительство и лично товарища Сталина: «Автомобиль у меня появился, не со дня рождения, но первый “Москвич” я получил буквально из рук Сталина: вождь распорядился выдать десять автомашин артистам

Большого, и мне в том числе». Правда, затем пришлось сталинский подарок продать, чтобы купить кооперативную квартиру. То есть квартиру от театра ему не дали. Зато, как вспоминает сын певца Матвей Хромченко, ему разрешили для того времени невиданное: «Прописать в Москве бабушку и сестру с племянницей, а когда бабушка умерла, в ячейке Донского колумбария перезахоронить и прах умершего в Киеве дедушки», а еще дозволяли «снимать дачу в поселке рядом с “режимной”, то есть опекаемой энкавэдэшниками Барвихой». Кроме того, сына приняли в спецшколу, где учились дети членов политбюро. Разве плохо? Особенно про дедушкин колумбарий. А вот детей Шаляпина в Пушкинский лицей не приняли!

Ну и, наконец, совсем фантастика. Когда Сталин решил главному раввину Москвы Якову Фишману провести в марте 1945 года в синагоге на улице Архипова\* утреннюю молитву, то среди прихожан были замечены солисты Большого театра Марк Рейзен и Соломон Хромченко, за что им ничего не было по партийной линии. А с какой стати, спрашивается, было дано высочайшее соизволение на еврейский праздник? Оказывается, молитва сопровождалась сбором народных средств в Фонд восстановления народного хозяйства. Собрали сотни тысяч рублей. И хорошо.

Случалось, что неизбалованные певцы второго и третьего эшелона воспринимали каждую награду как «Золотую Звезду» Героя Соцтруда. Был у Хромченко друг — баритон Петр Иванович Селиванов (после выхода на пенсию в 1959 году он пошел преподавать в Гнесинку, где воспитал прекрасную смену — Льва Лещенко и Владимира Винокура). Первое звание «заслуженный артист» Селиванов получил вместе с Хромченко в 1947 году: «На радостях друзья приняли на грудь с избытком — в госпиталях не страдали от отсутствия спирта... — и пошли домой по аллее вдоль Ленинградского проспекта, горланя все, что вспоминалось, и никакой тебе простуды! Много лет позже я оказался за столом с молодыми тенорами ГАБТа, сменившими отправленную на пенсию гвардию. Меня, привыкшего к отцовской аскезе, поразило ими выпитое и выкурен-

---

\* Ныне Большой Спасоглинищевский переулок.



ное, а когда они по просьбе хозяйки еще и запели, я не выдержал: хотя бы горло поберегите! Да ладно, они отмахнулись, петть столько, сколько твой папаша, никто из нас не сможет, а на наш век голоса хватит...»

Петр Селиванов получил звание народного артиста РСФСР в 1951 году — он же не Маркович! — но однажды это вышло ему боком. Случилось это во время исполнения оперы «Пиковая дама», где Селиванов пел Елецкого. Как и положено, он вышел во втором акте с арией «Я вас люблю, люблю безмерно, без вас не мыслю дня прожить». А петть не может: голос враз пропал оттого, что певец почти рядом с собой увидел... Сталина, сидевшего в ложе (кстати, текст арии очень подходил к вождю, в любви к которому распинались все кому не лень). Страх сделал свое дело. А оркестр уже вступил. И пришлось Селиванову всю арию декламировать под музыку, что не ушло от внимания зрителей, самый важный из которых вызвал немедля к себе директора театра:

- Кто поет сегодня князя Елецкого?
- Артист Селиванов, товарищ Сталин.
- А какое звание имеет артист Селиванов?
- Народный артист РСФСР.
- Какой добрый русский народ!..

На другой день, как вспоминала Вишневская, «вся Москва повторяла в умилении и восторге “гениальную” остроту вождя и учителя. А мы, артисты, были переполнены чувством любви и благодарности за великую доброту и человечность нашего Хозяина. Ведь мог бы выгнать из театра провинившегося, а он изволил только засмеяться, наш благодетель!».

Во все времена в актерской среде звания ценились. Некоторые артисты так переживали отсутствие очередного звания, что падали в обморок прямо на сцене. Так случилось с солисткой оперы Татьяной Талахадзе, не нашедшей своего имени в списке награжденных к юбилею театра в 1951 году. Туго шло дело с получением первого звания у Плисецкой: комитет комсомола театра возражал (слишком много родственников за границей и в тюрьме), но поскольку ее имя упоминалось в официальных новостях ТАСС, где перечислялись участники концерта к семидесятилетию Сталина в Большом театре в декабре 1949 года, то звание «заслуженная артист-

ка РСФСР» ей все же дали. Так считала сама балерина, но была не права.

Майя Михайловна так и не узнала об одном интересном факте своей биографии — в 1948 году ее фамилия фигурировала в докладной записке отдела внешней политики ЦК ВКП(б) об оздоровлении обстановки в Еврейском антифашистском комитете (ЕАК) после убийства его председателя Соломона Михоэлса (официальная версия — автокатастрофа). Так вот, Плисецкую предлагалось ввести в президиум ЕАК вместе с Маршаком, Ойстрахом и Дунаевским. Значит, на молодую балерину, еще даже не заслуженную артистку, были большие планы (далее дело не пошло, поскольку совсем скоро верхушку комитета арестовали и почти всех расстреляли). Так что нет ничего удивительного в том, что вопреки мнению комитета комсомола Большого театра Майе Михайловне дали первое звание\*. А вот из наградного списка на получение Сталинской премии за «Хованщину» (она танцевала в опере пленную персиянку), куда ее фамилию вставил Голованов, Плисецкую вычеркнули, чтобы не слишком высоко прыгала, не выше Улановой.

После смерти Сталина Майя Михайловна очень быстро «догонит» все свои звания — в 1956 году получит звание «народная артистка РСФСР», а в 1959-м — СССР, в 34 года. Так благотворно отразится на ее карьере расположение Никиты Хрущёва, лично поручившегося за Плисецкую как за сознательную советскую артистку, которую можно отпустить за границу без всяких опасений. В 1964 году ей вручат главную в стране Ленинскую премию: «Я была в те дни горда и счастлива. Лицемерить не буду. Меня предпочли тайно, не обратив внимания на ворох подметных писем, отправленных моими «доброжелателями» в адрес президиума комитета. До меня Ленинскую премию в балетном искусстве полу-

---

\* Членство в ВЛКСМ также влияло на карьеру в Большом театре. Михаил Мессерер, двоюродный брат Плисецкой, рассказывает: «Мы обязаны были быть членами комсомола. Если ты хотел продолжать свою творческую карьеру и ездить за границу, ты обязан был в какой-то момент вступить в комсомол. Нас таскали по райкомам, по ячейкам, по каким-то заседаниям, чтобы выехать в какую-нибудь Болгарию. Хотя это практически был филиал Советского Союза, все равно многим позволялось поехать, давали рекомендацию, а кому-то не давали рекомендацию в Болгарию: он плохо знал разницу между материалами XX съезда партии и XIX...»

чили лишь двое: Уланова и Вахтанг Чабукиани. Я стала третьей в этом ряду. У музыкантов это звание, вспомню, уже носили Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Ойстрах, Рихтер, Гилельс. А ныне в один год со мной — Мстислав Ростропович. Сейчас вся мишура прежних советских регалий покоится на свалке смены времен. Но человек всегда живет настоящим». Компания достойная.

Беллу Ахмадулину как-то спросили: «Что вам нравится в Майе Плисецкой?» — «Понимаете, у нее... шея...» Сравнивая Плисецкую с одной из ее коллег в партии Кармен, поэтесса отметила: «Любить ее можно. Убивать не за что...» Став иконой советского балетного искусства, прославляя Большой театр на Западе, Плисецкая удостоится и многих зарубежных наград, в частности, ордена Почетного легиона из рук президента Франции Франсуа Миттерана в 1986 году. В том же году, присутствуя на новогоднем приеме в Кремле, она услышит от одного из больших чиновников: «Я думал, Майя Михайловна, что орден Почетного легиона дают только участникам движения Сопротивления. Вдруг вам дали...» И остроумно ответит: «А я всю жизнь и сопротивляюсь!» И будет права — ее даже в КПСС не смогли затащить...

А других смогли. Для артистов, вышедших из комсомольского возраста, хорошим подспорьем для ускорения получения звания было членство в Коммунистической партии. Как правило, вызывали в дирекцию и говорили: «Мы здесь подумали и хотим вам предложить вступить в партию. Это большая честь! Это большая ответственность! Вам надо только написать заявление, а рекомендации уже есть две». И зачем, собственно, отказываться от такой чести? Это ведь не сталинские времена, когда главной отговоркой было: «Я в Бога верю, потому в партию и не могу вступить». Так, в частности, отказался Иван Козловский. Восемнадцать раз отказывался Игорь Моисеев. Молодые не отказывались, вот почему в подавляющем числе биографий народных артистов СССР — ведущих солистов Большого театра, опубликованных в Большой советской энциклопедии, есть важный пункт — «член КПСС» с указанием года, в котором в эту самую партию человек был принят. И везде год вступления в партию раньше года, в котором присвоено звание. Например, Евгений Нестеренко стал

народным артистом СССР в 1976 году — через два года после вступления в КПСС. Владимир Атлантов вступил в партию в 1966 году, а в 1967-м получил заслуженного. Через пять лет он стал народным артистом РСФСР, причем неожиданно для себя, узнав об этом чуть ли не из газеты: «Летом 1972 года мы устраивали “чѐс”. Денег всегда не хватало, и мы выезжали на гастроли с нашим знаменитым секстетом Большого театра. При очередном таком “чѐсе”, если не ошибаюсь, это был город Пермь, я просыпаюсь утром от стука в дверь. Открываю — стоят представители секстета. “Вы что спать-то не даете?” Они говорят: “Ты читал газеты?” И я прочел, что мне присвоили очередное звание». Прямо как у Шалыпина.

Певец связывал получение звания с его активной гастрольной деятельностью за рубежом, в процессе которой он получил немало лестных отзывов от местной прессы. Иностранские рецензии в Москве читали с увеличительным стеклом, особо доверяя им, расценивая как истинное признание артиста (вообще эта манера — ставить на первое место мнение не своей публики, а западной — отражает в какой-то мере провинциальность отечественной критики). Для руководства театра это также было сигналом к присвоению звания и повышению оклада артисту: «Мы становились для Запада откровением, стараясь петь так, чтобы не уронить честь советского искусства и флагамена его — Большого театра. Впрочем, старались мы и в Большом театре. Но потом все говорили, что за границей мы старались особенно. За 16 \$ в день мы удваивали, утраивали усилия».

Удвоения усилий от Атлантова требовали и на родине — это называлось «принять на себя сообразительствва» к очередному съезду КПСС в условиях перевыполнения планов пятилетки. А когда Владимир Андреевич стал парторгом, в театре от него потребовали эти самые усилия утроить: «Я был просто в изумлении от сообразительств. Что это значит? Я спрашивал: “Что это за социалистическое обязательство? Что, я должен взять больше си-бемолей, чем написано в партитуре? Или за один месяц театр должен выпустить два спектакля?”». Тем не менее положение парторга сильно упрочило его положение в творческой борьбе: «Я думал, что смогу, находясь на этом посту, воздействовать на прием артистов в театр,

а не соглашаться на прием “позвоночных” артистов. Еще я думал, что смогу воздействовать на репертуарную политику и в афише театра появятся названия, соответствующие вокальной концепции солистов.

В том же году, что и Плисецкая, народным артистом СССР стал Иван Петров, впрочем, не смени он вовремя настоящую фамилию, и карьера его развивалась бы менее активно. В 1946 году Сталин пришел на оперу «Вражья сила», где молодой артист (26 лет!) пел Еремку. В антракте вождь вызвал директора театра Анисимова и сказал: «Сегодня выступал молодой человек с приятным голосом. Но какая же у него фамилия! Немецкая фамилия! А ведь мы только что закончили такую страшную, тяжелую войну! Сколько людей мы отдали за то, чтобы победить в этой войне. И вдруг на сцене Большого театра опять эта немецкая фамилия. Вы скажите артисту, чтобы он подумал. Может быть, ему нужно сменить фамилию».

А звали певца в ту пору Иван Иванович Краузе. Фамилия не помешала ему стать участником войны, на которую он был призван в 1941 году, а затем и солистом Большого в 1943-м. Директор передал певцу сталинское пожелание, но молодой артист весьма смело решил не обращать на него внимания, полагая, что постепенно все забудется. Но товарищ Сталин ничего не забывал, у него, говорят, была феноменальная память — мог спокойно оперировать в голове многозначными цифрами выпуска чугуна, стали и тракторов. И вот злосчастная фамилия попалась ему на глаза второй раз. И он вновь вызвал к себе в ложу директора: «Что же вы не сказали молодому человеку, чтобы он подумал о своей фамилии?» — «Да нет, сказал». — «Ну и что же?» — «Я ему сейчас еще раз скажу».

После этого директор бросился к молодому певцу: «Иван Иванович! Второй раз мне товарищ Сталин сказал об этом! Я не хочу, чтобы он вызвал меня по этому поводу в третий раз, да его может и не быть. Как хотите, вы должны фамилию поменять». Делать нечего, третьего раза и вправду могло не быть. Время-то какое стояло на дворе — вот-вот начнется борьба с космополитизмом, за чистоту русской культуры. Многим, очень многим припомнят их нерусские фамилии, особенно театральным критикам. Но здесь другое дело — челове-

ка с нерусской фамилией, резавшей слух вождя, самого заставляяют взять псевдоним. Выдумывать долго не пришлось. Благо что жена Ивана Краузе, артистка балета, носила одну из самых известных фамилий — Петрова. Так и появилось в афише Большого новое имя — Иван Петров.

С новой фамилией Иван Иванович к тридцати (с хвостиком) годам успел получить две Сталинские премии и в 1951-м звание заслуженного. Но не так все просто. Как и у Плисецкой, родители Петрова были репрессированы еще в 1935 году. Отбыв срок, мать в 1946 году приехала к сыну в Москву, будучи ограниченной в правах на проживание в больших городах (это называлось «минус шестнадцать»). Тут же в квартиру певца нагрянул участковый — проверять документы: «добрые люди» донесли. У матери забрали паспорт, велев прийти за ним в отделение, а там уже ей выдали предписание в течение 48 часов покинуть пределы Московской области.

Что же делает Петров, еще не народный и не заслуженный? Он идет в дирекцию Большого театра: «Раз моей матери нельзя жить в Москве, я, как только мать уедет из Москвы, тоже покину ее и буду искать работу где-то в другом месте!» Молодой перспективный бас был нужен театру. И дирекция пришла ему на помощь, обратившись к руководству Министерства госбезопасности. Прошло немного времени и Петрова просят зайти в приемную МГБ на Кузнецком Мосту к заместителю министра. Разговор вышел такой:

— Если матери нельзя жить в Москве, я тоже уеду.

— И вам не жалко бросить Большой театр?

— Конечно, жалко! Но что же делать? Я прежде всего человек.

— Это делает вам честь. Но не беспокойтесь. Идите домой, я желаю вам всего доброго, все будет в порядке.

Случилось чудо — мать Петрова попросили зайти в отделение милиции за новым паспортом, так она и жила с сыном.

А что должен был чувствовать певец, выступая перед Сталиным и помня свою последнюю встречу с отцом в Бутырской тюрьме: «Отец мой был очень добрый, приветливый человек, чересчур, быть может, ласковый и внимательный по отношению к нам, детям и к своей

жене, и вместе с тем человек волевой, сильный, атлетического сложения. И не случайно он в молодые годы служил в гренадерском полку. Когда же мы увидели этого изможденного, усталого старика, с глазами, полными слез, то поняли, что пережил наш отец в тюрьме. Сначала мы все смотрели друг на друга и молчали. Отец старался сдерживать рыдания, но это ему не удалось. И, словно задыхаясь, он произнес: “Дети мои!.. Я ни в чем не виноват!.. Не верьте ничему!..” Потом, после паузы он добавил: “Меня пытали. А ведь после такого подпишешь что угодно”. Отцу было предъявлено обвинение, что он имел связь с иностранцами, и он получил пять лет ссылки в Сибирь. Отец комментировал это так: “Ведь я инженер-теплотехник. Всю жизнь вожусь с канализационными и водопроводными трубами. Выходит, через них я и установил связь с иностранцами”». Во время последнего свидания с родными отец Петрова сказал, что у него нет больше сил так жить и что во время этапирования в лагерь он инсценирует побег, чтобы его застрелили конвоиры. Так и случилось.

Фамилия Петров, между прочим, довольно распространена среди певцов и, в частности, басов. Был Осип Афанасьевич Петров, затем Василий Родионович Петров, солист Большого театра в 1902—1937 годах (дед пианиста Николая Арнольдовича Петрова). Так что третий Петров — Иван Иванович — украсил фамилию и стал прославленным певцом, выступал на сцене Большого 27 лет, до 1970 года. Занятно, что пианист Николай Петров как-то посетовал, мол, негоже было брать Ивану Петрову эту фамилию. Но ведь и сам пианист должен был носить другую фамилию, ибо с настоящей, по отцу (Феркельман), как он признавался, музыкальной карьеры бы просто не сделал. Хотя делали карьеру в СССР и не с такими фамилиями\*.

Трудным был путь к получению Ленинской премии Ирины Архиповой. В воспоминаниях заведую-

---

\* В дореволюционное время псевдонимы брали нередко по объективным причинам. Например, младший брат Собинова Сергей Витальевич выступал под фамилией Волгин. А в щедрой на голоса семье уроженцев Рязанщины Пироговых было четыре певца, самым известным стал младший Александр Степанович. Один из его старших братьев — Алексей Степанович — выходил на сцену под псевдонимом Пирогов-Окский.

щего оперной труппой Анатолия Орфенова удалось отыскать малоизвестный факт — в сезоне 1963/64 года певицу выдвинули на соискание этой премии, что ей во многом повредило: «Все стали завидовать, говорить, что она этого недостойна (как будто она сама себя выставила!). И вот ее дотравмировали до того, что она стала недопевать или вообще отказываться от спектаклей. Первый раз это было с Кармен. Она плохо почувствовала себя еще днем, но решила, что спектакль допоеет. Придя в театр, стала распеваться, а голос все хуже и хуже звучит! И вот без четверти шесть (а спектакли в этом сезоне мы начинали в половине седьмого) доктор Борисовский констатирует, что Архипова петь не может! Вторая исполнительница Кармен Авдеева больна и тоже петь не может. Я сразу же предложил взять Зинаиду Тахтарову, которая в дни своей работы в театре в 1957—1958 годах часто пела Кармен. Оставалось только найти ее и успеть загримировать. Срочно бегу к телефону, говорю: “Зина, нужно сейчас петь Кармен”. Она отвечает “хорошо” и летит на такси в театр. Спектакль задержали на 20 минут, и прошел он с большим успехом. Но в театр Тахтарову все же не вернули — считали ее пение и сценическое поведение вульгарным, не соответствующим высоким требованиям Большого театра».

Вот как интересно получается — для срочной замены Архиповой певица Тахтарова (ранее уволенная из театра) оказалась просто необходимой, а чтобы дальше петь на сцене театра — вульгарной. Где же логика? Да все та же, что и в 1930-х годах. В итоге Ирина Константиновна получила Ленинскую премию только в 1978 году за исполнение партий Азучены и Любавы. К тому времени Вишневская уже покинула Большой театр, открыв дорогу к присвоению этой премии оставшимся артистам — Галина Павловна не раз отмечала, что по своему положению стояла первой на получение этой высшей награды. Откровение энергичной певицы заставляет нас задуматься об истинных причинах, по которым Архипова не смогла получить премию в 1960-х годах.

Анатолий Орфенов продолжает: «В другой раз Архипова не допела Марфу в “Хованщине” — допевала больная Авдеева. Все эти чрезвычайные ситуации настраивали меня на то, чтобы осуществить за первый свой сезон



максимальное количество новых вводов, обеспечивающих дублирующий состав всех без исключения сольных партий. Боже мой! Чего здесь только не было. Новых вводов в текущий репертуар в сезоне было около шестидесяти. Для истории я позволю себе перечислить некоторые... Итак, начался сезон 1963/64 года. Трудный, ответственный сезон. Без конца замены солистов в афише. Мы подсчитали, что лишь в 35—40 процентов спектаклей удавалось сохранить состав солистов, объявленный в афише. Увеличилась нагрузка солистов. Из 72 штатных единиц солистов восемь-десять человек были очень мало заняты в репертуаре. Очень мало пели ведущие солисты — Анджапаридзе, Архипова, Вишневская. Отчасти в этом повинна была глупая система неучета в норму репетиционной работы. С одной стороны, при подготовке премьер их освобождали от текущего репертуара. С другой стороны, они были желанными участниками любого рядового спектакля, превращая его в праздник, но их не ставили в афишу, желая обеспечить репетициями новую постановку».

Какие интересные детали повседневной жизни артистов Большого театра узнаём мы из мемуаров заведующего оперной труппой — «система неучета в норму репетиционной работы». Прямо как на заводе или фабрике: где уж тут певцу думать о творчестве — в норму бы успеть! А вводы... Это когда в уже готовый и идущий на сцене спектакль вводят нового исполнителя вместо того, что пел на премьерке. А куда тот-то делся? Уволился, что ли? Увольняться, как мы поняли, было некогда — выше Большого театра не прыгнешь, а из Ла Скала письма почему-то не доходили. Вот мы и добрались до весьма специфической темы — сложившегося в театре положения, при котором народные-разнародные артисты после достижения самого высокого по значимости наград пьедестала отлынивали от работы. Впрочем, это как посмотреть: кто-то скажет, отлынивали, а сами они сошлутся на плохое самочувствие: голос и ноги берегут! Но ведь не для себя же, а для народа, Вишневская так и писала: «Я несла свое искусство зрителям!» Да, было и такое. Если одни артисты, обойденные очередным званием, таили обиду, то другие, обсыпанные милостями, не могли пройти испытание огнем, водой и медными трубами. Проще говоря, существовавшая система по-

ощрения развращала и без того чувствительную и тонкую натуру творческих людей, приучая их к роскоши и высокому положению в театре. Свою разрушительную лепту внесли и Сталинские премии.

Несмотря на тщательный отбор потенциальных кандидатов на многочисленных уровнях бюрократического аппарата, последнее слово в выборе того или иного имени всегда оставалось за тем, в честь кого эти премии были названы. Вождь лично вносил изменения в наградные списки, предоставляемые ему комитетом по Сталинским премиям в области литературы и искусства, работавшим с 1940 по 1954 год. Первый список газеты опубликовали в марте 1941 года. Печатали постановление три дня — так много было награжденных, среди которых упоминались скульпторы (Сергей Меркуров) и художники (Василий Ефанов), внесшие весомый вклад в обожествление Сталина, и, конечно, артисты Большого театра. Валерия Барсова, Максим Михайлов, Марк Рейзен, Иван Козловский как лауреаты первой степени получили по 100 тысяч рублей за «выдающиеся достижения в области театрально-драматического искусства». Премию второй степени (50 тысяч рублей) получили Сергей Лемешев, Самуил Самосуд, Арий Пазовский, Наталья Шпиллер. В балете первой степени удостоились Ольга Лепешинская, Галина Уланова и Вахтанг Чабукиани, второй — Марина Семенова, Асаф Мессерер и Юрий Файер. Помимо денежной суммы лауреаты получали и значок с профилем вождя, прикрепляемый на лацкан официального костюма, в котором награжденный предстал на страницах газет, в кинохронике и на картинах (была такая мода рисовать парадные портреты артистов для Третьяковки, а потом за них же получать Сталинские премии). Миллионы рублей как с куста тратились на эти премии каждый год в условиях постоянного дефицита всего, в том числе хлеба и мяса.

Также ежегодно попадали в наградные списки артисты Большого театра, нормальным явлением стало многократное лауреатство. Рекордсменом стал режиссер Леонид Баратов, получивший пять Сталинских премий за постановку опер. По четыре премии заработали Николай Голованов, Борис Покровский, Уланова, Лепешинская, Файер. Некоторые «серийные» лауреаты,

бывало, и со счёту сбивались — за что именно им дали премию первый или второй раз. После введения Сталинской премии третьей степени ее стали присуждать еще чаще, что окончательно обесценило моральную сторону поощрения. В Большом театре подавляющая часть премий вручалась коллективно, например, за постановку оперы или балета, когда награждали сразу по пять человек. Это привело к премиальной гонке, когда не важно, за что, но главное было получить. Однажды награжденные премией за участие в спектакле в следующий раз уже менее охотно участвовали в нем. «Получалось так, — отмечал Кирилл Кондрашин, — даже после одной удачной роли, когда человек удостоивался Сталинской премии, был замечен и обласкан покровительством, получал квартиру и тому подобное, — с ним уже нельзя было работать».

К началу 1950-х годов сам Сталин осознал порочность практики многочисленных награждений, упрекая комитет по премиям в халтурной работе, групповщине и протаскивании своих кандидатов. Настолько все это стало рутинно и банально. А после его смерти и учреждения Ленинской премии был установлен порядок, при котором ее можно было получить лишь один раз в жизни. Государственных премий это не касалось (так стали называться Сталинские премии при Хрущёве — лауреатские значки с вождем всех прежних награжденных обязали обменять в райкомах партии на более нейтральные, с серпом и молотом). Ввели также и временной интервал между награждениями, но даже это условие некоторым особо тщеславным удавалось нарушать.

Кирилл Кондрашин, выросший, как и Евгений Светланов, в Большом театре (его мать Анна Михайловна Тамина считается одной из первых женщин, с успехом прошедших конкурс в оркестр), сравнивая обстановку в Большом до наступления «наградной эпохи» и с тем, что произошло позже, делает неутешительные выводы — тот, истинный театр был разрушен после прихода главным дирижером Самуила Самосуда в 1936 году. До него театр находился в расцвете, и ведущие артисты работали в полную силу. И пели они не три раза в месяц, а в неделю. Елена Катульская пела, например, пять спектаклей в неделю: три своих, а два заменяла, как и Ни-

кандр Ханаев, от которого за всю его творческую жизнь никто «не слышал ни одного звука вполголоса. Он допел до 70 лет. Вот тогда не боялись репетировать. Репетировали ведущие актеры тогда, в день премьеры, обычные спектакли текущего репертуара. Люди трудились и были счастливы от труда».

Все изменилось при Самуиле Самосуде, когда на театр полились награды: он, «вместо того чтобы возвести искусство в степень благородного соревнования, делал его непристойным рынком», способствуя разращению солистов, воспринимавших каждый свой выход на сцену как повод для ордена или похвалы вождя. При Самосуде народные артисты СССР перестали заменять друг друга — замена расценивалась «первачами» как оскорбление. Такое было не слышано даже в шалыпинские времена. Неудивительно, что Рейзен и Пирогов, как пишет Кондрашин, «вообще по три года в театре не показывались», но зарплату получали. Кирилл Петрович делает интересный вывод — редкая занятость первых солистов театра и привела к тому, что они довольно быстро сошли со сцены, уйдя на пенсию, не допев и до семидесяти лет.

Партком Большого театра, надо отдать ему должное, пытался взывать народных артистов СССР к совести и профессиональному долгу: «Именно сейчас, когда ЦК партии предъявляет к нам, работникам искусства, требование встать в первую шеренгу бойцов идеологического фронта, артисты, носящие звание Народных, лауреаты должны стоять в первом ряду этого фронта. Однако партийная организация нашего театра не сумела в этой работе по воспитанию советского партийного отношения к делу повысить в каждом работнике чувство ответственности... Рейзен и Пирогов не поют в “Сусанине”, Козловский не поет ни в одном крупном спектакле, только мелкие, маленькие роли, (и вообще) большое число замен исполнителей идет за счет наших народных и высокоуважаемых товарищей»\*.

Самый яркий пример непартийного отношения к делу продемонстрировал «высокоуважаемый товарищ» Козловский, отказавшийся выступить перед орденоносцами-преподавателями Военной академии им. М. В. Фрун-

---

\* Советский артист. 1946. Ноябрь.

зе в их профессиональный праздник 23 февраля 1946 года: «Если бы он отказался заранее, в этом было бы полбеды. Но получилось так, что за 10 минут до начала спектакля пришлось вызывать Хромченко. Накануне Хромченко выступил на концерте, посвященном Красной Армии, вернулся в 4 часа утра, а в 12 ему пришлось петь Ленского в «Онегине». Этот факт циничного отношения И. С. Козловского к нам, работникам театра и представителям Красной Армии, не был обсужден у нас в коллективе, а он многому бы научил». Но эти призывы ни к чему не привели, может быть, потому, что до 1917 года с зарвавшимися певцами как-то справлялись и без парткома. Другими методами.

Поведение разглагольствовавшего Козловского, блиставшего своим отсутствием, настолько характерно для заевшейся (в «Национале») группы народных артистов СССР, что на его примере можно было бы воспитывать провинившуюся творческую молодежь. Но, быть может, и у «первачей» были свои доводы и дело не в элементарной лени? Неожиданную поддержку в данном вопросе им оказала Галина Вишневская, мнение которой также заслуживает внимания: «В Большом театре разница в оплате между поющим маленькие партии певцом и самым первым солистом небольшая — приблизительно вполтину, так же, как и норма спектаклей. К примеру, артист, поющий партию Отелло, должен за 550 рублей в месяц петь шесть раз, а певица, поющая в той же опере служанку Эмилию, партия которой заключается в нескольких фразах, сплет за 250 рублей десять спектаклей. Все понимают, что это несправедливо, но единственный способ увеличения зарплаты ведущие солисты видят для себя лишь в том, чтобы за те же деньги как можно реже выходить на сцену, вместо шести спектаклей поют два, максимум три раза в месяц. То же самое впоследствии делала и я».

Прима Большого театра не скрывала механизм вполне законного ничегонеделания — это было очень просто, достаточно лишь было пойти в поликлинику театра и взять бюллетень. «Никакой врач не откажет, не возьмет на себя ответственность, если знаменитая певица заявляет, что у нее не звучит голос и петь она не может», — признавалась забывенная Галина Павловна уже в более позднюю эпоху, нравы которой остались прежними.

При Сталине частые болезни Ивана Козловского были вызваны тем, что запланированный визит в театр внезапно отменялся. Сталина понять можно — то Мао Цзэдун в гости приехал, то Ким Ир Сен. А у Козловского-то какие важные государственные дела? Разве что в церковь сходить в Брюсовом переулке, свечку поставить и записочку подать о здравии родного Иосифа Виссарионовича. Неудивительно, что в Большом театре певцы второго эшелона — заслуженные артисты — должны были всегда быть наготове. Где бы они ни находились — дома ли, в гостях, — они должны были всегда оставлять в канцелярии свои телефоны и адреса, чтобы, сидя как на иголках, немедленно примчаться в театр заменять «заболевшего» премьера, причем здоровыми и трезвыми.

Иван Петров рассказывает о постановке «Фауста» в 1949 году, когда Мелик-Пашаев попросил его отдать первые два премьерных спектакля Александру Пирову, на что молодой певец ответил: «Какое может быть сомнение? Я могу выступить в любом по счету спектакле. Моя задача — спеть хорошо!» Все бы так. О необходимости срочной замены, как правило, сообщали телефонным звонком из репертуарной части, но иногда и сам заболевший исполнитель мог попросить сменщика. Максим Дормидонтович Михайлов переживал, когда по состоянию здоровья не мог выступить в спектакле, объявленном в афише, но бывало это нечасто. Певец знал свои, только ему помогающие рецепты настройки голоса, например соленый огурец, которым он закусывал перед исполнением важной партии. На редкость душевный человек, однажды он должен был петь Варяжского гостя в утреннем спектакле «Садко» для воинов Советской армии. Но случилось непредвиденное. Он жил на улице Горького, 18, шел как-то домой, по пути заглянул в Елисеевский магазин, а там консервы китайские продают. Он и купил пару банок на пробу. И так ему понравилось, что дома он сразу съел всю банку целиком, а утром встал — голос осип! И огурцы не помогли.

И тогда Михайлов обратился к Петрову: «Ваня, выручи, пожалуйста. Не звучит у меня что-то голос сегодня. Спой за меня Варяга!» А Петров простыл, плохо себя чувствовал и сидел дома: «Максим Дормидонтович, но я

ведь простужен». Михайлов снова: «Умоляю, спой. Ведь что могут подумать и сказать солдаты — Михайлов не захотел для них петь». Петров, несмотря на недомогание, выполнил просьбу метра, благо что партия была небольшой. Быстро загримировавшись, он вышел на сцену и спел Варяжского гостя. А в гримерке его ждал Михайлов с бокалом шампанского в руках: «Дорогой Ваня, хороший ты человек, спасибо тебе! Выручил меня! За твое здоровье! — Такой это был по-настоящему русский человек — добрый, порядочный, человеческий, исполненный собственного достоинства», — вспоминал позднее Иван Иванович\*. Приведенная нами ситуация очень наглядно демонстрирует, насколько разными людьми были солисты Большого театра.

Михайлов понял, что не сможет достойно спеть Варяжского гостя, уже сидя в своей гримерке перед зеркалом. Обычно, гримируясь, он раздевался по пояс при открытых настежь окнах, причем в любое время года, в том числе и зимой. Он считал, что так закаляется голос (тогда, кстати, был ноябрь). Однажды враги забили окно гвоздями, но Максим Дормедонтович умудрился его открыть. Согласно бытовавшему порядку, как только артист загримировывался, переодевался и был готов выйти на сцену, его предполагавшийся сменщик мог чувствовать себя спокойно — в этот вечер мчаться в театр ему не надо. Но случались экстраординарные ситуации. Как-то раз во время «Травиаты» у исполнителя роли Жермона случились острые желудочные колики,

---

\* Не только певцы, но и музыканты оркестра Большого театра попадали в затруднительные ситуации, вызванные нарушением диеты. Тимофей Докшицер однажды перед концертом съел слишком много винограда: трубач не знал, что свежий виноград раздражает слизистую рта, превращая мышечную ткань будто в пластилин: «После моих обычных занятий губы никак не обрели силу, на них оставались отпечатки зубов. В конце концов, губы настолько размякли и перестали выдерживать сопротивление, что я во время игры чувствовал опору мундштука не на них, а на зубы. Я мог извлекать лишь отдельные звуки в среднем регистре. На репетициях я почти ничего не играл, все ждал и надеялся, что к концерту губы отойдут, обретут обычное состояние. Но этого не произошло. Концерт прошел для меня очень тяжело. Я ловчил, некоторые звуки пропускал, — благо мало кто мог это заметить, ведь было первое исполнение нового сочинения». Больше он виноград не ел.

которые не смог снять даже дежуривший за кулисами врач. Срочно бросились звонить другому артисту — человеку исключительно надежному, который в это время отмечал день рождения своего друга. А поскольку спектакль уже начался и замена не потребовалась, этот певец уже успел поднять тост, и не один, что было явным нарушением режима, но признаться в этом было выше его сил. Находившиеся на этом торжестве коллеги певца стали помогать ему, так сказать, вернуть вокальную форму, предложив выпить какие-то импортные чудо-таблетки: мол, как рукой снимет любые проявления алкоголя. Тот выпил и приехал в театр.

Таблетки поначалу помогли, никто в театре ни в одном глазу не смог учуять праздничное настроение певца. Да и не до этого было: спектакль уже задержали. К тому же сам артист пользовался отличной репутацией, ни разу не подведя театр. Действие таблеток прекратилось аккуратно в тот момент, когда наспех загримированного певца выпустили на сцену. «Он превеличленно твердо вошел в сад Виолетты, с трудом нашел ее, сидящую на диване, и, уставившись оловянными глазами, вдруг заревел из совсем другой оперы своего репертуара: “Отец Аиды пред тобой!” Виолетта от неожиданности обмерла; она чуть не впала в истерику от такого пассажа», — свидетельствовал Михаил Чулаки. Зрители были в восторге — за один билет им показали сразу две оперы — «Травиату» и «Аиду», что явилось откровенным новаторством.

Жаль, что все это быстро закончилось — занавесию минуто закрыли, объявив публике о внезапной болезни певца — второго за спектакль! На следующее утро в театре приготовились к стрелецкой казни: всякое бывало в театре, но такое впервые! Но гроза в этот раз миновала, как ни странно. Безупречного артиста, ни разу за всю его жизнь в Большом не взявшего бюллетень в поликлинике и не опоздавшего ни на один спектакль, не уволили, не объявили строгий выговор, списав все на отравление: все мы люди! Чудеса случаются.

У большинства певцов-премьеров было максимум по два дублера, в частности, Павла Лисициана в роли Валентина могли заменить Петр Селиванов и Иван Бурлак, Маргариту репетировали Елизавета Шумская, Наталья Шпиллер и Татьяна Талахадзе. И только Коз-



ловского в «Фаусте» страховали аж пять теноров — Соломон Хромченко, Виталий Кильчевский, Григорий Большаков, Давид Бадридзе и Анатолий Орфенов. Последний долгое время вел дневник, благодаря которому мы узнаём подробности не только его повседневной творческой жизни, но и тех, кого он заменял: «вместо Козловского», «вместо Лемешева» и т. д. А «первачи» никого никогда не заменяли. И пели на основной сцене, а не в филиале, и только на премьерах. Вот вам и главные отличия первого эшелона от второго, народных от заслуженных. Вследствие изложенного нельзя не согласиться с выводом, который делает сын Соломона Хромченко: «Могли ли при таком раскладе соперничать с Козловским и Лемешевым кто-либо из певших те же партии заслуженных артистов? Да ни в коем разе, независимо от его певческих и артистических достоинств. Потому что, как бы себя с ними ни равнял, знал, если воспользоваться спортивной терминологией, что выступает в другой весовой категории».

Лемешев, между прочим, стал народным артистом СССР в 1950 году, через десять лет после Козловского. Сергею Яковлевичу было уже 48 лет. Последняя жена тенора (судя по всему, пятая по счету) певица Вера Кудрявцева вспоминала, что столь длительное ожидание звания было связано с тем, что партком театра никак не подписывал характеристику на Лемешева по причине его «семейных дел»: в это время как раз и началась его совместная жизнь с Кудрявцевой. Хотя в ЦК КПСС давно уже потоком шли письма обеспокоенных трудящихся с одной-единственной просьбой: присвоить народному любимцу высшее в стране творческое звание. То ли поток этот стал слишком вызывающим, то ли по какой еще причине, но в 1950 году Сергея Яковлевича вызвали на Старую площадь и посоветовали поскорее развестись с прежней женой (певица Ирина Масленникова стала супругой Бориса Покровского). И вскоре после этого Лемешев получил долгожданное звание. В ЦК не обманывали!

Борьба за ордена и звания, подменявшая творческий процесс как таковой, приводила и к драмам, и к комедиям. 25 марта 1936 года в Большом театре состоялась премьера оперы «Тихий Дон» братьев Дзержинских. Какой-то остряк в театре пошутил, что площадь Свердло-

ва поменялась названиями с площадью Дзержинского. Обладатели говорящей сама за себя фамилии — композитор Иван и либреттист Леонид — сочинили откровенно слабое музыкальное произведение, совершенно справедливо понравившееся Сталину, озабоченному дефицитом соцреалистических опер и балетов и велевшему поставить «Тихий Дон» по всему Советскому Союзу. На безрыбье — и рак рыба. Большой театр, вслед за Кировским, и стал очередной сценической площадкой, где внедрялось указание вождя. В Кировском премьерой в 1935 году дирижировал Самуил Самосуд, пел первый состав, никто не смел отказаться. Этот спектакль ленинградцы и привезли в столицу показать москвичам и товарищу Сталину. Что же касается московской постановки, то ею дирижировал Николай Голованов, художником выступил Федор Федоровский. Григория Мелехова пел Никандр Ханаев, Аксинью Вера Давыдова. Другие «первачи» в этой колхозной самодеятельности участвовать не пожелали, саботируя оперу. Самосуд особенно был рассержен на Пантелеймона Норцова и Александра Пирогова, заявивших, что в этой «опере для них достойных ролей нет». Самуил Абрамович обозвал их черносотенцами.

Зато с огромным удовольствием в подготовке этого шедевра приняли участие земляки писателя Михаила Шолохова, лично отобранные им и привезенные в столицу для помощи артистам Большого театра 30 ноября 1935 года. Автор романа-эпопеи мечтал услышать в опере настоящие донские казачьи песни. Казаки (почти 40 человек!) впервые оказались в Москве, потому для них подготовили обширную культурную программу — катание на метро, цирк, зоопарк, планетарий, кино, читка газет, политзанятия, наконец, просмотр балета Шостаковича «Светлый ручей» про счастливую жизнь в колхозе (то есть про самих «разказаченных» казаков). Дирижировал балетом Юрий Файер, в оркестре солировали скрипач Семен Калиновский и виолончелист Святослав Кнушевицкий.

Балет колхозникам, сидевшим в артистической ложе, очень понравился, ведь напротив они увидели самого Сталина с Кагановичем и Микояном. Это было 3 декабря 1935 года: «Мы были в самом большом театре города Москвы. Тот театр раньше существовал только для царей,

князей, буржуазии, а ноне мы видели — в нем полно рабочих... И среди них сидит сам вождь наш — тов. Сталин. Я, как увидел его, спервоначалу заробел, потом смотрю — он на нас не глядит, а разговаривает с Кагановичем, да смеется, да пальцем ему чего-то грозит. Сам — вождь великий, за ним народ идет, а он сидит да посмеивается, дорогой ты мой человек!» — восхищался колхозник И. Выпряхкин из МТС Вешенского сельсовета.

Даже удивительно, как они вообще еще кого-то запомнили кроме Сталина: «Веселый народ — плясуны в Большом театре, хорошо пляшут, и хоть молчат, не играют песен, а все понятно, что они в колхозе живут и после уборки урожая веселятся» (колхозник П. Солдатов); «Как же это люди так плясать научились, да так прыгают, как птицы... Нет ли у них пружин каких-нибудь в туфлях?» (колхозница Х. Мартынова). Плясуны с пружинами в туфлях — это Асаф Мессерер, Ольга Лепшинская и Софья Головкина. Для них казаки выступили в качестве консультантов, обучая их петь свои песни и повязывать платки, как донские колхозницы. Спасибо, хоть не переучивали танцевать.

В заключение визита директор Мутных позаботился и о росте благосостояния одухотворенных «Светлым ручьем» колхозников (которым просто повезло — ведь совсем скоро балет Шостаковича будет запрещен). Он попросил ЦИК СССР «дать возможность колхозникам по твердым ценам купить обувь, галоши, детское пальто, мануфактуру и прочее за наличный расчет». Это было обычным явлением, директор не раз обращался к руководству страны за радиоприемниками, велосипедами, обувью, одеждой, отрезами на платье для артистов театра. А среди зрителей отзывы на «Светлый ручей» были и такие: «Я бы хотела показать в балете руководство партийной или комсомольской организации колхоза. Хорошо бы на заднем плане сцены поставить накрытые столы, ведь после праздника его участники всегда закусывают» (рабочий Глядштейн, шлифовальный цех завода «Шарикоподшипник»). Действительно, многого не хватало в том балете, потому его и закрыли.

Эх, зря донским колхозникам не показали еще и оперу «Леди Макбет Мценского уезда» с ее похотливой (по выражению Прокофьева) музыкой. Интересно, что бы они тогда сказали, если бы также увидели в ложе люби-

мого вождя? В дневнике Елены Булгаковой читаем ехидную запись: «Мелик во фраке, с красной гвоздикой в петличке готовится дирижировать — идет второй раз “Леди Макбет”. Все взволнованны, так как незадолго до этого Хозяин со свитой был на “Тихом Доне”, на следующий день все главные участники спектакля были награждены орденами и званиями. Поэтому сегодня все — и Самосуд, и Шостакович, и Мелик ковыряют дырочки на левой стороне пиджаков. Правительственная ложа уселась. Мелик яростно взмахивает палочкой, и начинается увертюра. В предвкушении ордена, чувствуя на себе взгляды вождей, — Мелик неистовствует, прыгает, рубит воздух дирижерской палочкой, беззвучно подпекает оркестру. С него градом течет пот. “Ничего, в антракте перемену рубашку”, — думает он в экстазе. После увертюры он косятся на ложу, ожидая аплодисментов, — шиш. После первого действия — то же самое, никакого впечатления. Напротив — в ложе дирекции — стоят: Самосуд с полотенцем на шее, белый, трясущийся Шостакович. Вытянув шею, напряженно смотрят напротив в правительственную ложу. Там — полнейшее спокойствие».

Фиаско потерпели полное, не получив ничего. Зря только пиджаки испортили. Не понравилась вождю эта опера. А ведь ставил ее тот же Самуил Абрамович Самосуд еще в Ленинграде, разразившись статьей «Опера, которая делает эпоху». А как превозносили ее критики, приравнивая «Леди Макбет» к «Кармен» и «Пиковой даме»! В общем, наделали эпоху себе во вред. Оперу хвалили до тех пор, пока ее не лицезрел Сталин. Из двух новых советских опер, которыми следовало восторгаться и ставить повсюду, он выбрал одну для порки, а другую для награждения. Опера Шостаковича была названа в правдинской статье от января 1936 года «Сумбур вместо музыки» «антинародной» и «формалистической». Статья попортила композитору немало крови, дав повод некоторым его биографам говорить о начале тяжелой болезни, обрекшей его на моральные и физические мучения в течение всей последующей жизни. Он чувствовал на себе словно незримое клеймо, несмотря на полученные ордена и премии. Газетную вырезку со статьей Шостакович носил в кармане до конца своих дней\*.

---

\* Оперу возродили уже в хрущёвские времена под другим названием — «Катерина Измайлова» с Галиной Вишневской в

В итоге Шостаковичу перекрыли кислород, запретив и оперу, и балет. А вот братьям Дзержинским, наоборот, поручили поставить следующую оперу по Шолохову — «Поднятая целина». А композитора Ивана Дзержинского наградили еще и орденом Ленина в 1939 году. Кстати, о его композиторском уровне свидетельствует такой эпизод. Ужинал как-то в апреле 1937 года в ресторане Дома актера Михаил Булгаков, подсел к нему Дзержинский и хвастал тем, что никогда в жизни не слышал «Аиды» и не пойдет: «Убежден, что дрянь». И такой человек взялся создавать советскую оперную классику!

О том, как в Большом театре поднимали целину, сохранилось любопытное свидетельство охранника Сталина Алексея Рыбина. Вождь, по обыкновению, посчитал необходимым внести в либретто поправки, обратив внимание на слова Нагульнова с партбилетом: «Как же без меня обойдется мировая революция?» Сталин сказал: «Мировая революция совершится независимо от Нагульнова. Наоборот, Нагульнов без мировой революции не обойдется». После премьеры он спросил Ивана Дзержинского: «Как вы относитесь к классике?» — «Критически!» — «Вот что, товарищ Дзержинский, рекомендую вам закупить все партитуры композиторов-классиков, спать на них, одеваться ими и учиться у них!» А Самуила Самосуда напутствовал: «Большой театр — это святая сцена классического искусства, а не сцена портянок и навоза!» Трудно возразить Иосифу Виссарионовичу.

После «Поднятой целины» Иван Дзержинский (видимо, одевшись в партитуры классиков) надолго замолчит, и лишь очередное проявление кампанейщины в процессе поиска новых советских опер заставит вспом-

---

главной роли, сыгравшей в одноименном фильме-опере. Но спектакль словно сглазили, предполагалось, что в Большом театре дирижировать новой редакцией оперы будет сын композитора — Максим Шостакович. Он провел несколько репетиций, а затем в 1981 году уехал за границу, где и остался. Затем дирижировать поручили Геннадию Рождественскому. «Когда состоялась премьера, — вспоминает Анатолий Орфенов, — многие были разочарованы. Вдова композитора, которая присутствовала на спектакле вместе со Святославом Рихтером, ушла после спектакля, не зайдя за кулисы. Многие считали, что это признак того, что спектакль ей не понравился».

нить о нем сотрудников отдела науки и культуры ЦК КПСС в мае 1953 года: «Министерство культуры СССР и Союз композиторов много лет равнодушно взирают на заметное угасание таланта композитора, находящегося в неблагоприятных семейно-бытовых условиях (отрицательные влияния жены, увлечение спиртными напитками). Создав в свое время оперу “Тихий Дон”, ставшую исторической вехой в развитии советского оперного искусства, Держинский с тех пор не написал ничего выдающегося и достойного внимания».

Еще Чехов в рассказе «Оратор» называл причины угасания таланта — «двух болезней, столь распространенных в нашем отечестве: от злой жены и алкоголизма». Так что какой-то из этих недугов у Держинского прошел — то ли жену поменяли, то ли подлечили от пьянства в кремлевской больничке. В итоге композитор осчастливил Большой театр еще одной оперой — «Судьба человека», премьеры которой прошла в день открытия XXII съезда КПСС 17 октября 1961 года. Аранжировал оперу и дирижировал ею Александр Мелик-Пашаев. Но премию ей отчего-то не дали.

Не раз и не два Большой театр в погоне за наградами, званиями и премиями будет наступать на одни и те же грабли. В творческой биографии Бориса Покровского есть по крайней мере две оперы, которые он ставил, ожидая высокой оценки власти — в чем он сам и признавался позднее. В 1947 году вместе с Мелик-Пашаевым они ставили оперу Вано Мурадели «Великая дружба», а в 1951 году с Кириллом Кондрашиным — оперу Германа Жуковского «От всего сердца» (опять же про колхоз). И оба раза премьеры провалились с треском, не получив никакой награды. И каждый раз после треска Борис Александрович вновь брался за работу: молодость помогала ему перенести все тяготы сталинской критики...

МАННАЯ КАША И СТАКАН ВОДКИ. ДОСУТ  
БОЛЬШОГО ТЕАТРА: ПОЛЕНОВО  
И СЕРЕБРЯНЫЙ БОР

*Дом отдыха в Поленове — Манная каша для дирижера — Певцы-волейболисты — Маскарады и дни смеха — Трубоч Павел Садовский в роли бога Бахуса — Грибники и спиннингисты — Щука Асафа Мессерера — Асяка и Мита — Поленовская банька, мечта композиторов — Шах и мат — Прокофьев учит боксу и бросается слонами — Шостакович и балерина — Мойте руки перед едой! — «Сербор», он же «Серебряный бор» — Спецпляж номер один для народных артистов — Лемешевская поляна — Михаил Янин изучает флейту — Директор-астроном — Бильярдист Марк Эрмлер — Простота Улановой — Елизавета Гердт и ее дюжина чемоданов — Рудольф Нуреев — Ив Монтан в доме отдыха — Козловский и «Нюра»*

*Обратись я к Плисецкой с просьбой:  
«Майя Михайловна, дай сто рублей!» —  
она бы не отказала. А к Улановой я бы  
не подошел.*

Костюмер Большого театра А. Смирнов

Удавалось ли вам когда-либо наблюдать за тем, как дирижер Большого театра пытается съесть горячую манную кашу с большой плоской тарелки, причем без ложки, имея под рукой лишь свой рабочий инструмент — дирижерскую палочку? И что самое интересное, у него это получалось! Вылизав языком до блеска все блюдо, удовлетворенный дирижер получал честно заработанный приз — воздушный шарик, с гордостью демонстрируя награду окружающим его музыкантам и артистам. Поедание на спор манной каши вряд ли могло происходить в театральном буфете — этим важным делом взрослые дяди и тети, заслуженные и народные, занимались на досуге...

После напряженной творческой работы многие артисты Большого театра любили провести свободное

время не только в дачных поселках Большого театра, но и в ведомственных домах отдыха в Серебряном Бору и Поленово. Здесь они отводили душу — выяснялось, что и среди народных любимцев есть завзятые рыбаки и грибки, шахматисты и футболисты, готовые выйти на состязание с профессиональными спортсменами, отстаивая честь театра не на сцене, а на поле. Впрочем, спортивные пристрастия труппы были самые что ни на есть разнообразные. Например, Иван Петров классно играл в волейбол, подспорьем чему был его высокий рост: «Летом мы обычно выезжали в Дом отдыха Большого театра “Поленово”, расположенный на берегу Оки, близ Тарусы, и там я, еще будучи в форме, играл по старинке очень сильно. Мы даже создали свою волейбольную команду, в которую я вошел как главный нападающий. Вместе со мной играли артисты балета — народные артисты РСФСР Владимир Левашов, Георгий Фарманянц, Вячеслав Голубин и Владимир Преображенский. Пожалуй, нашей команде не было равных».

Еще кот Матроскин в известном мультфильме говорил, что «совместный отдых для моей пользы объединяет». Так вот, совместный отдых артистов Большого театра имел глубокий смысл, объединяя за интересными занятиями дирижеров и музыкантов (еще вчера готовых съезжать своего руководителя), певцов и танцоров, директора театра и его подчиненных. Много места уделялось всякого рода увеселениям. Тимофей Докшицер рассказывал: «Я часами пропадал на волейбольной площадке. Александр Иванович Радунский, артист балета и балетмейстер, талантливый карикатурист и обаятельный человек, устраивал в Поленове “Дни смеха”. Помогали Радунскому молодые балетные парни, и я помню активность Леши Варламова, Владимира Левашова, Александра Швачкина». К подготовке Дня смеха и маскарада подходили серьезно, по-театральному, писали сценарий. Начиналось все с самого утра, когда трубач Садовский, переодетый в бога вина Бахуса, объезжал окрестности Поленова на лошади, запряженной в телегу, с огромной бочкой из-под воды\*.

---

\* Известный в 1930—1960-е годы артист Александр Радунский входил в так называемую группу Кукрыниксов Большого театра, вместе с двумя своими коллегами Николаем Попко и Львом Поспехиным он ставил балеты. Помимо Кукрыниксов в театре име-



Колоритная фигура Павла Садовского — известного трубача, работавшего в оркестре Большого театра с 1930 по 1958 год, запомнилась многим. Это был поленовский старожил. «Он жил в избышке рядом с земляной лодочника. Толстый, високий, с огромным животом, всегда слабо прикрытым какой-то распашонкой. Садовский часто сидел на лавочке возле своего домика. С ним уважительно здоровались проходившие мимо люди. Этот дядя Паша был общий любимец — заядлый рыболов, балагур, весельчак, любитель выпить. Он великолепно играл на корнет-а-пистоне — маленькой позолоченной трубе с удивительно чистым звуком. В третьем акте балета «Лебединое озеро» есть сольный номер для корнет-а-пистона — «Неаполитанский танец». Дядя Паша забываемо исполнял эту партию. Он просыпался рано и первым делом тянулся к своему любимому инструменту, чтобы услышать его голос. Постепенно сложилась традиция: ровно в восемь в звенящей тишине приокского утреннего простора раздавался изумительно чистый звук корнет-а-пистона дяди Паши — он исполнял «Неаполитанский танец». Для всех окрестных деревень это была если и не побудка, то знак времени. Люди, благодарные дяде Паше и за его искусство, и за его точность, ориентировались по звуку трубы в своем укладе жизни», — вспоминал Борис Мессерер, приезжавший в дом отдыха с отцом Асафом Михайловичем.

Проводились в Поленове и разнообразные конкурсы, в частности, тот самый, на поедание манной каши без ложки. Победителем неизменно становился Кирилл Кондрашин — коллега шутили, что Кирилла Петровича в детстве недокормили манкой, вот почему он с таким профессионализмом готов уплетать ее сейчас. Другие иронизировали, что знаменитый дирижер долго тренируется перед поездкой в дом отдыха. Устраивались

---

лась и своя «Могучая кучка», в которую входили музыканты оркестра Борис Антюфеев, Михаил Крейн, Абрам Жақ, Абрам Каплун и Евгений Плуталов. Они сочиняли для своих коллег по оркестру музыкальные композиции и даже песни... А Радунский однажды, возвращаясь из Поленова на своей машине, задавил попавшую под колеса безответственную корову. Хозяин коровы, местный колхозник, не только с радостью принял от Радунского солидную компенсацию, но и вместе с ним три дня поминал свою буренку. Расстались они друзьями.

и конкурсы красоты, но также с подтекстом — мужчины переодевались в женские платья, а гримировали их артистки балета. Победителей награждали вкусными пирогами с грибами и капустой. В программу развлечений входили турецкая баня и даже концерт цыганского оркестра под управлением тромбониста Якова Штеймана.

До Поленова основная часть отдыхающих добиралась по Оке, на большом колесном пароходе «Алексин», что ходил еще до войны, из Серпухова. Пароход был с салоном (где можно было спрятаться от непогоды), капитанской рубкой, из окна которой выглядывало большое рулевое колесо с ручками, и, конечно, с огромной черной трубой, выпускавшей столб густого дыма. Борис Мессерер помнит, что корабль нередко садился на мель, и тогда капитан отдавал команду пассажирам немедленно перейти на правый борт, а затем на левый. Таким образом пароход удавалось раскачать и снять с мели: «Пассажиры — как правило, деревенские бабы, располагавшиеся со своими мешками прямо на палубе, — безропотно исполняли приказы капитана, таща за собой свою поклажу... Юношами мы, не дожидаясь, когда спустят трап, перепрыгивали через большую щель между кораблем и дебаркадером, чтобы как можно скорее прорваться в буфет, где продавалось теплое “Жигулевское” пиво в бутылках, представлявшее собой острейший дефицит в этом глухом месте».

Недалеко от пристани стоял и целый ряд лодок — с них и ловили рыбу отдыхающие, отплывая в наиболее «хлебные», уже подкормленные места. У Асафа Мессерера была уникальная для этих мест вещь — спиннинг, купленный в Дании, приводивший в восторг поленовских аборигенов, с открытым ртом рассматривавших невиданные снасти — набор ярких импортных блесен (для каждой рыбы своя!) и, конечно, катушку: одно слово, Большой театр! Асаф Мессерер поднимался в полный рост в качающейся на речных волнах лодке, забрасывал крючок, а затем сматывал катушку: не всегда, но удача улыбалась рыбакам — на блесну попадалась и щука. Он мастерски подводил рыбу к лодке, вытаскивал ее и клал в сетку за бортом. А на берегу уже готовились встречать рыбаков. Трубоч Павел Садовский не упускал случая ярко и красочно с использованием местных иде-

оматических выражений прокомментировать размеры улова. Рыбу отдавали повару, на кухню дома отдыха. Запах готовившегося ужина из выловленной Мессерером рыбы разносился по окрестностям, привлекая внимание многих отдыхающих. Вечером в столовой дома отдыха отбоя не было от желающих попробовать вкуснейшее блюдо.

Асаф Мессерер ловил рыбу и на закате дня: «Однажды на вечерней рыбалке отец поймал огромную щуку весом в восемь килограммов и принес в столовую, где его сфотографировали с уловом. Его успех стал сенсацией: никто не верил, что возможно поймать такое чудовище на Оке, уже тогда начинавшей мелеть». Однако сын Асафа Михайловича не только не пошел по балетной стезе, но и не усвоил рыболовецких уроков отца: «Во мне жила труднообъяснимая жалость к пойманной рыбе — я всегда снимал ее с крючка и отпускал обратно в воду». Зато из него получился отличный художник! На пятидесятилетний юбилей отец-рыболов сделал сыну дорогой подарок — нет, не спиннинг, а пухлый конверт с деньгами, вырученными от продажи автомобиля. Но даже эта кругленькая сумма не покрыла расходов сына на юбилей, который он отгрохал в Доме актера. Не став артистом балета, Борис Мессерер все равно породнился с Большим театром, взяв в жены балерину Нину Чистову. У них родился сын Александр, ныне тоже художник и отец семерых детей. Старшие внуки Бориса Мессерера Анна и Мария стали-таки балеринами.

Занятно, что в Поленове решались и чисто служебные вопросы. Еще при директоре Елене Малиновской, также отдыхавшей здесь и участвовавшей в самодельных праздниках театральной общественности, мать Бориса Мессерера Анель (Анна Алексеевна) Судакевич, некогда актриса немого кино, нашла себя в новой профессии. Малиновская высоко оценила способность Судакевич мастерить «из ничего» костюмы для поленовских карнавалов и предложила ей работу в мастерских Большого театра, в модельном цехе. Поступив туда, Судакевич довольно скоро освоила новую профессию по созданию театральных костюмов, получив признание в этой области.

За рыбалкой и волейболом не забывали и о работе,

ибо поддержание высокого уровня артиста возможно в том числе при постоянных тренировках — будь то голос или тело. Тот же Асаф Мессерер ежедневно, невзирая на погоду и прочие обстоятельства, занимался у станка: «Во время летнего отдыха в Поленове он, в спортивной майке, тренировочных гольфах и балетных туфлях, вершил свой “класс” на пустой веранде танцплощадки. Артисты балета, жившие в доме отдыха Большого театра, не могли в себя прийти от изумления: ни один из них не утруждал себя занятиями на вакациях», по воспоминаниям очевидцев.

У Мессерера было необычное прозвище в Большом театре — Асяка, родилось оно в семье балетмейстера, когда племянник Алик Плисецкий, оставшийся сиротой (после ареста родителей), стал жить в его квартире, называя дядю таким странным именем. Народный артист СССР Асаф Михайлович Мессерер, при всех имеющихся у него регалиях и массе поклонниц, был на редкость скромным человеком, говорил мало, больше делал. Замкнутость артиста воспринималась в семье как вынужденная реакция на перевозбуждение, царившее вокруг него. Сын Борис полагал, что сдержанность отца есть не что иное, как результат сосредоточенности перед спектаклем: «В этой сдержанности и внутренней собранности заключалась оборонительная сила отца, защищавшего энергию, припасенную им для спектакля, от растраты на случайно возникавших по ходу жизни людей. Моя любовь к балету началась с любви к моему отцу. Ходить в Большой театр на его спектакли было своеобразным семейным ритуалом. А мы с мамой шли к началу спектакля. А потом я сидел в зале и иступленно аплодировал, потрясенный успехом собственного отца».

Интересно, что балетная карьера Мессерера началась довольно поздно — ведь детей принято отдавать в балетную школу чуть ли не с пеленок. Асаф Михайлович мечтал стать археологом, пока в 1918 году случайно не оказался на галерке Большого театра. В тот вечер давали балет «Коппелия» Лео Делиба, замороживший пятнадцатилетнего уроженца литовского местечка, что под Вильно. Впоследствии он не раз рассказывал, как «Театр, красный бархат лож, позолота орнаментов, роскошная люстра, сияющая тысячами огней, причуд-

ливые декорации и сам балет взволновали его». И вдруг, в одно мгновение, юношу осенило, что танец — это и есть его стихия.

В конце концов, после занятий у Александра Горского в балетной школе при Большом театре, в 1922 году он был принят в труппу, с ним подписали годовой контракт. По таким контрактам, заключаемым перед каждым сезоном, работала в те годы и вся труппа. Мессерер находил данную систему наиболее подходящей для артистов: «Актёр не мог быть рантье и стричь купоны былых заслуг. Творческая единица любого ранга находилась, так сказать, в постоянной мобилизационной готовности. Если, допустим, прима-балерина теряла квалификацию, за дирекцией сохранялось право не возвращать ее в лоно театра. Так что вокруг контрактов возникала несколько взволнованная, даже нервная атмосфера. Тем более что обсуждались такие щекотливые вопросы, как оклад, число спектаклей в месяц, размер отпуска и прочее. Все это оговаривалось заранее, на год вперед». Жаль, что впоследствии контрактная система в Большом театре не найдет своего применения.

Заключению контракта предшествовал разговор с директором Еленой Малиновской, кабинет которой располагался в те годы в здании на углу Кузнецкого Моста и Большой Дмитровки. Молодому артисту балета суровая директриса с телефонной трубкой в руке (некогда комиссар государственных театров) понравилась, со всеми разговаривала показательно ровно и спокойно, будь то Луначарский или кто другой (да хоть сам Ильич!). Мессерер также произвел на Малиновскую хорошее впечатление:

— На каких условиях вы хотите работать в театре?

— Меня интересуют главным образом художественные условия: что я буду танцевать? А что касается материальных условий, то это зависит от вас.

— Впервые слышу, чтобы материальная сторона не интересовала человека. Ну а каковы ваши художественные условия?

— Мои художественные условия — как можно больше танцевать первые партии.

Творческая дерзость Мессерера и одновременно отсутствие амбиций в материальном плане (он был еще холостым) привели к тому, что с ним не только подпи-

сали контракт, но и дали такую высокую ставку за выступления, о которой он и мечтать не мог. Получая до сего времени копейки, он вышел из кабинета директрисы миллионером. Но подобные деньги платили далеко не всем в те скудные годы.

За три десятка лет в труппе Большого Мессерер полностью осуществил заявленные в том давнем разговоре мечты, станцевав почти все ведущие сольные партии, в том числе Зигфрида в «Лебедином озере», Принца в «Щелкунчике», Базиля в «Дон Кихоте», Шуга в «Золушке» и т. д. В 1954 году Мессерер вышел на пенсию, будучи дважды лауреатом Сталинской премии, народным артистом РСФСР и орденоносцем. Звание народного артиста СССР он удостоился в 1976 году. Мессерер много работал за рубежом, осуществив немало балетных постановок, активно преподавал, среди его учеников не только мужчины — Владимир Васильев, Марис Лиепа, Михаил Лавровский, Юрий Жданов, но и Уланова с Плисецкой. Жил он на улице Горького, 15, а про Поленово, где он отдыхал четверть века, говорил: «Самое милое место на земле, все красоты Кавказа отдам за утреннюю Оку, за поленовские леса и поляны, поросшие душистой травой и цветами».

Что же касается Елены Константиновны Малиновской, директорствовавшей в Большом театре в 1920—1930-е годы, то ее было за что благодарить — ибо именно она и отправила Большой театр отдыхать в Поленово. Внешне суровая, чуравшаяся сантиментов, она проявила удивительное понимание потребностей артистов, нуждавшихся в смене обстановки, новых эмоциях, благоприятной атмосфере отдыха. Ее интересовали самые разные вопросы: легко ли добираться до Поленова, как там кормят, хорошо ли отапливаются комнаты в доме отдыха, не мешают ли спать артистам местные курортники, купающиеся по утрам на Оке. При Малиновской на юге создали еще один дом отдыха Большого театра, в сочинском районе Макопсе.

Отдыхая в Поленове, Мессерер нередко проводил время в обществе балетмейстера Касьяна Голейзовского — еще одного крупного мастера хореографического искусства, который жил неподалеку, в Бёхове, где ему позволили построить дом. «Министерство совхозов РСФСР разрешило мне постройиться в деревне Бёхово

(около Поленова) на Оке и предупредил меня замминистра, что задерживать стройку нельзя, так как земля эта совхозная. А денег-то у меня кот наплакал. Вот я и экономлю сейчас даже на троллейбусе», — жаловался он одному из своих адресатов в 1961 году. Новатор Голейзовский еще в 1910-х годах руководил балетной студией, где танцевал и Мессерер. В Большом Голейзовский в разное время ставил Половецкие пляски в опере «Князь Игорь», балет «Скрябиниана», концертные программы. «Я хорошо помню Касьяна Ярославича и его жену, милейшую Верочку Васильеву, потому что мы жили в соседних домах в деревне Бёхово. Мне не раз доводилось гулять с ним по окрестностям Оки, слушая его увлекательные рассказы. Самоощущение гениальности уживалось в нем с комплексом недооцененности, однако держался он просто и был внимателен к собеседнику», — вспоминает Борис Мессерер, рисовавший на окских берегах портрет балетмейстера. Голейзовский и его жена похоронены на кладбище в Бёхове.

Свое театральное прозвище было и у солистки Большого балета в 1926—1950 годах, младшей сестры Асафа Мессерера Суламифи — Миты, с которой они много выступали вместе (и в СССР, и за границей, куда их выпускали еще в 1930-х годах) — в «Щелкунчике», «Бахчисарайском фонтане», «Светлом ручье», а в «Пламени Парижа» он танцевал Филиппа, а она Жанну. Для Миты Игорь Моисеев поставил балет «Три толстяка», где она танцевала Суок, неизменно вызывая бурю аплодисментов. Об интересных обстоятельствах создания этого балета Мита рассказала Илзе Лиепе: «Суок очень забавным образом получила пять лишних минут сценической жизни. Они отдыхали в Поленове, где было много молодежи, Игорь Моисеев и композитор, автор балета “Три Толстяка” — Виктор Оранский. Моисеев как-то сказал: “Мита, попросила бы ты композитора написать тебе еще вариацию, не хватает у твоей героини сценической жизни”». Суламифь нашла Оранского и обратилась с просьбой, а он сказал: «Послушай, тут есть одна артистка балета, мне так она нравится! Не могла бы ты устроить мне свидание с ней?» Пошла Суламифь к этой артистке балета, рассказала, что происходит, и попросила: «Ну тебе что, трудно чайку с ним попить? Подумаешь! А у меня будет целая вариация. Так ценой свидания

получила ее Суок еще одну прекрасную вариацию». Асаф в балете «Три толстяка» запомнился небольшой, но выразительной ролью Продавца шаров.

И брат, и сестра были отличными спортсменами, вероятно, в этом один из секретов их большой творческой и человеческой жизни (Мита — чемпион СССР по плаванию 1928 года). Не зря до сих пор многие вспоминают знаменитый концертный номер Асафа «Футболист», ставший событием в то время, отличавшееся особым интересом к футболу. В этом популярном номере он сумел собрать все движения спортсменов — ожидание паса, подножку, удар по воротам и, конечно, безупречный гол. Во время исполнения «Футболиста» артист совершал свой знаменитый коронный прыжок. Сохранилась пленка, запечатлевшая юбилей Асафа Михайловича на сцене Большого театра в 1983 году, когда он, восьмидесятилетний, показывает этот номер своему любимцу Владимиру Васильеву.

Возраст не брал артиста, прожившего долгую жизнь — 88 лет — и отличавшегося какой-то внутренней духовной молодостью мальчишки. Илзе Лиэпа еще ребенком часто отдыхала в доме отдыха Большого театра в Серебряном Бору с отцом, Асаф Мессерер приезжал с внуком Андреем: «Как-то вечером, засидевшись, Андрей вдруг спохватился, что стало поздно, а у дедушки нет ключей. Он выбежал, а потом вернулся и сказал: “Дед влез в окно”. Мы не могли поверить: Асаф Михайлович, которому за 80 лет, с легкостью влез в окно и крепко себе спал! Эта вечная молодость была ему присуща всегда. Помню, на гастролях Большого театра в Молдавии, когда артистов пригласили в колхоз на сбор яблок, Асаф Михайлович поехал и был одним из первых — яблок он собрал больше других. Был он вечно юн и невероятно зажигателен так же, как был зажигателен и в своем “звездном классе” — ежедневном уроке в Большом, куда приходили все звезды Большого балета».

Асаф Мессерер скончался в 1992 году в Москве, а вот его сестра нашла последнее пристанище на чужбине — в Лондоне, в 2004 году. Ей было 95 лет. Еще в 1980 году во время японских гастролей она попросила политического убежища в посольстве Великобритании. На берега Туманного Альбиона балерина затем и отправилась вместе с сыном Михаилом, танцевавшим в Большом с



1969 года. Через много лет уже другие брат и сестра — Илзе и Андрис Лиепа — также будут выступать вместе на сцене Большого, но так много совместных работ, как у Асафа и Миты (танцевавших почти весь репертуар театра), у них не будет. И в этом уникальность творческого союза Мессереров.

Рядом с Поленовом находился пионерский лагерь, где после войны устроилась работать сестра Асафа и Суламифи Рахиль — вернувшаяся из заключения мать Майи Плисецкой. В пионерском лагере жили братья Майи. Примечательно, что арестовали Рахиль в марте 1938 года в тот самый день, когда она собралась идти с детьми в Большой театр на балет «Спящая красавица», где танцевали Асаф и Суламифь. Перед тем как ее увезли на черном воронке, она успела сказать детям — Майе и Алику, чтобы они пошли в служебный 16-й подъезд Большого театра и вызвали дядю и тетю, передав им цветы. Дети так и сделали, сказав, что мама не придет — ее экстренно вызвали к мужу на Шпицберген. Само собой, и Асаф и Суламифь все поняли сразу, ибо муж Рахили уже сидел на Лубянке (до 1937 года он управлял угольными рудниками на Шпицбергене). «Как я танцевала, не помню. Помню только, брат нашептывал при поддержке: держись, держись, ничего такого, может, не случилось», — вспоминала Суламифь. С этого дня Майя стала жить у нее, а Алики у Асафа.

У Плисецкой был еще один брат, младший, Азарий. Его арестовали вместе с матерью, когда ему не исполнилось и года. Его раннее детство прошло не в яслях, а в Бутырской тюрьме и печально знаменитом «Алжире» (Акмолинском лагере жен изменников Родины). Он также жил в Поленове после войны. Азарий вспоминал необычные развлечения детей артистов Большого театра, однажды организовавших заплыв наперегонки с призовым фондом в виде стакана водки: «Стакан поставили на стол, а сам стол вынесли на мелководье. Кто первый доплывет до стола — выпивает водку. Дали старт. Борис, которому тогда исполнилось четырнадцать лет, очень здорово плавал кролем. Он-то и одержал победу. Первым приплыл к финишу, взобрался на стол, схватил стакан и, разом опрокинув в себя содержимое, свалился в воду. Я страшно гордился им».

Азарий окончил Московское хореографическое

училище в 1956 году, но в Большой его сразу не взяли, поскольку с Плисецкими и Мессерерами там был явный перебор (да, уважаемый читатель, и такое бывало!). Лишь через год перед ним открылись двери «семейного» театра, однако он много работал и за границей, в частности на Кубе, где товарищ Фидель Кастро мог лицезреть его в качестве одного из любимых партнеров прима-балерины Алисии Алонсо. Кубинские балетоманы до сих пор молятся на него. Отношения с Майей были у него сложные, в частности из-за гаража на улице Горького, который они никак не могли поделить (ничто человеческое балетным звездам не чуждо!). Но в конце ее жизни все как-то устаканилось.

Первые годы артисты, приезжавшие в Поленово, жили непосредственно в бывшем доме художника Василия Дмитриевича Поленова, который, как можно догадаться, создавая свое семейное гнездо, никак не мог рассчитывать на такую честь — принимать у себя на отдых Большой театр в лице Барсовой, Рейзена, Пирогова, Ханаева и многих других. Но думается, что для самих артистов было престижно обретаться именно в этом месте и в этом доме, учитывая его известность и значение в художественной жизни России. Наследники художника решили в 1932 году сдать дом в аренду театру, дабы получить хоть какие-то средства на содержание усадьбы. Заключили контракт на пять лет, Поленовы оставили для себя несколько комнат для проживания. Отношения между домом отдыха и семьей Поленовых складывались непросто, а порой и враждебно. Сына художника — Дмитрия Васильевича и его жену арестовали в 1937 году, а музей приговорили к расформированию. Лишь столетие Василия Поленова в 1944 году, широко отмеченное советским правительством, позволило арестованным родственникам художника обрести свободу, вернувшись в усадьбу. Больше Большой театр на поленовские пенаты не посягал.

Численность отдыхающих в доме отдыха увеличилась после постройки специального корпуса — так называемого главного. Теперь Поленово могло принять еще больше народа, причем не всегда поющего и танцующего, а просто умеющего дружить с теми, кто поет и танцует. И тогда истинные творцы стали искать уединения от громких маскарадов, капустников с по-

еданием каши и заплывов со специфическими призами. Уединение они находили в бане художника Поленова, находившейся, к счастью, далеко от главного корпуса, в красивом месте, близко к берегу Оки. Знал художник, где баню строить. Да, собственно, и не он, а строители его усадьбы — артель плотников. Первоначально они в баньке мылись, как и положено, а жили в строящемся доме Поленова. Однако после того, как встретили там домового, от греха подальше переселились в баньку. Артельщики на вопрос самого Поленова — на кого был похож домовый, ответили, что он вылитый Василий Дмитриевич. Домовой, говорят, являлся и позже — гостям дома отдыха...

А желающих использовать баню не по назначению — то есть жить в ней, а не мыться — нашлось много. «Банька стала самым привилегированным местом, за нее шла настоящая драчка между знаменитостями», — вспоминал Асаф Мессерер. Но открывали ее только самым достойным, то есть многократным лауреатам Сталинской премии. И не одной или двух — таких в Большом театре пруд пруди! — а сразу шести или пяти. Из отдыхающих таковых нашлось двое — Дмитрий Шостакович и Сергей Прокофьев, они хоть и не играли в оркестре Большого, но писали для театра музыку — ну как композиторам откажешь, им ведь тишина необходима! Театр оплачивал композиторам проживание в своих домах отдыха, беря их на пансион. За полностью готовую оперу композитор получал от театра 60 тысяч, а за балет — 40 тысяч рублей.

В поленовской баньке Прокофьеву мыться было некогда, ибо он всецело был поглощен сочинением балета «Ромео и Джульетта» по заказу Большого театра. В 1935 году Николай Семенович Голованов уверил Сергея Сергеевича, что с ним сразу будет заключен договор, который и подписали летом 1935 года: «Театр предоставил мне возможность работать над балетом в доме отдыха “Поленово”, где я почти закончил балет, используя частично темы, сочиненные весной». Композитор захотел изменить печальный конец этой хрестоматийной истории, закончив балет радостным пробуждением юных влюбленных. Но по его собственному признанию, «музыка не получалась достаточно радостной».

К чести Прокофьева, он советовался с артистами,

отдыхавшими в то время в Поленове. «Однажды, — вспоминает Асаф Мессерер, — Сергей Прокофьев пригласил к себе “балетных” — Габовича, Ольгу Моисееву, меня, виолончелиста Кубацкого — и стал проигрывать нам отрывки из “Ромео и Джульетты”. Он спрашивал: танцевальна ли его музыка? Удобна ли она? Мы дружно его поддерживали, одобряли. Прокофьев приглашал нас не ради проформы, ему важны были наши замечания, советы. В моей памяти он резко делится на композитора Прокофьева и на человека Прокофьева. Композитора я почитал, а по-человечески в нем много было смешного. Прокофьев, например, очень плохо играл в теннис, всегда проигрывал и, проиграв, по-моему, начинал ненавидеть своих победителей. Тут его покидало всякое чувство юмора. Он вообще был самолюбивый и обидчивый».

Проигрыши в теннис (а не на рояле!) сыграли свое недоброе дело. Возможно, что обидевшегося композитора уже сама обстановка в доме отдыха не настраивала на пафосный лад: не поддающиеся ему теннисные шарики, круглые, словно ноты, непривычно разбегались из-под ног Сергея Сергеевича. А цыплят по осени считают — вскоре по возвращении Прокофьева из Поленова состоялось прослушивание балета в Большом. Напуганное погромными статьями 1936 года руководство театра не одобрило новый балет. Оно и понятно: только-только отделались от «Леди Макбет» с ее низменными инстинктами, а тут опять про любовь, да к тому же юную: еще, чего доброго, приклеят новый политический ярлык.. Не случайно, что на прослушивании не было Голованова, а Файер, как главный дирижер балета, ничего хорошего не сказал. Отвергли постановку и ленинградские театры.

В итоге мировая премьера «Ромео и Джульетты» состоялась за границей — в Оперном театре чешского Брно в декабре 1938 года. В СССР же честь запоздалой премьеры «Ромео и Джульетты» досталась Кировскому театру — в январе 1940 года балетмейстер Леонид Лавровский (он же Иванов) и художник Петр Вильямс представили трехактный балет, в котором Джульетту танцевала Галина Уланова, а Ромео — Константин Сергеев. Не зря Асаф Мессерер пишет, что «После этого (запрета на «Светлый ручей». — А. В.) на художествен-

ных советах и собраниях все чаще стали повторять, что Большой театр — это образцовый театр. В нем не место для экспериментов. Только лучшие спектакли, созданные в других театрах, принятые критикой и зрителем, то есть апробированные, могут быть перенесены на главную сцену страны. И так как Кировский театр мог экспериментировать, он и сохранял балетное первенство. В Большой театр один за другим стали «импортировать» спектакли из Ленинграда».

«Импорт» балета в Большой театр состоялся в декабре 1946 года, те же балетмейстер Лавровский и художник Вильямс, та же Джульетта — «импортированная» Уланова с ее непревзойденным пробегом, а вот мужские партии танцевали уже другие: Ромео — Михаил Габович, Меркуцио — Сергей Корень (сверхпопулярный артист, с которого даже лепили фарфоровые фигурки), Тибальд — Алексей Ермолаев. Дирижировал Юрий Файер. В 1955 году эта версия балета попала на киноленту, но Прокофьев ее не увидел, тяжелая болезнь — гипертония — унесла его в могилу. Композитор умер 5 марта 1953 года в своей коммунальной квартире в проезде Художественного театра\*. Шостакович заметил в этой связи, что, мол, жалко — Сергей Сергеевич не узнал о смерти Сталина. Гроб с телом Прокофьева никак не могли вынести из его дома — квартал вокруг Дома союзов был оцеплен тройным кольцом милиции и сотрудников госбезопасности, охранявших тело усопшего вождя народов. С трудом удалось найти букетик цветов на могилку композитора на Новодевичьем кладбище.

В 1940-е годы Прокофьев не появлялся в Поленове, а безвылазно находился на Николиной Горе, по совету докторов, не одобрявших слишком долгие переезды. В августе 1948 года он закончил работу над оперой «Повесть о настоящем человеке» по мотивам одноименного произведения Бориса Полевого, заслужив не похвалу, а резкую критику советских музыковедов (иногда они писали правду). Оперу положили на полку, премьера ее состоялась в Большом театре лишь в октябре 1960 года, оставив неизгладимый след в народном фольклоре. Главному персонажу оперы летчику Мересьеву какие только слова не приписывали: «Сестра, сестра, подай мне ноги!» или

---

\* Ныне Камергерский переулок.

«Не надо, не надо, я буду летать!» Не помогла опере и ее реанимация в 1985 году, несмотря на участие в ней популярного тогда Александра Ворошило.

Но пока, в 1930-е годы, Сергей Сергеевич еще полон сил, местных поленовских детишек он пробует учить азам бокса — апперкоту и хуку, а со взрослыми любит сразиться в шахматы, причем сразу с несколькими противниками. Игра идет на главный приз дома отдыха — пирог с яблоками. Прокофьев был азартным, а потому иногда себя не контролировал. «Помню, мы устроили сеанс одновременной игры. Сергей Сергеевич выступал сразу против пяти претендентов на шахматную корону Поленова. Среди них были Габович и я. Как водится, нас обступали болельщики, давали советы, и Прокофьев очень нервничал. Когда ему кто-то сказал, что он нарушает регламент и слишком долго думает над каждым ходом, он в гневе даже раскидал фигуры на доске. Потом аккуратно их собрал, расставил, и наша игра длилась уже без всякого регламента — три часа. В конце концов он все-таки сдался мне, выиграв, правда, у остальных, а с Габовичем свел вничью», — пишет Асаф Мессерер.

Прокофьевские афоризмы остались в памяти членов поленовского клуба «Четырех коней»: «Шахматы — это музыка мысли» или «Шахматы для меня — это особый мир, мир борьбы планов и страстей». Еще в юности Сергей Сергеевич замыслил переделать привычную квадратную доску на шестиугольную. Его партнеры по игре — а с кем он только не сражался — высоко оценивали способности композитора. Это и Эммануил Ласкер, и Давид Ойстрах, и Михаил Ботвинник, Хосе Рауль Капабланка.

Азартный Прокофьев вполне мог себе позволить кидаться шахматными фигурами в артистов Большого театра — он ведь и сам достиг роли ферзя в советской музыке, что подтверждают шесть Сталинских премий, полученных им всего за девять лет, с 1943-го по 1952-й. А в 1946-м он получил сразу три премии (в том числе за музыку к балету «Золушка») — случай редкий! Всего в СССР было семь шестикратных лауреатов в области искусства (в их числе актер Николай Боголюбов, режиссеры Николай Охлопков, Юлий Райзман и Иван Пырьев). Прокофьев мог получить и седьмую, как авиа-

конструктор Сергей Ильюшин (единственный в своем роде), но они с Иосифом Виссарионовичем как-то неудачно умерли, в один год. Хотя лишь самому композитору была ясна истинная цена этого лауреатства, ибо в ту эпоху правили в советской музыке пешки, пробравшиеся на короткое время в ферзи, много крови выпившие у Прокофьева и ускорившие его кончину.

Поленовская банька была хороша тем, что подселить в нее к уже проживающему композитору соседей из дома отдыха было затруднительно — то есть советский принцип коммуналки был здесь не осуществим (хотя бы здесь Сергей Сергеевич мог не видеть соседей). Важно и то, что ему не пришлось жить под одной крышей с Шостаковичем. Правда, препятствовала этому иная причина — слишком разными людьми они были. Прокофьев мог работать только в тишине. А вот Шостаковичу для сочинения музыки покой был не нужен — дети сновали под ногами, а он знай себе пишет партитуру очередной симфонии. Забавный эпизод случился в 1943 году в эвакуации в Иванове — поскольку собственного папу вывести из себя было затруднительно, дети Шостаковича вовсю издевались над Прокофьевым. «Я очень хорошо помню, как мы дразнили Прокофьева. Он жил в главном, каменном доме, и окно его комнаты бывало настезь распахнуто. Мы потихоньку приближались, а потом начинали кричать: “Сергей Сергеич, тра-та-та! Сергей Сергеич, тра-та-та!” И тут в нас летело пресс-папье и еще какие-то предметы. “Уши оборву!” — этот крик я до сих пор слышу», — вспоминал Максим Шостакович, которого (судя по всему) пресс-папье доброго Прокофьева не настигло.

Но сейчас речь пойдет не о детях, а о той причине, по которой они появляются на свет. В Поленове Дмитрий Дмитриевич нередко сочинял музыку под впечатлением очередного любовного увлечения. Да, автор «Песни о встречном» был большой ходок. Это на первый взгляд он такой тютя в очках, а на самом деле — опытный ценитель женской красоты. А красота-то она здесь, под боком: в доме отдыха проводили свой отпуск балерины Большого театра, одна из них, Нина Павловна Иванова, вызвала большой интерес композитора, и не только творческий. 26 июня 1938 года Шостакович писал:

«Милая Нинуша.

Извините, что с запозданием отвечаю Вам. Все это время я был на даче и вернулся только позавчера. Эти дни я был в некоторой панике. Дело в том, что 21-го июня я виделся с моим другом И. И. Соллертинским, а 24-го выяснилось, что он заболел дифтеритом. Так как я после свидания с ним был на даче, то безумно перепугался, что заразил своих детей и сам заразился. И мне и всем моим сделали исследование, и только что я узнал, что все обстоит хорошо и бактерии не обнаружены. Поэтому до сегодняшнего дня я не писал Вам, чтобы со своим письмом и Вам не попала бы от меня дифтерийная бактерия. Комнату мне не снимайте. Вполне возможно, что я приеду дней на 10 в Поленово в дом отдыха. Уже сегодня я послал об этом письмо в дирекцию театра. Если они дадут мне отдельную и не проходную комнату, если нет, то все же я уверен в том, что мы с Вами сумеем найти место для нас, для наших встреч и разговоров. Очень я без Вас скучаю. Чувствую, что люблю Вас, и жажду всем своим существом. Как только получу ответ насчет Поленова, дам Вам телеграмму.

Крепко Вас целую *Д. Шостакович*».

Это письмо было обнародовано в 2019 году (выставлено для продажи на аукционе и продано более чем за миллион рублей в числе дюжины подобных посланий) и является новым фактом в биографии композитора. В нашей книге оно опубликовано впервые. Как рассказала дочь балерины, ее мать Нина Иванова познакомилась с Шостаковичем в 1933 году. Он влюбился в нее без памяти, предлагал даже руку и сердце: «Вчера поздним вечером ел шашлык и вспоминал Вас. Скучно без Вас. Надеюсь, что в этом году мы будем встречаться с Вами чаще, чем в прошлом». Почему бы не встречаться в Поленове — там так красиво и шашлык повар дома отдыха готовит отменный...

Страх Шостаковича заболеть дифтеритом был усилен его мнительностью. Композитор был не уверен во всем — в том, что выключил утюг и газовую плиту, закрыл на ключ дверь, уходя из дома. Он испытывал страх и «перед сексуальной изнанкой жизни», как отмечала еще одна подруга молодого композитора — наркомша Галина Серебрякова. Имелось у композитора и еще одно специфическое качество — фантастическая



чистоплотность, заставлявшая его мыть руки по десять раз на день. Этому он приучал и своих детей — дочь и сына. Долгожданный сын Максим, кстати говоря, родился как раз за полтора месяца до написания процитированного письма балерине. На его матери — физике Нине Васильевне Варзар композитор был женат с 1932 года. Но детей у них не было года четыре (в альпинистском походе жена простудила почки), что дало серьезную трещину в браке уже в 1934 году, когда Шостакович увлекся молодой переводчицей Еленой Константиновской (вот и еще один повод для вдохновения!). В июле 1934 года он приезжает в Поленово с женой, а письма пишет любовнице, призывая ее отправлять их в Москву, а не на почту в Тарусу, куда он каждый день вынужден ходить целый час:

«Там писем не оказалось. Таруса находится очень далеко от Поленова. Это самая близкая почта. Если через шесть дней я там не получу письма, то между нами все будет кончено.

*Д. Шостакович. 13.07.1934».*

Живя в Поленове, Шостакович испытывает информационный голод — под рукой нет советских газет, читать нечего. «Дорогой Лева! Спасибо за газеты, только не отправляй их заказной бандеролью, приходится ходить в Тарусу» — из письма другу Льву Оборину. А еще Дмитрий Дмитриевич просит прислать ему полкило сахара, нашатырный спирт и зеркало — видно, в доме отдыха сладкого не хватает. Хотя «здесь кормят прилично». Порой настигает и депрессия. «Погода стоит дождливая, на улице грязно. Приходится сидеть дома или на балконе. Бывший владелец Поленова в такую погоду здорово, наверное, пил. Природа необыкновенно хороша, но в голове у меня пусто, и если стукнуть меня по лбу, то получится пустой деревянный звук. Газет здесь нет. Что делается на свете, не знаю. Случайно, в уборной, прочел статью тов. С. Динамова “Адвокат формализма”, где он дает достойный отпор автору “Комаринского мужика” по поводу его формализма» — из письма Ивану Солертинскому от 9 июля 1934 года.

Про газету в уборной — занятная мелочь поленовской повседневности, указывающая нам на особенности снабжения дома отдыха туалетными принадлежностями. А может, и газет не было по той лишь причине,

что все они шли на их использование не по прямому назначению? Про водку тоже интересно, как и последствие ее чрезмерного употребления — пустую голову. А что еще делать в такую погоду? Любил Шостакович выпить, причем стаканами, маленьковскими. Пьянел быстро. Композитор всю сознательную жизнь предпочитал водку прочим спиртным напиткам, которые ему в качестве сувенира по доброй и неиссякаемой русской традиции привозили из-за границы. Открывая как-то бутылку с «бескозыркой» — мягкой металлической крышечкой, композитор сделал глубокомысленный вывод: «Иностранские бутылки снабжаются пробками с резьбой, потому что у них бутылка — предмет долговременного пользования. А наша поллитровка — предмет одноразовый, если ты открыл ее — затыкать еще раз не потребуется. Водка бывает только хорошая или очень хорошая. Плохой водки не бывает». Своему другу Исааку Гликману Шостакович однажды отправил в письме этикетку водки «Экстра», советуя покупать бутылку только со знаком качества. К старости его норма была полстакана.

В погожие дни Шостакович в Поленове музицирует с музыкантами оркестра Большого театра, в частности, с виолончелистом Виктором Кубацким, которому он посвятил сонату. Композитор пытается сочинять фути и оперу-фарс (он хотел создать «советское кольцо нибелунга»). Думает он и о свадебных перспективах бурного романа с красавицей-переводчицей Еленой Константиновской. В 1935 году они с женой расходятся, но на короткое время. В мае 1936 года Нина Варзар наконец рождает ему дочь Галину. А Константиновскую исключают из комсомола, сажают ненадолго в тюрьму, после чего в 1936 году Шостакович приходит к ней с папкой ругательных рецензий на его произведения, успокаивая: «Вот видите, как хорошо, что вы не вышли за меня замуж!» В дальнейшем она станет женой кинодокументалиста Романа Кармена (по ее собственному рассказу). Что касается балерины Нины Ивановой, то ее роман с композитором, судя по всему, развивавшийся параллельно, потихоньку затухнет перед войной. Поленово при желании могло бы вместить многих поклонниц Дмитрия Дмитриевича.

Как видим, в дом отдыха Большого театра Шостако-

вичи приводили самые разные причины, и творческие, и личные. В основном это было до войны. А в 1947 году Сталин дал ему звание народного артиста РСФСР, выделил дачу в Болшеве и новую квартиру на Кутузовском проспекте (до этого композитор жил на улице Кирова\*, а во время войны — в гостинице «Москва», куда его поселили после эвакуации из блокадного Ленинграда). Так петербуржец стал москвичом на всю оставшуюся жизнь. Впрочем, квартиры было даже две — их объединили в одну большую, дабы композитору ничто не мешало творить, что являлось немыслимой роскошью в условиях послевоенной нехватки жилья, когда те же москвичи — слушатели Шостаковича — ютились в основном в коммуналках, подвалах, землянках. Его переселение на Кутузовский четко и недвусмысленно обозначило приобщение композитора к элите советского общества. В новые апартаменты, располагавшиеся на четвертом этаже, привезли из Ленинграда и старую мебель, в том числе два рояля — один большой, концертный, другой поменьше, кабинетный. Поднимали их внутри лестничного пролета лебедками, ибо затащить такие махины по лестнице было затруднительно.

Переселение в новую огромную квартиру ознаменовало собой и очередной период травли. Она как бы с этого и началась, символизируя вторую сторону медали, получаемой от власти, действующей и кнутом, и пряником. В конце 1940-х годов в СССР началась новая идеологическая кампания по борьбе с формалистами, космополитами и низкопоклонством перед Западом. Шостакович в это время преподает в Московской консерватории, руководимой его другом Виссарионом Шебалиным, где у него немало учеников. В отчете о проверке консерватории, датированном 2 февраля 1948 года, ее называли «питомником формалистствующих молодых композиторов и музыковедов». Далее говорилось: «Член парткома Ойстрах постоянно выступает против обучения пианистов и скрипачей основам марксизма-ленинизма. Профессора Нежданова, Козолупов, Юдина говорят своим студентам: «Меньше занимайтесь марксизмом, это — прикладная дисциплина, за нее можно братья в последнюю очередь». Многие педаго-

---

\* Ныне Мясницкая.

ги консерватории не ходят на собрания. Газет не читают, в политике не разбираются». А если и читают — то только в уборной.

Проверка не прошла для консерватории бесследно, вскоре, в июле 1948 года, Шобалин был снят с должности. Выгнали и Шостаковича, лишив его звания профессора. Увольнение произошло своеобразно — композитор пришел на занятия, а ему отказались выдавать ключ от аудитории. Уволили его за дело — совсем не разбирался в марксизме-ленинизме, а ведь ему доверили принимать экзамен по этому важнейшему для всех музыкантов предмету. Но что он мог спросить? Как-то сидит Шостакович на экзамене в консерватории и думает, какой бы вопрос задать студенту, чтобы тот наверняка ответил. А в аудитории висит плакат «Искусство принадлежит народу. В. И. Ленин». Композитор спрашивает: «Кому принадлежит искусство?» Студент молчит. «Ну, кому, подумайте, вспомните, что Ленин по этому поводу сказал?» Студент — бестолочь такая! — так и не понял и двойку получил. А в другой раз Шостакович поставил пятерку студентке, которая на вопрос, что такое «ревизионизм», ответила: «Это высшая стадия развития марксизма-ленинизма».

В Союзе композиторов его тоже мучили, заставив изучать работы Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» и «Экономические проблемы социализма в СССР». Все советские люди должны были прочитать их и законспектировать. Так, к Шостаковичу прикрепили специального преподавателя, проверявшего его тетрадки, которые за композитора вел его друг Исаак Гликман. Преподаватель приходил прямо в квартиру на Кутузовский принимать у композитора зачет, размеры хором Шостаковича поражали его куда меньше, нежели отсутствие на стенах портретов вождя: «А где у вас товарищ Сталин? Что-то не вижу!» Шостакович виновато улыбался в ответ.

Дочь композитора Галина через много лет передавала драматическую обстановку, царившую в то время в доме: «Отец ходит по квартире из комнаты в комнату и непрерывно курит. С мамой они не разговаривают. Мы с Максимом тоже молчим, в такие моменты вопросы задавать не принято... Это — зима 1948 года. Мне почти двенадцать, Максиму — десять. Мы знали, что во всех

газетах превозносят “историческое постановление” Центрального Комитета партии “Об опере ‘Великая дружба’ В. Мурадели”, а музыку Шостаковича и прочих “формалистов” бранят на все лады. Максим учился в музыкальной школе, а там “историческое постановление” штудировалось. Учитывая это, родители решили, что лучше ему некоторое время в класс не ходить». Как бы ни старались не посвящать детей в подробности, они и сами могли догадаться о причинах происходящего. Ведь и раньше куда-то пропадали знакомые отца, приходившие к ним в дом еще в Ленинграде. Был человек — и нет, и ни слуху ни духу о нем. Порой сын и дочь обращались к отцу с провокационным детским вопросом: «Куда пропали, например, такие-то дядя или тетя?» Ответ всегда был стандартный: «Они хотели восстановить капитализм в России». И все понятно, больше вопросов нет, значит, они уже никогда не появятся. Аресты были и среди родни Шостаковича. Репрессировали мужа его старшей сестры Всеволода Фредерикса, а сестру Марию выслали из Ленинграда. В свое время подвергалась аресту и теща композитора Софья Варзар...

Боялся ареста и сам композитор, ибо никакие Сталинские премии и квартиры не могли спасти ни от лагерного бушлата, ни от чекистской пули. Люди жили в страхе. А в это время по радио вовсю передавали вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», сочиненный композитором в 1948 году. Как справедливо отмечает искусствовед Игорь Голомшток, работавший в ту пору кредитным инспектором в Пролетарском отделении Мосгорбанка, «развернутая еще ранее кампания против космополитизма в это время достигла своей кульминации в деле о еврейских врачах. Каждое утро замдиректора банка тов. Путинцева открывала газету и вслух прочитывала (специально для меня) о все новых злодеяниях убийц в белых халатах. А по радио передавали цикл еврейских песен Шостаковича, и репродукторы орали женскими голосами: “...врачами, врачами стали наши сыновья — э-эх!” Очевидно, власти хотели несколько прикрыть Шостаковичем развернувшуюся в стране антисемитскую вакханалию. Я же воспринимал тогда этот цикл как злую пародию на происходящее».

Многие друзья дома отвернулись от Шостаковича в этот период, прекратились телефонные звонки, засто-

ля. Иные просто переходили на другую сторону улицы в страхе, что придется с ним здороваться. Однажды он пришел на концерт в консерваторию, так вокруг него сразу образовалась пустота. Он так и просидел весь вечер в гордом одиночестве. И вдруг посреди этой всеобщей вакханалии 16 марта 1949 года в квартире композитора раздается телефонный звонок. Простят Шостаковича: «Сейчас с вами будет говорить товарищ Сталин». Вождь ни с того ни с сего предложил ему поехать в... нет не в Поленово, а сразу в Америку на конгресс защитников мира. Шостакович принялся отказываться: «Мою музыку не исполняют, она запрещена». — «Это мы не знаем, это мы проверим». Далее диалог продолжился: «Я плохо себя чувствую». — «Где вы лечитесь?» — «В обычной поликлинике». Дело в том, что Шостаковича открепили от спецполиклиники на улице Грановского — непременно атрибута принадлежности к советской элите. Прошло совсем немного времени после того, как Шостакович положил трубку, и вновь начались звонки, на этот раз из той самой поликлиники с требованием немедленно явиться на диспансеризацию всей семьей. Это вождь позаботился — Сталин и сам мог позвонить заведующему спецполиклиникой, не доверяя это важное дело никому.

Действительно, не мог же Дмитрий Дмитриевич ехать в Америку больным... Что скажет Эйзенхауэр? С собой Шостакович взял любимые папиросы «Казбек», количество которых было таково, что заняло добрую половину чемодана. В США «Шости» — так его прозвали за океаном — устроили феерическую встречу, на аэродроме Нью-Йорка композитора приветствовали тысячи музыкантов. Шостакович стал всемирно известен во время войны благодаря своей Ленинградской симфонии (в 1948 году она вдруг была признана в СССР вредной за пропаганду «немецкой военной машины», неисповедимы пути Господни!). Но в Америке не было своего товарища Жданова, они там не ведали, что творчество Шостаковича — это сплошной формализм, и продолжали всю исполнять его музыку в лучших концертных залах. Знал Сталин, кого отправить, ну, в самом деле — о чем американские борцы за мир и люди доброй воли могли говорить, например, с Александром Фадеевым? И о нем, и о других членах советской деле-

гации словно забыли. «Дмитрий Шостакович и сопровождающие его лица» — так в те дни писали американские газеты. После мимолетного визита композитора в аптеку за аспирином ее хозяин выставил на витрине рекламу: «У нас покупает Дмитрий Шостакович»... А своего негативного отношения к советской власти он не скрывал. «Не тратьте зря силы, работайте, играйте. Раз вы живете в этой стране, вы должны видеть все так, как оно есть. Не стройте иллюзий, другой жизни здесь нет и быть не может. Скажите спасибо, что еще дают дышать», — говорил фармацевт близким и друзьям.

Приятели композитора отмечали, что характер у него был специфический, способствовавший представлению о Шостаковиче как о человеке нервном, мнительном, беспокойном: «Шостакович по натуре не был ни общительным, ни разговорчивым. Посторонние люди, если они присутствовали в доме, создавали для него некое неудобство». Он с детства учил детей правилам общения с друзьями и знакомыми. «Никому нельзя звонить после десяти вечера или ранее десяти утра. Нельзя приходить в гости без звонка или приглашения. Если вам говорят: “Как-нибудь заезжайте”, — это еще не означает, что вас пригласили. Приглашают на определенное число и к определенному часу”. Вот он сам зовет кого-нибудь из друзей на обед. Например, Хачатуряна с женой. За столом обстановка самая непринужденная — шутки, смех... Но застолье не может быть бесконечным — если обед начался, предположим, в 15 часов, то в 17 он закончится. И все друзья это прекрасно понимали. Для тех, кто засиживался сверх всякой меры, у нас в семье был специальный термин: “каменный гость”. А еще отец иногда говорил: “Бойся гостя не сидящего, а уходящего”. Он очень не любил, когда кто-то уже стоит в прихожей и продолжает разговаривать», — вспоминали его дети.

В то же время Дмитрий Дмитриевич удивлял многих своей педантичностью: «Будучи человеком по натуре весьма аккуратным, наш отец раз в два месяца шел на прием к дантисту... С такой же регулярностью он посещал и парикмахерскую. На письменном столе у него был перекидной календарь, где загодя были отмечены дни, в которые надлежит проверять состояние зубов или стричь волосы. В этом настольном календаре были

отмечены дни рождения родственников, друзей, коллег, и отец никогда не забывал отправлять им поздравительные телеграммы и открытки. Он внимательно следил за четкостью работы почты. Когда появилась подмосковная дача, он отправил туда открытку на собственное имя, дабы проверить, дойдет ли она туда и как скоро».

И все же, имея дачу, Шостакович любил приезжать в Поленово, где не только писал музыку для Большого театра (ему, например, заказывали оперу «Молодая гвардия» и «Тихий Дон»), но и играл в карты с артистами, причем на деньги. Любил покер, но как игрок представлял абсолютную противоположность Прокофьеву: в нем не было того азарта. Являясь сущей находкой для поленовских отпускников, Шостакович был не только футбольным болельщиком и дипломированным футбольным судьей, отлично зная все тонкости судейства. Умел судить и волейбол, не давая спуску проштрафившимся...

В 1962 году Дмитрий Дмитриевич женился в третий и последний раз, его избранница Ирина Антоновна Сунпинская оказалась моложе его на 28 лет, она стала для него всем — и даже лифтершей (отважная женщина однажды починила лифт на даче, в котором застрял ее супруг). Во многом благодаря ей тяжелобольной Дмитрий Дмитриевич прожил еще 13 лет и мог еще плодотворно работать. В том же году он переехал с Кутузовского проспекта в Брюсов переулок, поближе к Большому театру. Скончался композитор в 1975 году в 68 лет...

Как-то летом году в 1937-м расслабленную атмосферу дома отдыха нарушил приезд необычной для этих мест большой и красивой машины «линкольн», на которых по Москве обычно возили иностранцев. А еще такие автомобили водились в кремлевском гараже. Машина пришла за Марком Рейзенем и Асафом Мессерером: «Собирайтесь, товарищи, вас ждут на правительственном концерте». Долго упрашивать не пришлось. «Мы тронулись в путь, — вспоминает Мессерер. — В те годы из Поленова в Москву вела не прямая шоссейная автострада, а проселочная дорога (до Серпухова), вся в рытвинах и колдобинах. И машины беспрестанно там застревали. Чтобы вытащить их, обычно собирался народ из ближних деревень. А уж от Серпухова до столицы шла полуасфальтовая дорога. Наш «линкольн» не



минул участи менее великолепных автомобилей. Хорошо еще, что застряли мы не в лесу и не в поле, а вблизи поселка. Точнее — напротив местной больницы, где в это время шел ремонт. Меж тем становилось темно и холодно, и, как писали в старых романах про путешествия, пора было подумать о ночлеге. С трудом разыскали мы директора больницы и стали разъяснять ему драматичность ситуации».

И все бы ничего — Рейзен с Мессерером люди бывалые, молодые и здоровые, только вот с ними ехал еще один человек — Владимир Иванович Немирович-Данченко, попросивший захватить его в Москву по причине какого-то неотложного дела. Короче говоря, один из основоположников советского театра трижды проклял и машину, и дорогу, поняв, что ночевать ему придется в пропахшей краской больнице. Выручил главврач — позвал Немировича к себе домой переночевать, а Рейзену и Мессереру пришлось до утра коротать ночь в больничных палатах, на импровизированном сеновале.

«Ночь мы провели тревожно, — продолжает рассказ Мессерер. — Утром, выйдя на дорогу, увидели, что “линкольн” совсем увяз. Мы стали “голосовать”. Но кто ездит в ранний час по глухой дороге? Наконец какой-то грузовик притормозил. Владимир Иванович сел с шофером, а мы влезли в кузов. Через километр машина встала. Мы слезли с кузова и подбежали к кабине. “Я так не могу, я так умру...” — проговорил Владимир Иванович. Мы умоляли его потерпеть до Подольска — а оттуда до Москвы можно было добраться поездом. “Ну, хорошо, ну, поехали...” — согласился он. Мы с Рейзеном снова влезли в кузов, машина тронулась, но через полкилометра остановилась вновь. “Я лучше останусь в поле...” — отвечал Владимир Иванович на наши тревожные взгляды. “Может, вам лучше будет наверху?” — спросил его шофер. “Да, мне, пожалуй, лучше будет наверху”, — согласился Владимир Иванович. И мы посадили его в кузов. Помню, уже благополучно добравшись в Москву, даже во время ответственного концерта я думал — как он там дома, Владимир Иванович? К счастью, все обошлось благополучно».

Владимир Иванович, видимо, настолько привык к спальным вагонам, к своим Ниццам и Парижам, куда его отпускало на отдых политбюро, что совсем позабыл

всю прелесть передвижения в грузовиках по разбитым российским дорогам. Он вообще был большим шутником. Однажды за обедом в доме отдыха соседка по столу — молодая актриса — игриво поинтересовалась у режиссера, сколько ему лет. Владимир Иванович не стал уподобляться кукушке, ответив остроумно: «Немировичу — сорок, а Данченко — тридцать девять»...

Учитывая сложности поездок в Поленово, ездить сюда, на берега Оки, всего на несколько дней — субботу и воскресенье — артистам Большого театра представлялось затруднительным по времени. Только доберешься — а уже назавтра надо собираться восвояси, в Москву, на спектакль. Причем возвратиться надо в полной творческой и физической форме. А дорога плохая: потрясет так, что все из головы вылетит. Вот почему для кратковременного досуга, а также для отпуска в зимние месяцы свои двери артистам открывал еще один дом отдыха — «Серебряный бор», располагавшийся в известном дачном месте в Хорошевском Серебряном Бору (на 4-й линии), обозначавшемся на карте столицы как лесной массив. На дачах Серебряного Бора, где когда-то жил генерал-губернатор Москвы великий князь Сергей Александрович, в советское время отдыхали старые большевики Емельян Ярославский и Иван Скворцов-Степанов, первые красные маршалы Тухачевский и Блюхер, певица Людмила Зыкина, министр внутренних дел Николай Щелоков, митрополиты РПЦ, иностранные послы и дипломаты (в гостях у которых, как мы помним из предыдущих глав, частенько бывали симпатичные артистки Большого театра).

Популярность Серебряный Бор завоевал после войны, превратившись в место уик-энда москвичей, добравшихся туда на 20-м троллейбусе. Юрий Трифонов в повести «Студенты» пишет: «Летом здесь былолюдно и весело, наезжало много дачников, молодежи, на реке открывались лодочные станции и пляжи, с утра до вечера гулко стучал мяч на волейбольных площадках, — жизнь была увлекательной и легкой, похожей на кинофильм... А потом начиналась осень, пустели дачи, в поле и в лесу почти не встречалось людей, да и те, кто встречался, были редкие огородники, торопящиеся на автобусный круг с мешком картошки за плечами. И плыла в воздухе нетревожимая паутина, просеки затоплялись жухлой

лиственной — ее никто уже не убирал до снега, и далеко по реке разносилось одинокое гудуканье последнего катера с каким-нибудь случайным пассажиром, забившимся от холода в нижний салон».

Летом в «Серебряный бор» нередко ездили отдыхать москвичи, не имевшие дачи. Купались и загорали здесь и артисты Большого театра. Естественно, что здесь известные певцы и балерины не могли греться на солнышке и загораться посреди простой советской публики — им отрядили место на привилегированном и охраняемом спецпляже номер один, где также могли отдохнуть и вельможные жители государственных дач со своими семьями. Сей пляж с полагающимся ему инвентарем — кабинками для переодевания — располагался по другую сторону Москвы-реки. Для доставки драгоценных тел спецконтингента через реку работала переправа в лице деда Степана Митрофановича — бывалого паромщика, моряка чуть ли не в пятом поколении. Он умело управлял вверенными ему плавсредствами — будь то лодка или катер, осознавая, какая высокая честь ему оказана — переправлять на тот берег золотые голоса и серебряные ноги Большого театра.

Ну а те, кто не купался, устраивали в «Серебряном бору» импровизированные концерты, в частности, Сергей Лемешев, память о котором хранит Лемешевская поляна. Сергей Яковлевич, пожалуй, самый известный в народе артист Большого театра, чье пребывание здесь оставило в том числе и топонимические последствия. Лемешев бывал в доме отдыха «Серебряный бор» — «Серборе», как звали его отдыхающие, — на протяжении своей долгой певческой карьеры\*. Он любил останавливаться в тринадцатом номере, откуда открывался замечательный вид на окрестности. Когда здоровье певца пошатнулось — дали о себе знать инфаркты и воспаление легких, — он избавился от дачи и вместе с женой Верой Кудрявцевой возобновил свои приезды в «Серебряный бор». Любил прогуляться к реке, посидеть с книгой под старым ветвистым дубом. Из дома отдыха Сергей Яковлевич в последний раз уехал в Москву — это

---

\* Сергей Яковлевич охотно вспоминал слова, услышанные им в свое время от Константина Сергеевича Станиславского: «Шляпинных я из вас не сделаю, но его родственниками вы будете».

случилось 25 июня 1977 года, а на следующий день певец скончался.

Распевались и занимались в «Серебряном бору» и другие певцы и музыканты, благо что места было много — не мешали друг другу скрипачи и трубачи. А у Тимофея Докшицера тоже был свой «класс» у березовой рощи, где он позволял себе заниматься полным звуком: «Отдых чередовался с необременительным трудом. Покидая на два-три дня театр, мы старались не терять профессиональную форму, зная, что завтра-послезавтра у нас спектакль». Но неужели у отдыхающих музыкантов, репетирующих в лесу с его долгим эхо, ни разу не возникло каких-либо трудностей, вызванных соседством трубача со скрипачом? Не мешали ли они друг другу?

Приезжавшие в «Серебряный бор» знали его неписаное правило: прежде всего отдых, а затем все остальное. Пусть музыка звучит — но не в доме отдыха, а за его пределами. Ведь, в конце концов, от этой самой музыки люди и отдыхали. Однажды в начале 1950-х годов на несколько дней в «Сербор» приехал Михаил Яншин, один из самых популярных артистов МХАТа, репетирующий в ту самую пору роль сэра Питера в спектакле «Школа злословия». Все, кто когда-либо смотрел эту остроумную комедию не только на сцене Художественного театра, но и на телеэкране, помнят один из ярких эпизодов спектакля, когда Яншин и Андровская (она играла миссис Тизл) дуэтом поют милую песенку «Голубок и горлица никогда не ссорятся». При этом Яншин играет на флейте, Андровская на арфе.

Как истинный ученик Станиславского, Михаил Михайлович полагал, что должен не только сам спеть, но и выучиться игре на флейте, причем не где-нибудь, а в доме отдыха Большого театра. Вероятно, он полагал, что раз в «Серебряном бору» проводят свой досуг музыканты, то уже само его присутствие в этой одухотворенной атмосфере будет способствовать более скорому освоению незнакомого для него инструмента. И вот, приехав как-то на субботу-воскресенье, откушав на завтрак творожок и яичко всмятку (не его любимый ресторан «Бега», но все же!), гедонист Яншин закрылся в своем номере на втором этаже, достал флейту и принялся разучивать песенку из спектакля.

Промучившись битый час, Михаил Михайлович все-таки взял четыре первые ноты, к своему удовлетворению. Но мучился не только Яншин, но и все его соседи. Находчивый актер, выбрав для своих смелых занятий выделенную ему для отдыха комнату, тем самым пожалел пернатых обитателей Серебряного Бора (отвратительный звук яншинской флейты мог заставить кого угодно покинуть насиженные места) — но не учел, что все население дома это тоже живые существа. И вот один из соседей решился нарушить уединение народного артиста. Яншин не знал, кто потревожил его — человек выглядел странно. «Вид он имел не слишком импозантный, и если в черном пиджачном костюме и при галстукке его еще пускали в Большой театр, то “на природе”, в затрапезной одежде, он по всем статьям сильно смахивал на мусорщика, собирающегося приступить к очистке садовых дорожек», — запомнил один из свидетелей «репетиции» Михаил Чулаки.

Предполагаемый мусорщик «переступил порог комнаты и в нерешительности остановился, комкая в руках неопределенного цвета кепочку и не зная, с чего начать разговор. Наконец взор его остановился на блестящем металлическом инструменте, который держал в руках хозяин комнаты: “И вот на этом вы все время играете?” Яншин подтвердил, что именно на *этом* он и играет, и с некоторой даже гордостью продемонстрировал посетителю флейту, усыпанную, словно чешуей, сложной системой рычажков, клапанов и отверстий. “А как вы на *этом* играете?” Яншин привел флейту в рабочее состояние, некоторое время прилаживался и наконец с известной долей отваги извлек вытверженные им четыре начальных звука песенки “Голубок и горлица”. При этом пухлое доброе лицо артиста исказилось зверской гримасой, наглядно свидетельствующей о тех невероятных усилиях, которые потребовались для звукоизвлечения на этом инструменте. “А я тоже так смогу?” Тут Яншин не выдержал и пустился в пространные рассуждения, что для того, чтобы играть на флейте, нужно не только долго учиться, но еще иметь музыкальные способности, чтобы не сказать больше — талант».

Незнакомец полностью согласился с Яншиным, попросив разрешения дать ему тоже «подудеть» в флейту (попробовать!), тем более что когда-то в детстве он

много раз «дудел» в самодельные свистульки. Великодушный Яншин сдался: ну что взять с чудака, пусть себе потешится! Он, наверное, в жизни впервые видит столь серьезный инструмент, да и вообще мало что видел. Зато будет теперь всем рассказывать о том, что играл с самим Яншиным. Ну а далее случилась подлинная комедия. Взявший в руки флейту странный любитель игры на свистульках стал дуть в инструмент то с одного конца, то с другого, изображая дилетанта в последней стадии. Вдруг флейта зазвучала, да как! Комната наполнилась прекрасным и возвышенным звуком, в общем, как в оркестре Большого театра под управлением Мелик-Пашаева. Сраженный Михаил Михайлович Яншин так бы и упал в обморок, если бы не стоявшее рядом плетеное кресло — он свалился в него. А «мусорщик» все играл и играл что-то очень знакомое: да это же та самая песенка «Голубок и горлица»! Но как же красиво она звучит... Воспользовавшись замешательством Яншина, флейтист пропал как чудное видение, не сказав ни своей фамилии, ни имени.

Кто же был тем «мусорщиком»? Не кто иной, как признанный музыкант-виртуоз, лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей 1941 года, кавалер ордена «Знак Почета», артист оркестра Большого театра в 1928—1952 годах и выдающийся флейтист Иосиф Адольфович Ютсон. После этого случая (быстро ставшего известным всей округе) Яншин уже не нарушал покой и тишину дома отдыха. Да, Михаил Михайлович просто взял в руки не свой инструмент — возглавляя цыганский театр «Ромэн», он хорошо играл на гитаре. А премьера «Школы злословия» все равно прошла с успехом.

Можно себе представить, какая удивительная — прямо скажем, семейная — атмосфера царила в дачном Серебряном Бору — так не привычная для советских шести соток с их руганью по поводу слишком высокого забора между участками или соседского дыма от сжигаемого мусора. «В этой уютной двухэтажной деревянной даче на берегу Москвы-реки, — свидетельствует Докшицер, — мы проводили выходные дни, а порой два-три дня, свободных от репетиций и спектаклей, иногда жили семьями летом неделю-другую. Нас не тяготило то, что вокруг — все свои, все друг друга знают. Зато в

столовой «обмен мнениями» и шутками перелетал из одного конца зала в другой, от столика к столику, здесь не придерживались чинов и регалий и запросто общались музыкант и дирижер, директор и артист миманса». Простоте общения способствовали неплохая кухня дома отдыха, отзывчивый персонал, готовый помочь в случае чего и устроить на несколько дней жаждущих свежего воздуха артистов труппы, к услугам которых была не только столовая с ее знаменитым буфетом, но и веранды с соляриями.

Далеко за границы дома отдыха (быстрее звука трубы) разносился запах шашлыков — их замечательно умел приготовить не повар, нет, а знаменитый тенор Зураб Анджапаридзе. Директор театра Михаил Чулаки рассматривал со второго этажа звездное небо — он, оказывается, помимо административной работы не только сочинял музыку, но и увлекался астрономией. В машине возил с собой подзорную трубу, просвещая вверенную ему труппу относительно расположения планет Солнечной системы. Рассказы директора-астронома не у всех вызвали положительные эмоции, приводя к различным ассоциациям — ведь звезды падают не только на небе.

Приезжая в «Серебряный бор», откладывали свои дирижерские палочки в сторону, дабы взять в руки бильярдные кии, Кирилл Кондрашин и Евгений Светланов. Не менее хорошим бильярдистом, чем дирижером, был Марк Эрмлер — сын известного кинорежиссера и чекиста Фридриха Эрмлера. Правоверный партиец и лауреат четырех Сталинских премий, отец сам выбрал сыну профессию, объяснив это тем, что «Ни один болван не сможет подсказывать дирижеру, как надо правильно махать этой палочкой!» Марк Эрмлер даже сыграл в фильме, поставленном его отцом, — «Неоконченная повесть», — помните эпизод, где героиня Элины Быстрицкой сидит в филармонии и слушает музыку Чайковского, так вот, на сцене дирижирует именно молодой Марк Эрмлер. Роль свою он исполнил блестяще, что неудивительно — уже шестнадцатилетним мальчишкой Марк дирижировал симфоническим оркестром.

Все в нем завораживало: аристократическая внешность, потрясающая работоспособность, породистая

красота (которую подчеркивала копна рано поседевших волос). В Большом театре он прослужил почти полвека (принят был по конкурсу в 1956 году, сразу после Ленинградской консерватории). На его счету более двух тысяч продирижированных балетных и оперных спектаклей, в том числе поставленных им — «Иоланта», «Каменный гость», «Ифигения в Авлиде», «Аида» и другие. Как самый репертуарный дирижер он останется в истории Большого театра. Закономерный итог его долгой карьеры — руководство оркестром, который он возглавил в конце 1990-х годов, правда ненадолго: в 2002 году Марк Фридрихович скончался в Сеуле на очередных гастролях, не дожив нескольких недель до семидесяти лет.

Как редкое для дирижера качество ценили артисты в Эрмлере то, что он никогда не экспериментировал над артистом. «Ни в угоду обстоятельствам, ни тем более в угоду собственным амбициям. В отсутствие тенора он ни за что бы не поручил его партию баритону, даже если это грозило отменой спектакля. Эрмлер думал прежде всего о возможном голосовом срыве, который мог означать конец карьеры певца. Маэстро всегда щадил самолюбие артиста и умел непублично, с глазу на глаз, дать и деловой, и дружеский совет», — отмечает Тамара Синявская. Дирижер когда-то дал молодой дебютирующей певице такое напутствие:

«Дорогая Тамара!

Желаю, чтобы твой путь от Дуняши до Любаши был усеян розами,

и чтобы все горести и печали миновали тебя на этом трудном, но прекрасном пути».

Слова эти Эрмлер написал на программке «Царской невесты», и они сбылись — через пять лет Синявская вышла в такой желанной для себя партии Любаши. Программка эта до сих пор хранится у певицы.

У Эрмлера был своеобразный жест за дирижерским пультом — ладонь, вытянутая в форме лодочки. «Маэстро словно бы протягивал певцу удачно взятую ноту — полновесную, сочную, как наливное яблоко, — и предлагал, искусно приглушая звучание оркестра, немного задержаться на ней, дать насладиться всему театру глубиной и богатством этой ноты. В то же время он прекрасно знал, в каком месте партии и у какого испол-



нителея могут возникнуть проблемы (а они есть даже у самых именитых), и тогда оркестр играл в полную силу, на всякий случай подстраховывая солиста», — вспоминают современники.

Кипучая энергия позволяла Марку Фридриховичу еще и полтора десятка лет руководить редакцией газеты «Советский артист». Он был известен и как хороший семьянин, чаще, чем кто-либо в труппе, звонил с гастролей домой, жене — певице Дине Королевой. А уж когда приезжал в «Серебряный бор», то телефон в его квартире не умолкал — это Эрмлер интересовался, как дела. Если в это время в дом отдыха нельзя было дозвониться, значит, в руках у Марка Фридриховича не дирижерская палочка, а телефонная трубка.

А у Евгения Светланова в «Серебряном бору» сложились трогательные отношения с маленькой дочкой Мариса Лиепы, ему нравилось носить девочку на руках, играть с ней. «Однажды Светланов поехал кататься на лодке, а меня почему-то не взял. А я бегала по берегу и кричала с гневом, плохо выговаривая буквы: «Дядя Дзэня, тьфу!»», — вспоминает Илзе Лиэпа и добавляет: «Каждое лето мы с родителями и братом проводили в доме отдыха Большого театра. Я запомнила фразу, которую сказала одна из живущих там женщин: «Ну вот, приехали дети Лиепы — значит, спокойная жизнь закончилась». Хотя, когда рядом был отец, мы старались вести себя потише».

Но потише не всегда получалось — забавы детей Мариса Лиепы порой заканчивались дракой. Однажды Илзе запустила в докучливого брата пустой бутылкой из-под шампанского — а он в нее перед этим кинул еще чем-то более весомым и опасным. Ну что поделаешь — театральные дети! Бутылка, наверное, осталась после спектакля. И все же следов в душе (а не шрамов) после пребывания в «Серебряном бору» осталось больше: «Там была особая атмосфера искусства, которая наложила на нас свой отпечаток. Например, можно было оказаться за одним столом с людьми, имеющими прямое отношение к истории мировой музыки и хореографии, и запросто общаться с ними. В «Серебряном бору» также устраивались концерты, в которых участвовала и я. Например, танцовщица и педагог Большого театра Тамара Степановна Ткаченко поставила для меня

первый танец — польку, которую я танцевала вместе с Пашей Ягудиным, ныне известным дирижером. А тогда нам было лет по пять».

Бытовые вопросы жизни в доме отдыха как-то смещались в сторону — вероятно, потому, что артисты не жили здесь подолгу, а в Москве их ждали комфортабельные квартиры. К тому же многие из них не были отягощены проблемами комфорта из-за хорошего воспитания или молодости. Не страшило возможное отсутствие удобств и представителей других жанров искусства, старавшихся отдохнуть среди певцов и танцоров Большого театра, — это Рубен Симонов, Юрий Завадский, Марк Прудкин, Александра Яблочкина, Аркадий Райкин. Популярнейший артист эстрады, выступавший, как мы знаем, даже в Бетховенском зале, однажды был вынужден как мальчишка перелезть через забор дома отдыха — после спектакля он приехал слишком поздно, а местный сторож Семеныч закрыл ворота. А было Райкину под семьдесят.

Со сторожем связана любопытная история. Драматург Александр Галич рассказывал об одном случае, который поставил его в тупик и даже чрезвычайно потряс его воображение: «Дом отдыха Большого театра — это деревянная дача, которая стоит в Серебряном Бору, над Москвой-рекой, такая нескладная большая деревянная дача, разбитая на разные мелкие комнатки. У въезда в дом отдыха артистов Большого театра стоит врытый в землю, неуклюже-отесанный, деревянный столб. Малырной кистью, небрежно и грубо, на столбе нанесены деления с цифрами — от единицы до семерки. К верху столба прилажено колесико, через которое пропущена довольно толстая проволока. С одной стороны столба проволока уходит в землю, а с другой — к ней подвешена тяжелая гирия. Сторож дома отдыха объяснил мне: «А это, Александр Аркадьевич, говномер... Проволока, она, стало быть, подведена к яме ассенизационной! Уровень, значит, повышается — гирия понижается. Пока она на двойке-тройке качается — ничего. А как до пятерки-шестерки дойдет — тогда беда, тогда, значит, надо из города золотариков вызывать»».

Рассказ сторожа произвел на Галича настолько мощное впечатление, что вдохновил его на создание «Философского этюда “Пейзаж”»:

Все было пасмурно и серо,  
И лес стоял, как неживой,  
И только гиря говномера  
Слегка качала головой.  
Не все напрасно в этом мире,  
(Хотя и грош ему цена!),  
Покуда существуют гири  
И виден уровень говна!

Вот такая, понимаете, бытовая подробность из повседневной жизни дома отдыха, в каком-то смысле отражающая близость к народу артистов прославленной труппы. С другой стороны, эта самая проволока есть не что иное, как олицетворение зависимости советского искусства от власти: как только его жрецы позволяют себе слишком много, их немедленно одернут сверху, а то и придавят на время гирей — в переносном, конечно, смысле.

Великих балерин Большого театра простейшая система канализации дома отдыха совершенно не смущала. Самая великая — Галина Уланова — также любила бывать в «Серебряном бору». Случайная встреча с ней на тропинке оставалась в памяти счастливых на всю оставшуюся жизнь, словно находка большущего подошиновика или выловленная щука-гигант. Скрипач Артур Штильман свидетельствует: «Как-то в начале 70-х я приехал в “Серебряный бор” на два дня со своим сыном, которому тогда было четыре года. Выйдя во двор после завтрака, я увидел недалеко на аллее шедшую навстречу нам Галину Сергеевну Уланову. Я быстро проинструктировал сына, который любил иногда при встрече со знакомыми или незнакомыми придумывать свои рифмы на их вопросы, что навстречу нам идет великая балерина Уланова и что он должен вести себя как полагается. С Галиной Сергеевной мы поздоровались со всем возможным почтением. Она спросила у сына, сколько ему лет и собирается ли он тоже стать в будущем музыкантом... Мы пожелали ей приятного отдыха и попрощались. Меня поразила ее простота и то, как она заговорила с нами. Сколько приходилось встречать знаменитостей, к которым было страшно подойти, в буквальном смысле слова!»

Галина Сергеевна не только отдыхала в «Серебряном бору», но и занималась с учениками. Когда в конце 1960-х

годов в Москве решено было провести первый Международный конкурс артистов балета (по аналогии с конкурсом Чайковского), Уланова с Мариной Семеновой готовили в доме отдыха советских участников. Отбор был серьезный — чтобы попасть в Серебряный Бор, талантливой молодежи требовалось победить сначала на всесоюзном балетном смотре. Затем уже из этой группы выбирали самых достойных. Проводился международный конкурс каждые четыре года в Большом театре. Самое забавное, что, как и на первом конкурсе Чайковского, жюри (во главе с Улановой) решило присудить первую премию иностранцам — французской балетной паре. Министр культуры Фурцева потребовала от Улановой изменить ее выбор и отдать первый приз советским артистам. Уланова упорствовала. И тогда Фурцева распорядилась дать две первые премии. Неудивительно, что, начиная со второго конкурса, жюри возглавлял Юрий Григорович.

А вот и еще одна неперемнная фигура на аллеях Серебряного Бора — Елизавета Павловна Гердт, балерина императорских театров и ходячая энциклопедия русской хореографии. Никакого отношения к актеру Зиновию Гердту она не имеет, правильное будет сказать, что это он имеет к ней отношение — в 1930-х годах остроумный драматург Алексей Арбузов посоветовал уроженцу белорусского местечка Себеж Залману Храпиновичу взять в качестве псевдонима фамилию известной русской балерины. Так и появился Зиновий Гердт. Почему именно на эту фамилию пал выбор? А чтобы никто не догадался.

Елизавета Павловна, как и положено балерине, прожила длинную жизнь — 84 года, родилась она в 1891 году, когда на сцене Мариинки блистал ее отец — заслуженный артист императорских театров Павел Гердт (он имел немецкие корни). Пойдя по его стопам, она также добилась признания как одна из лучших балерин своего времени, свято хранящая традиции Мариуса Петипа. Училась у Михаила Фокина, а в 1908 году стала танцевать на сцене Мариинки, исполнив почти весь классический репертуар. После октябрьского переворота ей бы уехать вслед за Анной Павловой, Тамарой Карсавиной и Матильдой Кшесинской. А она осталась, создав некий прецедент, причина которого не была понятна

и через полвека. На вопрос «Почему?», Гердт отвечала с юмором: «У Зилоти в санях мне не хватило места». И понимай, как хочешь, ведь на европейских сценах после 1917 года места хватило бы всем. Зато в СССР в 1951 году ее удостоили звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. И то неплохо. А с Карсавиной, что жила в Лондоне, они переписывались.

Приезд Елизаветы Гердт в дом отдыха словно возвращал «Сербор» в те благословенные времена, когда он служил местом отдыха великого князя Сергея Александровича и его супруги Елизаветы Федоровны, сестры российской императрицы. И в старости потомственная балерина не уступала в стати своим молоденьким ученицам. «Она была значительно старше всех, — вспоминает Тимофей Докшицер, — и рассказывала о Феликсе Юсупове или великих князьях так, как будто накануне пила с ними чай. Красивая какой-то изысканной фарфоровой красотой, она всегда являла собой образец элегантности. Артистки балета приезжали к ней и летом, чтобы не прерывать надолго занятий, которые Елизавета Павловна вела в театре». Среди других героев ее рассказов — Рахманинов, Глазунов, Куприн, Блок, Коровин.

А ученицы Елизаветы Гердт — все сплошь народные-разнородные да лауреатки: Алла Шелест, Суламифь Мессерер, Ирина Тихомирнова (вторая жена Асафа Мессерера), Раиса Стручкова, Екатерина Максимова и, конечно, Майя Плисецкая, на удивление говорившая о балерине хорошо: «Человек она была славный. Ровная, незлобивая, доброрасположенная». Тем не менее как педагога Плисецкая ставила Гердт ниже Агриппины Вагановой: «В балете она разбиралась слабо, скажу мягче, не до конца. Обе вышли из недр Мариинки. Обе прошли одну муштру. Обе учились у одного педагога, обе дышали одним колдовским воздухом Северной столицы. Обе жили только балетом. Но аналитической мудрости, профессионального ясновидения природа Гердт не отпустила. Она видела, что это правильно, а это нет, но объяснить, научить, что, как, почему, “выписать

---

\* *Александр Ильич Зилоти* (1863—1945) — пианист, дирижер, активный противник большевиков. После октябрьского переворота 1917 года арестован, чудом вырвался из Советской России в 1922 году.

рецепт” не могла. Диагноз она ставила верно, но как лечить — ведать не ведала... “Ты висишь на палке, как бельё на веревке”, — а что надо сделать, чтоб не висеть? Ваганова сказала бы прозаично — “переложи руку вперед”. И балерина, как по мановению волшебства, обретала равновесие. Это называется школой. Простецкой, для постороннего загадочной фразой можно все поставить на свои места. Вот крохотный пример. Ваганова любила говорить: “На весь урок зажми задницей воображаемый пятиалтынный, чтобы он не вывалился...” И балерина на всю жизнь училась держать зад собранным, сгруппированным, нерасхлябанным. А отсюда идут правильность осанки, верность положения вертлугов, спины. У Вагановой был глаз ястребиной точности. У Гердт этого не было».

Плисецкая пишет, что «мужем Гердт долгое время был дирижер Гаук. С ним она и подвиглась из Ленинграда в Москву. Тихие были оба, благородные, вежливые. Но в один прекрасный день Гаук воспылал страстью к Улановой и даже оказался ненароком на некоторое время ее жильцом». «Е. П., недолго думая, вскрыла себе вены. Ее откчали. И трусоватый Гаук быстрехонько вернулся воскояси. В старое стойло», — добавляет к портрету своего педагога несколько колоритных штрихов ее благодарная ученица Майя Михайловна, запомнившая ее лепетание «инфантильным намеренно девственным голоском»\*.

А педагог Большого театра Елизавета Павловна Гердт продолжала приезжать в Серебряный Бор, конечно, не на 20-м троллейбусе — и дело не в ее солидном возрасте, просто то количество вещей, которое она с собой брала, вряд ли уместилось бы в троллейбусный салон. Виталий Вульф однажды подсчитал число ее чемода-

---

\* Павел Гаук, сын Александра Гаука (главного дирижера Большого симфонического оркестра радио и телевидения), утверждает: «Еще задолго до войны Гаук был женат на знаменитой балерине Е. П. Гердт. Это не был его первый брак. В музыкальных и театральных кругах были хорошо известны его многочисленные похождения, в т. ч. и длительный роман с Г. С. Улановой». Когда в 1948 году родился сын, Гауки еще жили в Ленинграде, а с 1950 года они уже переехали в Москву, поселившись в доме артистов Большого театра на улице Горького. От прежнего брака дирижера осталось словно напоминание красивое пасхальное яйцо с изображением балерины.

нов — дюжина! В них престарелая балерина уместила свое постельное белье (на другом, советском, она спать не могла — привычка еще с 1917 года), вилки-ложки и всякие безделушки. К числу безделушек Гердт относилась в том числе и золотой портсигар с выгравированной дарственной надписью:

«Солисту Его Императорского величества П. А. Гердту от Императрицы Всея Руси Марии Федоровны».

Этого добра, оставшегося от отца, у нее хватало, что и обеспечивало ей безбедную старость. Она была не жадна — могла подарить меховую накидку своей ученице, отправляющейся на гастроли в Англию: «Деточка, одевайся теплее, в Ковент-Гардене жуткие сквозняки, я еще помню».

Правда, один чемодан Гердт так и не довезла до Серебряного Бора. Это был чемодан с симфониями Шостаковича — Четвертой, Пятой и Шестой, который она умудрилась потерять в 1941 году. Оправдываясь за содеянное, Елизавета Павловна рассказывала: «Мы с Александром Васильевичем Гауком эвакуировались в начале войны на Кавказ. Я положила Митины ноты в самый крепкий чемодан вместе со своими лучшими туфлями. Туфли были замечательные, неношеные. На Курском вокзале в суете, чуть я отвернулась, какой-то разбойник унес чемодан с моей обувью. Такая досада. Там были и Митины рукописи... Оригиналы симфоний Шостаковича были безвозвратно утеряны». И через много лет композитор не забывал о своем чемодане, вспоминая этот эпизод от случая к случаю. Воспоминания Шостаковича доходили до Гердт через третьи руки, вынуждая балерину в который уже раз рассказывать надоевшие подробности...

Екатерина Максимова очень ценила уроки Елизаветы Гердт, а ее муж Владимир Васильев в 1970 году отмечал в Серебряном Бору свой первый круглый юбилей — тридцатилетие, в доме отдыха тогда собралось много его друзей и коллег, около сорока человек. То празднование запомнилось артисту надолго.

Отдыхал в «Серебряном бору» и Рудольф Нуреев, было это в 1957 году, во время Московского международного фестиваля молодежи и студентов, в культурной программе которого он принимал участие. Азарий Плисецкий вспоминал: «Я сконструировал первый ак-

ваплан, там был спасательный катер, и я попросил меня протащить на доске. А Рудик стоял на берегу и аплодировал...»

У нас в Серебряном Бору,  
Когда подняться на гору,  
Есть дом известного театра.  
Так в этом доме будет завтра  
Прием Монтана, Синьоре.

Всех выселяют на заре:  
Мол, отдыхать давайте бросьте,  
Высокие приедут гости,  
Здесь будет елочка, диванчик,  
Чтоб полежал на нем Монтанчик,  
Здесь будет ужин и обед,  
Здесь будет весь актерский цвет.  
Сверкает елка (общий фонд),  
И собирается бомонд.

Жар горенью не вредит —  
Идет Утесова Эдит.  
За ней, за этой милой пышкой,  
Идет ее отец с одышкой  
И с болью, ноющей в боку,  
Твердя под нос «мерси Баку».

Он выучил всю эту фразу,  
Чтобы сказать Монтану сразу,  
И, чтоб сразить его совсем,  
Ему он скажет «же ву зем».

За ним идет Аркадий Райкин.  
Сюда явился он для спайки,  
Считая, что Симона с Ромой  
Должна быть лучшей знакомой,  
А он Монтану друг и брат  
И с ним поедет в Ленинград.

Хоть говорит он лишь по-русски,  
Но при беседе по-французски  
Он знает, им ответить как  
«Мерси, пардон, Бальзак, рюкзак».

Итак, идет Аркадий Райкин,  
С седою прядью, как всегда.  
За ним, звеня, как таратайка,



Шагает Рома. Никогда  
Никто еще на белом свете  
Не видел туалеты эти.

Она пришла, совсем как те  
В Париже ходят в декольте,  
Тряся своими телесами.  
Вы можете представить сами  
Картину эту без труда.  
Бывает в жизни иногда.

Идет супруга Образцова  
В серьгах, сияющих до плеч.  
Ну и надела, что ж такого,  
Чего их дома зря беречь,  
Такие носит весь Шанхай,  
И я надену их, нехай.

Сергей Владимыч бледно-розов,  
Возможно, это от мороза.  
Он как Снегурочка в ночи,  
Но с недержанием речи.

Артистка Барсова, как фея,  
В шикарном платье (бумазея),  
С огромной розой на корсаже,  
Как натюрморт на вернисаже,  
Проходит, юбками шурша,  
Походкой легкой па-де-ша.

И, словно сам денщик Шельменко  
Надел графини туалет,  
Заходит Клавдия Шульженко  
В французском платье креп-жоржет.

Мужчины в черном, элегантны,  
На женщинах — цветы и банты,  
Во всем изысканнейший вкус,  
Пари, Мари, де Франс, ля Рюсс.

Но что такое, это странно:  
Все видят в свитере Монтана,  
И в сером, теплом, однотонном  
Пришла Симона в платье скромном.

Все от смущенья очи в пол.  
Толкучка сразу за диваном:  
Все рядом сесть хотят с Монтаном.

Монтан гремит на всю Европу,  
Спасибо, что приехал он,  
Но целовать за это в ж...  
Как говорится, «миль пардон»!

А эти строки — из «Поэмы про Ива Монтана», приписываемой Владимиру Полякову (сценаристу «Карнавальная ночь»), ходившей по рукам по Москве в машинописном виде с 1957 года. Поэма пользовалась большой популярностью у читателей и вызвала крайне отрицательную реакцию у лиц, в ней упомянутых. Например, Сергей Образцов, обидевшись, убрал из репертуара театра кукол пьесы Полякова. Встреча в доме отдыха в Серебряном Бору была частью культурной программы французских артистов Ива Монтана и Симоны Синьоре, прибывших в Москву с концертами зимой 1956 года. Иностранных гостей, естественно, водили и в Большой театр. Гости из Парижа поразили культурную общественность своими стильными нарядами, в частности, всеобщее внимание привлекло красивое пальто Симоны Синьоре — изящное, богато отделанное мехом. Сразу было видно, что «не нашего покроя». В мастерских Большого театра такое не сошьешь. А Монтан! Вместо привычной белой рубашки он повсюду ходил в водолазке, впервые показав ее не избалованным современной модой советским людям. На встрече в Серебряном Бору советская творческая интеллигенция также возжелала предстать во всей своей красе (как она ее понимала), о чем иронически рассказывается в поэме, судя по которой представление о том, что и как носить в тех или иных случаях, у французских и советских деятелей искусства явно разнилось, что поделаешь — западная мода с трудом проникала в СССР. После встречи с Монтаном у сотрудников дома отдыха Большого театра появились все основания утверждать, что в его стенах побывали не только видные деятели отечественной, но и мировой культуры.

Естественно, что дом отдыха не мог вместить всех желающих, особенно в теплое время года, когда число страждущих провести свой досуг в «Серебряном бору» росло и за счет тех, кто в театре бывал лишь в качест-

ве зрителя. В этой связи вспоминается кинокомедия «Ты — мне, я — тебе», главный герой которой — банщик в исполнении Леонида Куравлева — хвастается тем, что проводит отпуск в домах творчества. Показывая фотографии, он поясняет: «А справа, кажется, сам Сикейрос!» Отдыхал ли в «Серебряном бору» Сикейрос, неизвестно, а вот банщики там иногда встречались — куда же без этих нужных людей, тоже в некотором смысле артистов, виртуозов веника и мочалки, помогавших солистам Большого балета восстанавливать силы после очередной премьеры. А если мест в «Серборе» не хватало, работники театра могли отдохнуть не только на берегах Москвы-реки и Оки, но и в Анапе, где Большой имел свой пансионат.

Отдыхали артисты Большого и в Крыму, в Мисхоре, в доме отдыха работников искусств с ласковым названием «Нюра». Женское имя этот оазис унаследовал от тех времен, когда здесь была богатая дача купца Томакова, принимавшего у себя Шаляпина, певшего для гостеприимного хозяина. Дачу отобрали и приспособили для отдыха деятелей культуры и искусства, назвав ее «Рабис». Но «Нюрой» ее продолжали называть и спустя много лет, когда место поющего Шаляпина здесь занял Козловский. Иван Семенович в 1930-е годы частенько отдыхал на Южном берегу Крыма, считая его климат очень полезным для своих голосовых связок. Он устраивал необычные концерты на пляже — заплывая далеко в море, качаясь на волнах, пел свои любимые арии. Отдыхающие специально приходили на пляж — где еще услышишь Козловского бесплатно! Здесь он влюбился в свою вторую жену — актрису Галину Сергееву, на которой женился в 1937 году. Она приехала отдыхать в Мисхор после съемок в немом фильме «Пышка». Увидев красивую девушку на остановке автобуса, Козловский предложил ей помочь отнести чемодан. Так начался их роман.

Примечательно, что Сергеева не знала доселе тенора Козловского, а он не слышал о такой актрисе. «Помню, — рассказывала дочь певца Анна, — отец показывал мне тот большой камень, на котором они сидели влюбленные и слушали шум моря. Он был как остров для двоих, этот камень... Отец умел веселиться. Когда мы отдыхали в Мисхоре всей семьей, родители, выезжая в

Ялту, брали нас с собой. Застолье в каком-нибудь ресторане иногда затягивалось, и мы, маленькие, засыпали на сдвинутых вместе стульях. «Пусть привыкают!» — шутил отец. На южных фотографиях отца можно часто увидеть в широкополой шляпе и полосатой пижаме — непременно «курортном обмундировании» того времени. А маму — в красивых цветастых халатах и тоже в шляпе».

Молодой и энергичный Иван Семенович был душой компании, играл в теннис, приучал отдыхающих к курортной моде — шортам, что поначалу было принято не всеми. Он любил пить пиво, вместе с баритоном Большого театра Александром Батуриным приносил из столовой столик, ставил его в воду, открывая бутылку за бутылкой. Окружающие завидовали смелости и изобретательности Козловского...

ВИШНЕВСКАЯ: «Я ПОДОБРАЛА ОБРАЗЦОВУ  
КАК ЩЕНКА!» ДИРЕКТОРА, ХУДОЖНИКИ,  
СУФЛЕРЫ, ПОЖАРНЫЕ

*Необычный посетитель — «Ишь, ряжку отъел!» —  
Мастерские Большого театра на улице Москвина —  
Церковная парча для костюмов — Как делают декорации —  
Федор Федоровский, творец «Большого» стиля — Коровин и  
пистолет — Клобук Досифей из «Хованщины» — Рындин и  
«Дон Карлос» — Что такое «цвет Вирсаладзе» — Директора  
Большого театра — Вынос мозга и семейного сора — Борьба  
за нравственность — Мессерер и Головкина — Когда падают  
балерины — Кот в сапогах в кабинете — «Великая дружба»  
и великие расходы — Финансирование Большого театра:  
«А нам нужна одна “победа”, мы за ценой не постоим» —  
Истинные хозяева театра — Почему не пускают  
молодежь — Самосуд: из кого состоит Большой театр? —  
Луначарский, защитник Моисеева — Гельцер уронили! —  
Архипова: отдайте мой «Реквием!» — Необразцовая  
Образцова — Как ругаются народные артистки — Суфлеры  
Большого театра: вся жизнь в будке — Костюмеры как  
психотерапевты — Грумер, лучший друг певца — Пожарные  
на сцене — Горят не только премьеры, но и певицы*

*— Сидит в будке, не лает,  
не кусает. Кто это?*

*— Суфлер!*

*Театральная загадка*

Однажды в кабинет директора Большого театра Михаила Чулаки постучался подозрительный субъект, внешний вид которого явно не соответствовал окружающей ампирной обстановке. Будь на нем шапка Мономаха или костюм Спартака — еще куда ни шло, а этот-то — в кепке и рабочей спецовке! Нервно поглаживая лысину (в которую обычно любила смотреться секретарша, стоя у него за спиной), бывалый директор терялся в догадках: откуда взялся этот персонаж? Быть может, из «Поднятой целины» или «Судьбы человека»?

Непохоже. А что, если «Москва, Черемушки»? Тем более не то: это же оперетта, хотя и от Шостаковича! В общем, человек оказался явно не из той оперы и даже не из того балета.

А тем временем проситель-инопланетянин успел оглядеться и даже освоиться в роскошных директорских покоех. Не отвесив подобострастного поклона, не осведомившись о здоровье Анны Иоанновны или Марьи Петровны (или как там еще звали директорскую жену) и даже не снимая кепки, простой человек выпалил: «Ты, что ли, будешь директор? Как ни придешь, все новый сидит. Ишь, ряжку отъел, а толку чуть...» Тут-то директор («ряжка» которого изрядно напряглась) и понял наконец, что это никакой не артист, пришедший клянуть звание или квартиру, а самый настоящий пролетарий, перед которым наше искусство в большом долгу (до сих пор!). Быть может, ему не досталось билета на оперу «Октябрь» и он заявился требовать контрамарку на первую в мире оперу с участием вождя мирового пролетариата? Товарищ представился: «Гусев моё фамилие. Гусев! Работаю в мастерских на Москвина. Там же и живу в общежитии...»

Так вот оно что! Это же свой, из художественно-производственных мастерских, что находились на улице Москвина\*, 6 (бывшая усадьба Трубецких). Адрес этот был известен каждому в театре — ведь именно отсюда каждое лето кряду отъезжали автобусы с детьми сотрудников в пионерский лагерь Большого театра «Поленово» (хвост из автобусов с милицейской мигалкой во главе направлялся на старую Варшавку). Ну и конечно, в мастерских создавалось все то, что наполняло сцену театра, — декорации, костюмы, обувь к операм и балетам. Здесь с утра до вечера (а иногда и по ночам) работали истинные кудесники своего дела — портные, скорняки, сапожники, плотники, краснодеревщики и т. д. — тоже большие артисты, в каком-то смысле\*\*.

---

\* Ныне Петровский переулок.

\*\* И по сей день в мастерских Большого театра работают люди, своими руками создававшие его легендарные спектакли. Много повидавшая на своем веку швея-долгожительница Полина Богачева рассказывает: «Я работаю швейей Большого театра уже 60 лет. У меня здесь работали отец, сестра, муж, брат — династия. Вот эта краска-вонючка — это наше лекарство, похоже, она мне жизнь и

Посещение театральных цехов прочно вошло в повседневную жизнь певцов и танцоров, приходивших на улицу Москвина на примерку костюмов и обуви. Короче говоря, шли сюда, как в дом родной. Вишневская вспоминала, что портнихи мастеров очень любили шить для нее, восторгаясь ее хорошей фигурой (сама себя не похвалишь, никто не похвалит!). А еще прима никогда не придиралась к пустякам, умея отблагодарить: то жвачку американскую с гастролей привезет, то коробочку конфет из продовольственного заказа: «В теснейшем содружестве создавали мы все мои костюмы, и нужно сказать, что никто больше в театре не имел таких туалетов. Материалов в их распоряжении почти никаких не было — шифон, крепдешин, которые на сцене не имеют никакого вида, тюль (жуткий дефицит в то время. — А. В.). Из всех “запасов” я всегда предпочитала атлас, из которого делают туфли, их волшебные руки и фантазия создавали из него чудеса. Они его красили, что-то рисовали, вручную расшивали серебром, золотом, камнями, и в результате получалось произведение искусства. На готовые костюмы сбегались смотреть из всех цехов. Я их все по очереди надевала, а кругом шло ликование и восторги. В этот день я приносила дюжину шампанского, и мы обмывали плоды наших общих трудов, как новый корабль перед спуском на воду».

Про корабль — очень уместное сравнение, тем более что «Советского шампанского» (а другого тогда и не было) после той или иной премьеры выпивалось море. Фурор обещала вызвать и постановка «Травиаты», в которой Сергей Лемешев упросил спеть Галину Вишневскую: он — Альфред, она — Виолетта. Это было незадолго до смерти Александра Мелик-Пашаева, кото-

---

продлевает. Я в семь утра тут уже. Встаю в 5.15. Никуда уходить не хочу, работаю, пока живу». Ей вторит начальник трикотажного цеха Татьяна Репьева: «У меня тут работала тетя, прямо в этом же трикотажном цехе. Водила меня в Большой, билетов не было, и мы сидели на ступеньках. Когда я выросла, заменила тетю. У меня пятеро детей, все они выросли тут, в театре, оставить было не с кем, вот они в этих мастерских и провели детство. А теперь у меня тут муж работает, свекор со свекровью, сын работает художником в росписи, братья работают». В советское время у рабочего класса это называлось «трудовая династия», а в среде творческой интеллигенции — «семейственность».

рый согласился продирижировать оперой. Репетиций много не понадобилось — две сценические и одна оркестровая. Куда больших усилий потребовало изобретение костюмов главной героини, для чего пришлось воспользоваться французскими журналами мод ушедшей эпохи. Но как из привычного атласа сшить костюм самой красивой и «обольстительной любовницы» Парижа (как обрисовал образ Виолетты Борис Покровский)? И здесь очень пригодились списанные в утиль облачения церковных иерархов, свезенные в театральные мастерские из Кремля. Хранилась вся эта красота — старинная парча и шелка с ручной вышивкой золотошвеек — не в музее, а в заброшенном чулане на улице Москвина. О них никто и не вспоминал до поры до времени, пока преданная Вишневской мастерица не решилась открыть певице страшную тайну, предложив ей сшить платье для Виолетты из серебряной парчи. Все равно ведь пропадет — разрежут дорогой материал на кусочки и обклеят им декорации для «Бориса Годунова».

Вишневская все же отказалась шить из патриарших одеяний платья своей ветреной героини, воспитание не позволило. И попросила не разрезать их, а прибегнуть для роли Марфы в «Царской невесте»: «Буду петь, тогда уж вы мне из них закатите костюмы! Пусть хоть люди-то полюбуются. А теперь берегите и не давайте никому». А для «Травиаты» использовали атлас для туфель. «На первый акт белый, нашейте на него серебряные аппликации, а на третий — красный и разошьете красными камнями», — дала указание Галина Павловна.

И действительно, не подкачали Марьи-искусницы из мастерских Большого театра, создали костюмы, достойные музейных экспозиций. Хоть за границу вывози. Одного жалко — не наденешь такие платья на новогодний прием в Кремль, все-таки бутафория. А как хотелось! Ведь дефицит модной одежды распространялся и на Большой театр, артисток которого в 1950-е годы обеспечивала известная московская спекулянтка Клара, имевшая прочные связи с женами советских дипломатов, у которых она скупала импортные шмотки. Клара ходила по своим клиентам с огромной сумкой, вмещавшей, кажется, всю продукцию небольшого дамского магазина. Чего там только не было — платья, кофты, туфли, сумки и даже пальто. Цены она сдирала втридорога,



зная, что больше приличную одежду им взять неоткуда, особенно если их не выпускали за границу. Ее любимой фразой была: «Я с этим буду работать!» — подразумевалось, что не подошедшую одной клиентке вещь она будет толкать другой. Гардероб Майи Плисецкой целиком состоял из вещей, купленных у Клары\*.

Про волшебные руки — это не преувеличение. Когда в 1945 году в процессе подготовки к Параду Победы выяснилось, что ни одна ткацкая фабрика Москвы не может изготовить штандарты советских фронтов, это ответственное задание поручили швеям Большого театра, денно и нощно сидевшим за работой. И когда сегодня, смотря хронику 75-летней давности, мы видим эти красные полотна с вышитыми на них золотом названиями «1-й Белорусский», «2-й Украинский», то с полным основанием можем сказать, что и Большой театр участвовал в том знаменитом параде.

И тогда, и сейчас подавляющую часть работников мастерских составляют женщины. И дело не только в постоянной необходимости шить декорации и костюмы (что представительницам прекрасного пола всегда удавалось лучше мужчин). Оказывается, сама технология в ряде цехов предусматривает именно женское участие. Например, в цехе мягких декораций работают 25 швей, 12 художников, три сеточника и шесть маляров. Рассказывает начальник цеха с полувековым стажем Татьяна Забалуева: «Швеи сидят на подушках на пятой точке и шьют между ног. Мужчина такого не выдержит, сидеть на полу». Женщины трудятся и в цеху цифровой печати на ткани. Есть в мастерских уникаль-

---

\* Только вот шубу у Клары балерина купить не могла — слишком дорого. Много лет ходила она в старом каракулевом манто, пока оно не истерлось. Спасибо театральному скорняку Миркину по прозвищу «Золотые руки», переставившему все годные еще шкурки налицо и спину, а в бока вшившему куски серого шинельного сукна. В итоге удалось наскрести и на каракулевую шапку, как в знаменитом стихе Михалкова. А когда все же Плисецкая начала выезжать на Запад, то первым делом привезла оттуда опять же каракулевую макси-шубу, прошитую кожаными аппликациями. И вот выходит она году в 1966-м на улицу Горького в этой шубе и натякается на простую московскую старуху, немедля окрестившую себя православным знамением: «О Господи, греховница-то!» По части шубы-макси в Москве Плисецкая оказалась первооткрывателем и законодательницей мод.

ная итальянская швейная машинка 17 метров длиной: швея проезжает на машинке все это расстояние, пока прошивается ткань. И все же ручного труда по-прежнему много, особенно если это касается объемных декораций: «Сначала берется сетка, на сетку надевается тюль, потом двунитка, на отдельном куске ткани рисуют деревья, потом вырезают и пришивают к двунитке». Созданная таким образом декорация создает на сцене иллюзию натуральности, как в опере «А зори здесь тихие», где нарисованный лес на заднем плане внушает ощущение живого, разве что грибов не хватает. Или в «Иоланте» с ее прорезным тюлевым занавесом, многочисленные листочки на котором вручную вырезаны и нашиты\*.

В советское время задники — фон на заднем плане сцены — шились в мастерских из отечественного сырья, проще говоря, из тряпок. Сейчас же за границей приобретают бесшовные ткани на многие миллионы рублей (размером 24 на 13 метров для основной сцены), в связи с чем Юрий Григорович как-то пожаловался: «А что это, всем бесшовные, а мне со швами, я тоже хочу

---

\* С оперой «Иоланта» — последней в творчестве Чайковского и самой короткой по хронометражу — случались комические ситуации, связанные с тем, что исполнительницы главной роли — молодой красивой девушки — годились своей героине в матери, если не в бабушки. Многолетние примы Большого театра обожали петь эту партию. Как-то на спектакль пришел важный иностранец с Ближнего Востока — то ли Саддам Хусейн, то ли Ясир Арафат, в общем, большой друг советского народа. Дорогому гостю подробно разъяснили либретто, кто кому и кем приходится: вот, мол, король Рене, а это его слепая дочь Иоланта, не знающая о своем недуге, а вот и Роберт, герцог Бургундский, мечтающий о своей Матильде (ее мы так и не увидим, к счастью). Усевшийся в ложе воодушевленный иностранец приготовился увидеть на сцене милую девушку в окружении хора наперсниц, распевających: «Вот тебе лютики, вот васильки, вот мимозы, вот и розы, и левкоя цветки». Занавес открылся, представив взорам публики немолдую женщину крупной корпуленции, восседающую в центре. Это и была Иоланта в исполнении заслуженной артистки, много лет отдавшей родному театру. Наши зрители к такому странному выбору режиссера давно привыкли, но никак не иностранные гости. Изобразив на лице удивление вкупе с разочарованием, товарищ с Ближнего Востока покинул ложу. А директор Большого театра Михаил Чулаки получил по шапке, хотя его вины в этом не было — стареющие солисты труппы где-то должны были находить применение своему таланту!

бесшовную панораму». Для создания эффекта объемности ткань набивают синтепоном, затем грунтуют, вырезают и обклеивают аппликациями. Грунтовка нужна для того, чтобы краска не отваливалась, когда художники начинают раскрашивать декорацию. У Константина Коровина, кстати, был такой случай, когда он только пришел в театр по приглашению Владимира Теляковского: «В декоративной мастерской, где я писал декорации, я увидел, что холст, на котором я писал клеевой краской, не сох и темные пятна не пропадали. Я не понимал, в чем дело». Художник еще бы долго промучился, если бы не анонимное письмо, присланное ему неким безграмотным доброхотом, из которого он узнал, что маляры-рабочие специально добавляют в краску пищевую соль, чтобы она не сохла. Так рабочие Большого театра проявили свое отношение к новому художнику, которого в газетах обзывали импрессионистом и декадентом. Коровин твердо усвоил, в чем состоит вся соль работы в Большом театре.

Тонкостей в работе мастерских Большого театра очень много, что лишь повышает требовательность к их сотрудникам. «В “Жизели” в редакции Васильева домики стоят на сцене, и они таким розовым светом сияют, поэтому там нельзя клеевыми красками работать, надо водными, чтобы не забивать свет. Ткани редко портятся и рвутся у нас, чаще это случается уже в театре. Вот вчера порвали задник нового “Дон Кихота”. Балет идет, нам срочно его в ремонт привезли. Была у нас такая история, что художница написала занавес, пришла на следующий день, а рисунок нет. Краска свалилась. Бывает так, ткань — брак. А теперь мы стали смотреть, кусочек окунаем в краску и смотрим: скатывается краска или нет, держится или нет», — рассказывает сотрудница производственных мастерских.

Но вернемся к нуждам простого народа, а точнее, заявившегося к директору Большого театра товарищу из общежития. Волновали его совсем иные проблемы (не атлас и не парча), с которыми он уже не раз приходил к прежним хозяевам этого кабинета. Пришел он действительно по нужде, причем в буквальном смысле: оказывается, в их «девятитажке» жильцы очень неаккуратно обращаются с санузлами и бросают в туалеты разные неподходящие предметы, от чего особенно страдают

супруги Гусевы, живущие в самом нижнем этаже. «Понимаешь, товарищ директор, — постепенно разговорился Гусев, — что ни неделя, то говно на голову текёт, всю мебель загадило, стены, полы... А уж если куда уезжать, то приходится все имущество выставлять на середину комнаты и покрывать газетами...» Из слов расстроенного Гусева директор сделал вывод, что никакие уговоры на его соседей по дому не действуют, и тогда он распорядился отключить всю сантехнику в здании, дабы все жильцы прочувствовали критичность ситуации. Это дало ожидаемый результат: та самая субстанция перестала течь на голову Гусева, с удовлетворением отметившего мудрость нового директора, авторитет которого вырос как на дрожжах.

Вместе с тем проблема не была окончательно решена, напомнив о себе в самый неподходящий момент, когда директор приветствовал со сцены театра при полном зале очередную парламентскую делегацию, нагрянувшую в Советский Союз в процессе «дружбы народов». Делегация уселась в царской ложе, а директор перечислял причудливые фамилии гостей — они нагрянули из Греции. И вот стоит Чулаки в кулисах, с трудом запомнив заковыристые имена греков, а в это время на пульте ведущего режиссера раздаётся звонок. Мужской голос срочно требует к телефону директора: «Товарищ директор? Гусев говорит. Опять говно текёт!» Пришлось директору вновь решать насущный бытовой вопрос\*.

Мы уже не раз называли в этой книге имена разных художников, работавших над созданием спектаклей

---

\* Проблема с текущими на голову фекалиями, судя по всему, так и не была окончательно решена в общежитии — а иначе для чего же нужно было проводить реконструкцию мастерских с общежитием уже в наше светлое время. Несколько лет назад бывшие мастерские превратились в строительную площадку. Строители пришли сюда, чтобы превратить бывшую котельную в цех по ремонту музыкальных инструментов, а подземные этажи — в мастерские по ремонту медных, клавишных и деревянных инструментов. Дабы исключить повторение неприятных инцидентов в будущем, было принято решение реконструировать и служебную гостиницу, на каждом этаже которой спроектировали четыре номера с кухонным уголком-студией. Ну и куда же без буфета — его решено было устроить в цокольном этаже. Наконец главный производственный корпус мастерских должен соединиться с гостиницей наземным переходом.

Большого театра и оставивших свой след в его жизни. Пожалуй, самую важную роль сыграл в этом плане Федор Федорович Федоровский — заведующий с 1921 года художественно-постановочной частью театра и его главный художник в 1927—1929 и 1947—1953 годах. С его именем и связано создание мастерских Большого театра. И хотя должность имеет значение, Федоровского справедливо назвать самым главным из всех художников Большого — настолько значительно он повлиял на создание его имперского стиля первой половины XX века (хотя до него в театре работали не менее выдающиеся художники Карл Вальц, Константин Коровин, Александр Головин). Кто бы из художников ни работал в должности главного после Федоровского, а это все были люди достойные — Петр Вильямс (в 1941—1947-м), Вадим Рындин (в 1953—1970-м), Николай Золотарев (в 1971—1988-м), Валерий Левенталь (в 1988—1995-м) — все они приходили на улицу Москвина в макетную мастерскую, созданную Федором Федоровичем. А еще благодаря ему появились химико-красильная лаборатория, бутафорский и прядильный цеха. По его же инициативе в 1918 году был организован и Музей Большого театра — уникальное хранилище не только истории, но и ее конкретных носителей, в том числе костюмов, макетов, эскизов и т. д.

Немало в музее и работ самого Федоровского, оформившего почти все известные оперы сталинской эпохи — «Борис Годунов», «Хованщина», «Садко», «Псковитянка», «Князь Игорь», «Царская невеста» и др. Федоровский — «громадный седой великан с наивными синими глазами и необъятным воображением» — был любимым художником Николая Голованова, своего соседа по дому и единомышленника по созданию эпических опер. Его живописно-объемные декорации театр вывозил на зарубежные гастроли с середины 1950-х годов, заслужив у ангажированных западных критиков прозвище «лавки древностей» — настолько огромными были кремлевские соборы и крестьянские избы (чуть ли не в натуральную величину!), служившие на сцене всего лишь декорацией. Это даже не реализм, а скорее гиперреализм. «Социалистическая страна поставляет нам пять царских опер! Народ, который официально считается неверующим, за один только месяц крестит-

ся столько раз, сколько не крестятся год в монастыре. Революционеры воспевают великолепие прошлого. Благодаря СССР мы совершили экскурс в прошлое, по которому он искренне тоскует», — злословила французская газета «Фигаро» 7 января 1970 года, отражая гастроль Большого театра на сцене Гранд-опера.

О стоимости всего этого «великолепного старья» тоже нельзя не сказать — народ недоедал, а на театральные царские терема денег не жалели. И ведь большая часть декораций изготавливалась вручную — труд-то какой нелегкий, так что возмущение прорвавшегося к директору товарища Гусева можно понять: «Вы тут ряжку наели, а мы там совсем...» В одной лишь опере «Борис Годунов» под строгим наблюдением Федоровского, всегда лично следившего за работой цехов и мастерских, нужно было полностью выстроить на сцене кабинет царя Бориса со сводчатыми потолками и обитыми шелком стенами, окнами с цветными стеклами, большой изразцовой печью, широким дубовым столом с роскошно расшитой скатертью, большим глобусом, другой мебелью — изящными креслами и т. д. Не менее сильные эмоции вызвали и костюмы. «Из всех представлений “Бориса Годунова”, которые мне пришлось видеть, этот спектакль Большого театра, несомненно, лучший, даже если иметь в виду фестиваль в Зальцбурге под управлением Караяна. Мизансцены оформлены с размахом, нет почти ни одного не разрисованного куска декораций; стены, лестницы, соборы производят впечатление реальных. Костюмы выполнены из великолепного шелка, и я не удивился бы, если б узнал, что иконы в сцене коронации — настоящие, старинные», — восхищался критик Жан Мистлер в газете «Орор» 24 декабря 1969 года.

Сталину все это тоже очень нравилось, отражало его специфический вкус, иначе Федоровский не получил бы пять Сталинских премий, звание народного художника СССР в 1951 году и место в Академии художеств в 1947-м, вице-президентом которой он был до 1953 года (по числу премий он сравнился с Кукрыниксами). Не было после Федоровского в Большом театре другого такого художника, увенчанного всеми регалиями и орденами. А поставленные в далекую эпоху культа личности оперы, нарисованные Федором Федоровичем

(скончавшимся в 1955 году), все шли и шли на сцене Большого в одних и тех же музейных декорациях, пережив несколько поколений певцов. В «Борисе Годунове» Рейзена и Пирогова сменил Петров, Петрова — Ведерников и Эйзен, а им на смену пришел Нестеренко. Одни исполнители уходили, другие приходили — а декорации все те же, периодически подкрашиваемые и подновляемые. Неудивительно, что те самые кремлевские палаты — даже они успели постареть, а на сцене Большого они все как новенькие. Иван Петров не скрывал восторга: «Когда я бывал в Кремле, в этом же самом царском тереме, то всегда поражался — терем, как и подлинные одежды того времени, не произвел на меня яркого впечатления — декорации Федоровского были ярче». То есть художник все это еще и приукрасил — в этом, кстати, была суть социалистического реализма: изображать жизнь не такой, какова она есть на самом деле, а какой она должна быть.

Иван Петров вспоминал о тщательной работе Федоровского над образом царя Бориса, он растолковывал певцу, как правильно пользоваться гримом, подчеркивая то или иное настроение или душевное состояние его героя. «В первом акте коронации, — говорил художник, — Борис в расцвете сил. Его ничего не тревожит, хотя он и сознает, что принятие власти — дело сложное, ответственное. Ко времени сцены в тереме он испытал уже много терзаний, и в душе его появляется трещина. Вид у него — измученный, на лице возникают морщины». Федоровский показывал Петрову, какой именно краской тот должен пользоваться, чтобы оттенить влажные глаза и подчеркнуть складки лица. Долго работал Федоровский и над костюмами Годунова: «Одеяние русского царя было ослепительно, особенно в первой картине, в сцене коронации. Здесь длинная мантия была украшена парчой, драгоценными камнями, так же как и барма (воротник), и шапка Мономаха»\*.

---

\* «Надо уметь играть царя, — говорил Федор Шаляпин. — Огромной важности, шекспировского размаха его роль. Царю, кажется мне, нужна какая-то особенная наружность, какой-то особенный глаз. Все это представляется мне в величавом виде. Если же природа сделала меня, царя, человеком маленького роста и немного даже с горбом, я должен найти тон, создать себе атмосферу — именно такую, в которой я, маленький и горбатый, про-

Не менее интересной была работа над образом Досифея в монументальной «Хованщине». Федоровский посоветовал Петрову применять грим так, чтобы он подчеркнул не благостность, а силу воли мятежного старца. Некоторая заминка вышла с костюмом героя, одетого в монашескую рясу, с клобуком на голове. Петь в таком головном уборе было крайне неудобно, ибо клобук закрывал уши. Петров попросил портных из мастерских театра подшить клобук, что, в свою очередь, вызвало непонимание режиссера Леонида Баратова: все должно быть по-настоящему! Однако присутствовавший на одном из спектаклей патриарх Пимен, которому опера очень понравилась («все правдиво!»), успокоил Петрова: «Не переживайте по поводу клобука, смело открывайте уши. Мы тоже так делаем, потому что нам тоже неприятно, когда ничего не слышишь». Ссылка на такого авторитетного эксперта, как Пимен, успокоила и Баратова. Так с тех пор и пели, с подшитым клобуком\*.

В «Хованщине» 1950 года в декорациях Федоровского наряду с Иваном Петровым также пели Марк Рейзен (Досифей), Вера Давыдова и Мария Максакова (Марфа), Никандр Ханаев и Георгий Нэлепп (князь Голицын), Алексей Иванов и Петр Селиванов (Шакловитый), Алексей Кривченя и Лубенцов (князь Хованский). Постановка была на века, и дирижировал Николай Голованов. Но все же. «Прекрасно были выполнены декорации художником Федоровским. Перед слушателями во всей своей подлинной самобытности вставляли картины старой Москвы — Китай-город, слободка. А в изображении дома

---

изводил бы такое же впечатление, как произвел бы большой и величественный царь. Надо, чтобы каждый раз, когда я делаю жест перед моим народом, из его груди вырывался возглас на все мое царство: “Вот это так царь!” А если атмосфера не уяснена мною, то жест мой, как у бездарного актера, получается фальшивый, и смущается наблюдатель, и из груди народа сдавленно и хрипло вырывается полупшепот: “Ну и царь же!” Не понял атмосферы — провалился. Горит Империя». И в итоге империя действительно сторела. Свой последний спектакль императорский Большой театр дал 28 февраля 1917 года. А 13 марта он уже назывался государственным, началась новая история.

\* Баратов мастерски работал с мимансом, особенно ему удавались группы нищих, оборванцев, слепых и хромых, украшавших оперы Мусоргского. В честь своего создателя эти группы называли «бригадами имени Баратова».



Хованского, сложенного из огромных бревен, рядом с которым приютилась молоденькая краснеющая рябинка, сочetaлись монументальность и лиризм! Картина в Стрелецкой слободе, сцена самосожжения — потрясали. Постепенно все сильней и сильней начинали полыхать языки пламени, и скит на глазах у войска Петра, разваливаясь, сгорал. Эти декорации и театральные эффекты производили всегда огромное впечатление на публику и вызывали бурю оваций», — вспоминал очевидец.

Любопытно, что и певцы следующего поколения оценивают эти постановки (в которые они были введены позднее) с нескрываемым восторгом. Владимир Атлантов, много чего повидавший, говорит: «Я и сейчас думаю, что и “Хованщина”, и “Борис” — это блистательные постановки. Как зрелище, как представление это вершина искусства Большого театра. Когда мы привезли эти спектакли в “Скала”, в Америку — все там на ушах стояли! А “Тоску” вот свозили только в Западный Берлин...» Перевозка столь масштабных декораций Федоровского, как можно догадаться, также представляла собой непростую задачу для театра и Министерства путей сообщения СССР.

Постановка опер, отражающих весьма отдаленный исторический период, требовала от художника большого мастерства и глубоких знаний, обладание которыми позволяло ему целиком погрузиться в эпоху, увлекая за собой и артистов, и публику. И, судя по отзывам, подчеркивающим натурализм Федоровского, это ему удалось. Реакцию же простого зрителя можно охарактеризовать словами персонажа кинокомедии «Иван Васильевич меняет профессию» Жоржа Милославского. Когда вор-домушник вдруг увидел вместо стены в квартире инженера Тимофеева интерьер царских палат, он только и смог сказать: «Мама мия!» А начинается фильм, напомним, с того, что инженер пылесосит квартиру и при этом смотрит телевизор, где идет трансляция оперы «Борис Годунов» в декорациях Федоровского. Стёб режиссера очевиден: если по телевизору можно увидеть эпоху XVI—XVII веков с картинками Федоровского, то почему бы не изобразить ее в кинокомедии, да еще и с издевкой? Оскомина, образовавшаяся уже к концу 1960-х годов от постоянного повторения одних и тех же приемов в оперном искусстве, очевидна.

А между тем Федоровский еще и создатель знаменитого занавеса Большого театра 1955 года с вышитыми советскими гербами — так называемого золотого, который оставили после последней реконструкции 2011 года (хотя для чего в капиталистическом театре герб с серпом и молотом — не совсем понятно, быть может, это подсознательное дежавю). А был еще и другой занавес, Елена Булгакова вспоминала его «премьеру»: «В Большом — генеральная “Князя Игоря” — художник Федоровский, постановщик Баратов. Новый занавес — золотой, на нем вышиты цифры — годы революционных событий. Потом открылся занавес — специально для “Князя Игоря” — во время увертюры: бой русского с половцем, оба на конях. Это оставляет неприятное впечатление — музыка стремительна, а картина — статична. Не вяжется. Декорации пышные, масса золота, храмы, пожар на заднем плане» (17 января 1937 года).

Да что занавес — Федоровский придумал звезды на кремлевских башнях вместо царских орлов. Казалось бы, что там изобретать — звезды они и есть звезды, пятиконечные. Ан нет: сначала их поручили нарисовать Евгению Лансере, к работе которого Сталин придрался: «Хорошо, но надо бы без круга в центре и без скрепляющей палки». Тогда кремлевские звездочеты недогадливого Лансере заменили конкретным Федоровским, уже известным в качестве художника-постановщика массовых демонстраций на Красной площади. Выбор очевиден — если уж он на сцене театра рисует кремлевские башни, так почему бы не дорисовать их новое завершение? Первые звезды установили в 1935 году, а затем, в 1937-м, их заменили на другие, рубиновые, также по проекту Федоровского.

А Лансере так и не простил коллеге неудачу, обозвав его звезды «очень пошлыми и бездарными» (из дневника от 9 сентября 1935 года). Побывав на Театральной выставке в Историческом музее 9 мая 1935 года, художник не преминул отметить и работы конкурента: «Очень пусто, в сущности, скучнейшая выставка. Прекрасен Головин, Кустодиев... Федоровский — мужик». Или: «Федоровский эффектен, но груб. Не масштабен» — а это уже написано в 1937 году.

Интересно впечатление Лансере и от фирменной оперы Федоровского: «Вечером в Большом на “Борисе

Годунове” в новых декорациях Федоровского. <...> Талантливость и отсутствие вкуса и культуры... например, комната Марины — готическая капелла и барочное, почти рококо, зеркало!! Глупые и безобразные воротники у бояр. Хороша чернь. Рейзен, Ханаев и Давыдова... Уж так богато, дальше некуда» — 20 июня 1946 года (это был второй «Борис Годунов» художника, первый относится к 1927-му, третий — к 1948-му). О вкусах не спорят, но вот Иосиф Виссарионович эту постановку любил, лично внося в нее изменения.

А ведь как хорошо начинал Федоровский, почти в то же время, что и Шаляпин. Учился у Константина Коровина и Михаила Врубеля. Дебют художника состоялся в Оперном театре Зимина в 1907 году, когда он выиграл конкурс на оформление оперы «Кармен», среди других его постановок — «Демон», «Чародейка», «Жизнь за царя». С 1913 года поражающий своей молодостью Федоровский создает декорации для «Русских сезонов» Дягилева, оформляет «Хованщину», свидетельством его успеха становится большой спрос на эскизы к опере у парижских галеристов. С «Кармен» началась и его работа в Большом театре в 1922 году, декорации к которой вызвали неоднозначную реакцию критики: «Вы не только не слышите ни одного отдельного певца, вы ничего не видите, кроме какого-то красочного аккорда, который на вас так давит, что вы ничего другого воспринимать уже не можете». То есть декорации Федоровский создал интересные. Оформлял он в 1920-х годах и балеты — «Танец Саломеи», «Жизель» и другие. Но с началом эпохи первых пятилеток художник переквалифицировался в главного театрального декоратора происходивших в стране грандиозных изменений, атмосферу которых он с успехом отразил на сцене Большого театра, создавая свои монументальные декорации, про которые можно было сказать одним словом — «богато!».

Борис Покровский вспоминал характерный эпизод. Однажды во время сотворения очередного шедевра они с Федоровским находились в мастерских, обсуждая костюм героя будущей эпической оперы. Стоят они рядом с манекеном, и вдруг подходит художник-бутафор с вопросом к Покровскому: «Какого размера должны быть ландыши для вашего спектакля?» Не давая режиссеру ответить, Федоровский обращается к бута-

фору: «Ну что ты его спрашиваешь? Ты не знаешь, какого размера должен быть ландыш на сцене? Первый день работаешь?» Федоровский, отмерив руками, показал размеры ландыша-гиганта с метр высотой: «Вот какой ландыш нужен, чтобы его отовсюду видно было. Иди работай!» Какая эпоха — такие и ландыши... Незадолго перед кончиной художника, навещая уже старого, слепого Федоровского (ирония судьбы!), Борис Покровский услышал от него не стенания о болезнях и хворях, а предложения о новых совместных работах в театре.

О многом могли бы рассказать старожилы мастерских в Петровском переулке. И о том, как по велению грозной Галины Павловны перекрашивали мебель в «Тоске» из синего в красный цвет — главный художник Вадим Рындин взял «под козырек», когда певица заявила ему, что не будет петь в платье такого же тона, что и мебель. Рындин оформлял в Большом театре «Травиату» в постановке 1953 года, «Войну и мир» в 1959 году, а также «Фауст», «Спартак», «Сказание о невидимом граде Китеже...». Большое впечатление производили его декорации в «Дон Карлосе» 1963 года, наиболее запомнилась сцена у храма. «Перед зрителями возвышался огромный готический собор, и его шпиль терялся где-то высоко в небе. Рындин пользовался противопоставлением разных красок. Например, в чередовании картин сада королевы и сцены у монастыря Сан-Джюсто. Приглушенные тона кабинета короля, где я пел свою знаменитую арию “Я не был ею любим”, подчеркивали сумрачное настроение музыки и действия. Мне также понравилось, что сцена в храме противопоставлена мрачной картине в тюрьме. Вадим Федорович не побоялся использовать, кроме светильников и витражей, фрагменты из полотен Эль Греко — это было очень красиво», — вспоминал Иван Петров. За 20 лет работы в театре Рындин сделал много; приходя в мастерские, он работал с каждым мастером, зная всех по именам.

Огромный след оставил и легендарный Симон (Сулико) Багратович Вирсаладзе, одевавший, как о нем говорили, «сам танец», а не балерин. Людмила Семеняка вспоминала, что самобытный художник всегда умел найти такие штрихи для костюма, чтобы он «звучал». Благодаря Вирсаладзе, присущему его творчеству на-

циональному колориту, зритель получал «эмоцию, чувства, образ. Потому не просто балерина носит костюм. Он как ее кожа. Скажем, Катерина в “Каменном цветке”. Как чудесно представлена героиня в этом спектакле! Каждая деталь, вплоть до трогательной ленты на голове, точно найденная им, сарафан, — все это изумительно подчеркивает стиль, танец, устройство души героини».

Вирсаладзе словно сам готовился выйти на сцену в каждом балете Юрия Григоровича — и потому днями напролет слушал музыку из «Щелкунчика», «Спартака», «Ивана Грозного». Слушал и под музыку создавал бесконечные эскизы — сотни, тысячи рисунков, служивших наглядным пособием для мастерских, где по сию пору употребляют выражение «цвет Вирсаладзе». Называя театральную сцену главным местом, где создаются чудеса, Вирсаладзе тем не менее творил чудеса в мастерских, где его и любили, и ненавидели. Обожали за талант, проклинали за требовательность. Убежденный экспериментатор, можно сказать, революционер в работе с цветом, он добивался нужного оттенка, тратя на это целые дни. А наутро мог прийти и сказать, что все, что сделано вчера, сегодня не пойдет: брак! И работа начиналась заново. Сам — лично! — наносил последние штрихи на костюмы артистов, клеил аппликации, присутствовал на примерке. Зрителям и в голову не приходило, что костюмы для балета «Иван Грозный» изготовлены из простой мешковины — так ее разукрасил Вирсаладзе, превратив в богатые царские наряды. После смерти художника в 1989 году Юрий Григорович признался, что остался без соавтора: «С его уходом из жизни я потерял очень многое. Я потерял своего товарища по искусству, с которым я сдружился, с которым были общие взгляды. Для меня это огромная потеря в жизни». А для Большого театра это стало огромной потерей художника, понимавшего балет как никто.

Главный художник, главный балетмейстер, главный дирижер — каждый из занимавших эти должности людей, в силу имеющихся способностей и амбиций, проводил свою творческую линию. Для этого приходилось ходить в кабинет директора Большого театра то с одной, то с другой просьбой: достать мешковину для костюмов, перевести из другого театра молодого голосистого тенора или талантливую танцовщицу, ор-

ганизовать очередную гастрольную поездку, да мало ли что могло понадобиться для работы первого театра страны. Директор отвечал за все, неся на своих плечах колоссальную политическую и хозяйственную ответственность за происходящее под крышей театра. И в то же время всегда был крайним, выслушивал нелепые придирки от министра культуры по поводу половой ориентации музыки Бриттена и национальности лебедей из балета Чайковского, о чем читатель уже успел узнать со страниц этой книги. Как говорится, должность эта была расстрельная.

Большой театр за один лишь XX век пережил немало директоров — и сумасбродов, и преданных делу администраторов, и бюрократов, не имеющих никакого отношения к искусству, и музыкантов, и композиторов, и артистов (первым избранным в 1918 году директором театра стал Леонид Собинов). По прошествии времени большая часть имен давно забылась, оставшись в памяти лишь благодаря скандалам, но никак не успешным постановкам — ибо за них вознаграждали артистов, режиссеров и дирижеров, а никак не директоров. Это как в спорте: золотую медаль получает спортсмен, а в случае поражения снимают тренерскую команду.

Разнообразие обязанностей директора Большого театра простиралось даже на личную жизнь подчиненных, постоянно дававших повод разбирать их личные дела. В советское время это стало повседневностью. Специфика работы творческих людей, для которых состояние вдохновения было непрерывным условием плодотворной работы, вынуждала искать источник этого самого вдохновения не в семье, а зачастую на стороне, то есть в театре. Многочисленные романы довольно быстро становились достоянием общественности благодаря не только доносам, но и обращениям обиженных жен в партком и администрацию театра. Коллектив беззастенчиво вмешивался в супружескую жизнь, копаясь в грязном белье, обсуждая в подробностях похождения блудных супругов. Но и сами обиженные супруги прибегали к помощи коллектива, пытаясь восстановить семью. Это считалось нормальным — выносить из избы семейный сор. Добавляли масла в заварившуюся кашу и многочисленные анонимки.

И всем этим тоже должен был заниматься директор:

«В группе руководящих работников имеется ряд лиц маловоспитанных в партийно-политическом отношении, морально неустойчивых, не соответствующих той ответственной роли воспитателей коллектива, которую они занимают. Главный дирижер балета Файер, член КПСС с 1946 года, находясь уже в преклонном возрасте, оформляет пятый развод. В театре хорошо известно его фривольное, т. н. “отеческое” отношение к молодым балеринам, на которое, однако, смотрят как на вполне допустимое в условиях ГАБТа. Главный художник театра Рындин, член партийного комитета, бросил семью с двумя взрослыми дочерьми и сошелся с артисткой Улановой. Несмотря на неоднократные беседы с ним, т. Рындин не разрывает эту связь и в то же время продолжает оставаться членом парткома. Главный балетмейстер театра член КПСС т. Лавровский также бросил жену с ребенком и живет в настоящее время с другой балериной; развод ему жена не дает. Дирижер К. Кондрашин, быв. член парткома, женился в третий раз. Имеются сигналы о подобных же фактах и в отношении главного режиссера театра Б. Покровского...

Все это оказывает разлагающее влияние на артистический коллектив. Репутация артистов среднего поколения Ермолаева, Корня, Плисецкой, Вишневской, Власова, Кузнецова и некоторых других в моральном отношении весьма сомнительна, хотя все они являются высокопрофессиональными солистами... Руководители театра не в состоянии предъявить к ним жесткие требования, т. к. сами не могут служить примером ни в производственном, ни в бытовом отношении. Близорукость партийного комитета отчетливо видна хотя бы в том, что воспитательную работу с молодежью по линии парткома поручили О. Лепешинской, моральный облик которой не очень высок. Следует указать, что и в составе самого партийного комитета оказались недостойные, морально неустойчивые люди (например, С. Головкина, имевшая связь с Г. Александровым, В. Рындин, В. Давыдова)».

Упомянутый в этом архивном (1955 года) документе ЦК КПСС наряду с известными артистами Георгий Александров — это не тенор и не баритон, а министр культуры СССР, увлекавшийся не рыбной ловлей или грибами, а балеринами Большого театра. Его нежи-

данное амплуа также стало известно в результате анонимки, направленной в том же году Хрущёву, поручившему разобраться в ситуации. Выяснилось, что в Москве существовала сеть подпольных борделей для больших чиновников. Александров в компании с известным критиком-гоголеведом Александром Еголиным и директором Государственного литературного института им. А. М. Горького Сергеем Петровым активно посещали дом свиданий в Подмосковье, общаясь там с молодежью — балеринами Большого театра, художницами, артистками, так сказать, распутничали «и вкупе, и влюбе». Встречи проходили и в усадьбе «Узкое» Академии наук СССР, где еще в 1921 году было организовано нечто вроде пансионата для оголодавших деятелей культуры (ныне эта бывшая усадьба в черте Москвы). Пикантность этому случаю придавало то, что Александров работал именно министром культуры, то есть обязан был бороться за высокую чистоту и нравственность советских людей. Его поведение было расценено как аморальное, или в просторечии «аморалка». Именно Александрову принадлежит авторство лозунга: «Большой театр — центральная вышка русской культуры», что отражает прежде всего самую неоднозначную эпоху с ее лагерями, вышками, колючей проволокой и Сталинскими премиями.

Корней Чуковский оставил нам портрет министра. Он был «бездарен, невежествен, хамоват, туп, вульгарно-мелочен. Он, историк философии, никогда не слышал имени Грота, не знал, что Влад. Соловьев был поэтом, смешивал Федора Сологуба с Вл. Соллогубом. Нужно было только поглядеть на него пять минут, чтобы увидеть, что это чинуша-карьерист, не имеющий никакого отношения к культуре». Но как он мог стать академиком при таких достоинствах? Очень просто. Как правило, Александров прибегал к такому способу. Вызывал молодого одаренного специалиста и говорил: вчера звонили из органов. Интересовались вами. Дела ваши плохи. Единственный выход для вас — напишите о статьях товарища Сталина о вопросах языкознания. Тот писал. После чего Александров не моргнув глазом ставил свое орденоносное имя на титуле. И книга готова. К слову, Александров получил за свою «научную» деятельность аж две Сталинские премии. Одну из них — в разгар войны, в 1943 го-



ду. Видимо, польза от него была большая, и вождь решил подбросить ему деньжат. А работал тогда Александров в должности начальника Управления агитации и пропаганды при ЦК ВКП(б), с 1940 по 1947 год. Он нес персональную ответственность за все идеологические акции, направленные против лучших представителей русской культуры, развернувшиеся в послевоенный период. Куда мог пойти дальше человек, обладающий такими качествами? Только на повышение. В 1954 году его и назначили министром культуры СССР\*.

История с безнравственностью и распущенностью министра культуры дала повод московским острословам заточить свои колкие перья. По столице поползли анекдоты: «Философский ансамбль ласки и пляски им. Г. Ф. Александрова», «Александров доказал единство формы и содержания: когда ему нравились формы, он брал их на содержание» и т. д.

Плисецкая историю походов Александрова излагала на свой лад: «Проводил он темные московские ночи в сексуальных оргиях с молоденькими, аппетитными советскими киноактрисами. Разве откажешь любимому министру? По счастью, низкорослому, лы-

---

\* Георгий Александров — одиозная фигура, в чем только его не обвиняли. Правда, обвинения эти посыпались уже после того, как полетел он с министерского поста и, следовательно, не мог уже никак отомстить. Так, театровед Юзеф Юзовский (Иосиф Ильич Бурштейн), сам пострадавший от Александрова в период послевоенной борьбы с космополитами, обвинял последнего еще и в гибели своего брата, Мечислава Ильича Бурского (Бурштейна). Рассказывал он следующее. «Вечером 16 октября 1941 года в одном из кабинетов Совинформбюро сидели Бурский и Г. Ф. Александров. Только что получено телефонное распоряжение о срочной эвакуации, еще полусекретное. Слух, что немцы могут ворваться с часу на час. Отдаются какие-то распоряжения. Лихорадочная атмосфера. Александров достает бутылку коньяку. Пьют из стакана и из крышки графина. Бурский настроен спокойно-фаталистически, а Александров панически. Опьянев, он начинает красноречиво говорить о том, вот, мол, как кончаются великие империи... Бурский возражает, что это еще не конец. Александров спорит с ним. Потом, вдруг протрезвев, испуганно замолкает. Вот этого разговора и своей паники он никогда не мог забыть их свидетелю Бурскому. Затем произошла темная история с осуждением Бурского в штрафники. Судом дергала рука Александрова. Александров — убийца моего брата... Бурский был убит в штрафном батальоне».

соватому философу любви были дородные женские телеса. Тут его вкус с Рубенсом совпадал. Тощие, костлявые балеринские фигуры никаких вожделенных чувств у министра не вызывали. Большой балет остался в первоизданной невинности». Но из записки ЦК КПСС, где упоминалась Софья Головкина, мы узнаём, что с невинностью в Большом было не все в порядке. Если бы Плисецкая знала про Головкину — можно себе представить, что бы она про нее написала в данном контексте, ибо Софью Николаевну она, мягко говоря, не любила (как и многих, впрочем).

Головкина пришла в Большой театр восемнадцатилетней, в 1933 году, вскоре став женой Федора Лопухова, главного балетмейстера. Естественно, что, пока он оставался на своем посту, Головкина не только была ведущей балериной, но и танцевала во всех его постановках, в том числе в «Светлом ручье». Лопухов много с ней занимался, заставляя жену кружить фуэте дома на обеденном столе — в результате чего Головкина осталась в памяти как «королева фуэте», ибо, как говорят, могла спокойно прокрутиться сто раз даже на почтовой марке. Головкина часто танцевала в очередь с Суламифью Мессерер. Но однажды Мита в буквальном смысле не пустила ее на сцену.

Это было в 1941 году, когда в московском филиале Большого театра были возобновлены спектакли. Директором стал Михаил Габович (его не взяли на фронт, куда он рвался добровольцем). Для поднятия боевого духа не только артистов труппы, но и главным образом зрителей, состоявших из москвичей и бойцов фронтовых частей, Габович задумал поставить праздничный балет «Дон Кихот» с его популярными сольными номерами. Участие в постановке принял и Касьян Голлейзовский, создавший цыганский танец для одной из героинь. Специально для спектакля из Куйбышева, где находился в эвакуации Большой театр, Габович попросил прислать Суламифь Мессерер. После звонка из Москвы Мита долго размышляла, подвергать ли себя риску в этой поездке, ведь гитлеровцы стояли под Москвой, которую непрерывно бомбили (еще в начале войны во время бомбежки Москвы погиб ее брат Эммануил, простой инженер). Но очарование балета Минкуса оказалось сильнее страха.

Преодолев многочисленные кордоны и проверку документов (попасть в столицу можно было лишь по спецпропускам), Суламифь приехала в Москву и не узнала ни затемненного города, ни родного театра: «Чтобы попасть вечером из моего дома в театр, приходилось держаться за стены домов — такая темень. Знакомое всему миру здание театра с колоннадой и квадригой на фронтоне забили фанерными щитами. На них намалевали окна». Так пытались ввести в заблуждение немецких летчиков-асов, стервятников Геринга, на топографических картах которых Большой театр был обозначен как главная цель (наряду с Кремлем) для бомбежки.

Начались репетиции. Приближалась премьера, когда неожиданно директору позвонили из Комитета по делам искусств, председатель которого Михаил Храпченко приказал назначить на роль главной героини Китри не Суламифь Мессерер, а Софью Головкину. Но ведь репетировала премьеру именно Суламифь, для чего ее, собственно, и вызвали из Куйбышева. Головкина, однако, решение директора восприняла с радостью и энтузиазмом. Габович вызвал Суламифь к себе и огорошил ее новостью. Разговор в кабинете директора походил на встречу заговорщиков. Он и сам был не рад, но нарушить приказ был не вправе. Мессерер шепотом спросила: «Чей приказ?» Габович лишь поднял очи долу, давая понять, что решение принято в высших сферах, где-то там, очень наверху, что и назвать фамилию страшно.

Мита залилась слезами: ехать в прифронтовую Москву, отдать все силы на репетициях, преломляя хлеб и запивая его вином, и в последний момент узнать, что не ты будешь танцевать премьеру! Тем более что Головкина даже не орденосец! Михаил Габович уже не как руководящее лицо, а как коллега (он был партнером Галины Улановой) прекрасно осознавал печальное положение Миты — ему не надо было объяснять драматизма ситуации. Он вышел из кабинета, оставив балерину выплакивать последние слезы в одиночестве. И вдруг то ли затрезвонил один из телефонов на директорском столе, то ли взгляд Суламифи случайно скользнул по его поверхности — но тут она увидела список с номерами «вертушки». Эта кремлевская спецсвязь соединяла напрямую с небожителями, любившими заглянуть за кулисы, чтобы поздравить с премьерой понравившую-

ся балерину (ведь кто-то же из списка и настоял на кандидатуре Головкиной).

Думать долго не пришлось. Из всех перечисленных на бланке фамилий глаза артистки остановились на одной, весьма странной — Землячка, та самая Розалия Самойловна. Скорее всего, сработал гендерный стереотип: женщина поймет женщину! Хотя сомневаюсь, что у Землячки (урожденной Залкинд) осталось в душе что-то женское. Прежде всего она была членом партии, а затем все остальное. Все свои чувства она оставила в Крыму в 1920 году, где верховодила местным ревкомом в процессе уничтожения русских офицеров, не сумевших эвакуироваться вместе с бароном Петром Врангелем. Ей приписывают фразу: «Патронов на них жалко, привязать камни к ногам и в воду!» Так они и стояли на дне Черного моря — ряды утопленников-золотопогонников. Не церемонилась она и с товарищами по партии, ставшими «врагами народа».

И вот такой человек с 1939 года трудился заместителем председателя Совнаркома\*. Переводя на сегодняшний язык, Мессерер осмелилась позвонить вице-премьеру по культуре. «Здравствуйте, Розалия Самуиловна! Это Суламифь Мессерер говорит. Отлучают меня от

---

\* Розалия Землячка оставила свой след в истории Большого театра, сказав свое веское слово против замены старого плафона зрительного зала. Угроза полной утраты потолочной росписи нависла над плафоном еще в 1940 году. Причиной сего вновь стало изменение микроклимата вследствие новой, приточно-вытяжной вентиляции, установленной в театре в 1930-х годах. Выход нашли быстро — заменить старые росписи новыми, для чего объявили конкурс на тему «Апофеоз искусств народов СССР». Однако их решили реставрировать, причем в самые тяжелые дни поздней осени и зимы 1941 года. Искусствовед и живописец Игорь Грабарь, художник Павел Корин, иконописец по призванию, и его брат реставратор Александр Корин совершили почти подвиг, восстановив роспись. По несколько раз в день реставраторы спускались в бомбоубежище, чтобы затем вновь подняться на верхотуру. Именно в это время Москва подверглась жестокой бомбежке немецкими самолетами; одна из бомб угодила в Большой театр, разрушив фасад здания. Благодаря художникам новая реставрация понадобилась только через 17 лет. В конце 1950-х годов в театре установили кондиционеры, тем самым устранив главную причину, по которой живопись плафона приходила в негодность. В это время Павел Корин вновь пришел в Большой театр, чтобы провести повторное обновление потолочной живописи.

партии! Не коммунистической, правда, а партии Китри. Но тем не менее несправедливо. Помогите!» Землячка в ответ не стала ссылаться на занятость военными вопросами, а сказала «товарищу Мессерер» не отходить от аппарата: сейчас, мол, все выясню! Прошло несколько минут, и точно, вертушка зазвонила: «Товарищ Мессерер, спокойно танцуйте премьеру. Товарищ Храпченко свой приказ отменил». Вмиг забывшая про слезы, Суламифь выскочила из кабинета директора.

Да, в смелости и умении мгновенно собраться балерине не откажешь — дали о себе знать ее спортивные успехи: «Быстрее, выше, сильнее!» Она и в будущем будет проявлять завидную настойчивость, в частности, когда во время японских гастролей запросит убежища в английском посольстве. А пока она бежит на сцену. Головкину, приготовившуюся танцевать ее партию, Суламифь весьма резко осаживает, отправляя довольно далеко. Но та не затаит обиды, сказав: «Ничего страшного, я станцую следующий спектакль». Так они и танцевали Китри в очередь.

В 1943 году Софью Николаевну Головкину отправят в Тегеран — выступать перед «Большой тройкой», где она и познакомится со своим вторым мужем Львом Михайловичем Гайдуковым, генералом-артиллеристом (впоследствии жили они долго и счастливо на Арбате, в Каменной Слободе, но умерли не в один день). В дальнейшем Головкина прыгнула высоко — в 1960 году возглавив Московское хореографическое училище. Она воспитала немало известных балерин (Наталью Бессмертнову, Нину Сорокину, Надежду Грачёву) и нажила такое же количество недоброжелателей. А как иначе — 40 лет руководить училищем и остаться с незапятнанной репутацией? В училище за глаза ее называли Софой. Активную педагогическую работу Головкиной трактовали как желание самоутвердиться. «Танцевать она совсем не умела, — пишет одна из ее коллег. — Пирюэты и шене крутила криво, но не падала. Как Пизанская башня. В ней не было ни темперамента, ни блеска. Во время танца она помогала себе пухлым ртом, словно жуя резинку, — хотя в те времена американцы еще не изобрели “чуингам”. От ее спектаклей веяло скукой и серостью. Публика томилась и аплодировала скудно. В солистки она выдвинулась, деля в юности своей су-

прузеское ложе с маститым балетмейстером Федором Лопуховым. Женитьба эта была непродолжительной, но оставила некий след в истории московского балета пикантными пояснениями Головкиной на комсомольском собрании...»

Головкиной было за что оправдываться — благодаря ей среди советской политической элиты распространилась мода на занятия балетом. Неожиданно выяснилось, что сопливые отпрыски министров и членов политбюро обладали не только врожденной способностью есть красную икру ложками, но и танцевать па-де-де из балета «Раймонда». Достаточно сказать, что даже внучка последнего президента СССР Михаила Горбачёва училась под руководством Софьи Николаевны, приятельствовавшей с незабвенной Раисой Максимовной. Само собой, это обеспечивало определенную близость Головкиной к трону, открывая возможности в самых разных областях не только искусства (выстроить новый корпус училища, увеличить финансирование и т. д.). Да и сегодня некоторые представители элиты не забывают похвастаться — мол, моя дочка (или внучка) у Головкиной училась, только вот в Большой театр ее не взяли! Оно и понятно — театр-то не резиновый, там одних Мессереров вон сколько было.

Отставка министра культуры Георгия Александрова на Головкиной никак не сказалась, правда, звания народной артистки СССР она удостоилась лишь в 1973 году, уже давно не работая в театре, что говорит о многом. А к Александрову за четыре дня до его ухода успела попасть Майя Плисецкая, до этого она двое суток отвлекаясь лишь на репетиции, названивала в его приемную: чуть палец в телефонном диске не застрял! Встретиться с министром оказалось труднее, чем крутить фуэте десятки раз (дел у него было много — но мы-то теперь знаем, чем он на работе занимался!). Наконец, стройная балерина просочилась к нему в кабинет — просить, чтобы отпустили на зарубежные гастроли, повысили оклад, дали достойную квартиру вместо коммуналки в Щепкинском переулке (когда еще к нему попадешь!). И как только министр успел все эти просьбы запомнить, пообещав чуть ли не все их выполнить. Безусый Александров почему-то показался Плисецкой похожим на сказочного персонажа Шарля Перро — Кота в сапо-

гах, промурлыкавшего балерине кучу комплиментов и внушившего уверенность в завтрашнем дне.

Однако скоро только сказка сказывается. И не про Кота в сапогах, а про Золушку. Не прошло и недели, когда все обещания министра превратились в большую тыкву — настоящий облом для Глисецкой наступил, когда его с треском сняли: стоило ли ей тратить столько сил? Теперь надо было начинать все мытарства сызнова — вымалывать жилплощадь и прочие заслуженные блага. На волне борьбы за нравственность в сентябре 1955 года сняли и директора Большого театра Александра Анисимова — хорового дирижера по образованию, бывшего руководителя ансамбля Ленинградского военного округа. Это был тот самый Анисимов, который начал «укрощать Голованова, чтобы тот “не гремел”. Когда Голованов сходил с пульта, то бывал очень покладист. Вот Анисимов к нему подходит и просит: “Ну, хоть покажите меди потише...”» — вспоминал Кондрашин.

А пришедшей как-то на прием Галине Вишневской Анисимов с порога отрезал: «Зарплату сейчас прибавить не можем, вот будем скоро на пенсию стариков переводить, тогда освободятся ставки». А она-то не за зарплатой пришла, а за квартирой: «Дело в том, что я уже три года живу в очень плохих условиях — в коммунальной квартире, 35 человек, десять метров комната на троих, через кухню ходим, с шести утра в кухне кастрюлями гремят, я не высыпаюсь перед спектаклем. Репертуар я пою очень трудный, должна быть всегда в хорошей форме». В ответ Анисимов устыдил зарвавшуюся певицу: «Галина Павловна, вот вы молодая певица, а уже у вас какие запросы! Это нескромно. У вас же есть крыша над головой. А вы знаете, в каких условиях живут у нас уборщицы и лифтеры?» Цинизм директора можно сравнить с советами Марии Антуанетты парижской бедноте «съесть пирожные», ибо лифтеры не поют на сцене Большого театра, как и уборщицы. Может, они и постукивают в органы, но не поют, это точно. Галина Павловна чуть не разрыдалась. Но Москва слезам не верит...

Кабинет директора Александр Анисимов занимал с 1951 года, «завоевав» его в процессе борьбы за высокую идейность советского искусства и придя на смену другому директору — Александру Васильевичу Соло-

довникову, который, в свою очередь, продержался в своем кресле три года (его назначили в мае 1948-го). И снят он был не за падение нравов в коллективе театра, а за то, что ставили не те оперы и не те балеты. Но и его предшественник — Федор Пименович Бондаренко также продержался недолго, проработав директором всего четыре года (с начала 1944-го).

Чехарда с директорами стала следствием постоянной борьбы партийных органов за «неуклонный рост советского искусства». Тогда верхушку Большого театра сильно обновили. Вместо еврея Якова Леонтьева поставили русского директора Федора Бондаренко (имевшего опыт руководства Кировским театром), пообещавшего наполнить репертуар новыми постановками, авторами которых опять же являются великие русские композиторы. Так в Большом театре начиналась эпоха так называемого «великорусского шовинизма», когда вдруг выяснилось, что все самое-самое — будь то атомная бомба или радио — имеет своим происхождением Советскую Россию (или предшествующие ей государства). Народ по-своему отреагировал на новую политику партии, сложив поговорку: «Россия — родина слонов». А был еще такой анекдот, который шепотом рассказывали друг другу артисты Большого театра:

«Рентген тоже у нас изобрели. Еще Иван Грозный своей жене говорил:

— Я тебя, царица, насквозь вижу!»

Но вот русского дирижера на смену Самуила Самосуда найти не удалось — новым главным стал Арий Моисеевич Пазовский, ненадолго\*.

---

\* Как не вспомнить в этой связи смешную историю с 21-й симфонией «композитора» Овсяннико-Куликовского, предъявленной музыкальной общественности СССР в конце 1940-х годов как доказательство того, что симфонический жанр зародился не в Европе, а у нас, в Российской империи. Якобы эта симфония была написана в 1810 году к открытию Одесского оперного театра. Эту, с позволения сказать, симфонию стали записывать все известные оркестры, в том числе и Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского. А имя Овсяннико-Куликовского было включено в Большую советскую энциклопедию в 1953 году. Скандал разразился в 1959-м, когда обнаружилась мистификация: эту «синьфонию» — как говорил Аркадий Райкин — сочинил одессит и скрипач Михаил Гольдштейн, брат того само-



Уже в январе 1945 года увидела свет рампы новая постановка «Ивана Сусанина», затем «Евгения Онегина». Автору этой книги удалось найти яркое свидетельство одного из зрителей-москвичей: «Вечером был на “Иване Сусанине”. Красивая постановка, особенно бал у Сигизмунда. В “Мазурке” упала балерина. Патриотизм в опере так выпячен, что превращает оперу в агитплакат. В нашу ложу ввалился пьяный матрос и весь акт спал на моих плечах. Домой вернулись в два ночи». А в июне публика увидела нового «Бориса Годунова» в постановке Леонида Баратова. Жаль только, что главный дирижер Арий Пазовский на премьере не смог выступить по состоянию здоровья — в результате постоянной нервозности, вызванной глупыми придирками проверяющих товарищей, у него сдали нервы. В сопровождении врача его увезли домой, на улицу Горького, 8 (где он соседствовал с Эренбургом, Хмелевым и Михалковыми).

Прошли премьеры прокофьевских балетов «Ромео и Джульетта» и «Золушка». Федор Бондаренко пообещал поставить и новую советскую классику — оперу Вано Мурадели «Чрезвычайный комиссар», создававшуюся специально для Большого театра с 1941 года. История постановки этой оперы про Гражданскую войну на Кавказе являет собой редкий пример конформизма, подхалимажа и угодничества. Уже сама фамилия композитора, поменявшего за свою жизнь несколько вариантов ее написания (Мурадян, Мурадов), словно предвещала его опере трагическую судьбу. Так же легко он менял и названия своих произведений — сначала «Чрезвычайный комиссар» (подразумевался Серго Орджоникидзе), потом «Великая дружба». Третьего не успели выдумать. Дирижировал

---

го юного виртуоза-скрипача Буси Гольдштейна (получившего квартиру от Калинина благодаря находчивости своей пробивной мамы). Никакого композитора Овсяннико-Куликовского никогда не существовало, а ведь его биографию уже готовились написать для серии «ЖЗЛ»! Но этого Гольдштейну оказалось мало: он также выдал опус Глазунова за неизвестное ранее сочинение Бородина. Даже Гольденвейзер, написавший рецензию на эту сонату Бородина, заметил: «Да ведь это музыка Александра Порфирьевича!» Впоследствии мистификатор от греха подальше выехал в Европу — туда, где и родился на самом деле симфонический жанр.

оперой Александр Мелик-Пашаев, а режиссеры сменялись каждый раз после очередного просмотра высочайшей комиссией, члены которой находили в спектакле то одну, то другую крамолу. В меньшей степени их интересовала музыка, по оценке Кирилла Кондрашина, совершенно ортодоксальная: «Но сейчас же кто-то вякнул: Сталину не понравится, что здесь выведен Орджоникидзе. Потом мы узнали — какие были конфликты между Сталиным и Орджоникидзе. И тут же стали что-то перекраивать. Переделали либретто: уж не образ Орджоникидзе, а кто-то другой — под Кирова стали гримировать. Все делалось на ходу. Было, наверное, пять или шесть сдач спектакля, и каждый раз его возвращали на доработку».

Автор оперы и не претендовал на лавры Джузеппе Верди, а только лишь на Сталинскую премию. Вано Ильич признавался: «Положим, что я композитор на три с плюсом, я на большее не претендую. Но когда певец на единицу с минусом начинает мне делать замечания, позвольте уж послать его к черту». Хотя с Верди его роднило то, что великого итальянца также заставляли перекраивать свои произведения. По требованию цензуры в самой своей известной опере во избежание аналогий композитор поменял французского короля на герцога Мантуанского, а известного шута Трибуле заменил на Риголетто. Но ведь тогда у власти была не коммунистическая партия!

Премьера «Великой дружбы» прошла 7 ноября 1947 года, в постановке Бориса Покровского с декорациями Федора Федоровского, дирижировал Александр Мелик-Пашаев. Однако истинная премьера состоялась 5 января 1948 года, когда в своей любимой ложе объявился Сталин. Тут и грянула гроза: «Исторически фальшивой и искусственной является фабула оперы, претендующая на изображение борьбы за установление советской власти и дружбы народов на Северном Кавказе в 1918—1920 гг. Из оперы создается неверное представление, будто такие кавказские народы, как грузины и осетины, находились в ту эпоху во вражде с русским народом, что является исторически фальшивым, так как помехой для установления дружбы народов в тот период на Северном Кавказе являлись ингуши и чеченцы». Так говорилось в постановлении

Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» от 10 февраля 1948 года, опубликованном в «Правде»\*.

Авторы «порочного антихудожественного произведения» Ваню Мурадели и либреттист Георгий Мдивани допустили грубую политическую ошибку, не поняв, какие именно народы должны быть обвинены во всех тяжких грехах. А ведь эти самые народы к тому времени были высланы в Казахстан и другие области СССР, неся тяжкий груз ответственности за сотрудничество с немецкими оккупантами во время войны — в этом их (включая грудных детей и стариков) обвинил Сталин. Раздражение оперой достигло такого предела, что вместе с Мурадели под раздачу попали и истинно талантливые композиторы — Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Арам Хачатурян, Николай Мясковский, хотя они никакого отношения к «Великой дружбе» не имели. Произошел разгром советской музыки — по-другому это никак не назвать, — все лучшее в которой было названо «формализмом, ведущим на деле к ликвидации музыки». То есть все было поставлено с ног на голову. «Какую музыку я мог бы написать, если бы не эти стервецы!» — говорил через много лет Арам Ильич Хачатурян об авторах постановления и тех, кто рьяно бросился его исполнять в 1948 году, «обеспечивая развитие советской музыки в реалистическом направлении».

В соответствии с традициями эпохи в театре произошло открытое партийное собрание, прямо в зрительном зале, на которое согнали почти всю труппу. Взявший слово Юрий Файер заклеил плохими словами уже не музыку Мурадели, а Прокофьева, сказав, что его балет «Золушка» приводит зрителей к раздражению и все такое... «Хотя сам спектакль народу нравится». Вот и понимай как хочешь, хотя и так ясно — любой ценой пе-

---

\* «Призвать советских композиторов проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству, и, отбросив со своего пути все, что ослабляет нашу музыку и мешает ее развитию, обеспечить такой подъем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа» — таковы были оптимистичные выводы газеты.

рестраховаться и спасти для сцены этот замечательный балет, заранее покаявшись.

Много крови испортила опера «Великая дружба» труппе Большого. Сердечные приступы дирижеров, сорванные и пропавшие от нервного перенапряжения голоса певцов (а пели, надо сказать, хорошо — Георгий Нэлепп, Павел Лисициан, Максим Михайлов). Бориса Покровского, правда, не тронули. Единственное, чего не жалко, так это самой оперы, изменения в музыку и либретто которой вносились Мурадели чуть ли не тут же, в зале. Сняли с должности председателя Комитета по делам искусств Михаила Храпченко и, конечно, директора театра Федора Бондаренко. Когда Сталин увидел докладную министра финансов Арсения Зверева о расходах на постановку оперы, надо полагать, у него глаза на лоб полезли. Дружба была великой, но и денег на нее было израсходовано немерено — более одного миллиона рублей! И это только на одну оперу! Наибольшая доля затрат относилась на финансирование мастерских и пошив костюмов — более полумиллиона рублей, но выплаченные гонорары также поражали воображение. Федоровский за свои художества получил 24 тысячи рублей (полтора автомобиля «победа»), либреттистам заплатили почти такую же сумму, Мелик-Пашаеву — десять тысяч рублей (автомобиль «москвич») и т. д.

А каков оказался Мурадели, заключивший договоры на постановку чуть ли не со всеми оперными театрами Советского Союза! От одного только Большого театра он получил 67 тысяч рублей, а от семнадцати оперных театров страны — 171 тысячу рублей. И это при средней зарплате рабочих в 400 рублей (колхозники получали трудовни) и в условиях послевоенного голода в сельской местности в ряде республик СССР. Став чуть ли не миллионером, Мурадели мог бы обклеить деньгами дорогу от Большого театра до сталинской высотки на Котельнической набережной, где он имел комфортабельную квартиру. А народная молва списала все убытки на бывшего председателя Храпченко, которого, якобы по указанию Сталина, обязали выплатить все расходы на постановку оперы. Мурадели же засел за новую песню, о Лаврентии Берии.

650 тысяч на оперу «Садко», 670 тысяч на балет «Медный всадник», полмиллиона на «Аиду» — таковы были

расходы казны на новые постановки Большого в 1949 году. И это не считая «Фауста» с «Мазепой» и всяких там «Мирандолин» с «Коппелией». Денег на главный театр не считали никогда. Даже несмотря на сокращение штатов театра на 10—15 процентов (в 1940 году числилось 2158 человек, в 1949-м — 1897), расходы оставались огромными. Как справедливо отмечает музыковед Екатерина Власова, попытки призвать театр к экономии носили лишь косметический характер по причине особого положения Большого в глазах руководства страны и лично Сталина.

Бондаренко выгнали, назначили Солодовникова. Но если прежний директор слыл либералом, не вступая в детали, не указывая, кому что танцевать, солировать, петь, и «человек был мягкий, доступный, незлобивый», то новый «взялся за эту работу оголтело, засучив рукава, в балете он стал контролировать состав каждой тройки, шестерки, а уж балетные партии Лавровский не смел определять один, без директора». А вот и портрет директора. «Невзрачный, сутулый, в больших очках, в вечно жеваном костюме с оттопыренными карманами, всегда в белой рубашке, всегда при галстукке. Можно запечатлеть для вечности на любую доску передовиков производства. И еще портфель, с которым он никогда не расставался», — пишет Майя Плисецкая.

А еще «он имел обыкновение, сидя за столом, оттопыривать нижнюю губу и, не глядя на человека, говорить медленно и размеренно», — вспоминал Кирилл Кондрашин, в отличие от Плисецкой находившийся от нового директора в восторге: «Театровед, умница и великолепный директор. Думаю, что лучшего директора я в своей жизни не видел, потому что он был человеком высочайшей культуры, обладал очень хорошим чутьем и умением дипломатически налаживать все дела». С Солодовниковым в театр вернулся и Николай Голованов, хорошо известный труппе. По иронии судьбы новый директор был однофамильцем антрепренера Гаврилы Солодовникова, державшего до 1917 года частный театр на Большой Дмитровке, в котором работал филиал Большого театра. Именно с работой частного Солодовниковского театра и сравнивали Большой театр, не в пользу последнего.

Об отношениях в коллективе в этот период говорит такой факт. В январе 1949 года Юрий Файер по-соседски пригласил на свой день рождения Майю Плисецкую. На домашнем празднике были все свои — Николай Голованов, Антонина Нежданова, Сергей Лемешев, Екатерина Гельцер и еще почему-то авиаконструктор Александр Яковлев (видимо, как сосед по даче). Пили водку, закусывали крабами и черной икрой (в те годы они свободно продавались в магазинах). Вдруг приходит припоздавший Александр Солодовников. Увидев Плисецкую, он приходит в замешательство — а она здесь на каком основании? И тогда мелочный Файер нашелся: «Да это соседка!» Оскорбленная «соседка» немедля покинула торжество.

В это же время весьма активно в театре работают Борис Покровский и Кирилл Кондрашин. Им поручают постановку новой советской оперы — «От всего сердца» украинского композитора Германа Жуковского про счастливую послевоенную колхозную жизнь. Подготовка спектакля проходит по привычной схеме: вслед за выходом постановления правительства о развитии в сельском хозяйстве силосования как метода сохранения кормов крупного рогатого скота в либретто сразу внесли изменения, упоминающие это самое передовое силосование. То есть опера призвана была еще и пропагандировать передовые методы ведения колхозного хозяйства, что, согласитесь, в еще большей степени усиливало ее идейно-политическое значение.

Кондрашин весьма характерно и безжалостно описывает творческий процесс как «безобразную самодеятельность». Работали они ночами — сам дирижер, директор Солодовников, композитор Жуковский и Покровский, превращая посредственную оперу в газету «Правда». В числе певцов привлекли Петра Селиванова и Наталью Соколову: «Она из наших людей, которая нам была верна; очень яркая актриса, но, к сожалению, чуть косенькая и очень некрасивая, и потому она так в орбиту и не попала». А вот «великих», как выражается дирижер, не было, то есть Козловского с Рейзенем, а зря! Иван Семенович вполне мог бы сыграть в новой опере местного деда-кобзаря, ведь действие-то разворачивалось на Украине. Для того чтобы вышло еще интереснее, постановщиков оперы отправили в отпуск

не в Кисловодск и не в Поленово, а в те самые потемкинские колхозы со всей их показухой и мишурой. От скуки Покровский и Кондрашин пытались было закадрить местных молоденьких колхозниц, на что получили обидный ответ от одной из них: «Куда вам, вы уже старые, а я молоденькая». А было посланцам из Москвы всего за тридцать.

Кончилась вся эта история так, как и должно было, — после полугодовых мучений, сопровождавших многочисленные репетиции и просмотры руководящими товарищами, оперу выпустили. Как всегда, никто не знал, как правильно реагировать на премьеру. Сталин в начале 1950-х годов был уже слаб, часто болел. И вот, приехав наконец в свой любимый театр, он увидел совершенно безжизненное, лишенное какого бы то ни было творческого начала, произведение. «Мы, — рассказывал Борис Покровский, — проделали глупейшую штуку: поставили спектакль, посвященный жизни колхоза, с портретами, скульптурами Сталина. Мы были уверены, что Сталин будет доволен и нас еще больше начнут улаживать званиями и известными наградами. Но оказалось, что в середине первого действия, которое было посвящено прославлению Сталина, он покинул ложу. Потом уже нам рассказали, что он встал и спросил: “А когда будет ‘Пиковая дама’?” Это я запомнил на всю жизнь». Постановщики получили по полной программе, но только не премии. Композитор Жуковский, обвиненный в формализме, был лишен Сталинской премии, присужденной ему ранее за музыку к опере. Либреттистов уличили в искажении светлой действительности: на сцене колхозники косили косами, вместо того чтобы разезжать на тракторах и косилках, и т. д. Оперу сняли с репертуара.

Аналогичная судьба постигла балет «Рубиновые звезды» композитора Андрея Баланчивадзе (брата Джорджа Баланчина). Сюжет исключительно положительный — про дружбу русского и грузинского народов и подвиги на войне. Главную героиню в балете — девушку Джейран — танцевали в очередь Елена Чикваидзе (жена балетмейстера-постановщика Леонида Лавровского) и Майя Плисецкая: «Выстроить действие с заведомой фальшью было трудно. Лавровский, нервничая, без конца менял стержень конфликта: то погибал русский,

то грузин, то Джейран намеревалась броситься со скалы, то возвращались целехонькие с фронта оба... Артистов запутали вконец. Михаил Габович порвал ахилл, в пожарном порядке главную роль поручили другому. Им стал Юрий Жданов. С грехом пополам дошли до чистового оркестрового прогона с публикой». Многочисленная комиссия из ЦК КПСС после генеральной репетиции отвергла балет — грузинская фамилия композитора и упоминание Кавказа вновь напомнили о только что отгремевшей грозе с «Великой дружбой». Балет сняли, от греха подальше...

Нарисованные образы советских директоров Большого театра заметно тускнеют и теряются на фоне главы Дирекции императорских театров Теляковского, которого мы уже успели хорошо узнать. Его-то как раз и можно назвать лучшим театральным администратором. Кто-то может возразить — попробовал бы он работать при советской власти, и что бы от него осталось, учитывая специфику бюрократической системы. Но и у Теляковского также бывали свои трудности. Николай II, как известно, во время переписи населения 1896 года назвал себя «хозяином земли русской». Но хозяином театра все же его трудно назвать, здесь были хозяйки. Теляковский не скрывал, что настоящей хозяйкой той же Мариинки была Матильда Кшесинская — по прозвищу Маля, фаворитка Ники, то есть царя. «Казалось бы, — рассказывает Теляковский, — балерина, служба в дирекции, должна принадлежать репертуару, а тут оказывалось, что репертуар принадлежит М. Кшесинской, и как из пятидесяти представлений сорок принадлежат балетоманам, так и в репертуаре — из всех балетов более половины лучших принадлежат балерине Кшесинской. Она считала их своею собственностью и могла дать или не дать их танцевать другим. Бывали случаи, что выписывали из-за границы балерину. В контракте у нее были обусловлены для гастролей балеты. Так было с балериной Гримальди, приглашенной в 1900 году. Но когда она вздумала один балет, обозначенный в контракте, репетировать (балет этот был “Тщетная предосторожность”), Кшесинская заявила: “Не дам, это мой балет”». Начались телефоны, разговоры, телеграммы. Бедный директор метался туда-сюда. Наконец шлет министру шифрованную телеграмму в Данию, где тот в



это время находился при государе. Дело было секретное, особой государственной важности. И что же? Получает такой ответ: «Так как балет этот Кшесинской, то за ней его и оставить».

Как гармонично получается: царь — хозяин империи, его протеже — хозяйка всего балета. Все сходится, как в домино. Развивая мысль о «хозяйках театра», следует отметить, что в советское время это понятие также существовало, разве что «хозяек» было несколько. Впрочем, и телефонное право — так это называлось — приобрело в советскую эпоху необычайное распространение, а возникло-то оно вон когда! Во время коронации Николая II в Москве в 1896 году был такой случай. Императорская семья, как и заведено было во время таких церемоний, должна была посетить царскую ложу. Императрица Александра Федоровна позаботилась о том, чтобы Кшесинская в тот вечер на сцене Большого не выступала. И что же: вопреки воле императрицы Матильда все же вышла в балете «Прелестная жемчужина» Риккардо Дриго в роли этой самой жемчужины из перламутровой раковины. А все почему — был у нее самый главный поклонник, давший приме право решать танцевать, что она захочет.

И такое положение имело место почти во всех императорских театрах. В Александринке царствовала Савина, в Мариинском — Кшесинская. А на вопрос, какой же он после этого директор, Теляковский объяснял:

«Самый настоящий, и советник тайный, а распоряжаются явные директора, но в списке администрации они, как лица женского пола, по недоразумению не записаны. Тут дело даже было проще, балетный репертуар короткий: один-два в неделю; и вот перед выходом этого репертуара в дирекцию являлся главный режиссер балета Аистов. Он был такой большой и солидный мужчина, говорил громко и басом:

— Кшесинская прислала мне сказать, что тогда-то она будет танцевать такой-то балет, о чем и считаю делом поставить ваше превосходительство в известность.

— Что же, хорошо, пускай танцует. А я думал было дать балет другой танцовщице... Ну, все равно, я повременю, отложим до следующего раза.

— Конечно, — отвечал режиссер, — с Кшесинской

все равно ничего не сделаешь, такой уж порядок еще при ваших предшественниках был заведен».

Приводило это к печальным результатам — засилью звезд на балетном небосклоне, когда молодые артистки после хореографического училища без протекции и связей должны были годами танцевать «у воды», дожидаясь, пока не уйдут на пенсию старшие коллеги: «...потеряв всякую надежду на получение лучшего места, молодые танцовщицы переставали заниматься усовершенствованием. Особенно трудно было молодым танцовщицам, добившись сольных номеров, получить главную роль хотя бы в одноактном балете, в виде дебюта или пробы. Можно было легко в опере заменить в случае болезни [Николая] Фигнера, Шаляпина, в драме [Владимира] Давыдова, но нельзя было и думать вице-балериной заменить балерину. Помню еще по Москве, как В. П. Погожев на мое решение дать Е. Гельцер попробовать протанцевать главную роль в балете сказал, что “немыслимо это сделать без решения директора” (тогда Всеволожского). Благодаря этому в Петербурге долгое время была лишь одна балерина Кшесинская, а Преображенская лишь на двенадцатом году службы удостоилась этого звания и то благодаря тому, что за нее хлопотал брат тогдашнего директора князь Волконский. Многие талантливые балетные артистки так и не могли до старости испытать свои силы в первых ролях. Например, танцовщицу Рыхлякову захотели попробовать, когда у нее уже не было ни молодости, ни энергии, — а танцовщица она была выдающаяся».

Но пришло время — после 1917 года, — когда сама Екатерина Гельцер распорядилась, кому и что танцевать, будучи уже в солидном возрасте, заслоняя собой талантливую молодежь.

Ровно такая же атмосфера царила в Большом театре и в советское время, когда окончившие училище молодые артисты приходили в труппу. Зарботная плата их была далека от ожидаемой, а стоять в очереди приходилось долго, «пока в результате передвижек за счет “стариков”, уходящих на пенсию, они достигнут благосостояния, эквивалентного затратае физических сил и расходу нервной энергии! А ведь они не могут прирабатывать по совместительству на общих основаниях, ибо с первых дней работы в театре и до выхода на пенсию

они с утра до ночи целиком отдают себя театру: тренировочным классам, репетициям, спектаклям — вот куда без остатка уходят силы, сравнимые лишь с затратой энергии у людей тяжелых грузоподъемных профессий, не говоря уже об износе нервной системы!» — пишет Михаил Чулаки.

Вот почему так важно для молодых артистов иметь солидную поддержку на самом верху, как в том случае с Софьей Головкиной. А когда молодость проходит — поддержка нужна в еще большей степени. Традиция эта давняя, на что указывал еще Самуил Самосуд. Придя в Большой театр новым главным дирижером, он был немало удивлен сложившейся неприглядной картиной, убеждающей нас в том, что с шаляпинских времен мало что изменилось. «Из кого состоит Большой театр? — жаловался он Льву Мехлису 7 апреля 1936 года. — Из кучки актеров, вернее, бывших актеров, как Обухова, Держинская, Петров, Савранский и ряд примыкающей молодежи — Микенский, Козловский. Часть из них потеряла и обаяние, и силу, и голос и сейчас уже не влияет. Молодежи там нет. Они ее просто не пускали. Есть полуфабрикат, который может через год-полтора, а некоторые и сейчас, кое-что дать. Из них состоит труппа. Очень недурной кордебалет и очень слабые солисты. Дух в балете необычайно демократический, уж зло демократический. Там все вопросы решаются скопом. Соберутся после звонка и обсуждают, что делать, что поставить и т. д. Выдвигается не тот, кто талантливее, а тот, кто наглее, кто лучше умеет сказать... В Большом театре испокон веков завелась такая вещь, что через голову дирекции разговаривают со всеми. Когда был Енукидзе\*, то, когда Маня или Таня были недовольны, обращались к Енукидзе. Знаю, что наши все артисты встречаются с высокими товарищами. Банкеты бывают у того или другого наркома... Если бы это было в Ленинграде, то такому театру не разрешили бы существовать». Самуилу Абрамовичу так и не удалось эту порочную практику — он назвал ее «купеческой» — поломать.

Расположение власть предержащих поклонников было дорого артистам независимо от того, какая кон-

---

\* Секретарь ВЦИКа Авель Сафронович Енукидзе в 1930-х годах возглавлял комиссию, курировавшую Большой театр.

кретно политическая эпоха стояла на дворе: чем больше влиянием обладал благодарный зритель из привилегированной ложи, тем лучше решались самые разные вопросы — и творческие, и финансовые. Но и чинуши разных рангов также порой заискивали перед артистами ради отношений той или иной степени близости, ради престижа. Характерен случай с Игорем Моисеевым. Когда в 1924 году он был принят в труппу Большого, балетмейстером там уже лет двадцать трудился прославленный Александр Горский, заслуженный артист императорских театров. А заведующим труппой был Василий Тихомиров, хорошо известный не только как артист, но и как супруг (в свое время) Екатерины Гельцер. Почти пятидесятилетний Тихомиров ревновал к молодому балетмейстеру Касьяну Голейзовскому. Молодежь же театра была в восторге от балетов последнего, опасаясь, что Тихомиров его выживет. Пытаясь защитить своего кумира, они написали обращение к директору, большевику-ленинцу, который, однако, смелости их не оценил, но крайнего нашел быстро — Моисеева, которого избрал в качестве паршивой овцы, портящей все стадо. И уволил его вместе с тремя артистами, чтобы другим, оставшимся в труппе, неповадно было письма писать и качать права.

Директор уволил, а нарком Луначарский восстановил. Анатолий Васильевич по своему интеллектуальному развитию и происхождению вообще может считаться одним из лучших начальников советской культуры (это вам не партизан Пономаренко и ткачиха Фурцева!). Но и у него были свои скелеты в шкафу, объясняющие любовь к Большому. В 1924 году у любвеобильного наркома появилась новая зазноба — семнадцатилетняя балерина Большого театра, от которой у него родилась дочь Галина. В интервью 2013 года внук Луначарского в подробностях рассказал о непростом пути потомков наркома по этой линии к обретению права носить его драгоценную фамилию. Однако имени своей бабки-балерины он не назвал. Дотошные историки подозревают, что ею была не кто иная, как Наденька Бруштейн. Если это так, то карьера балерины в дальнейшем сложилась на редкость удачно — под именем Надежда Надеждина она стала народной артисткой СССР, Героем Социалистического Труда и со-

здателем хореографического ансамбля «Березка». Дача у нее была в Серебряном Бору.

Может показаться, что сластолюбие наркома Луначарского — некое исключение из правил. Отнюдь. Еще в XIX веке директор императорских театров Александр Геденов прославился тем, что устраивал встречи царских вельмож с артистками подведомственных ему учреждений, получая за это ордена и благодарности. Любителем балерин Большого театра был и «всесоюзный староста» Михаил Калинин, занимавший по конституции пост формального президента Советского Союза. Бывший секретарь Сталина Борис Бажанов, бежавший на Запад, писал: «На всякий случай ГПУ, чтобы иметь о нем компрометирующий материал, подсовывало ему молоденьких балерин из Большого театра. По неопытности Михалваныч довольствовался самым третьим сортом».

К Луначарскому Игорю Моисееву посоветовала обратиться Наталия Сац — племянница его жены Розенели. В то время она работала в Большом, а чуть позже произвела такое сильное и недетское впечатление на Луначарского, что в 18 лет стала самым молодым в мире директором театра, пусть и музыкального (подробности ее возвышения оставим за скобками). Моисеев потом всю жизнь удивлялся — после своего телефонного звонка в приемную наркома он попал к нему всего через четверть часа: «Всегда вспоминаю об этом, потому что, когда я уже был Моисеев, народный артист СССР и все такое, чтобы встретиться с министром культуры, я должен был за два дня предупредить — целый церемониальный процесс. А здесь вот так, запросто». Действительно, диву даешься, как быстро испарились ленинские принципы работы с кадрами.

Моисеева и его коллег вернули в Большой, но и Василий Тихомиров получил повышение, заняв место Александра Горского. Вот такая дипломатия. А иначе нельзя — Луначарский благоволил к приме-балерине Гельцер, заставляя молодых балерин стоять в очереди на получение новых партий. После 1917 года Гельцер, как и Гердт, не уехала из Совдепии, потому в свои пятьдесят лет и была настоящей хозяйкой театра, указывая через балетмейстера Тихомирова, кому и что танцевать

(хотя у него и была уже другая семья, но теплые дружеские отношения между ними сохранились).

В 1925 году Гельцер одна из первых удостоилась звания народной артистки республики, продолжая танцевать первые партии. И здесь очень пригодился Игорь Моисеев, ибо Гельцер уже была немолода и тяжела, прежний ее партнер по гастролям Иван Смольцов даже сорвал себе спину. Ей и посоветовали спортсмена Моисеева, отказаться он не мог, выбора не было. И стали они разъезжать по городам и весям, Моисееву было нелегко: «Мне все это очень не нравилось, я был как бы на услугах. Когда мы приезжали, она давала задание: обойди театр, посмотри, как сделана сцена, поговори с осветителями. Однажды, помню, шла “Вакханалия” Сен-Санса — я подхватываю Гельцер на руки, начинаю кружить, кружить, кружить и... у меня уже перепуталось все — где зал, где задник, я бегу прямо на темные кулисы, а сзади них — стена, и с разбега я ее брыкаю об стену. У меня было впечатление, что я Гельцер если не убил, то уж точно искалечил». Когда Гельцер пришла в сознание, то, открыв один глаз, сказала Моисееву: «Об этом никому ни слова!»

А как же иначе — балериной владело упорное желание продолжать карьеру во что бы то ни стало. Танцевала она чуть ли не до семидесяти лет, что приводило к курьезам. «В преклонном возрасте, танцую “Умиряющего лебедя”, Екатерина Васильевна была уже настолько слаба, что с трудом могла подняться: сесть в позу умирающего лебедя она еще могла, а подняться ей было уже непросто. Устроители концерта вынуждены были закрыть занавес. Рассказывают, что к ней подошел рабочий сцены и сказал, что занавес уже закрыт, на что она ответила: “Уйди, милый, уйди! Пока не умру — не встану!”», — рассказывает Илзе Лиепа. Отличаясь экстравагантным поведением, Екатерина Васильевна нередко выходила из своего дома в Брюсовом переулке в гриме, с наклеенными ресницами. Однажды ее задержал милиционер, спутав с женщиной легкого поведения. Выпутаться из этой истории помог орден Ленина, который балерина использовала в качестве застежки своей норковой шубки.

Луначарский приглашал Гельцер на богемные «четверги», проходившие у него на квартире. Туда же стал вхож и Игорь Моисеев. В 1924 году Анатолий Василь-

евич приискал себе новое скромное жилье в Денежном переулке — на пятом этаже, причем квартира была под номером один — что означало следующее: владельцы доходного дома (зажиточная до 1917 года семья Бройдо) предназначали этот двухуровневый семикомнатный пентхаус для себя лично. Выбор наркома очевиден — богема и должна жить на чердаке, в крайнем случае в мансарде. Интеллигентный большевик Луначарский решил особо не церемониться с прежними обитателями, коими оказались книжный фонд и коллектив библиотеки Неофилологического института Москвы. Библиотекой руководила Маргарита Рудомино, ставшая свидетельницей исторического визита. День этот запомнился на всю жизнь, а как иначе: вся страна скорбит по поводу кончины Ленина, которого только вчера похоронили, но, видно, наркому было не до траура: «Луначарский, входя, не поздоровался, уходя, не попрощался со мной. Он осмотрел помещение библиотеки на 5-м этаже и в мансарде, оно ему понравилось, и он сказал: “Хорошо. Я беру”. Повернулся и пошел из квартиры. Свита за ним. Когда я услышала слова: “Я беру”, то поняла, что нас будут выселять. У меня, конечно, страшно забилося сердце, я безумно испугалась». Вот ведь интеллигенция слабонервная какая — сразу сердце забилося, и с чего, собственно? Ведь не в ЧК же увезли, а всего лишь помещение отобрали. Радоваться надо. Но, согласитесь, какой странный нарком просвещения — не поздоровался, даже «до свидания» не сказал. Библиотеку, конечно, выселили.

И здесь начались бесконечные собрания богемы, хозяйкой салона стала наркомша Наталья Розенель — одна из первых светских дам Москвы, претендовавшая на лавры Зинаиды Волконской. Кто только не карабкался на пятый этаж, чтобы скоротать вечерок-другой в гостеприимном доме Луначарских, в том числе Иван Козловский и Александр Батурин с женой, арфисткой Верой Дуловой. Гостей приглашали на семейные праздники, новогодние вечера, музыкальные собрания, читки новых пьес и стихов. В Денежный приходили многие иностранцы — приезжавшие из-за рубежа актеры, писатели и вообще какие-то непонятные личности вроде Воланда. Порой Луначарский не мог понять — кто перед ним находится, спрашивая жену: «А это кто?» В ответ

Розенель пожимала плечами — мало ли кого опять занесло в гостеприимную квартиру наркома! А квартира, надо сказать, была необычно спроектирована, центром ее служила обширная двухэтажная гостиная с камином и роялем, а также с галереей-библиотекой. На стенах — картины. Огромная столовая вмещала порядка сорока человек гостей. Для более камерных встреч предназначалась малая гостиная. В кабинете наркома — письменный стол, заваленный книгами и бумагами. Здесь же кремлевская «вертушка» — крайне полезная вещь, символ так называемой позвоночной системы.

И вот в таком салоне появился Игорь Моисеев, почти как в романе Булгакова: «Когда я пришел туда в первый раз, открыла горничная с наколкой, фартуком — все как в добрые старые времена. Луначарский выходит, берет меня за руку, вводит в зал и говорит: “Хочу вам представить молодого человека, которому я предсказываю большое будущее. Один из немногих интеллигентных людей, которые работают в Большом театре”. А я был тогда действительно очень начитанным, говорил хорошо по-французски. “Прошу представить”. Представляют: Маяковский, Таиров, Мейерхольд, Анри Барбюс... Пошли беседы, я себя чувствовал в абстракции полной, потому что обсуждали какие-то премьеры и все прочее, а я ни бэ ни мэ. Я понял, что не тяну на такое общество и что мне надо либо подтянуться, либо не ходить. И вот в течение полутора лет я каждый день ходил в библиотеку Исторического музея и изучал историю искусств». Когда Моисеева в 1936 году после назначения Самуила Самосуда ленинградцы окончательно выдавили из Большого, помочь ему уже было некому. В следующий раз он вернется в театр только в 1959-м, ставить «Спартак».

А Иван Козловский переместился в другие места, заведя дружбу с ближайшей сталинской обслугой: личным секретарем Александром Поскребышевым и начальником охраны Николаем Власиком. Они дружили семьями, отмечали вместе дни рождения и Новый год, устраивали просмотры кинолент. Здесь, конечно, была иная атмосфера, нежели у Луначарского, более казенная, как и мебель с металлическими бирками в квартирах. Пьесы и стихи никто не читал. Дочь Ивана Семеновича Анна запомнила частые поездки на госдачи



к Поскребышевым и Власику, когда «у входа машину всегда останавливали, из будки выходил охранник и проверял документы. На этих казенных дачах было много прислуги и роскоши. На даче Поскребышева в просмотровом зале вишневого цвета гостям крутили трофейные фильмы. В один из вечеров показали “Сестру его дворецкого” с Диной Дурбин. Рядом со мной, маленькой, сидела Светлана Сталина».

Дружба с Власиком помогла в очередной раз защитить Козловского от необоснованных, как он считал, претензий Большого театра. После войны певец отправился в концертное турне по частям Советской армии, дислоцировавшимся в Германии, Австрии и Чехословакии. Иван Семенович так долго ездил, что на его основной работе у дирекции кончилось терпение. Его отстранили от выступлений на целый квартал. Тогда жена, Галина Сергеева, написала Сталину письмо с просьбой «прекратить это сознательное или бессознательное изматывание человека! Ведь речь идет о теноре с очень тонкой конституцией, который может и должен еще работать и работать». Челобитную передал Власик. От Козловского отстали. А дружба с Поскребышевым была настолько тесной, что саму Сергееву как-то вызвал Берия, потребовав дать показания на сталинского секретаря, якобы устраивающего у себя дома оргии. Она никаких показаний не дала. Так что независимое поведение Ивана Семеновича в бытность его работы в Большом театре имело вполне себе конкретные причины.

Ревность артистов друг к другу — явление привычное, до тех пор, пока не выходит за приемлемые рамки. Но иногда она принимает причудливые формы. В 1949 году Большой театр готовил торжественное приветствие к юбилею МХАТа. Директор Солодовников дал задание Покровскому с Кондрашиным использовать хор, оркестр и чтобы при этом было весело: «Но учтите, что это не капустник — все должно быть в достаточной степени солидно и без хохм!» Да уж какие хохмы — на дворе вовсю идет борьба с космополитами, а, как известно, хорошо смеется тот, кто смеется последним (этим последним в Советском Союзе был тогда всем известный человек).

Думали они, думали и придумали — начнется действо с полонеза, во главе которого будут идти Николай

Голованов об руку с Антониной Неждановой, затем выход всех корифеев Большого театра. Само приветствие должно звучать на музыку великих русских композиторов, но с актуальным поздравительным текстом Сергея Михалкова. Марк Рейзен будет петь Варяжского гостя из «Садко», Александр Пирогов — песенку Томского из «Пиковой дамы», баритоны — хором Веденецкого гостя, а теноры Сергей Лемешев и Иван Козловский — «Я люблю вас, Ольга», причем обращаясь к чеховской вдове Книппер-Чеховой. Довольно остроумно и находчиво. Не как в нынешнем КВН.

Учитывая необычность ситуации для «первачей», которые должны были, соседствуя друг с другом, стоять на сцене не своего, а чужого театра (психологическая несовместимость!), режиссеру праздника требовалось проявить изрядную смекалку, дабы свести всех их вместе, чтобы они еще не подрались. С каждым из народных артистов встретились по отдельности, внушив ему исключительность именно его роли в предстоящем выступлении и вручив текст, написанный зачетом крупными буквами. На удивление, все согласились. И во время репетиций с Рейзеном и Пироговым вроде все обошлось. Марк Осипович только спросил: «Можно ли лорнетку? У меня нет очков...» — на что стоявший рядом Пирогов саркастически заметил: «Шаляпин тоже всегда с лорнеткой выступал...» И тогда Рейзен отказался: «Ну нет, лорнетку не надо, я монокль надену...»\*

---

\* Вечное соперничество Марка Рейзена и Александра Пирогова проявилось уже в одной из первых постановок Бориса Покровского, когда он ставил своего хрестоматийного «Евгения Онегина». Репетировали сцену Гремина с Онегиным. Если Пирогов оказался покладист, то Рейзен полез в бутылку. Он вел себя именно так, как про него писали в газетах, — «гордость советского искусства»: «Вот что, молодой человек, простите, не знаю вашего имени-отчества, мне неудобно входить в эту дверь, а уходить в ту. Я войду в ту дверь, а выйду в эту». Что делать? Мизансцена ломается. Не может Гремин Рейзена уходить в «ту» дверь, ибо по замыслу Покровского оттуда в это время появляются другие персонажи — он с ними и столкнется. И тогда бывалый и мудрый ассистент Иван Эрастович Сучков вмешался: «А ведь верно, Марк Осипович! Вот и Александр Степанович репетировал вчера, и ему тоже было неудобно, и он, как и вы, решил входить в ту дверь, а выходить в эту». Услышав фамилию Пирогова, Марк Осипович немедленно согласился: «Я, пожалуй, войду и выйду так, как вы предложили вначале». И проблема была решена. Психология!

А вот с Козловским и Лемешевым пришлось помучиться. Сергей Яковлевич пришел на спевку вовремя, а Иван Семенович опоздал минут на двадцать, как обычно. Обо всем заранее с каждым из них договорились. Номер должен был начинать Козловский фразой: «Я люблю вас», а Лемешев подхватывал: «Я люблю вас, Ольга». Спевка была в хоровом зале бельэтажа. Посреди — рояль, концертмейстер заиграл, вдруг Иван Семенович говорит:

— Одну минуточку, давайте я спою и первую и вторую фразы.

— Но, Иван Семенович, вторую фразу уже выучил Лемешев. Так задумано по сценарию.

— Ну ладно, давайте!

Концертмейстер начинает играть. Козловский не поет, говорит:

— Вы знаете, мне бы хотелось спеть вторую фразу, можно Сергей Яковлевич споет первую?

— Ну, пожалуйста.

Рояль играет. И тут оба певца хором поют первую фразу. Лемешев не выдержал:

— Так кто же поет первую фразу? Иван Семенович, скажите, что вы хотите петь: первую или вторую фразу? Я вам уступаю, только вы скажите точно, не меняйте...

— Ну хорошо, я первую фразу пою.

Опять зазвучал рояль. Козловский не поет.

— Иван Семенович, в чем дело?

— Ну, вы знаете, может быть, лучше он споет вместо меня?

Тут уже сдают нервы у Покровского. Кондрашин описывает дальнейший разговор:

«— Иван Семенович, поймите, поют два знаменитых Ленских, которые никогда в одном спектакле не участвовали. Для юбилея МХАТа и для приветствия Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой они вдвоем поют одну партию. Как же можно ради этого Козловского заменять кем-то другим?

— Вы знаете то, что мы не поем вместе в одном спектакле, это не моя вина. Я как раз только что хотел Сергею Яковлевичу предложить принять участие в одном концерте вместе со мной.

— И что же это за концерт?

— Я хотел в Колонном зале устроить концерт в

пользу ветеранов сцены. И у меня мысль такая. Я выйду и спою арию Синодала, а потом за ширмой будет джаз-оркестр (я уже договорился с Утесовым) и он начнет играть в джазовой обработке песню Индийского гостя, которую будет петь Сергей Яковлевич...

Смотрю, у Лемешева наливаются шея, а лицо белеет:

— Нет уж, увольте, этого я позволить себе не могу.

— Ну вот видите, я всей душой...

Я говорю:

— Давайте закончим дискуссию. Иван Семенович, какую фразу вы поете — первую или вторую?

— Давайте вторую.

Играется вступление. Опять вступают хором. Лемешев швыряет ноты.

— Вот что, сейчас уже десять часов, у меня завтра Синодал. Вы, пожалуйста, разберитесь, кто какую партию будет петь, я ухожу.

Я его пытаюсь задержать. В это время опять из угла голос Покровского:

— Иван Семенович, а я ведь знаю, почему вы хотите петь вторую фразу.

— Почему?

— Потому что вы после слова “Ольга” хотите добавить “Леонардовна”.

У того расплывается лицо.

— А как вы узнали? — отвечает он елейным голосом.

— Иван Семенович, если вы будете применять ваши штучки, я вообще откажусь от участия. Вы начнете хохмить, публика начнет смеяться во время пения следующей фразы, а я и так не уверен в тексте, сами понимаете, какая ответственность. Вы решайте, как вы будете, я пока не отказываюсь от этого участия, но сейчас прошу меня освободить, я иду готовиться к спектаклю, — говорит Лемешев.

— Вот видите, я всей душой, а Сергей Яковлевич как-призначает, — отвечает Козловский».

Лемешев ушел, разговор с Козловским закончился в кабинете директора Солодовникова. Доведя Покровского и Кондрашина до белого каления, Иван Семенович как ни в чем не бывало сказал, что видит приветствие совсем иным:

— У меня мысль: я выйду в красной рубаше, подпоясанной тесьмой, и со мной будет ансамбль цыган с ги-

тарами (есть у меня знакомые там), и, встав на колени перед Ольгой Леонардовной Книппер-Чеховой, спую ей цыганский романс, который очень любил Антон Павлович.

— Иван Семенович, это очень хорошая идея. Очень уместна она была бы в ВТО, когда будут чествовать Ольгу Леонардовну, а здесь — Большой театр приветствует Художественный театр, и вы являетесь важным звеном, но звеном в цепи Большого театра, поэтому я бы вас очень попросил не отказываться от того, что вам предлагают Борис Александрович и Кирилл Петрович.

— Так я и знал, — говорит Козловский, — вот так всегда все наши идеи... пожалуйста, пожалуйста, согласен.

Выйдя из директорского кабинета, участники спектакля долго не могли разойтись: Козловский битых полтора часа уговаривал Кондрашина отдать ему всю партию целиком. Лишь за полночь Ивана Семеновича удалось выпроводить домой, но не без приключений: для него пришлось открывать существовавший тогда так называемый директорский подъезд, поскольку все другие охрана опечатала. У суеверного Козловского был такой «бзик»: он входил в одну дверь, а выйти должен был непременно через другую. Другими символами вечной молодости Ивана Семеновича были рваный, державшийся «на соплях» портфель и шапка-малахай, которые он таскал с собой в театр, веря в то, что они не только приносят удачу, но и берегут от сглаза. А еще перед спектаклем он должен был обязательно уронить ноты, чтобы затем сесть на них — хорошая примета! Ну а каким именно поступило приветствие МХАТу, можно сегодня посмотреть на старой киноленте...

Приведенный нами разговор Козловского с коллегами по театру иллюстрирует, насколько сдержанно он вел себя, почти никогда не повышая голоса (не трата нервы по пустякам, могли бы подумать мы), и все равно добивался своего. Даже голосок утенора был «елейным», что и выводило из себя его собеседников, полагавших, что он над ними элементарно издевается. Но Иван Семенович не издевался — он просто был большим выдумщиком, стараясь все время внести в поведение новизну, оригинальность и необходимую, на его взгляд, творческую жилку. Например, когда он в молодости пел

графа Альмавиву, то, желая подчеркнуть веселый характер своего героя, притворяющегося пьяным, тащил за собой игрушечную пушку. А в роли Фауста танцевал с балеринами, пытаясь сделать «поддержку». В «Евгении Онегине», изображая смущение Ленского перед Татьяной, он поднимал с пола сцены якобы божью коровку, бережно неся ее на соседний куст. И так до старости: исполняя в 1980 году на своем восьмидесятилетии партию Ленского, певец вышел в седом парике, показывая, как постарели и он, и его лирический герой. В общем, по приколам и примочкам (свойственным лишь его героям и не использовавшимся другими певцами) Иван Семенович считался непревзойденным мастером, не зря его называли «гениальным заводилой».

Желание потянуть на себя одеяло или показать дышащему в затылок молодому конкуренту его место — все это имеет в повседневной жизни театра свое законное основание. Сами артисты, как правило, справиться с собственными амбициями не в состоянии, апеллируя не к совести, а к дирекции. Когда противоборство между творческими людьми выходит на поверхность, то отнюдь не красит ни сам театр, ни его труппу. В Большом театре принятой формой выяснения отношений были открытые письма в газету «Правда», как это случилось в марте 1978 года в связи с постановкой «Пиковой дамы» в парижской Гранд-опера. Дирижировал спектаклем Геннадий Рождественский, а ставил Юрий Любимов в музыкальной обработке Альфреда Шнитке. Интерес к спектаклю обозначился заведомо большой, учитывая ангажированность всех трех названных деятелей культуры и их не вполне советское поведение в глазах мировой культурной общественности. В опубликованном «Правдой» письме «В защиту “Пиковой дамы”» говорилось об извращении авторами постановки русской классики, «обожаемой советским народом». Подписал письмо коллега Рождественского — дирижер и народный артист СССР Альгис Жюрайтис, подозреваемый апологетами Геннадия Николаевича в банальной зависти и мести (Жюрайтис предпочитал дирижировать руками, шутя, что палочки нужны ему для суши). Итогом громкого скандала стали запрет Любимову на выезд в Париж на генеральную репетицию оперы и срыв спектакля, не прибавивший авторитета Большому театру.

Другой похожий случай произошел в 1979 году в связи с обнародованием в «Правде» открытого письма Мариса Лиепы, в котором он раскритиковал художественные методы работы главного балетмейстера Юрия Григоровича. Публикация привела к обратным результатам — к отстранению автора статьи от работы в театре и его последующему изгнанию из Большого, закончившемуся преждевременной смертью артиста в 1989 году. Все эти и прочие статьи, конечно, не могли появиться на страницах партийной газеты без предварительного одобрения сверху. И здесь вновь возникает тема высокопоставленного влияния. У каждого из участников проявившихся на поверхности склок и разборок была своя поддержка (реальная, а не балетная), другой вопрос, у кого «рука» была сильнее, тот и побеждал — то есть речь шла не о творческом состязании, а о борьбе за место под солнцем в главном театре страны.

Но не каждый раз противостояние выливалось в открытые письма. Соперничество импульсивных и легкоранимых артистов, достигая своего накала, проецировалось порой прямо на святую для них сцену. Весной 1982 года ожидалось исполнение «Реквиема» Джузеппе Верди. Борьба развернулась за право петь премьеру. С одной стороны, на эту честь претендовала Ирина Архипова — прима оперы, с другой стороны — Елена Образцова, тоже прима, но помоложе, к тому же избалованная вниманием «всяких там» Франко Дзеффирелли. Театр бурлил, разделившись на две части: одни были за Архипову, другие за Образцову. Ни директор, ни главный дирижер не нашли в себе сил разрулить создавшуюся аварийную ситуацию, а заведующий труппой Анатолий Орфенов и вовсе укрылся в поликлинике, предчувствуя грозу. Тревожное ожидание его не обмануло. Гром и молнии разразились на генеральной репетиции, на которую пришли обе певицы: «Обычно дирижер и режиссер перед генеральной репетицией ставят около фамилии того певца, который будет репетировать, букву “Р”. Режиссера у “Реквиема” не было, а Симонов не стал утруждать себя подобной мелочью, думая, что это могу сделать и я как завтруппой. Архипова, которую оповестили, что завтра у нее репетиция “Реквиема” с хором и оркестром, пришла в театр, разделась и прошла прямо на сцену. Дирижер был смущен, но не

сказал народной артистке СССР, лауреату Ленинской премии, что на самом деле репетирует не она, а другая. Скандал был невероятный. Архипова и Образцова кричали друг на друга». В итоге молодость взяла свое — «Реквием» пела Образцова. Елена Васильевна переориала Ирину Константиновну.

Образцова — интересная фигура в галерее оперных певиц Большого театра. Говоря о ее творческом пути, Вишневская замечает, что это яркий пример того, как «именно при советской системе, всячески поощряемая властями, может проявиться и расцвести пышным цветом вся мразь, таящаяся в глубинах человеческой души». Галина Павловна приписывает себе скорый рост певческой карьеры Образцовой, голос которой она буквально спасла. «На колени сейчас встану при всех — умоляю, помогите! Вечно буду за вас Бога молить», — со слезами обратилась к ней Елена Васильевна, будучи студенткой Ленинградской консерватории. Ну разве землячке откажешь? И стали они заниматься, причем настолько интенсивно, что Галина Павловна даже не успевала обедать: «Полумертвая от усталости, я тащила с нею в класс. Естественно, я занималась с нею бесплатно».

Бесплатно — это очень важное для нас слово. Получается, что с других Вишневская могла бы и брать деньги за частные занятия, так что не так уж и безбедно существовала она в проклятой Совдепии! В конце концов за неделю Образцова избавилась от тремолоции и научилась правильно дышать и петь на сцене (и чему ее только учили в Ленинградской консерватории!). Ученица радовала: «Хватала она мою науку на лету, все запоминала с первого раза, а главное — то, чему я ее научила, до последней капли сумела вынести на сцену» и на конкурсе Глинки в 1962 году получила первую премию, выступив на заключительном концерте в платье Вишневской (подарок!). Но в Большой театр ее сразу не взяли, а только через два года, и опять же благодаря Вишневской: «Я подготовила с нею партии Марины Мнишек и Амнерис, и не только в вокальном отношении, но и сценически отработала с нею все до мельчайших деталей. А спустя два года через свои связи в Министерстве культуры, Фурцеву, через свои дружеские отношения с Мелик-Пашаевым и Покровским добилась для нее дебюта (!) в Большом театре в партии Марины



Мнишек». Уникальность этого случая в том, что Образцова впервые вышла на сцену Большого театра студенткой консерватории.

Будучи убежденным противником советской системы (в отличие от Образцовой), Вишневская, сама того не желая, раскрывает всю подноготную прослушивания в Большом театре, убеждая нас в том, что Образцова попала в его труппу лишь благодаря знакомству с ней, а не таланту: «Я, пользуясь своим положением, привела ее в театр, нарушив все существующие правила, по которым она была обязана пройти через конкурсное прослушивание. Но я знала, что там при желании ее легко можно было провалить с ее хоть и красивым, но хрупким и еще не вполне раскрытым голосом. Не успели еще меццо-сопрано Большого театра опомниться, как Образцова была зачислена в труппу солисткой, минуя стажерскую группу». Всего в 26 лет. А потом протеже Вишневской — о чудо! — взяли на гастроли в Милан петь гувернантку в «Пиковой даме» и княжну Марью в «Войне и мире».

А кончилось все тем, что Образцова — уже давно выросшая из гувернанток — оказалась по другую сторону баррикад в том знаменитом сражении за право записывать на пластинку «Тоску», пойдя вместе с другими смелыми солистами на прием к министру культуры: «И вот теперь эта Лена, которую я вытащила за шкуру, как тонущего щенка, и на пуховых подушках принесла в театр, бедная Лена с глазами, всегда готовыми для слез, пошла с доносом на Славу и на меня, так щедро дарившую ей самое дорогое, что у меня было, — мое искусство». Про «мое искусство» хорошо сказано, а ведь еще Константин Сергеевич предупреждал, что любить надо не себя в искусстве, а искусство в себе. Мораль истории напрашивается такая — в Большом театре друзей заводить вредно и даже опасно.

Не преувеличила ли свою роль в карьере Образцовой Вишневская? Нисколько. Административным влиянием в театре Галина Павловна пользовалась огромным, опять же благодаря своим связям. Так, например, гордость молдавской вокальной школы Мария Биешу не перешла в Большой театр (куда ее не раз приглашали), опасаясь негативной реакции Галины Павловны. О возможностях воинственной примы снимать директоров и режиссеров пишет и Евгений Нестеренко. Когда Га-



Елена Образцова  
с мужем  
и на фоне мужа —  
с дирижером  
Альгисом  
Жюрайтисом



лина Павловна захотела — она вернула в театр Покровского и Чулаки, а когда расхотела — прислали нового директора. Ирина Архипова выразилась о Вишневской так: «Она воевала со всем театром, это она могла». Архиповой все же удалось отбить атаку Вишневской, связанную с новой постановкой «Кармен» в 1966 году, где роль Хозе предназначалась для молодого тенора Владислава Пьявко. Как и в случае с «Тоской», узнав о готовящемся спектакле, Вишневская загорелась желанием самой спеть в «Кармен» и тоже с Пьявко, который в это время очень красиво за ней ухаживал (цветами заваливал). Это должна была быть новая версия, режиссером которой выступал Покровский, ну а дирижировать должен был, естественно, «Слава».

А Пьявко уже начал репетировать с Архиповой, возмущившейся вероломством Вишневской и отказавшейся петь вообще, даже с другим составом. Причину она объяснила без обвиняков: «Я очень хорошо знала, что Вишневская и Ростропович намного лучше меня умеют делать то, что на современном языке называется рекламой. Я же никогда в жизни этим не занималась». Архипова не кривит душой: она лишь пела, причем делала это прекрасно. О своем решении певица объявила Покровскому, разговор состоялся в репетиционной части: «Вы же знаете своих друзей (имелись в виду «Гая и Слава». — *А. В.*). Будет абсолютная помпа. Зачем мне все это нужно?» — «Тогда эта постановка не имеет смысла», — ответил Борис Александрович.

Пьявко предстояло сдать свою роль специальной комиссии, пришедшей на оркестровую репетицию. Вердикт ее был отрицательным, а все потому, что возглавляла ее все та же Галина Павловна как председатель цехкома оперы — влиятельной общественной инстанции. Разразился грандиозный скандал. «Галина требовала, — вспоминала Архипова, — чтобы Владиславу ни в коем случае не разрешали сейчас петь. Вот будет новая постановка, тогда он и войдет в состав. Я же считала, что ему необходимо сделать эту партию, тогда легче будет ориентироваться, ведь Ростропович очень требователен. Галина не хотела категорически — только в новой постановке». А постановка, само собой, с участием «Вишни».

Узнав о вердикте комиссии, Архипова пришла в

ярость. Дело чуть до драки не дошло. С Вишневской она столкнулась у лифта на шестом этаже театра: «Гаяля, почему ты себя так ведешь?» — «Как вы смеете со мной так разговаривать?» — а это уже был ответ председателя цехкома, а не просто коллеги по сцене, причем равнозначной и по таланту, и по уровню мастерства, и по регалиям. Ну тут уж Ирину Константиновну и понесло, без обиняков она назвала все произошедшее своими словами, причем русскими. Какие конкретно выражения — об этом узнали позже все члены парткома, куда оперативно обратилась с жалобой оскорбленная председатель цехкома. А уж партком донес смысл конфликта до Министерства культуры. Примечательно, что Ирина Константиновна утверждала, что никогда не ругалась матом и даже не умеет: «Просто то, что я сказала, прозвучало интонационно очень убедительно. А так ничего особенного». Вероятно, Галине Павловне просто показалось. Артистки!

На парткоме Архипова твердо стояла на своем: «За форму я извиниться могу, а за содержание — не буду. Она неправильно себя ведет». О том, что «она» вела себя неправильно, думали тогда многие солисты, но лишь Ирина Константиновна набралась смелости выразить так называемое общественное мнение. А кончилось все хорошо — искра, вспыхнувшая между Архиповой и Пьявко, разгорелась в пламя (ну прямо балет «Пламя Парижа»!): они поженились, вопреки значительной разнице в возрасте и парткому. Ну и, конечно, он спел Хозе, на радость любимой жене. «Наш роман очень быстро стал всем известен. Я изо всей силы сопротивлялась. Все сделала для того, чтобы отцепиться. Не вышло. Ничего не вышло. Та же судьба, наверное, сыграла здесь свою роль вопреки всем жизненным обстоятельствам. Ну и, конечно же, его упрямство, сибирская, кержачья его порода», — вспоминала Архипова.

Тандем Ростропович — Вишневская вообще обладал не только большим творческим накалом, но и меньшей разрушительной силой, порой приобретавшей какую-то токсичность. Их не то чтобы уважали, их боялись. В достижении всего, чего только можно было желать в Советском Союзе, они всегда добивались любой ценой, желая привлечь к себе внимание, сделать рекламу — так это расценивали все остальные, с кем они не

дружили. Музыкант Павел Гаук на всю жизнь запомнил номер «Вечерней Москвы», где на последней странице увидел объявление о предстоящем разводе «Галины Павловны Вишневской и Мстислава Леопольдовича Ростроповича». Тогда такие извещения публиковались. Но развода так и не последовало, а повод посудачить об очередном громком скандале с участием «звезд» появился<sup>\*</sup>.

Что касается Образцовой, то последнее слово осталось за ней. Когда в 2012 году Вишневская ушла из жизни, Елена Васильевна не только воздала ей должное как выдающейся певице, высочайшему профессионалу, но и человеку, с которым они «крепко дружили». А самое главное, сказала Образцова, что ее любимая подруга «не переносила бездарных людей». Но ведь Образцова — не бездарная, что признавала Вишневская...

А все-таки правы были сотрудники ЦК КПСС — далеко не все орденоносные солисты и ответственные сотрудники Большого театра соответствовали своей роли «воспитателей коллектива», проявляя моральную неустойчивость в самый неподходящий момент. В 1974 году в Большом театре разве что ленивый не обсуждал подробности трагической гибели бывшего первого заместителя директора Большого театра (в 1963—1970 годах) Михаила Николаевича Анастасьева. Фигура этого музыкально-руководящего деятеля, когда-то игравшего на виолончели, была хорошо известна в столице. Он дважды (в 1954—1958-м и 1969—1972-м) был директором Центральной музыкальной школы при консерватории, работал также и проректором последней. Последнее время служил в Гюсконцерте. «Еще в бытность замдиректора Большого театра, — сообщает Штильман, — Анастасьев женился на молодой девушке, работавшей в “мимическом ансамбле” театра, то есть

---

<sup>\*</sup> Ни один артист Большого театра не получил того, что выбила для себя Вишневская уже в наше время, — Школу оперного пения на Остоженке. «Школа имени mine» — так говорил знаменитый профессор Петр Соломонович Столярский про свою музыкальную школу для одаренных детей в Одессе, так могла бы сказать и Галина Павловна. О создании школы громко трубили в начале этого века; когда в 2002 году Мстислав Леопольдович увидел это странное здание, он сказал жене: «Гая, ты дура, тебя обманули». Что имелось в виду под словом «обман», можно догадаться и так.

танцовщице, не входящей в труппу балета. По слухам, Анастасьев в последнее время стал много пить, а в отношениях с женщинами не знал никаких преград. Конец его был ужасен. Во время очередного любовного свидания в своей квартире с какой-то певицей домой явилась раньше времени его жена. Анастасьев решил перелезть на соседний балкон и скрыться на время в квартире соседей. Как был, в трусах и майке, он при передвижении с одного балкона на другой сорвался и разбился насмерть о единственный декоративный камень, находившийся внизу во дворе кооперативного дома, где была его квартира\*.

Анастасьев в свое время сильно навредил Артуру Штильману, занизив ему оценки на Всесоюзном конкурсе скрипачей в 1959 году, однако печальный конец чиновника, отягощенный жуткими обстоятельствами, потряс многих, в основном женскую часть труппы. Горечью отозвалась гибель Анастасьева и в сердце Майи Плисецкой, излагающей более развернутую версию в близком ей антисоветском ключе: «Анастасьева я вспоминаю добром. Человек приветливый и отзывчивый, тяготившийся, как мне казалось, чиновными веригами. Он и кончил совсем плохо, выбросившись из окна после публичной партийной порки за обнаружившийся страстный роман с женщиной, вдвое его моложе. Кто-то всплеснет руками, ах, Анастасьев, такой-сякой, мне он не помог, и прочая. Не буду оспаривать. Ко мне Анастасьев был добр». Именно с Анастасьевым Майя Михайловна выехала на долгожданные гастроли в Нью-Йорк в 1966 году.

Неменьший ажиотаж вызвал в театре и другой роман — директора Кирилла Молчанова с балериной-депутатом Ниной Тимофеевой, закончившийся для него плачевно. Молчанов хорошо известен в народе своими песнями («Парней так много холостых» и др.), и менее всего классическими произведениями (опера «Зори здесь тихие», балет «Макбет»). Развивалась история любви бурно — Молчанов не скрывал своих чувств к балерине, присутствуя чуть ли не на всех ее выступлениях. Апофеоз наступил на гастролях театра в Японии

---

\* В этом рассказе удивляет одна подробность — зачем же, опасаясь своей жены, перелезть к соседям?

в 1975 году. Возмущенная «аморальным» поведением женатого директора общественность была во все колокола, звон коих дошел и до Москвы. Анонимки, письма «трудящихся», заседания парткома — все развизвалось по уже накатанной дорожке. Под большим давлением Молчанову пришлось оставить кабинет директора, но отношений с Тимофеевой он не разорвал, что делает ему честь как мужчине и как человеку (и как коммунисту!). В 1982 году Молчанов скончался прямо в ложе театра, на сцене которого шел в это время «Макбет» с Тимофеевой в главной роли (она нашла в себе силы не уйти со сцены и продолжить спектакль). Кириллу Владимировичу было всего 60 лет...

Сложна структура управления театром. Директор со своими заместителями — на вершине айсберга. А есть еще заведующие труппами — балетной и оперной, в своем роде тоже директора, но артистические. Как правило, назначают на такие должности уже отпавших и оттанцевавших свое артистов, людей уважаемых (Никандр Ханаев, Маквала Касрашвили). Завтруппой может много — например, выделить новое место в гримерке (а это порой сильнее поднимает престиж артиста, нежели новая роль). Кроме того, завтруппой в те годы выполнял обязанности менеджера, участвуя в прослушивании и просмотре потенциальных солистов Большого театра, разъезжая по огромной стране и ее многочисленным театрам оперы и балета, присутствуя в жюри различных конкурсов.

В этой книге мы не раз цитировали заведующего оперной труппой Большого театра Анатолия Орфенова, который дважды занимал эту должность в 1960-х и в 1980-х годах. Воспоминания о нем у многих певцов остались самые теплые. В то же время сам Орфенов приводит пример, когда заведующий труппой вызывает у артистов отнюдь не добрые эмоции: «До того как я приступил к обязанностям завтруппой Большого театра, их временно исполнял Николай Алексеевич Дугин. При моем назначении его отблагодарили, дали 100 рублей премии. Почему — не знаю, но он успел восстановить против себя многих певцов. Возможно, что как секретарь парторганизации оперы он был недостаточно дипломатичен и не без злорадства прямо говорил певцам: тебя с партии, скажем, Малюты, сняли. Коммуни-

сты тоже его невзлюбили и при перевыборах не избрали его вновь».

Дугина назначили суфлером. Эта должность является в театре не менее важной — от суфлера требуется не только прекрасная дикция и отменный слух, но и знание содержания спектакля, идущего на сцене. А как же иначе — провалы в памяти у певцов случаются независимо от возраста. А некоторые народные артисты в принципе не способны выучить текст на все сто процентов — чем народнее артист, тем хуже у него с памятью. Но зритель не должен ни в коей мере почувствовать, что стоящий перед ним Герман или Онегин не знает, какими словами закончится его ария. В то же время сидящая в зале публика не должна слышать подсказки суфлера. И артист, и суфлирующий ему человек из будки словно разведчики в тылу врага, которым нельзя обнаружить свои истинные намерения.

Суфлер — человек незаменимый, и его отсутствие на рабочем месте может кончиться срывом спектакля. Но именно суфлер Николай Дугин умудрился подвести Владимира Атлантова на его первом выступлении на сцене Большого театра в качестве гастролера в октябре 1964 года. Давали «Травиату», дирижировал Борис Хайкин. Шел первый акт:

«Выходит Альфред в моем лице. У него маленькие фразы перед застольной песней. Я себя попробовал, голос мне отвечает. Ну, думаю, сейчас я вам налью! Все узнают, кто такой Атлантов! Поднял я свой бокал с лимонадом и впервые вышел на авансцену. Я авансцену вообще не любил и никогда на нее не выходил ни до ни, упаси бог, после. Но тут со мной что-то произошло. Пошел я к суфлерской будке и случайно увидел, что она пуста. Работал в театре суфлер по фамилии Дугин, но его в будке не было. И пока я соображал, отчего суфлер не пришел на спектакль, вступление кончилось, и я почему-то начал со второго куплета свою застольную песню. А дальше-то слова йок, их нету. Я покрылся холодным потом: рампа горит синим пламенем, оркестр, хор, дирижер, а я на сцене заканчиваю в первой строфе песенки ее второе проведение. Что я начал петь? Что-то вроде: “Поднимем, задвинем бокалы с шампанским и сдвинем их снова с любовью, как пенится что-то в бокале...” Что-то несусветное! Наконец, хор мне начал



подсказывать слова, потом начинают приподниматься оркестранты и что-то мне говорить. Кончилось тем, что кто-то из зала начал мне советовать, как свести концы с концами. Но я закончил — я сводил, разводил, наполнял, выпивал кипящую пену, и так далее. Все сделал в лучшем виде, взял верхнее си-бемоль. Должен сказать, что обрушился шквал аплодисментов. Думаю, что так публика выразила признательность за мое мужество, за то, что я сумел выйти из этого критического пике.

Ну ладно. Пою дальше. Сцена в игорном доме. Альфред вылетает из-за кулис, как конь, копытом бьет землю, и дым у него идет из ноздрей. Виолетта хочет объяснить Альфреду ситуацию, я выскакиваю к Виолетте, и между нами должен происходить диалог:

— Что сказать вы мне желали?

— Чтоб скорей вы уезжали! Оставаться вам опасно.

— Понимаю, но напрасно.

И я почему-то спел свою фразу, а потом еще и фразу Виолетты. Так сам с собою и разговариваю. И вижу, у Бэлы Руденко, тогда еще приезжавшей в Большой в качестве гастролерши, круглые глаза. Она смотрит на меня и ничего не может понять. Потому что она поет свое, а я вступаю вместе с ней и пою во весь голос ее фразы. Так вот, увлекся-с, увлекся-с. Но мало того! Альфред должен прийти в игорный дом с деньгами, а я и деньги забыл. Благо какие-то деньги лежали на столе. Я так незаметно подворовал их со стола, медленно пододвинул к себе, а потом расплатился ими\*.

Суфлерам иногда приходилось несладко. Однажды во время оперы «Фауст» в филиале перед сценой Вальпургиевой ночи, как всегда, погасили свет для смены декораций, всего на несколько секунд. Иван Петров, певший Мефистофеля, в темноте машинально отступил на два

---

\* Примечательно, что даже сны певцам снятся на эту же тему. «Мне приснилось однажды, что я спел “Аиду” от первой до последней ноты. В жизни я “Аиду” спеть не успел. Меня никогда особо не волновал романс Радамеса. Во сне мне приснилось, будто я спел весь спектакль, именно спектакль, от начала и до конца. Раз мне приснилось, что я пою “Аиду” после большого перерыва, я там уже кое-что подзабыл. Это был один из самых кошмарных снов. “Мать честная, как же мне вспомнить, как же вспомнить, как же вспомнить?” — мучился я во сне на сцене», — вспоминает Атлантов.

шага назад, угодив прямо в суфлерскую будку, покрытую плетеным материалом, из которого обычно плетут корзины: «Я приземлился на эту крышку, она страшно закрипела, слегка оглушив суфлера, который, в испуге закричав “Ой, боже мой!”, мгновенно исчез — его как ветром сдуло. Он даже не понял, что произошло. Все же я успел вовремя выскочить из будки и встать в позу, за мгновение до света». Находившиеся на сцене участники Вальпургиевой ночи еле сдерживались от хохота.

Не будет преувеличением сравнить работу суфлера со «скорой помощью». Уровень его подготовки иллюстрирует такой факт. Старейший работник оперы Сергей Макаров, служивший суфлером Большого театра с 1976 года, дважды экстренно заменял дирижера на спектаклях «Юлий Цезарь» Генделя и «Трубадур» Верди. Кроме того, как концертмейстер он нередко репетировал с певцами, писал музыку, вокальные циклы на стихи Сергея Есенина и кантаты. Так что консерваторское образование для суфлера совсем не редкость, а даже непременное условие работы. Это музыканты высокого уровня. Суфлер порой больше информирован об артисте, чем все его поклонники, вместе взятые, ибо наблюдает его совсем рядом, да еще и на сцене в самый ответственный момент. В истории Большого театра сохранились имена суфлеров, работавших еще с Шаляпиным и Собиновым. Это, например, Александр Иосифович Лангфиш, обладавший каким-то особым предчувствием — когда именно певцу может понадобиться его помощь.

А каким огромным авторитетом пользовался Александр Яковлевич Альтшуллер, певший в молодости почти на всех оперных сценах России, а затем в качестве режиссера работавший в Харькове, Свердловске, Саратове, Перми. Когда с 1930 года пожилой шестидесятилетний Альтшуллер стал служить в Большом суфлером, к тому времени он был уже Героем Социалистического Труда, а в 1937 году получил орден «Знак Почета». Очень любил Альтшуллера Козловский, в судьбе которого — тогда еще не солиста Большого театра — Александр Яковлевич сыграл важнейшую роль (а также и Марка Рейзена). Они дружили, соседствовали в одном доме в Брюсовом переулке, квартира Альтшуллера была на третьем этаже. Если Альтшуллер сидел в суфлерской будке, Козловский мог быть спокоен. Альтшуллер

скончался в 1950 году, естественно, он не мог присутствовать на девяностолетнем юбилее Ивана Семеновича в Большом театре, когда тот забыл слова в сцене дуэли в «Евгений Онегине». Растерявшегося ветерана сцены поддержал тогда другой суфлер, Владимир Ярославцев, «вылезавший» из будки, чтобы буквально вложить текст роли в рот певца.

А бывало, что на наиболее ответственных спектаклях певцам помогал не один суфлер, а целых три. Когда Владимира Атлантова назначили на роль Паоло в опере «Франческа да Римини» Рахманинова, до премьеры оставалась всего неделя. Учитывая, что обычно певец учил роль месяц, в данном случае ему пришлось сильно поднапрячься: «Я не успел испугаться. Понеслась душа, и все. Потом, когда я уже перестал петь эту партию, по прошествии времени я заглянул в клавишник и подумал: “Мать честная, как же я умудрялся это петь?” На премьере у меня было три суфлера. Концертмейстеры Могилевская и Басаргина перебежали за мной за кулисами, а я приставился поближе к кулисам, или вставали подо мной, а я должен был стоять на каком-то возвышении, и подсказывали мне слова». Суфлеры порой помогают и в балетных спектаклях. Одна из балерин Большого театра — Алла Цабель (мать балерин Ксении и Елены Рябкиных) — вспоминала, как ее, еще начинающую артистку, суфлер из будки подкармливал леденцами, желая поддержать уставших маленьких танцовщиц, участвующих в опере «Снегурочка», где они изображали птичек\*.

---

\* Сегодня, в эпоху бегущей строки, сопровождающей оперные постановки, суфлеры также востребованы. Например, надо запустить вовремя перевод исполняющейся на сцене арии — за этим тоже следит суфлер. А есть оперы, где без будки не обойтись, в Большом театре это «Пиковая дама», «Бал-маскарад». Впрочем, не всегда желание певцов совпадает с идеей режиссеров, которым будка мешает. Суфлер Владимир Ярославцев рассказывает: «Каждый солист — индивидуальность, и каждого нужно знать. Одни в нас не нуждаются и на нас не отвлекаются. Другие просят подстраховать — мы по глазам, мимике, интонации чувствуем: вот-вот нужна будет помощь. Если есть будка, подсказываем из нее, если нет — в кулисах стоим. Бывали экстремальные случаи, когда прятались в интерьерах. В “Борисе Годунове” мы вдвоем работали: один “под колпаком”, второй бегал с фонариком из правой кулисы в левую. Система жестов у нас дирижерская: рукой вверх-вниз, легкий взмах кисти — пора начинать, есть движения, требующие ускорить темп или затормозить. Сравнить оперу с

Своя повседневная жизнь у тех, кто одевает артистов. Уникальный человек и многолетний костюмер Большого театра Андрей Николаевич Смирнов вспоминал в 2000 году:

«Костюмерная — удивительное место в театре, из которого видно практически все. Как кто к своему делу относится, у кого какие проблемы, кто не выспался или, может, настроение плохое. Предположим, дают оперу. Нерадивые солисты прибегают за 15 минут до выхода на сцену, какой-нибудь Коля Басков или Олег Биктимиров. А, к примеру, Зураб Лаврентьевич Соткилава — никогда! Такие солидные солисты уважают и себя и нас. Это же адский труд! И не только физический. Весь обслуживающий персонал приходит за три часа до начала спектакля, но я — на час раньше всех. Привычка. Утренняя смена уже приготовила для меня все костюмы — нательную рубашку Сусанина, шубы, кафтаны. Я беру каталку и на большом лифте спускаю ее вниз, где находятся гримерки солистов. Я знаю, что в этой, к примеру, раздевается Соткилава: он в другую никогда не сядет. А здесь — Юрий Мазурок, непримиримый враг его. Если попадется певец попроще, как Нестеренко, то махнет рукой: “Ну, занята моя, давайте здесь переоденусь”. А Соткилава сидит недовольный, ворчит, чаю просит. Дежурная по этажу приносит ему чайку: “Зураб Лаврентьевич, может, вам бутербродик? Мазурок уже почти переоделся”. Глядишь, он отгадет-отгадет да и успокоится. Только в бывшей шалыпинской гримуборной раздеваются все кому не лень, независимо от ранга. Отношения у меня с солистами складываются со всеми разные.

---

драматическим действием нельзя, здесь все зависит от музыки: певец забыл текст или опоздал, не вступил вовремя, а оркестр продолжает играть, его нельзя остановить. Наладить синхрон между дирижерской волей и сценическим действием — наша работа. Помогаем и с чистотой интонационной — ушки-то у нас на макушке, абсолютный слух, чувствуешь, когда “поплыл” человек, и корректируешь его. Сейчас певцы видят дирижера на телевизорах, установленных по краям сцены, раньше такого не было. А если по мизансцене взгляд персонажа устремлен в кулису? Там мы стоим и ему дирижируем. Нюансов много. Солисты, которым мы помогаем, наш труд оценивали всегда. Помню благодарности Елены Васильевны Образцовой. Недавно с Юсифом Айвазовым в “Пиковой даме” работал — он восторженно отзывался о моей поддержке».

Например, с Олегом Биктимировым мы и шампанского можем выпить после спектакля. Пока я его одеваю, можно и про футбол, и про что угодно поговорить. Он боится за “Спартак”, я всю жизнь — за “Торпедо”. А Соткилава нам все про свое тбилисское “Динамо” вкручивает. Он ведь когда-то и сам играл...

Мишу Лавровского, по-моему, весь театр любит. Изумительный парень, со всеми: “Здрасьте, здрасте”, — от души здороваются, а не то чтобы по обязанности или сквозь зубы, лишь бы отстал. С танцором Иреком Мухамедовым мы за руку здоровались, хотя у нас это, в общем-то, не принято. Считается, что они первый класс, а мы — второй. Но ведь мы такая же составная часть их жизни, как и они нашей. Без нас им в театре делать нечего. Сами-то в любом случае не оденутся. Просто физически не смогут этого сделать. Эти костюмы, как скафандр у космонавта. Вот, к примеру, шуба Ивана Сусанина. Ох, тяжелая. Дубленок пять весит. Если сегодня Нестеренко поет Сусанина, он появляется в театре в половине шестого. Сядет и минут двадцать приходит в себя: с кем-то разговаривает, как будто нет никакого спектакля. Ну а я сижу в коридоре, жду, когда позовут. Потом он кричит мне: “Андрей, ну давай одеваться!” Что ж, я его потихоньку одеваю. Вначале в шубу, в которой он выходит в первом акте. Походит в ней, походит, потом говорит: “Ну, снимай: что-то очень жарко”. Раздену его. Он и сидит в одной нижней рубашке. Отдыхает. Если есть настроение, может быть, и поговорит с тобой. Расскажет, что по телевизору посмотрел. А то голова у него болит или еще что — обыкновенные житейские дела. Не жалуется, а просто рассуждает. А что ему жаловаться? Я ж ему не врач и не священник. Вот с хором я начал работать, так там попроще: обыкновенные мужики, только с голосами».

Глубокие философские размышления костюмера заслуживают внимания не только по той причине, что народные артисты предстают перед ним если не в нигиже, то по крайней мере без того внешнего лоска, как перед зрительской аудиторией и поклонниками. Костюмер способен увидеть еще и сущность артиста, подмечая те его качества, что на самом деле формируют его характер. Ведь многие кумиры лишь играют роль таковых, надевая на себя маску, в которой их привыкла

видеть публика много лет подряд. А дома или в примерке они совсем другие, слабые и нуждающиеся в психологической настройке, как музыкальный инструмент. Вот потому в Большом театре костюмер — это еще и психотерапевт, если хотите.

У Шляпина таким настройщиком был парикмахер Федор Григорьев, которого он брал с собой и в Монте-Карло. Причем часто возил просто так, для души, желая поговорить с хорошим человеком, досконально знавшим свое ремесло. Они понимали друг друга с полуслова — какую бороду клеить, какого цвета, какие устрицы заказать на обед и т. д. Кудесник парикмахерского искусства, человек из простонародья стал для певца не только лучшим другом, но и соратником по творчеству. А после Монте-Карло Федор Григорьев полюбил сыр рокфор, что доставляло Шляпину откровенное и истинное удовольствие. А вот гримировался певец всегда сам (что отличает больших артистов); готовясь к роли Бориса Годунова, артист полностью преобразился, пугая друзей и знакомых. «Грим Бориса — лицо человека с душой, измученной пламенной, адскою мукой, — поражал. В антракте я пошел к артисту в уборную — рассмотреть поближе этот грим. Меня встретил Шляпин — Борис — с обычными, свойственными ему добродушными шутками, но я не мог разговаривать с ним свободно: на меня смотрело исстрадавшееся лицо “несчастливого царя”. Шляпин гримировался с таким искусством, что даже на близком расстоянии, лицом к лицу нельзя было поверить, что это только грим, что борода наклеена, а морщины нарисованы. Это было настоящее, живое, страшное лицо “обреченного” человека», — вспоминал пугливый Степан Петров-Скиталец.

Прошли те времена, когда молодой певец гордился тем, что вышел на сцену в парике Собинова. Артисты последующих поколений считали, что носить костюм своего конкурента по примерке — это самое последнее дело. «Попробуй, — рассказывал костюмер Смирнов, — дай тому же Нестеренко костюм Селезнева. Но однажды так и случилось. Я говорю Нестеренко: “Ну убивайте меня, ну порвался ваш костюм, ну что ж теперь делать?” Бывает, облачишь его в конце концов в “то, что есть”, а он никак не может вжиться в образ: “Ну нет у меня сегодня голоса, ну нету, ну что делать. И водички попил, и

кофе попил. Пойду пробежусь на пару этажей вверх-вниз, вспотею, может быть, и голос появится»». А Соткилава, бывало, капризничал, жалуясь, что костюм ему мал. Тогда костюмер показывал ему пришитую бирку: «Соткилава». И певец соглашался: «Наверное, я растолстел!» — слыша в ответ: «Другого нет: я ж его с неба не достану!»

Описанные подробности, будь то беготня по театру с целью появления голоса (Максим Дормидонтович Михайлов, напомним, доставал из кармана соленый огурец) или поиск фамилии артиста на его костюме — это неременная деталь театральной повседневности. Но бывало и такое, когда фамилия была видна и зрителям. Иван Петров пел как-то партию Собакина в «Царской невесте», в сцене помолвки Марфы и Лыкова он должен был выйти в кафтане, поверх которого накинута еще и легкая шубка без рукавов, отороченная мехом. Шубку эту певец позабыл надеть. Ну и что же такого, скажем мы, это ведь не пистолет Германа, как в том случае с Атлантовым. Вышел Петров без шубки и слышит какие-то смешки в зале, а костюмер из-за кулис странные пасы руками делает. Причину наступившего оживления Иван Иванович узнал, уйдя со сцены: «Оказывается, передняя часть моего кафтана была сделана из настоящего дорогого материала и расшита парчой, а заднюю (ведь ее из-за шубки не видно) сшили просто из дерюги. Да еще жирным шрифтом, словно углем, написали: “‘Царская невеста’. Собакин. Петров”, что я и демонстрировал публике». Перед следующим выходом Петров уже не дал зрителям повода воспользоваться биноклями («Что это там написано?»), костюмер накинул на него недостающую шубку.

А костюмер Смирнов в другой раз перепутал двери и прямо во время спектакля вышел на сцену во время «Хованщины». Что самое забавное, направлялся он в бунфет: «Забывшись от всей этой музыки, я вышел на сцену... Шел, о чем-то о своем задумался и... вижу боковым зрением публику в зале. А я-то в черном рабочем халате. Помощник режиссера показывает мне знаками: “Ты что? Ненормальный?” Думаю: назад идти или как? Так до конца спектакля и простоял на сцене». Если бы сегодня, в эпоху, когда старые русские оперы поют в джинсах и телогрейках, произошло нечто подобное, это немедля получило бы высочайшую оценку критики как остро-

умная находка режиссера: мужик в черном халате посреди «Хованщины»!»

Впрочем, на сцену театра может выйти кто угодно. Иван Петров видел, как во время «Снегурочки», когда главная героиня, сидя на пеньке, поет свою последнюю арию, к ней подошел... нет, не Берендей или Мизгирь, а... пожарный. В то время за сценой обязательно дежурили двое пожарных, то ли зрители принимали спектакль как-то слишком тихо, то ли еще что, но эти самые пожарные решили, что идет привычная репетиция. И лишь когда народ в зале засмеялся, до пожарного дошло, что он вмиг стал участником оперы Римского-Корсакова, только без слов, ибо Николай Андреевич такого варианта событий предсказать никак не мог: «Прибежал администратор и стал шептать ему: “Уйди со сцены, ты что, обалдел, что ли? Ведь спектакль же!” И тут пожарный понял, что он не на репетиции, а на спектакле, но вместо того, чтобы сделать шаг назад и спрятаться за кулису, рысцой побежал в противоположную сторону, пересек всю сцену, чем вызвал взрыв еще большего веселья публики». Приказом по театру пожарному объявили выговор. Хотя смыслу печальной сказки о Снегурочке его появление не противоречило: она же в конце концов растаяла, перепрыгнув через костер.

Что касается пожарных, то их присутствие в кулисах во время спектаклей было необходимо, даже несмотря на запрет зажигать огонь на сцене — будь то в «Пиковой даме» или в «Спартаке». Даже курить было нельзя, если это было предписано либретто: пожарная безопас-

---

\* А бывало и такое, когда на сцену без приглашения выходили сами артисты, причем кланяться. Однажды еще в Кировском театре Владимир Атлантов вышел кланяться в гриме и костюме Ленского вместо другого артиста, который в этот день пел Ленского. В театре это называлось «новогодняя шутка Атлантова». «Дело в том, — рассказывал певец, — что меня вызвали в театр для съемок в роли Ленского. Загримировали, одели: шапочка, все такое. Наша фотомастерская была за сценой, так что я должен был ее обойти и подняться. Проходя мимо, я увидел, что как раз закончилась сцена дуэли. Лев Морозов в тот вечер пел Онегина, а Володя Кравцов — Ленского. Когда Лева ждал руки Володи Кравцова, я вложил свою и сказал: “Вперед!” Так мы с ним и вышли. И представляете, только некоторые зрители обратили внимание на этот “подлог”. В дирекцию театра пришло всего три-четыре письма. Я собрал аплодисменты за другого».



ность! Так что специальным противопожарным раствором костюмы и парики не обрабатывали — а зачем, огня-то нет! Это обстоятельство однажды чуть не привело к гибели Галину Вишневскую. В 1973 году поехала она в Вену, петь «Тоску» с Пласидо Доминго и Костасом Паскалисом. Дирекция Штаатсопер разрешила ей петь в привезенных с собой из Москвы костюмах. А спектакль был поставлен так, что на сцене горели настоящие свечи — во втором акте, где действие происходит в кабинете Скарпия. И свечи-то зажгли самые большие, как в церкви на Пасху — чтобы видно было живое их пламя с самой галерки. В общем, полный реализм.

«Я, по своей мизансцене, — вспоминает Вишневская, — как всегда, стояла у стола, совсем упустив из виду, что за моей спиной пылают свечи. Когда же Скарпия (его пел Паскалис) бросился ко мне и я вонзила в него нож, с силой оттолкнув потом его от себя, я всем телом откинулась назад, и мой большой нейлоновый (!) шиньон притянуло к огню. Вдруг мой слух пронзил женский визг. В ту же секунду я услышала над своей головой треск, будто зашипела ракета фейерверка. Я почувствовала, как весь мой огромный шиньон поднялся вверх. В глазах замелькал ослепительный свет, и сквозь него я увидела вскочившего на ноги “убитого” мною Скарпия... С криком “Фойер, фойер!” он ринулся ко мне и, схватив за руки, повалил меня на пол. Как молния мелькнула мысль: горит платье!.. Инстинктивно ухватившись за ковер, я пыталась зарыться в него лицом... Моих рук коснулось пламя... горят волосы!.. Схватив горящий шиньон обеими руками, я что есть силы стала рвать его и, наконец, выдрала вместе с собственными волосами... Вскочив на ноги, я увидела бегущих ко мне из всех кулис людей».

Вот что значит — не соблюдать пожарную безопасность. В Большом театре такого бы не случилось. Отметим мужество советской певицы — после пережитого она потребовала не врача, а... новые костюм и парик. Вишневской забинтовали руки (пострадали ногти), и она вновь вышла на сцену, где горели те самые свечи в канделябрах. Она во второй раз зарезала Скарпия, а Доминго в третьем акте пел «O doici mani» и плакал крокодильими слезами, держа забинтованные руки Галины Павловны. Прием зала был оглушительным, а новость

о чуть не превратившейся в факел солистке Большого театра сразу попала в мировую прессу. После спектакля Вишневецкая отметила чудесное спасение в ресторане. Об одном она горевала — не о волдырях, покрывших руки (пройдет!), а о том, что никто из совпосольства так и не позвонил (сволочи!), в то время как телефон разрывался из всех концов света, люди звонили, чтобы спросить о ее самочувствии. Вот как бывает — горят не только премьеры, но и певицы...\*

---

\* Теперь в Большом театре все обязательно пропитывают специальным раствором, а затем проверяют на воспламеняемость. «Когда мягкие декорации привозят в Большой и развешивают, дальше приезжают пожарные и поджигают их. Все занавесы, все кулисы, весь бархат, все специально пропиткой обрабатывается. Они сначала все отваривают, вымывают, а потом гонят через пропитку, и она соленая вся, если пальцами прикоснуться, соленая на вкус», — говорит начальник цеха мягких декораций Татьяна Забалуева.

ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ: ПЯТИКОМНАТНАЯ  
КВАРТИРА С ДОМРАБОТНИЦЕЙ, МАШИНА  
С ЛИЧНЫМ ШОФЕРОМ И ДАЧА В СНЕГИРЯХ

*Посиделки в Брюсовом — «Да будет тебе, Ванька!» —  
«Мы были рабами» — «Головановский» дом на улице  
Неждановой — Павловская мебель — Иконы по стенам —  
Куда подевалась квартира Неждановой? — Сыр из  
холодильника — Ее любимая собачка Садко — Коллекция  
Гельцер — Камод Архиповой — Марис Лиена превращается  
в экскурсовода — Нина Тимофеева бежит по лестнице —  
Священный режим дня артистов: всё ради искусства! —  
Семья Максаковых — Небожители — Пасха она и в  
СССР Пасха! — В гостях у Лемешева на улице Горького —  
Пятикомнатная квартира с двумя туалетами —  
Небольшой концерт Небольсина с лифтом — Диабет,  
болезнь басов — Трагедия Максима Михайлова — До встречи  
в Елисейском! — Всем табором на дачу — Поселок Снегири  
на Истре — Где достать вагонку — Корова Бурка дает  
молоко — Ромашки «Анатолии Петровичи» — Стильная  
дача Гауков — Немецкие овчарки иногда кусаются —  
Свадьба на даче Веры Давыдовой — Та самая драка —  
Приезжайте еще! — Вилла «Валерия» в Сочи*

*— Я пел Отелло, теряя до трех  
килограммов за один вечер.*

Владимир Атлантов

Теплым июльским вечером 1985 года окна одной из квартир дома номер семь в Брюсовом переулке горели чуть ли не до рассвета. Было шумно от голосов, играла музыка. В гости к радушному хозяину квартиры пришли его соседи, друзья, коллеги из Большого театра. Гуляли до утра: это Марк Осипович Рейзен отмечал девяностолетие. А перед этим в Большом театре он спел арию Гремина «Любви все возрасты покорны». Когда его спросили, сможет ли он высидеть в театре всю оперу «Евгений Онегин», показ которой Большой приурочил к юбилею певца, тот ответил: «Вообще-то я еще и пою. Сидеть мне

будет непросто, а вот стоять на сцене — пожалуйста!» Пришлось дирекции театра согласиться. На юбилейный банкет после исторического концерта, угодившего в Книгу рекордов Гиннеса (ох уж это наше идолопоклонство перед Западом!), к себе домой он пригласил и «молодежь» из театра — Тамару Милашкину с Владимиром Атлантовым, Тамару Синявскую с Муслимом Магомаевым. Молодежью они считались на фоне седых аксакалов-орденоносцев, по праву усевшихся во главе праздничного стола — самого юбиляра (стройного как кипарис), его соседа Ивана Семеновича Козловского и другого старейшего певца Большого театра — баритона Пантелеймона Марковича Норцова.

Молодежь вела себя тихо и корректно, едва пригубив хрустальные бокалы с шампанским. Известные ценители игристого вина Атлантов и Магомаев даже как-то застеснялись в присутствии корифеев, а те, в свою очередь, разошлись не на шутку: «Иван Семенович раскраснелся, то и дело вскакивал, что-то говорил. А Марк Осипович этак ему попросту: “Да будет тебе, Ванька... Выпил и помолчи, старших послушай. Вы с Пантюшей еще юнцы” (“юнцам” было по 85 лет). Козловский вроде бы слушался; сядет, но опять вскочит и опять что-то говорит. Все его вежливо слушали — кроме хозяина, который был на пять лет старше своего знаменитого гостя и имел право делать ему замечания...»

Старички вспоминали минувшие дни, перечисляя все дирижеров, музыкантов, артистов — своих современников, имена которых давно уже переместились с афиш Большого театра на памятники Новодевичьего кладбища и в энциклопедии, а молодежь сидела с открытым ртом. Козловский в который уже раз рассказывал хрестоматийную историю о том, как 60 лет тому назад заменил внезапно захворавшего Леонида Собинова (сердце прихватило!) во время оперы «Ромео и Джульетта». Исполнявший в этом спектакле второстепенную роль и, к счастью, оказавшийся рядом, Иван Семенович, не раздумывая, надел на себя еще теплый собиновский парик и вышел, как говорится, на сцену публиче. Без подготовки и репетиции. Но поклонницы Собинова, поначалу с недоверием принявшие нового исполнителя, в конце спектакля разразились оглушительными овациями. Тут очень кстати и Норцов

стал вспоминать юбилейный спектакль «Евгений Онегин» 1931 года, которым чествовали Собинова, — сам виновник торжества пел (естественно) Ленского, а молодые певцы остальные роли: Козловский — Трике, Пирогов — Ротного, Рейзен — Зарецкого. Да, о том давнем спектакле в этой квартире напоминала не только цветная статуэтка Ленинградского фарфорового завода — «Собинов в роли Ромео»\*.

А Марк Осипович припомнил давнюю выходку Ивана Семеновича, прибывшего как-то в гримерке к полу его галоши: Рейзен галоши-то надел, а с места сдвинуться не может! Пришлось отирать от пола. Козловский без розыгрышей жить не мог. Если кто-то из певцов после спектакля находил свои брюки завязанными в морской узел, сразу было ясно: это привет от Козловского! И поди попробуй развяжи. А ведь Иван Семенович в ранние годы служил в Красной армии, не на флоте, и где только научился! А то возьмет отвертку и поменяет таблички на входных дверях в квартиры соседей (тогда была мода обозначать фамилии жильцов специальными табличками, не всех, конечно, а таких вот известных, как певцы Большого театра). А сколько нервов стоила его приятелю-концертмейстеру Науму Вальтеру шутка Козловского с машиной! Иван Семенович с помощью случайных прохожих загнал его автомобиль в соседний двор. Вальтер в окно смотрит — а машины нет! Его чуть удар не хватил. Любил Козловский и шутки на кремлевских приемах — подложить в карман соседа по столу вилку или ложку. Смешно! Особенно когда представляешь себе Ивана Семеновича, крадущегося с отверткой по подъезду под покровом ночи. Привыкнув к шалостям Ивана Семеновича, коллеги не обижались\*\*.

---

\* А образ самого Пантелеймона Норцова увековечен в маленькой фарфоровой фигурке «П. М. Норцов в роли Онегина в опере «Евгений Онегин»» скульптора Ильи Слонима, в начале 1950-х годов создавшего большую галерею выдающихся артистов, среди которых была и Майя Плисецкая, а также Сергей Образцов, Игорь Ильинский. Советская фарфоровая промышленность наладила тогда выпуск подобных фигурок — своеобразная пропаганда театрального искусства. Сегодня эта скульптурная миниатюра — предмет зависти коллекционеров.

\*\* А вот жена — красавица-киноактриса Галина Сергеева — все-таки обиделась и насовсем ушла от Козловского. «Какое-то время родители жили счастливо, хотя безумная ревность была и с той, и

В 1930-е годы они все еще были молоды и сил хватало не только на актерство, но и на уморительные розыгрыши друг друга.

Незаметно от веселья разговор перешел на серьезную тему. Вспомнили ночные вызовы к Сталину на импровизированные концерты, отказаться от которых было нельзя будь ты болен или здоров. Звонят, бывало, в час ночи: «За вами вышла машина!» А куда денешься? А какие были там застолья! Больше так нигде не кормили, учитывая, что вся остальная страна все время недоедала. На счет Сталина друзья придерживались диаметрально противоположного мнения и могли спорить до посинения. Сталинист Козловский настаивал на том, что Иосиф Виссарионович («Хозяин меня любил!») не только любил музыку, но и понимал ее, более того, обладал всеми задатками режиссера и критика (почти как Стасов, наверное). Ну а то, что вождь не пустил его петь в Европу, — ну что делать (брат Козловского Федор, тоже певец, остался за границей еще в 1919 году, а это уже само по себе вызвало опасения у компетентных органов). Зато какой Сталин был ценитель искусства! Вернул Козловского после увольнения в Большой, лично просил его исполнить арию Ленского. Орденов да премий не жалел... Хотя Ивану Семеновичу — Герою Социалистического Труда 1980 года (первому среди певцов Большого театра!) — грех было жаловаться на невнимание и всех последующих вождей (да и денег у него было столько, что он мог построить музыкальную школу в родной Марьяновке, о чем много лет упрашивал власти, а ему Фурцева отвечала: в нашей стране школы на частные деньги строить нельзя!).

Что же касается юбиляра Рейзена, то к концу жизни он придерживался все более радикальных взглядов среди жильцов дома, которым осуждение прошлого (для

---

с другой стороны, причем часто без серьезного повода. Маме, например, не нравились некоторые шутки отца, или «шуточки», как она их называла. В молодости отец любил водить машину. Так вот, едут они по направлению к даче, и отец, заметив на сельской дороге хорошенькую женщину, притормаживает, высовывается из окна и свистит, чтобы привлечь внимание красавицы. Красавица так или иначе реагирует, отец улыбается, машет рукой и только после этого нажимает на газ. Мама немедленно выходит из себя. Начинается скандал», — вспоминала дочь певца Анна.

них это был золотой век!) было несвойственно. Одному из гостей, сравнившего его с Шаляпиным, мудрый Марк Осипович ответил: «Зачем вы сравниваете меня, раба, со свободным человеком Шаляпиным? Шаляпин, если ему нужно было, мог разорвать занавес или потребовать сменить дирижера. А я после каждого спектакля в Большом театре дрожал, прислушиваясь к машинам: не за мной ли приехали? Вы думаете, что это не перешло в само звучание голоса?» Плюрализм мнений двух певцов-могикан был вызван и характеристикой ролей, ими исполняемых. В самом деле: какие претензии идеологического плана можно было предъявить к Ленскому или Юродивому в исполнении Козловского? Да никаких. Юродивый — воплощение страдающего народа, живой укор прогнившему царскому режиму. А вот Рейзен-Годунов чуть не стал последней партией для артиста, которого в 1940-х годах обвинили в подозрительных аналогиях: мучающийся муками совести русский царь кому-то там наверху в Кремле вдруг напомнил... в общем, понятно, кого и что. А ведь и правда — параллели напрашиваются. Опасная это опера — «Борис Годунов»!

Развивая мысль о тяжести шапки Мономаха, в чем-то равноценной огромной ответственности солиста Большого театра, Иван Семенович принялся рассказывать о своей встрече с живым, а не оперным царем — Николаем II, приехавшим как-то в Киев. Давно это было. Самодержец Всероссийский, послушав хор Михайловского Златоверхого монастыря, оценил природное дарование одного из певчих — и к царю подвели мальчишку с красивым голосом, вот, говорят, наш самородок — Ивасик Козловский, со всего Киева прихожане приходят его послушать! Козловский на всю жизнь запомнил лицо царя: «Он был очень улыбочив, мягкий, очень добрый» (ну прямо как Сталин — добавим мы). Рейзен встречей с царем похвастаться не мог, у него от той эпохи остались словно напоминание два георгиевских креста и следы от ранений: Марк Осипович воевал еще в Первую мировую.

А молодежь 1980-х все сидела и слушала и вскоре, как это часто бывает, поспешила откланяться. Наутро Магомаев решил осведомиться у Рейзена о его здоровье: все-таки десятый десяток человеку! А тут такие перегрузки — юбилей в Большом театре, потом банкет.

К его удивлению, на другом конце телефонной линии прозвучал бодрый бас Рейзена: «Ах, молодежь, вы вчера странно вели себя: ничего не ели, не пили, ушли рано. А мы, старики, кутили до утра. Винца выпили. Хорошо!» Марк Осипович и в дальнейшем напоминал о себе жителем окрестных к Брюсову переулку домов, выходя на прогулку с супругой Рашелью Анатольевной (она была на три года его моложе): «Если мы слышали, как пробивается сквозь стекла зычный голосище, бросались с Тamarой к окну: Рейзен с женой на променаде. Идет, идет — вдруг остановится и что-то начинает супруге доказывать. Да так живо, так настойчиво, во весь свой набатный глас. Всякий раз, провожая взглядом эту трогательную парочку, словно из другого, минувшего и какого-то степенного, обстоятельного века, мы думали: “Вот чудо и совершенство природы, стихийное явление! Сто лет в обед, а ведь на своих ногах. И всю ночь гуляет под вино. И волнуется, как мальчишка. И есть о чем и в девяносто лет поговорить с женой, что-то горячо обсуждать”...»

Брюсов переулок. Не было в Москве другого такого, так густо заселенного сотрудниками Большого театра, его живыми легендами. Тут в какую сторону ни погляди, непременно наткнешься на мемориальную доску, извещающую о том, что «в этом доме с такого-то по такой-то год жил народный артист СССР, выдающийся певец (танцовщик, дирижер, режиссер) имярек». Тесно здесь и от памятников — Ростроповичу, Хачатуряну, Магомаеву. И это при том, что далеко не все жильцы этого переулка удостоились личной мемориальной доски — места бы на всех точно не хватило. Больше всего мемориальных досок на доме номер семь, еще в середине прошлого века за ним прочно закрепилось название Головановского — по имени одного из самых известных и влиятельных его жителей Николая Семеновича Голованова, возглавлявшего здесь жилищный кооператив «имени Неждановой». А еще этот дом долго называли домом Большого театра, до тех пор пока в Москве не построили и другие дома для труппы первого театра страны (например, на улице Горького).

Построен этот дом в 1933—1935 годах по проекту Алексея Щусева, автора мавзолея, что вполне отвечает его статусу — главный архитектор страны строит дом



для ее главных артистов. Статусность — вот, пожалуй, основной критерий, которому должна была отвечать повседневная жизнь солистов Большого театра в Брюсовом переулке. Все квартиры здесь большие, особенные, положенные по званию, рангу (как в армии), но объединяет их схожее наполнение: столовая, гостиная, спальня, кабинет, кухня, комната для домработницы, просторный холл, библиотека, ванная с горячей и холодной водой, централизованное отопление, газ, лифт в подъезде. Условия предусматривают максимально возможный комфорт для их жильцов, чтобы они могли сосредоточиться исключительно на творчестве. А потому в квартире непременно нужен рояль (а то и два!) — для репетиций, сочинительства и вообще. А раз есть рояль, значит, нужна и шумоизоляция, дабы соседи не мешали друг другу распеваться. И потому Щусев снабдил дом современной для того времени системой шумопоглощения (жучками здание оснащали люди из другой конторы).

А вот и сами легендарные жильцы. Помимо уже названных Николая Голованова, Антонины Неждановой, Марка Рейзена, Ивана Козловского, Пантелеймона Норцова, это Надежда Обухова, Мария Максакова, Елена Катульская, Ирина Архипова, Александр Пирогов, Никандр Ханаев. Едва не забыли Федора Федоровского — как же без него! А еще арфистка Ксения Эрдели, игравшая в оркестре Большого театра. У них в семье арфа была главным инструментом, ее племянница Ольга Эрдели — та самая, от игры которой помешался герой повести Венички Ерофеева «Москва — Петушки», слушающая ее без конца по радио. Ему все говорили: брось ты ее, вот Дулова тоже хорошая, а он ни в какую.

Квартиры были обставлены дорогой мебелью павловской или александровской эпохи, из красного дерева и карельской березы, древесины других редких пород. Откуда? Да все оттуда же — как в диалоге Кисы Воробьянинова с отцом Федором из «Двенадцати стульев»: «Заметьте, батюшка, свое имущество!» — «Национализированное! Властью рабочих и крестьян!» Вот оттуда и мебель, из бывших, чудом не сожженных дворянских усадеб — всякие там козетки, канапе, оттоманки, конфиданты, пате и десадос, рекамье (другие советские люди, жившие без мусоропровода и лифта, знали толь-

ко один вид спального места — диван-кровать и еще, конечно, раскладушка), кресла, стулья, всевозможные шкафы и комоды и прочие предметы из «гарнитура генеральши Поповой».

На стенах — живопись, преимущественно передвижников, будто другой и не было до их возникновения, скульптура, разного рода «Венеры» и «Юпитеры». Особое место в интерьере занимают изображения хозяина (или хозяйки) квартиры — многочисленные афиши (это святое — когда жена Козловского однажды порезала его афиши на ленточки, дабы заклеить окна, певец чуть голоса не лишился), фотографии и, конечно, хозяйские портреты кисти современных советских художников-соцреалистов, а то и сразу прижизненные скульптурные бюсты. Изящно инкрустированные серванты, горки и буфеты переполнены кузнецовским (а то и мейсенским) фарфором, сервизами, хрусталем с царскими еще вензелями. В книжных шкафах — тесно от редких изданий в дорогих кожаных переплетах. А в гардеробе — меховые шубы, собольи палантины, манти, фраки с нацепленными на них орденскими планками и лауреатскими значками, которые хозяева надевали на кремлевские приемы и юбилеи Большого театра, выходя к рампе на поклоны.

Вот лишь некоторые реальные свидетельства побывавших в этом доме гостей. «Гостеприимная квартира — московский старомодный уют, картины, павловский диван и кресла, обитые полосатой тканью, рояль. Огромный шелковый абажур над круглым столом, накрытым для чая, роскошный старинный фарфор. В правом углу столовой — икона Богородицы с горящей лампадкой» — такой запомнилась двухэтажная квартира Ивана Козловского сценаристке Инге Каретниковой. Попасть к семидесятилетнему певцу ей удалось по большой протекции. Марианна Лентулова, дочь известного художника и приятельница Козловского, уговорила его дать небольшое интервью, от которых он в принципе всегда отказывался (нелюбовь к афишированию своей частной жизни перед кем попало также объединяла солистов Большого). Перед визитом гостью предупредили: «Не забудьте похвалить Ивана Семеновича за то, что он до сих пор берет ми третьей октавы!» — а еще дали совет: не спрашивать о Лемешеве, а лучше — о Собино-

ве. Дверь хозяин открыл сам — стройный, подтянутый, совсем не старик, с несвойственной людям малороссийского крестьянского происхождения аристократичностью в речи и движениях. Исключительно приветлив к незнакомым людям, искренне излучает радушие. Говорил, конечно, не о себе — о Собинове, единственно возможном певце, с которым искал сравнения, заводя гостям старую пластинку. «Уникальная серебристость его тона, вы только послушайте. Какой непрерывающийся поток звука, когда даже паузы кажутся звучанием — совершенное классическое *bel canto!*» — комментировал Козловский голос Собинова, певшего бетховенского «Сурка». У самого Ивана Семеновича бельканто не было: в 1930-х годах на стажировку в Ла Скала его не послали. И так хорошо пел.

А вот потрясения от квартиры Елены Катульской. «Вспоминаю, как я был потрясен обстановкой, царившей в квартире певицы. Роскошная старинная мебель и картины старых мастеров на стенах, среди которых особенно вспоминаю пейзажи Поленова и Левитана. Портреты с изображением самой Елены Климентьевны. Скульптуры, среди которых также вспоминаю бюст певицы. Старинная посуда в витрине, кресла и рояль, стоявший в центре, огромная люстра, сверкающая хрусталем. Елена Климентьевна радостно вышла к нам навстречу и пригласила сесть в кресла. Я удивился, когда певица сама начала аккомпанировать. Она в совершенстве владела инструментом — даже быстрые пассажи давались ей легко. Она сама спела первый куплет романса. Голос звучал дивно», — вспоминал певец Владимир Ковтун.

Вряд ли найдутся менее восторженные воспоминания о посещении этого дома, ибо советские люди были взращены на искусстве его жильцов (не зная других!) и приучены восхищаться им без каких-либо оговорок. С утра до вечера пели они по радио, а репродукторы, между прочим, висели и на улицах. А когда прошла пора репродукторов, их все равно не забыли. Все в детстве читали рассказ Виктора Драгунского «Слава Ивана Козловского», все смотрели кинокомедию «Бриллиантовая рука» Леонида Гайдая, в которой аферист и бандит Лелик в исполнении Анатолия Папанова напевает романс «Я вспомнил вас и усё бывшее» — это, конечно,

проявление откровенного стёба режиссера. Так много было Козловского, что куда от него было не деться. Хочешь выключить радио — а он из утюга поет (так же много было и Плисецкой)...

Статусность в частной жизни подтверждалась и наличием других благ: прислуги (домработницы или кухарки), личной машины, гаража. Все эти блага имелись и у научной интеллигенции — академиков, профессоров. Но было и нечто особенное: личный шофер. В СССР такой профессии и быть не могло по причине отсутствия частной собственности. А в Москве был переизбыток личных водителей. Дело в том, что еще со сталинских времен многим чиновникам среднего звена полагались персональные машины, на которых водители работали через день, что создавало отличные условия для подработки: один день он возит замначальника главка, другой — солиста Большого театра. Например, у Козловского, любившего водить машину, была «эмка», затем «победа», потом «Волга». Но водителя он все равно нанял — по статусу. Личный шофер возил его жену, двух дочерей и учившую их французскому языку гувернантку на дачу в Снегири. А его самого мог подбросить на теннисный корт ЦСКА, чтобы певец постучал в мяч, например, с министром госбезопасности Виктором Абакумовым, — увлечение этим буржуазским видом спорта также объединяло представителей советской культурной и политической элиты. Выйдя на пенсию, Козловский вынужден был отказаться и от личного шофера, и от домохозяйки, которую заменили ему сестра Анастасия Семеновна да престарелые «сырихи», бегавшие за простоквашей и кефиром.

Еще одна привилегия солистов Большого — верить в Бога и сравнивать свой уровень жизни с царской Россией. Николай Голованов любил повторять: «В царское время никогда такого не бывало!» Это касалось и других мастеров сцены. Не зря же на вопрос Сталина: «Хорошо живете?» — Александра Яблочкина ответила: «Хорошо, как при царе, Иосиф Виссарионович!» Когда во время войны Сталин разрешил службы в московских храмах, то золотой запас Большого понадобился. «Москва бурно встретила Пасху. Церкви были полны, по карточкам вместо жиров и сахара можно было брать пасху и куличи, в пасхальную ночь разрешили ходить по улицам

до утра, в Елоховском соборе пели Михайлов и Рейзен, были англичане, все это снимали при вспышках магния, богослужение передавали по радио за границу», — отмечал в дневнике ученый-филолог Леонид Тимофеев 27 апреля 1943 года. Протодьякону Максиму Михайлову было не привыкать петь в храме.

А в марте 1945 года Марк Рейзен и Соломон Хромченко в единственной (на тот момент) московской синагоге в Большом Спасоглинищевском переулке приняли участие в специальных мероприятиях, посвященных памяти погибших во время войны евреев, о чем немедленно было сообщено Сталину. Надо полагать, что подобные поступки артисты совершали не без ведома соответствующих органов. Вера в Бога сказывалась и на творчестве: Козловский уже в более поздние и менее кровавые времена позволял себе, несмотря на запреты Фурцевой, петь в консерватории духовные произведения, в том числе «Всенощную» Сергея Рахманинова.

Так что икона с лампадой в квартире Козловского — это вполне рядовое явление. У многих жителей Брюсова переуллка, не скрывавших в атеистической стране своей религиозности, была своя церковь (были же домовые храмы у русских царей!), здесь же рядом, в Брюсовом, — храм Воскресения Словущего на Успенском Вражке. Его, в отличие от многих храмов на Руси, в 1930-е годы не только не сломали, но и не закрыли. А все благодаря Николаю Голованову, на которого еще в 1936 году жаловался Самуил Самосуд: «Большой театр считается последним оплотом православия, старых монархических тенденций. Например, Голованов и Нежданова бравировуют тем, что у них иконы в доме, что они не перекрашиваются, они не против советской власти, они аполитичны». Многих солистов Большого театра можно было увидеть в этом храме на церковных службах и по большим праздникам — на Пасху и Рождество, а после смерти их отпевали здесь. Не случайно, что более трех десятков лет настоятелем храма был митрополит Питирим (Нечаев) — большой друг советской творческой интеллигенции. Козловский в этой церкви еще и пел.

Больше всего икон (около сотни) было в квартире Голованова — в том числе и как произведений древне-

русского искусства, Спасая от уничтожения церковные ценности, дирижер собрал ценнейшую коллекцию (пополнившуюся и за счет собрания Алексея Щусева после смерти архитектора в 1948 году). Охайвая Голованова, Самосуд еще не знал, что у того дома хранится даже частица мощей преподобного Саввы Сторожевского из одноименного монастыря. Долгое время эта поруганная большевиками реликвия считалась утраченной, сохранилась она до наших дней благодаря Николаю Семеновичу. Главный дирижер Большого театра только самым близким людям показывал редчайшие книги Московского печатного двора — Пролог 1642—1643 годов и Сборник из 71 слова 1647 года, признанные ныне книжными памятниками национального значения. Что же касается собирательской деятельности Голованова, то она по праву признается современниками тайным духовным подвигом. К тому же, полифоническая личность, Голованов не только собирал иконы, но и сочинял духовные произведения, на широкое обнародование которых при жизни не надеялся. Новая его ипостась как русского духовного композитора стала известна лишь в 1990-х годах.

Коллекционировал Николай Семенович и живопись. Со многими художниками, чьи полотна Голованов включал в свое собрание, он был знаком лично и дружил — с Виктором Васнецовым, Константином Коровиным, Александром Головиным, Петром Кончаловским, Михаилом Нестеровым, с которым они, кстати, играли в четыре руки для великой княгини Елизаветы Федоровны «на белом громадном рояле Николаевского дворца в Московском Кремле» (это были люди одной группы крови — проект созданной на средства великой княгини Марфо-Мариинской обители разработал Щусев, росписью занимался Нестеров, а регентом там служил Голованов). Среди произведений Нестерова в коллекции Голованова — эскизы росписи и мозаики «Великомученица Варвара» (1894), «Ангел печали» (1900), второй вариант картины «Отцы пустынноики и жены непорочны» (1933), созданной по его заказу, «Портрет преподобномученицы великой княгини Елизаветы Федоровны Романовой» (1910—1912). Писали знакомые художники и самого дирижера, в частности Роберт Фальк в 1930-х годах. Скульптура в собрании

дирижера была представлена работами Паоло Трубецкого, Михаила Врубеля и гранитной «Головой фараона», относящейся ко второму тысячелетию до нашей эры (Николай Семенович как-то напугал Нежданову идеей прикупить по случаю и египетскую мумию).

Разрастающаяся коллекция, чему способствовали отсутствие детей, единственный брак и большие оклады, получаемые Головановым в Большом театре, Большом симфоническом оркестре, консерватории, а также четыре Сталинские премии, вынудила его превратить их общую дачу с Неждановой на Николиной Горе в некое подобие филиала домашнего музея (он, кстати, добился в 1952 году открытия на даче памятной доски супруге). Унаследовавшая после смерти дирижера его состояние сестра, как могла, сохраняла собрание, для которого уже требовалась солидная охрана: в 1960-х годах дачу ограбили, причинив коллекции серьезный урон. Что-то разошлось по антикварным магазинам, немало ушло в Третьяковку, но часть коллекции все же можно увидеть ныне в его музее-квартире в Брюсовом переулке, включающем четыре комнаты: кабинет, гостиную, столовую и бывшую спальню. В спальне при жизни дирижера и хранились все сокровища, а за дверями ее были спрятаны Царские врата, куда-то потом пропавшие...

Впрочем, пропали не только Царские врата. Сведущие люди заметят — а куда же делся другой музей? Ведь в 1952 году квартира 9, в которой проживала до своей смерти Антонина Нежданова, стала «вокально-творческим кабинетом» ее имени. Многие телезрители хорошо помнят интервьюеры квартиры, в которых проходили съемки популярной передачи Центрального телевидения «На улице Неждановой» с участием известных артистов советских театров. Следы этого музея, организованного хлопотами Голованова, как и коллекции самой Неждановой, теряются. Но память о нем останется в сердцах советских людей. Хорошо хоть изящная шкатулка резной работы, которую в 1918 году Голованов подарил своей жене на именины, не потерялась. Внутри шкатулки — нотный и нежный автограф Николая Семеновича, романс «Что такое грёза?» на стихи Игоря Северянина, посвященный жене.

Отношения у них были сложные — это становится ясным уже потому, что муж и жена, годящаяся ему в

матери (разница в возрасте — 18 лет), жили в разных квартирах, заходя друг к другу в гости. Обращались друг к другу на «вы», в лучших традициях «Войны и мира». А их творческий и семейный дуэт за глаза язвительно называли «Голованевждановы». Остроумно, но и обидно. Сергей Сергеевич Прокофьев трактовал это на свой, музыкальный лад еще в 1920-х годах, когда супруги жили на Средней Кисловке: «В пять часов явился Голованов и повез нас к себе для проигрывания и обсуждения “Трех апельсинов”. Мы очутились в его квартире, очень просторной и меблированной не без роскоши. Голованов, вероятно, моложе меня, но живет он с Неждановой, которой теперь за пятьдесят, и это она вытащила его в люди, причем он занимает положение выше своего таланта». Последнее утверждение про то, кто кого куда вытащил и за какое место, весьма субъективно и звучит компроматом на Голованова, фигура которого воспринимается ныне на редкость беспрекословно, словно древняя икона. Прокофьеву, женатому сразу на двух женщинах, было, конечно, виднее. Юристы до сих пор разбирают его случай как «казус Прокофьева».

В то же время Сергей Сергеевич отдавал должное уникальным способностям Голованова: 1 февраля 1927 года композитор записал: «Мы сейчас же принялись за дело: я уселся за рояль. Я играл, давал объяснения и сообщал находки и промахи предыдущих постановок этой оперы. Голованов, с чрезвычайной непринужденностью, моментально переводил мои темпы на метроном и вписывал их в клавиру. Для меня это совершенно непостижимо, как это можно так, на ухо, определять цифру из метронома, и я не без недоверия косился на его заметки в клавиру. Хотя мне помнится, что Черепнин рассказывал, что такая способность была у Римского-Корсакова, который очень гордился ею и говорил, что у него “не только абсолютный слух, но и абсолютный ритм”».

А еще, добавим, абсолютный вкус к еде: «Сели обедать. Голованов блеснул замечательным обедом с массой всяческих закусок и со старой польской водкой, на которую он просил обратить особое внимание. Я, впрочем, отпил только один глоток». В последней фразе Прокофьева сосредоточена вся глубина противоречий между композитором и дирижером — он не оценил хо-



зыйской водки, тем самым сильно упав в глазах Николая Семеновича. После обильного обеда вновь принялись за «Любовь к трем апельсинам».

С годами врачи посоветовали дирижеру умерить свои гастрономические аппетиты. У Голованова было повышенное давление, он очень переживал за каждый спектакль. Был требователен и свиреп в работе, в то же время отличаясь повышенной впечатлительностью и ранимостью в повседневной жизни (здесь с ним может сравниться разве что Светланов, также часто впадавший в депрессию). Заведующий поликлиникой Большого театра выводил Николая Семеновича из подавленного состояния с помощью психотерапии, убеждая дирижера успокоительными разговорами, что спектакль прошел отлично, что не надо драматизировать ситуацию и что публика в зале с восторгом отзывалась и об исполнителях, и о звучании оркестра в этот вечер. Что все прошло на ура. И Голованов верил словам врача, постепенно «отмокая», приходя в гармоничное состояние с собственной душой. К началу 1950-х годов подобные беседы стали для Николая Семеновича все чаще необходимыми. Лечить народных артистов вообще дело не простое, тут одним справочником практического врача не обойдешься. К каждому — свой подход.

Борис Покровский как-то в 1940-х годах пришел в гости к Голованову. Звонит телефон: «Да, он у меня. А почему я должен был говорить? Приходите, захватите сыр, он у вас в холодильнике». Конечно, это мог звонить кто-то из соседей. Но откуда столь точные познания Голованова в продовольственных подробностях чужого холодильника? Жильцы дома дружили, но не до такой же степени, чтобы копаться друг у друга в холодильнике! Через минуту-другую приходит Нежданова с тарелкой сыра — это звонила она. Начинается чаепитие. Покровский — весь во внимании, ибо он вырос на записях Неждановой, пластинки которой покупали еще его родители. А на концерты Голованова в Сокольниках отец давал ему деньги (здесь Нежданову и «уколот» Голованов, как она выражалась). Билеты на общедоступные концерты стоили копейки, но четырнадцатилетний Боря однажды сел не на свое место, поближе к оркестру. Билетерша сдала его в милицию, где на мальчика составили протокол «о хулиганстве в Сокольниках». Отцу



«Умиравший лебедь» от неподражаемой Майи Плисецкой.  
«Майя Михайловна приползла!» — шептались завидующие  
ее творческому долголетию билетерши в 1970-е годы



Директор  
Большого театра  
Михаил Чулаки  
и сценограф  
Николай Бенуа —  
в просторечии  
Кока — прекрасно  
устроившийся  
художником  
в Ла Скала после  
выезда из СССР  
в 1924 году



Золотые годы  
Большого театра.  
Дирижер  
Алекандр  
Мелик-Пашаев  
и режиссер  
Борис  
Покровский



Когда Покровского в 1982 году выгнали из Большого театра, его утешал любимый кот Степан



Если Александр Ворошило — это певец, то Клим Ворошилов (с права) — маршал, опекавший Большой театр и руководивший конкурсом на новый гимн СССР в 1943 году. Ворошилов был глух на одно ухо, но любил петь вместе с Михайловым и Козловским

Лучшие советские композиторы писали для Большого театра и они же участвовали в конкурсе на новый гимн, проводившийся в Большом театре в 1943 году — Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Арам Хачатурян





Самуил Самосуд — борец с «Головановщиной» — с оркестром Большого театра в эвакуации в Куйбышеве.  
Репетиция Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича. 1941 г.

За дирижерским пультом  
Геннадий Рождественский —  
эрудит и сибарит

В 1963 году,  
при Евгении Светланове,  
открылась новая сцена Большого  
театра во Дворце съездов





Приме-балерине  
Большого театра  
Галине Улановой  
много раз  
предлагали стать  
депутатом  
Верховного Совета  
СССР — статус  
четырежды  
лауреата  
Сталинской  
премии обязывал...



Уланова  
не единожды  
выходила замуж  
и в то же время  
была очень  
одиноким.  
С любимым  
пуделем  
Большиком,  
присланным  
ей поклонницей  
из Лондона  
еще маленьким  
щенком

Ольга Лепешинская —  
сталинская  
«Стрекоза» —  
у балетного станка.  
1938 г.  
*Фото А. Гаранина*



Советская балерина —  
это еще  
и общественный  
деятель, обязанный  
представлять  
сплоченный отряд  
творческой  
интеллигенции.  
Ольга Лепешинская  
на трибуне.  
1962 г.  
*Фото  
Ю. Абрамочкина*







Асаф и Суламифь  
Мессерер,  
дядя и тетя  
Майи Плисецкой.  
Мессереров  
и Плисецких  
в Большом театре  
было столько,  
что из них можно  
было бы составить  
отдельный театр

Азарий, Майя,  
Александр  
Плисецкие  
и Асаф Мессерер  
на гастролях  
Большого театра  
в США.  
1962 г.





Две примы. Уланова и Плисецкая в репетиционном зале

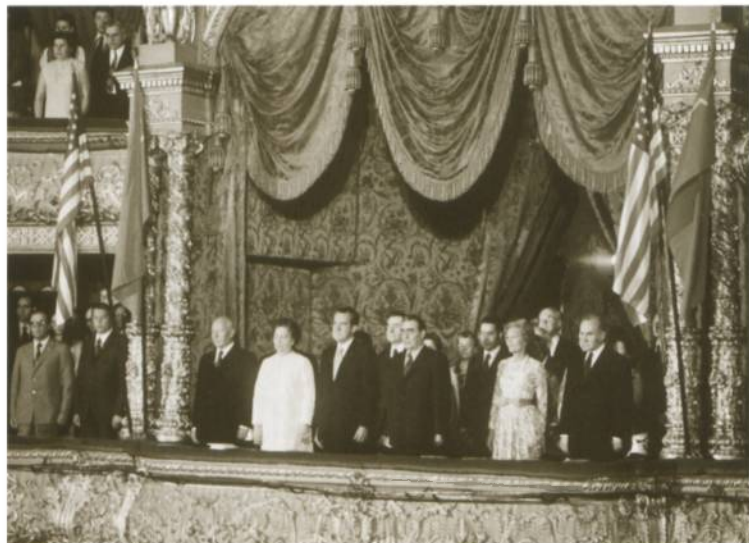
Зимой и летом. Супруги Родион Шедрин и Майя Плисецкая





Иностранцев всегда ташили в Большой театр — демонстрировать витрину советского искусства. Надя Леже, Екатерина Фурцева и Майя Плисецкая. 1960-е гг.

Большой театр — это не только искусство, но и дипломатия. Президент США Ричард Никсон и генсек ЦК КПСС Леонид Брежнев с супругами в центральной ложе. 28 июля 1974 г.





Главный балетмейстер Большого театра Юрий Григорович и его многолетний соавтор театральный художник Симон Вирсаладзе

Одна из многочисленных совместных постановок Григоровича и Вирсаладзе — балет Прокофьева «Каменный цветок»





Педагог Елизавета Гердт с лучшей ученицей Екатериной Максимовой в балетном училище.  
*Начало 1960-х гг.*



Екатерина Максимова и Владимир Васильев.  
Как молоды мы были...



Марис Лиэпа. На сцене он был Крассом...

... а в жизни чутким и ранимым.

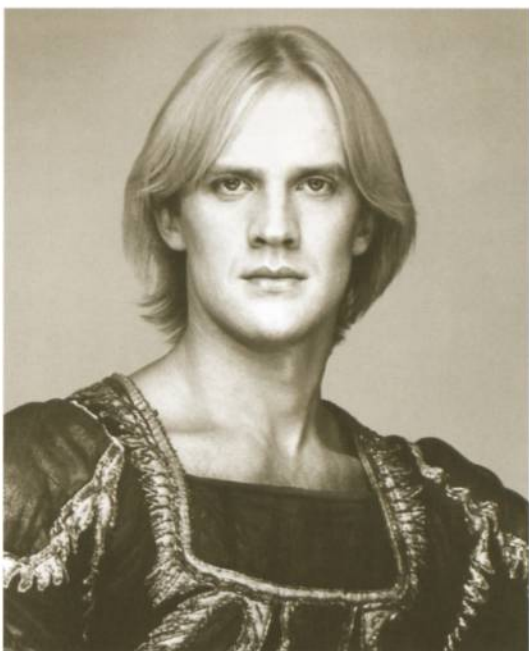
С детьми Андрисом и Илзе, продолжившими дело отца.

*Москва. Брюсов переулок*





Тенор Большого  
театра Иван Жадан  
в 1941 году сбежал  
из СССР  
с немцами



Артист балета  
и комсорг  
Александр Годунов  
тоже бежал  
из Большого,  
но в Америку  
и во время  
гастролей

Хорошо жить  
можно было  
не только  
в Америке.  
Ирина Архипова  
с правнучкой  
на даче  
на Николиной Горе.  
*Фото В. Ахломова*



Евгений  
Светланов —  
грибник  
и рыболов  
со стажем







Этот зал никогда не пустовал. Спектакль окончен...

Золотой занавес Большого театра. *Художник Ф. Федоровский*



пришлось платить штраф, ставший второй реликвией в жизни Покровского после метрики о рождении.

Вот с какими — дорогими для себя — людьми теперь пил чай режиссер Большого театра, обсуждая будущую постановку «Садко». Антонина Васильевна озаботилась четвертой картиной в опере, поделившись своими сомнениями: надо ли показывать советским людям гарем Веденецкого гостя, который он привез с собой в Новгород? Покровский парировал: «Антонина Васильевна, лучше привозить своих, чем...» Антонина Васильевна не без кокетства замахала на меня руками: «Поняла, поняла, поняла!» Николай Семенович же высказался в своем безапелляционном тоне: «А почему, собственно говоря, купец из Венеции не может привезти с собой “бардак”? Бывало на Нижегородской ярмарке...» О том, каких именно женщин видел на ярмарке, Голованов предпочел не уточнять.

Нежданова хорошо относилась к молодому режиссеру Покровскому, как-то сидела с ним в директорской ложе. «У нее замечательный голос, — говорит она о певице во время сцены письма из «Евгения Онегина», — жаль, что чувствуется грузинский акцент!» В это время и я начинаю думать, что у певицы грузинский акцент, хотя точно знаю, что грузинская фамилия у нее по мужу, а в девичестве она Сковородкина. «Она замечательно поет, — сказала Нежданова о другой певице, — и такая молоденькая, прямо девочка, но разве можно петь арию Джильды без свечи? Мы всегда пели со свечой!» Мне тут же представлялась влюбленная девушка со свечкой и казалось, что это прелестно».

Своеобразным протестом совдеповским устоям было и то, что Голованов и Нежданова официально расписаны не были. «Самый несчастный день в моей жизни: в 4.48 утра скончалась великая русская артистка, гордость и слава нашего искусства» — так записал Голованов 26 июня 1950 года. Попытка Голованова уже после смерти юридически подтвердить брак ни к чему не привела — в 1953 году представитель Мосгорфинуправления заявил на суде, что «иск Голованова о признании его мужем Неждановой не подлежит удовлетворению за недоказанностью брачных отношений». А следовательно, возникают сомнения и о праве Голованова наследовать имущество певицы. Правда, любимую

ее собачку Садко у Николая Семеновича никто отнять не мог. Собачка умерла в 1953 году, за месяц до ухода из жизни дирижера.

Но дело все же не в разнице в возрасте. Нежданова уже сама по себе представляла музейный экспонат, являясь яркой представительницей шаляпинского поколения певцов Большого театра. Ее можно было показывать в витрине — в этом и есть смысл выражения «живая легенда». Когда Голованов еще только учился в Московском синодальном училище на регента, Нежданова дебютировала в труппе Большого театра. В 1900 году в 27 лет она выступила в роли Джильды, согласившись на самый маленький оклад — 1200 рублей в год. Выдвинув молодую Нежданову, Теляковский обидел тогдашнюю приму Габриэль Кристман, получавшую десять тысяч рублей, вынудив ее покинуть театр. Нежданова могла бы петь и в Мариинке — но в Санкт-Петербургскую консерваторию ее не приняли (голосом не вышла!), а в Москве ее прослушал сам Умберто Мазетти, обучив ее премудростям «итальянской культуры пения». Она стала первой певицей — обладательницей малой золотой медали Московской консерватории.

Карьера Неждановой в Большом театре начиналась среди таких имен, как Шаляпин, Собинов и Рахманинов — в 1902 году «этот дурулом» (прозвище его друга Шаляпина) дирижировал «Жизнью за царя», где впервые она спела Антониду. Шаляпин пел Сусанина. Актриса Малого театра Варвара Осиповна Массалитинова была на том спектакле: «Она пела непостижимо, но играла “никак”». Но ведь и то хорошо — заболели все возможные Антонины, тут и вспомнили о скромной Антонине Васильевне. Теляковский писал о ней: «Нежданова быстро стала завоевывать симпатии московской публики и, в конце концов, сделалась московским кумиром. Это была необыкновенно милая, талантливая, скромная певица с замечательным по тембру голосом. Она много работала, была чрезвычайно музыкальна и год от года совершенствовалась. Артистка она была выдающаяся, но певица была удивительная. Скромна она была необычайно. Мне пришлось даже спросить ее однажды, отчего она не просит побольше содержания, пускай настаивает у управляющего конторой, пора уже не просить, а требовать. Впоследствии она стала полу-

чать наивысший оклад певицы, когда-либо в Москве получавшийся». И справедливо — скромность тоже должна проявляться в меру.

Заполнив собой почти весь сопрановый репертуар Большого театра, спев Людмилу, Татьяну, Иоланту, Волхову, Марфу (особенно любила «Царскую невесту»\*) и других персонажей, Антонина Васильевна на гастроли выезжала нечасто, но метко — в Париже в 1912 году ее партнерами были Энрико Карузо и Титто Руфо. «Успех госпожи Неждановой сравнялся с успехом ее знаменитых партнеров», — отзывались газеты. Оценили ее и коллеги, и родное государство. В 1912 году Рахманинов посвятил Неждановой одно из самых известных своих произведений — «Вокализ», в том же году она стала заслуженной артисткой императорских театров. Ее одну приглашали участвовать в концертах мужского (!) Синодального хора. У Неждановой впоследствии брал уроки вокала маршал Ворошилов, а Сталин установил высокий оклад, чтобы жилось так же хорошо, как при царе...

И все-таки: почему Голованов наказал Неждановой принести с собой сыр для Бориса Покровского? У него что, в своем холодильнике хоть шаром покати было? Зачем заставлять народную артистку СССР подниматься на этаж вверх со своей сырной тарелкой? Она ведь не ворона из басни Крылова. Вероятно, Николай Семенович, копивший деньги на очередного Левитана и Айвазовского, решил, что каждый должен принести что-то свое. Муж — чай, жена — закуску. Свидетельство Кирилла Кондрашина подтверждает нашу догадку: «Голованов был скуповат и Нежданова тоже! Мне Свет Кнушевицкий рассказывал, как в довоенные годы он с ними ездил на пароходе. Нежданова пела, Голованов аккомпанировал (великолепным был пианистом), Кнушевицкий играл на виолончели для прослойки. Голованов очень любил, сыграв большой отыгрыш какого-то романса Рахмани-

---

\* Кондрашин вспоминал: «Я отлично помню, как Голованов дирижировал “Царскую невесту”, и один спектакль, когда пела Степанова, оркестр громыхал вовсю. И другой спектакль, когда пела Нежданова, — уже на закате своей карьеры, диапазон у нее сузился... — какое пианиссимо требовал Голованов и как он его получал моментально. Может быть, тогда я впервые начал задумываться над тем, почему оркестр может звучать по-разному».

нова или Чайковского, после заключительного аккорда добавить еще “пры-пум”. А Нежданова ему: “...Коля, ведь не написано здесь”. — “...Ты знаешь, просится!” Так, тот же Кнушевицкий рассказывал мне, как в Кисловоске каждый вечер он был свидетелем подсчетов. “Ну, Антонина Васильевна, давайте с вами подсчитаемся сегодня. Я вот съел обед. Это стоило то-то, вы просили купить цветов...” — “Николай Семенович, но цветы вы подарили!” — “На что же я дарил цветы? Это я считаю на ваш счет!”». Эпизод с цветами так и просится на киноэкран.

Виолончелист Большого театра Святослав Николаевич Кнушевицкий — Светом за его доброту его звали друзья и знакомые — был мужем Натальи Шпиллер, преподавал в Центральной музыкальной школе, куда по проторенной дорожке определяли почти всех детей Большого театра (как вариант — в балетное училище). Когда Мария Максакова надумала учить дочку музыке, то Людмила попала именно к нему, к счастью, ненадолго. Людмила Максакова ничего кроме музыки в своем доме не слышала: «Это был какой-то поющий корабль, а не дом. Все друг друга знали. Мужчины тогда еще носили шляпы, на улице перед дамами они их снимали, в жару или мороз — неважно. Дамы, например, Наталья Дмитриевна Шпиллер, мамина ближайшая подруга, необыкновенная красавица, — у нее была еще дореволюционная шляпка с вуалеткой, она носила ее и при советской власти. Они держались как люди XIX века, которых как будто случайно забросило в суровый XX». Добавим, что уважение друг к другу было отличительной особенностью старшего, «брюсовского» поколения артистов Большого театра. Трудно себе представить, чтобы Лемешев не поздоровался с Козловским, а Рейзен ругался с Пироговым. На это обращает внимание и Владимир Атлантов, говоря о том, что «старшее поколение артистов было воспитано иначе. Они имели другое мироощущение и другие отношения. Это было заметно. С нами старшее поколение контактировало очень мягко. В основном, доброжелательно».

В СССР экономия на сыре и масле была более свойственна рабочим и крестьянам, а коллекционирование — исключительно солистам Большого театра, а еще известным адвокатам и врачам, имеющим солидную клиентуру из тех же артистов. Вот и Вишневецкая рас-

сказывала, что Ростропович тоже бросился собирать фарфор, часто ничего не понимая в той чепухе, которую ему втюхивали за большие деньги. Но девать-то их — деньги — было некуда в условиях дефицита всего, вот и гонялись дорогостоящие артисты за шедеврами, охотно скупая произведения искусства. С Головановым и Неждановой могла бы поспорить в этом отношении лишь Екатерина Гельцер, она также жила в Брюсовом переулке, но в другом доме — в мхатовском кооперативе (номер 17), построенном для тех артистов, кто не уехал из Советской России.

Этот дом появился исключительно благодаря Гельцер, его также в 1927 году проектировал Щусев. «В один из вечеров к нам пришел архитектор Алексей Щусев и стал говорить о новом постановлении, по которому можно создать кооперативное общество, взять госкредит на 30 лет и построить дом. Москвин и Гельцер — прима-балерина, самая прима из всех прим, — плюхнулись перед Щусевым на колени и сказали: строй нам кооператив. Все присутствующие немедленно записались и тут же назвали его “Деятели искусства” — сокращенно “Диск”. В “Диске”, конечно, оказалось много актеров МХАТа, и, когда выбирали место для дома, выбрали Брюсов переулок, поближе к театру. Щусев тогда был на пике славы, он уже построил мавзолей, и ему разрешалось то, что не разрешалось другим, поэтому дом получился необычным, конструктивистским, на него многие ездили смотреть. Особенно выделялись угловые окна — кажется, это был первый такой дом в Москве. Интересно, что Щусев тайно сделал вентиляционное отверстие внутри стены между этажами — на случай разрухи, чтобы можно было ставить печурки. И потом эту тайную вытяжку мы нашли, она-таки пригодилась», — рассказывала в 2013 году дочь репрессированного философа Густава Шпета Марина Шторх. Сам Щусев поселился на самом верху, в своей новой мастерской. А дом полюбили артисты балета Большого театра — Александр Годунов, Марис Лиена, Алексей Ермолаев.

В огромной квартире номер 12 на четвертом этаже, завешанной сверху донизу картинами, коих Екатерина Гельцер насобирала на целую галерею, работ одного Левитана было до полусотни, не говоря уже о Врубеле и Коровине, Сурикове и Репине (многое ей дарили, оно

и понятно: балерина!). Когда в 1941 году немцы подошли к Москве, коллекцию Гельцер вывезли из столицы под усиленной охраной как особо ценную (впоследствии все было разбазарено). У себя дома Гельцер занималась с ученицами. «Занятия проходили в танцевальном зале ее шикарной квартиры в Брюсовом переулке. В качестве станка использовалась спинка кровати из карельской березы, напротив которой находились камин с зеркалом. Из уроков Екатерины Васильевны мне запомнилось бесконечное количество вращений в разные стороны, множество больших батманов у станка и *jete en tournant* (прыжков), которые Гельцер велела делать быстро, как бы расстилая их по полу — такая манера исполнения этого прыжка очень характерна для того времени», — вспоминала балерина Большого Алла Богуславская. По хозяйству старой балерине помогала столь же древняя домработница и костюмерша в одном лице — немка Альма. Приходивших к Гельцер гостей неизменно поражало и присутствие молоденького пианиста, якобы аккомпанировавшего на рояле ее ученицам\*.

Карьера Екатерины Гельцер в чем-то подобна творческому взлету Антонины Неждановой: она начала танцевать еще при Николае II, снискав успех в Париже и Лондоне. Еще Книппер-Чехова писала Антону Павловичу в феврале 1903 года:

«Здравствуй милый мой, дорогой мой Антончик!

Вечером были на бенефисе Гельцер. Подношений было масса, что-то, кажется, 20 корзин и подарков. Гельцер танцует очень мило, легко».

Народная молва по сию пору приписывает балерине роман с финляндским бароном Маннергеймом и последствия романа — родившегося сына, служившего

---

\* Майя Плисецкая вспоминает Екатерину Гельцер добром: «Колоритна она была необычайно. Шляпы ее были вызывающи, носила она их совершенно набекрень, так что увидеть, есть ли у нее второй глаз, не было никакой возможности... В паспортный отдел милиции сдавала свое фото из “Лебединого озера” — в пачке и перьях. Меня она спрашивала терпким низким голосом: “Дитя мое, где ты досташь красный стрептоцид, которым красишь волосы?” На мой ответ: “Я не крашусь, Екатерина Васильевна, я правда рыжая, это мои собственные” — она неизменно сердилась: “Ты знаешь, кому ты врешь?”».

Гитлеру. (Вообще же свои скелеты в шкафу имелись почти у каждого народного любимца из сталинской обоймы, будь то Рихтер или Уланова, касались они преимущественно личной жизни...)

Аристократические манеры в поведении артистов старшего поколения, очевидно, имеют свои корни в шаляпинской традиции: простолюдин Федор Иванович, поднявшийся с самых низов до недостижимых вершин, обретший фактически (но не юридически) дворянский статус, стал для них образцом в жизни и поведении. Он мог позволить себе всё: и заказывать костюмы у лучшего портного в Лондоне, и иметь двух жен, только вот определить детей в Царскосельский лицей ему не дали — чуть ли не единственная привилегия, которой певец был лишен. А все остальное — пожалуйста! Тем более что в нашей стране по сию пору большое значение имеет не то, чем владеешь ты, а то, что не дано другим. Такое ценится вдвойне.

Вот почему и следующее поколение солистов Большого пыталось уже походить на стариков, от которых унаследовало не только государственную любовь и славу, но и право жить в домах Большого театра. Молодежь пыталась им подражать во всем. Например, Ирина Архипова, чье детство прошло в коммуналке в Романовом переулке в бывшем доходном доме. Будучи уже студенткой консерватории, Архипова ютилась в каморке для прислуги, соседствовавшей рядом с кухней и не превышавшей по площади пяти квадратных метров, свет в комнату проникал через застекленное окошко из кухни. Став примой Большого театра и переехав в Брюсов переулок, Ирина Константиновна озаботилась покупкой старинной мебели. Благо что комиссионные магазины в 1960-е годы были завалены антиквариатом, здесь можно было обогатиться и старинной люстрой с канделябрами, и ломберным столиком, и обитым полосатым шелком диванчиком из красного дерева павловской эпохи, и колченогим круглым обеденным столом, и резным буфетом. И человек с деньгами (а хорошо бы еще одновременно со вкусом) мог очень даже неплохо обставить свою большую квартиру.

Архипова пошла в комиссионку, поговорила с опытными продавцами, пообещавшими подобрать то, что нужно, само собой, не бесплатно. Первой покупкой ста-



ло то самое шалыпинское зеркало. Второй старинной вещью, перекочевавшей в квартиру народной артистки из популярного в среде богатеньких москвичей комиссионного мебельного магазина № 1 на Петровке, 28, стал необычайно красивый комод «байю» — из розового дерева, с мраморной доской и бронзовыми накладками-украшениями. Его также сдали в магазин пожилые московские интеллигенты, покидавшие обжитые кварталы Арбата и получившие новую отдельную квартиру на Юго-Западе. Правда, хорошие знакомые певицы, которых она привела в магазин посоветоваться, — академик-филолог Виктор Виноградов и его жена Надежда Малышева, педагог музыкального кружка в архитектурном институте, раскопавшая среди его студентов немало вокальных талантов, в том числе и саму Архипову, — к выбору ее отнеслись скептически. Они-то видели и мебель получше, и вкусом обладали хорошим (еще до 1917 года!). Малышева пыталась отговорить: «Ира! Это не то! Это хорошо для генеральш — слишком уж эффективно». Архипова парировала: «Зачем мне быть генеральшей — я сама генерал». Последнее соответствовало ее высокому положению в Большом театре. Действительно, зачем Архиповой генерал, вот она и вышла замуж за молодого тенора и бывшего солдата Советской армии Владислава Пьявко, на 16 лет ее моложе.

У балетной молодежи, пришедшей на смену Галине Улановой и Марине Семеновой, Алексею Ермолаеву и Михаилу Габовичу, и пристрастия были аналогичные: например, Марис Лиепа, поселившийся в освободившейся квартире Екатерины Гельцер (и считая это Божьим промыслом), вел образ жизни аристократа — собирал иконы, античные инталии и камеи, обожал шампанское, устраивал мальчишники в Сандунах. И не на футбол ходил, а занимался дайвингом — подводным плаванием. Жил с шиком. И детей своих приучал. Дочь Илзе вспоминает интерьеры своей квартиры: «Потолки украшены лепниной с вензелями, причем в каждой комнате лепнина с определенным сюжетом. В спальне — с целующимися голубками, в гостиной — с вензелями “Е. В. Г.”, в балетном зале — с музыкальными инструментами, мраморные подоконники, белые колонны при входе в гостиную, раковины саксонского фарфора». А еще от Гельцер остался маленький бассейн.

Марис Лиэпа из артиста балета вмиг превращался в экскурсовода, показывая гостям странную дверную ручку, прибитую к стене, — то ли это был балетный станок, за который держалась Гельцер, то ли приспособление для передвижения престарелой балерины по квартире, скорее всего, и то и другое. И все же некоторая вторичность чувствуется — Лиэпа с его талантом в Европе мог бы жить в своей квартире, а не в чьей-то бывшей, пусть даже Гельцер...

Хорошо жить в доме, где и соседи служат в Большом театре, особенно для детей, которых можно отправить позаниматься у прославленной балерины, взять у нее пару уроков. И далеко ходить не надо, достаточно спуститься на этаж. Сам Бог велел! Вот и Марис Лиэпа договорился с Ниной Тимофеевой, живущей прямо под ними, в десятой квартире, куда периодически приходила Илзе, удивляясь всему тому, что нас уже не удивляет: «Стены квартиры были обтянуты красным атласом, точно таким же, каким обтянуты директорские ложи в Большом театре... Изысканная мебель красного дерева, с атмосферой старого московского дома, где много книг, где была балетная палка (станок), у которой я тоже иногда занималась». Откуда атлас из директорской ложи? Позволим себе адресовать этот вопрос Кириллу Молчанову, директору Большого театра. Их служебный роман разрушил его номенклатурную карьеру, предоставив возможность заниматься только музыкой. Молчанова вынудили оставить директорский кабинет, он переехал в квартиру Тимофеевой, став ее очередным мужем после дирижера Геннадия Рождественского и кинооператора Георгия Рерберга\*.

У Тимофеевой начинающим балеринам можно было учиться азам профессии:

«Она поднимается по лестнице в лыжном комбинезоне, в небрежно наброшенном на голову платке, завя-

---

\* Кстати, об обоях: как рассказывала Нами Микоян (бывшая невестка Анастаса Микояна, а в то время уже жена Василия Кухарского, замминистра культуры, курировавшего при Фурцевой Большой театр), однажды к ним домой пришел следователь, занимавшийся поисками пропавшей люстры Большого театра, где в это время проводили опись имущества. Люстру не нашли — видимо, из-за ее размеров.

занном, как у старушек, в теплых широких сапогах, она идет, немножко переваливаясь, раскачивающейся походкой.

Я вызываю лифт и говорю:

— Нина Владимировна, вот лифт подходит.

— Мне не нужно, я тренирую ноги, — говорит она и поднимается на свой третий этаж пешком».

Неудивительно, что дети Мариса Лиепы, усвоив уроки отца и соседей, пошли по его стопам, став солистами Большого театра. Скажем больше — было бы странно, если бы они выбрали вокальную карьеру, а не балетную.

Жизненный путь Мариса Лиепы оборвался слишком рано для солиста Большого театра, многие ветераны которого отличались значительной продолжительностью жизни, образовав своеобразный клуб для тех, кому стукнуло восемьдесят. Марина Семенова — 101 год, Борис Покровский и Марк Рейзен — 97, Иван Козловский — 93, Ирина Масленникова — 94, Ольга Лепешинская — 92, Майя Плисецкая — 89, Галина Уланова и Асаф Мессерер — 88, Геннадий Рождественский — 87, Наталья Шпиллер — 85 и т. п. Из них можно было бы составить целый институт геронтологии. Вероятно, сыграла роль особая закалка артистов — чем раньше они родились, тем дольше жили, подготавливая себя к долголетию. И ведь ни в чем себе не отказывали, выработав привычку к юбилеям и заутренним банкетам. Дочь Козловского Анна запомнила, что каждый вечер после спектакля в доме запахивались все двери, загорались люстры, квартира оказывалась заваленной цветами и начиналось застолье с длинными тостами: «Отец никогда не возвращался с концерта один, всегда с компанией. Красавица мама в нарядном платье блистает во главе праздничного стола. Ну а отец, душа компании, без конца шутит, смеется, говорит витиеватые тосты и угощает гостей коньяком и любимой хванчкарой». Более того, для нее все это стало «щемящим ощущением семьи».

Семья должна была охранять сон и покой артиста и перед спектаклем. Борис Мессерер рассказывает, что его отец Асаф Михайлович «весь день перед спектаклем отдыхал, закрывшись в комнате, и даже не отвечал на телефонные звонки. Ему необходимо было сосредоточиться. Он не брал телефонную трубку, ни с кем не разговаривал и уезжал из дома часа за три до начала

действия. Машину, бывшую в те годы большой редкостью, как правило, предоставлял театр». Сходным был и распорядок дня музыканта Тимофея Докшицера: «Работая в театре, я неукоснительно соблюдал режим солиста оркестра. Утреннее занятие в день ответственного спектакля было легкое и непродолжительное по времени, примерно полчаса, потому что всю подготовку я проделывал за день-два до спектакля. В день спектакля — маленькая прогулка, непоздний обед без острого, соленого и, разумеется, без выпивки, с обязательным дневным отдыхом и желательно с коротким сном. Этот элементарный режим позволял быть внимательным и собранным на спектакле».

Дополняет образ артиста, готовившегося к спектаклю, Анна Козловская: «Все домашние служили Его величеству голосу! Нас с сестрой постоянно одергивали то мама, то бабушка: “Тише! Папа репетирует! У папы концерт!” Целый день перед спектаклем он молчал — берег голос». Козловского можно назвать рабом режима, и это не будет преувеличением. Зная толк в развлечениях и в вине, Иван Семенович знал и меру, когда остановиться, а главными своими врагами считал сквозняки и простуду. Никогда не пил и не ел ничего холодного и не высказывал после спектакля на улицу, а если и выходил, то в своем знаменитом красном шарфе, через который и общался с миром («Верхнее “ре” третьей октавы должно звучать во что бы то ни стало!»). Зато голос сохранил до самых преклонных лет. Да, недаром бытует анекдот: «Милая, извини, сегодня я ночую на диване, а не в спальне: у меня через месяц “Отелло”!»

С тишины начинался и каждый день Людочки Макаковой: «Все домашние ходят на цыпочках: мама спит. Мы существовали в разных “часовых поясах”, детское утро раннее, а мама спала до одиннадцати-двенадцати, ведь ее спектакли начинались в восемь вечера, заканчивались в двенадцать ночи, после них всегда шел разбор с двумя-тремя очень близкими друзьями и сестрой, подробный анализ каждой фразы, ноты. Так всю жизнь. Никакие медные трубы: похвалы, восторги, слава — не могли отвлечь маму от сути, от главного. Как я сегодня звучу, играю? Звук — это первое и безусловное. Безупречному звуку посвящались утренние занятия, ежедневно три-четыре часа».

Столь пристальное внимание к себе, своему голосу («чтобы душа пела!»), своему таланту освобождало артистов от многих хлопот по дому, которые с готовностью брали на себя их близкие и друзья, поклонники. И поэтому порой в своей повседневной жизни артисты Большого театра были оторваны от реальности, не зная, как открыть холодильник (и это не шутка), не говоря уже о том, чтобы пожарить яичницу. Правда, Мария Максаква могла, если надо, и прибить гвоздь. Тем не менее «дистанция огромного размера» все равно прослеживалась. Людмила Максакова с юмором описывает разговор своей матушки с кем-то из соседей, встреченных, например, у подъезда: «При встрече все интересовались: ну, куда же ваша Людмилочка поступила? И мама говорила, что она поступила в Щукинское училище при Театре Вахтангова.

— А... к Рубену?

— Да нет, какой Рубен, в училище.

— А... в студию, а к кому же?

— Да такой черный, с такими глазами...

— К Жене Вахтангову? Подожди, он же умер...»

В итоге выяснилось, что «черный с глазами» — это Владимир Этуш. Разговор этот происходил уже спустя лет сорок после смерти Вахтангова. И смешно, и грустно. Они жили, словно читали вчерашнюю газету. И самое главное, что газету свежую открывать не хотели — им было неинтересно. И еще — они были какими-то неделовыми, без хватки, так присущей сегодня многим небесталанным творческим людям, не слезающим с экранов телевизоров. Смотришь порой и диву даешься: и здесь он выступает, и тут, и фестиваль у него свой, и театр, и уже народный артист, и лауреат, и даже доверенное лицо на выборах. А творчеством-то когда занимается? А на творчество времени не остается... И душа у него давно уже не поет, а вот денег много.

Людмила Максакова отчетливо запомнила своего соседа Ивана Семеновича Козловского — «ангела-хранителя» дома в Брюсовом переулке — «всегда стоявшего вечером у подъезда в серой шапочке и калошах, в пальто, подпоясанном клетчатым кушаком, и обмотанного таким же шарфом, очень величественного и элегантно-го. По утрам он совершал обход дома и крестил все мемориальные доски, приговаривая: “Это все мои учите-

ля, царствие им небесное»». А вот и другие персонажи. Надежда Андреевна Обухова со свитой: «Впереди она сама в какой-то немислимой чалме и в лиловом салопе, а за ней остальные». Нежданова — «уже очень располневшая, но всегда жизнерадостная. Слышу голос мамы: “Сейчас говорила с Антониной Васильевной по телефону, спрашиваю, что делает, а она в ответ: по радио такую музыку прелестную передают, я танцую”. Это в восемьдесят-то лет! Николай Семенович Голованов — страстный, энергичный; рисовал себе брови черным карандашом, причем одна бровь ложилась точно, другая поперек. Елена Климентьевна Катульская — большие близорукие глаза за стеклами очков; ее муж, библиофил, у него редчайшая библиотека, и, когда я болею, мне разрешается попросить у Антона Осиповича книгу. И вот оно, счастье, — получаю от него сказки Андерсена в синем кожаном переплете с золотым обрезом, картинки закрыты тончайшей папиросной бумагой, подуешь — и открываются чудеса... Поскольку я сама была еще маленькая, мне они казались глубочайшими стариками, представлялись какими-то таинственными, загадочными небожителями». Патриархальность повседневной жизни в Головановском доме распространялась и на праздники, которые отмечали по-старому, чинно и благородно: на Святки ряженые соседи ходили по квартирам, пели колядки, дарили подарки со значением\*.

---

\* Старые праздники отмечали и в других домах, в частности, у Веры Дуловой и Александра Батурина, до войны они получили квартиру в новом доме 16 на Зубовском бульваре. Это была интересная пара — из картин русских передвижников, которые они дарили друг другу на дни рождения с трогательными надписями, собралась неплохая коллекция, завещанная Верой Георгиевной Третьяковке (арфистка-должотельница, выступавшая даже на Северном полюсе, умерла в 2000 году в 90 лет). В салоне Дуловой бывали Михаил Булгаков, Александр Мелик-Пашаев, Иван Козловский. В апреле 1939 года здесь усердно отмечали Пасху. «Верочка — нарядная, цветущая, принимала визитеров — в основном мужчин-москвичей со старыми традициями», — сообщила сестра арфистки Елена Георгиевна. Среди мужчин с традициями были дирижер Александр Гаук, братья Николай и Дмитрий Осиповы — балалаечник и пианист, а также чудом вернувшийся из ГУЛАГа композитор Александр Мосолов: «Праздничный стол был заставлен куличами, пасхами, свиным окороком, телячьей ногой, индейкой и целой горой разноцветных яиц, вперемешку с прекрасными фарфоровыми яйцами императорского завода». Христос воскрес, дорогие товарищи...

Если другие жители дома лишь рядились в аристократов, то Надежда Андреевна Обухова была дворянкой по происхождению, внучатой племянницей поэта Евгения Баратынского и племянницей управляющего Конторой императорских театров. По ночам к Обуховой приходили мужчины, репетировать — скрипач Николай Шереметев и пианист Матвей Сахаров. По-другому она не могла: ничего не поделаешь, все тот же режим, выработанный годами! Как-то Козловский, среди ночи услышав за стеной пение своей известной соседки, надел концертный костюм, нацепив неизменную бабочку, и позвонил в ее квартиру. Репетиции продолжились. Иван Семенович расценивал эти ночные концерты как «некое таинство, когда от соприкосновения с незаурядным талантом словно вырастаешь сам, становишься духовно богаче». В процессе ночного музицирования родился дуэт с исполнением романса «Ночи безумные...», попавший на киноленту. Обухова и Козловский были соседями еще до переезда в Брюсов, когда они жили в бывшем доме артистов императорских театров.

Вот почему так важна шумоизоляция в квартире — чтобы артист смог поспать, спокойно настроиться на спектакль, а еще чтобы своими репетициями и «таинствами» не помешать коллегам, у каждого из которых свой метод выучивания ролей и партий. Но ведь наша книга не только о роскошных квартирах солистов Большого театра. Далеко не все из них жили в комфортных условиях с шумоизоляцией. И таких примеров — масса. Например, знаменитый скрипач-орденоносец Дмитрий Цыганов, не раз выступавший на сцене Большого в правительственных концертах, ютился в коммуналке, занимая комнату в 18 квадратных метров на Сивцевом Вражке, 20. Студент профессора вспоминает: «В квартире этой, кроме него, жили еще четыре семьи. Жена моего профессора была пианистка, студентка Московской консерватории, и должна была ежедневно много заниматься на своем инструменте. Перед выпускными экзаменами ей пришлось играть также и по ночам, так как дневного времени не хватало на подготовку экзаменационной программы, ввиду того что комнату приходилось отдавать для занятий ее супругу. И вот их соседи по квартире не выдержали этой непрерывной пытки музыкой и объявили двум молодым музыкантам беспо-

щадную войну. Они наливали им керосин в бифштексы и в супы, колотили ногами и руками в стены и в двери, перерезали электрические провода. Но ничто не помогало: храбрые музыканты не сдавались. Жена моего профессора прекрасно окончила консерваторию, а сам Д. М. Цыганов занимался ежедневно по четыре-пять часов и готовил в год несколько новых концертных программ». Не менее красочно описывают свою коммуналную жизнь Плисецкая, Архипова и Вишневская.

А у Ивана Семеновича было целых две кооперативные квартиры, вторая, на улице Горького, появилась после войны (это второй дом в Москве, также густо заселенный солистами Большого, где жил и Лемешев). Поскольку советский гражданин мог быть прописан только по одному адресу, свою вторую квартиру Козловский оформил на вторую жену (символично!) и жил в ней, пока они не развелись. Галина Сергеева ушла к хирургу Василию Чаклину (лечившему их младшую дочь), купившему наконец ей норковую шубу — мечту всей жизни. Примечательно, что Иван Семенович, при всех его гонорарах, считал, что женщины должны быть скромными, а прежде всего — его обожаемая жена. Вот купил бы он ей шубу — возможно, что жили бы они до преклонных лет вместе. Забытая советская кинозвезда — соседи звали ее «Пышкой» за самую известную ее роль — Галина Ермолаевна Сергеева умерла в 2000 году, в 86 лет. Последним ее супругом стал артист Большого театра Виктор Горбунов, с которым она познакомилась лет за десять до своей кончины в доме отдыха в Серебряном Бору. Еще будучи в браке с Сергеевой, Козловский появлялся в Брюсовом часто, уходя туда после семейных ссор. Там он в итоге и остался (мечтая встретить старость в Ново-Афонском монастыре), и правильно: ибо на улице Горького должен жить лишь один Ленский. Два — слишком много...

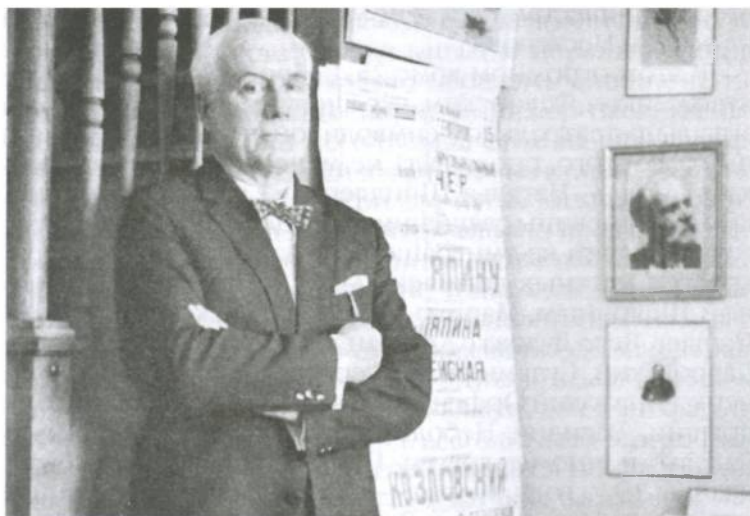
Однажды Сергей Лемешев пришел домой, а его престарелая мать — простая русская женщина — и говорит: «Сереженька, глава отрекся!» Певец не сразу понял, в чем, собственно, дело, и переспросил. А мать снова: «Глава отрекся!» Выяснилось, что по радио только что в «Последних известиях» объявили об отставке Хрущёва. И хотя у нее в деревне, откуда ненадолго погостить к сыну приехала Акулина Сергеевна, телевизора не бы-



ло, фамилию бывшего «главы» она знала хорошо. Она привыкла слушать радио, а любимым ее местом в избе была печка. В московской же квартире она никак не могла найти места — где же ей приткнуться, хотя сын предложил ей на выбор любую из комнат его большой пятикомнатной квартиры. А она сидела на кухне, на матрасике, спиной к батарее горячего отопления и слушала про отставку главы. Так ей было удобнее и покойнее...

Сергей Яковлевич не рассказывал матушке о том, как еще в 1940-х годах он вместе с корифеями мхатовской сцены Николаем Хмелевым, Иваном Москвиным, Василием Качаловым ездил в Ленинград. Понарошку. «Собираясь, они порой играли в поезд. Одна из комнат в квартире изображала вагон, другая — станционный буфет, где были коньячок и бутерброды. “Ехали” они из Москвы в Петербург. На каждой большой остановке, выходя из вагона, направлялись в буфет, то есть шли в другую комнату и там “заправлялись”. Потом звучал гонг — отправление поезда, и все бежали в вагон, то есть возвращались в свою комнату», — вспоминала Вера Кудрявцева. Прибывали пассажиры на конечную станцию уже изрядно «нагруженными», с пустым багажом.

Дабы ездить в поезде, да еще с остановками, требовалась обширная жилплощадь. У Лемешева таковая была, в доме Большого театра на улице Горького. Певец прожил в этом доме более четверти века, но картин не собирал — слишком часто разводился, биографы насчитали пять браков. Поэтому квартиру всенародного любимица, помимо обязательных фотографий и афиш, украшали незатейливые подарки поклонников — шахтерская лампа, шкатулка с карандашами от рабочих карандашной фабрики города Славянска, шахматы от студентов Ленинграда, наконец, балалайка с надписью: «Народ признательной душой России слушает певца» от оркестра русских народных инструментов Всесоюзного радио, а еще сомбреро от мексиканских меломанов, серебряные венки, на листьях одного из которых выгравированы все его партии, и необычные гусли из карельской березы с золотыми струнами и надписью: «Звоните, струны золотые, во славу русского певца», подаренные на пятисотом «Евгении Онегине» «сырихами». Не голова фараона, но все же. Вот потому-то все



У Ивана Семеновича в Брюсовом переулке была двухэтажная квартира, а вторая квартира — на улице Горького

Дом Большого театра на Тверской улице, где в пятикомнатных квартирах с двумя туалетами жили знаменитые артисты, режиссеры, дирижеры и музыканты



это по прошествии лет и не украли, это же не иконы и не эскизы Нестерова.

В этом огромном доме 25, неброско оформленном художником Фаворским, украсившим серый фасад музыкально-театральной символикой, помимо Лемешева и Козловского, проживала не менее представительная компания — Наталья Шпиллер со Светом Кнушевицким (брат певицы священник Всеволод Шпиллер в 1950 году вернулся из эмиграции, его даже не посадили, он крестил местных детишек), Майя Плисецкая с Родионом Щедриным, Марина Семенова, Александр Мелик-Пашаев, Вера Дулова с Александром Батуриным, Леонид Лавровский, Суламифь Мессерер, Пантелеймон Хромченко, Анатолий Орфенов, Сергей Корень, Кирилл Кондрашин, Василий Небольсин, Александр Гаук, Эмиль Гилельс и многие другие. Первая очередь дома была сдана в 1936 году, вторая — в 1950-м, ее-то и заселили служители Мельпомены. Верхний слой дома-бутерброта с мансардами заполнили советские художники — Александр Дейнека, Анатолий Яр-Кравченко со своими мастерскими. Такой своеобразный соцреалистический Монмартр на улице Горького.

Апартаменты бесценных жильцов этого дома оснастили не менее дорогой начинкой, в том числе фаянсовой сантехникой (во многих квартирах было по два туалета), эмалированными ваннами (жители коммуналок мылись обычно в бане), газовыми холодильниками (у всех остальных простых советских граждан холодильники были иного плана — в авоське за окном зимой). Но главной достопримечательностью дома были его лифты — красивые, деревянные, однако без привычных кнопок. Роль кнопки выполнял ключ, который таскала с собой лифтерша — также ушедшая примета повседневной жизни той эпохи. Чтобы лифт доехал до третьего этажа, ей нужно было сесть в него, закрыть двери и вставить ключ в замочную скважину под номером три. Лифтерша дежурила на стульчике у лифта на первом этаже (и вязала носки), а чтобы спуститься вниз, жильцы вызывали ее на свой этаж по телефону из квартиры. Согласитесь, процесс небыстрый, но именно необходимость ожидания лифта и составляла определенную прелесть создавшегося момента. В этом была даже некая патриархальность.

Артисты — люди беспокойные, и потому не все из них обладали достаточным запасом нервных клеток, наличие которого позволяло пережить лишние пятьдесят минут ожидания лифта. Дирижер Василий Васильевич Небольсин не утруждал себя звонками лифтерше, а выходя из своей квартиры, начинал безбожно тарабанить палкой по перилам, пугая засыпающих детишек. Выступая в роли звонаря, словно предупреждавшего с колокольни о внезапном своем появлении, Василий Васильевич приучил не только лифтершу тетю Зину, но и соседей мириться с этой необычной привычкой. Небольсина можно смело назвать одной из главных достопримечательностей этого дома. В Большом театре он отработал лет сорок, вплоть до своей смерти в 1958 году (ему исполнилось всего 60 лет). Как-то вместе с Небольсиным в лифте поднимался и Кондрашин, который жил этажом выше. Кондрашин, зная о том, что квартира Небольсина находится налево от лифта, увидел, что Василий Васильевич идет почему-то в другую сторону, направо, и поднимается по лестнице. Так было несколько раз. Наконец Кондрашин не выдержал и подсмотрел: оказывается, Небольсин крестился, благодаря Бога за то, что тот позволил ему благополучно доехать до своего этажа. Такой набожный был человек!

А бывало, что за Кондрашиным и Небольсиным присылали из Большого театра одну машину на двоих, к спектаклю. У одного из них был спектакль в филиале, а у другого в основном здании. Едет машина мимо памятника Пушкину, и вдруг Небольсин крестится на памятник поэту, где в 1930-х годах еще стоял Страстной монастырь. Причем крестился он незаметно, сняв головной убор и будто бы причесываясь. В самом театре Небольсин тоже крестился: «Входя в оркестр (там у него имелся тамбур перед входом), ему отворял дверь служитель — впускал его и по требованию закрывал за ним дверь. Небольсин минуту не входил в оркестр, потому что там он перед каждым актом крестился». И при этом он прилежно ходил на лекции по марксизму-ленинизму, проводившиеся в парткоме театра, всегда все записывая, носил с собой в портфеле «Краткий курс ВКП(б)», говоря, что «обожает» его. На сдаче зачета на вопрос лектора: «Какова основная философская идея гётевского Фауста?» — Небольсин поразил своим отве-

том: «Расплата за продажу души!» Зачет он сдал, его даже ставили в пример другим несознательным дирижерам и музыкантам, пропускавшим занятия.

После смерти Голованова «Садко» отдали Кондрашину, однако Небольсин пожаловался в ЦК КПСС, что у него отнимают «его оперу». И «Садко» за ним оставили. Тем не менее Кондрашин высоко оценивал Небольсина как дирижера: «Это был высочайший профессионал. Имел очень хорошие, четкие руки, у него было ощущение ансамбля, и он хорошо аккомпанировал. Сейчас такого дирижера, который дирижировал бы все абсолютно и мог бы выручить любой спектакль без репетиции, нет. Но творческой инициативы он не имел. И он всегда гордился, что “Салтана” дирижирует, как Пазовский, а “Снегурочку” и “Хованщину”, как Голованов. Конечно, вся “соль” растекалась, потому что это было подражание. Он был еще композитором, сочинил несколько вещей и в каждом своем концерте играл свою симфоническую поэму, которая была написана в Куйбышеве во время эвакуации. Она называлась “От мрака к свету” (и музыканты сейчас же ее окрестили на свой манер, довольно хулиганский...)».

В семье Небольсиных всех мужчин звали одинаково — даже личный шофер у них был Василий Васильевич. Логично, что и сын дирижера был тоже Василий, дружил он с соседскими ребятами — Петей Кондрашиным, Павликом Гауком, Сашей Хромченко, Леной Гилельс, Мишей Мессерером, Аней и Тусей Козловскими. Вместе отмечали Новый год, дни рождения, семейные праздники, гуляли во дворе, играя в казаки-разбойники и гоняя в футбол. Учились в одних школах, ходили друг к другу в гости, иногда через общий балкон, и тогда добрый дядя Ваня Козловский угощал детишек хванчкарой, приучая подрастающее поколение к хорошему вкусу. В этом доме, в отличие от Головановского, детей было существенно больше, оно и понятно!\*

---

\* И все же некоторые родители из числа солистов Большого театра находили время серьезно заниматься воспитанием своих детей. У Павла Лисициана и его жены Дагмары было четверо детей — Карина, Рузанна, Рубен и Герасим, вспоминая, как они с братом с девятого класса работали слесарями и монтерами — ходили по квартирам своего дома, занимаясь ремонтом газовых плит и холодильников. Так их отец стремился приучить сыновей

Через много лет Михаил Мессерер вспоминал события своей детской жизни: «У нас была пятикомнатная квартира, с двумя туалетами, жили дай бог каждому. Но я прекрасно понимал, как я должен быть благодарен судьбе, в каком я привилегированном положении. В нашем подъезде жил балетмейстер Ростислав Захаров, подо мной. Я заливал его часто душем, любил принимать душ и ванны, все было несовершенно в то время, в Советском Союзе не было заклеек, которыми щели можно заклеивать, и вода просачивалась к Ростиславу Захарову. Напротив Захарова, на той же лестничной клетке жила Марина Семенова. Над нами жила певица Большого театра Панова. С детства я наизусть знал все арии: репетировала дома. Выше этажом жил Эмиль Гилельс, и я очень дружил с его дочкой Леночкой. Помню, как на дне рождения чьем-то бегали вокруг елки, разбили елку, она упала на рояль Гилельса. Было ужасно! Стояло два рояля, и один мы повредили».

Жена Гилельса Ляля Александровна (в девичестве Фариза Альмахситовна Хуцистова — это вторая, а первой была безвременно ушедшая из жизни Роза Тамаркина), посвятившая всю жизнь своему супругу, выдающемуся пианисту, в неменьшее расстройство могла прийти не только от поломки рояля. Если кто-нибудь из соседей, встретив ее у лифта, говорил невзначай, что идет в консерваторию на концерт Рихтера\*, — это силь-

---

самим зарабатывать деньги. Сам Павел Герасимович очень любил перед спектаклем пилить и строгать на даче, утоляя жажду ледяной водой из колодца. Он считал, что чем больше физических нагрузок днем, тем лучше голос звучит вечером. А дети пошли по стопам отца, став певцами, навсегда запомнив его уроки. Приехал как-то Лисициан выступать с сыном в тмугаракань, в какой-то заштатный клуб: зал заполнен от силы наполовину, за кулисами грязь, а Павел Герасимович стоит в костюме с иголки, брюки по струнке натянуты. На вопрос сына, кому это надо, певец ответил: «Нам! И так должно быть всегда». Жили Лисицианы тоже на улице Горького, в доме 8.

\*Что касается Рихтера, то у него хватало своих «сыров» и «сырих», испуганно отстаивавших первое место своего любимого Святослава Теофиловича на пианистическом олимпе, противопоставляя его Гилельсу. Это тоже была своя компания. Одним из главных поклонников был пафосный чтец Дмитрий Журавлев. Как правило, по окончании концерта Рихтера в консерватории Журавлев устраивал целое представление: с высоко поднятыми

но ее огорчало. Так что лишних вопросов она предпочитала не задавать. Что и говорить, культурные были люди. Хоть и заливали друг друга, а держались в рамках. И возникающие семейные неурядицы тоже решали мирно. Когда в 1950 году Лемешев и Масленникова расстались и у Сергея Яковлевича появилась новая жена, дочь Маша осталась с мамой. И вот каждое воскресенье Ирина Масленникова говорила дочери: «Маша, иди навести отца», — что она и делала, встречая в новой семье Лемешева прекрасное и человеческое отношение. И психологической травмы от развода родителей не испытала.

А дядя Михаила Мессерера Асаф Михайлович жил неподалеку, в скучноватом на вид доме-чемодане на улице Горького, 15, с большой аркой, ведущей в Леонтьевский переулок. Соседями хореографа были басы Большого театра Максим Михайлов и Иван Петров, оставивший сцену в 1970 году. Ничто не предвещало столь скорого ухода певца из Большого театра, пока он не прошел диспансеризацию в кремлевской поликлинике, куда его в качестве особой привилегии прикрепили в числе других избранных солистов. Тут-то и выяснилось, что он болен диабетом. Певец и раньше испытывал странные и неприятные ощущения во время спектаклей (стала сохнуть гортань), а после анализа крови врачи воскликнули: «Какой у вас сахар-то!» С карьерой в Большом пришлось завязывать: для поддержания прежнего высокого вокального уровня Петрову пришлось бы пожертвовать здоровьем, а петь хуже, вполголоса, он не хотел, не имел права. Так в расцвете сил народный артист СССР покинул родной театр, куда он ходил на работу почти три десятка лет. Это была подлинная драма — еще вчера его записи крутили по радио и телевидению, сама Фурцева называла Петрова «золотым фондом», незадолго до ухода из театра о нем сняли фильм как о гордости советского искусства, и вот теперь — забвение. Уйдя из Большого, Петров перешел на камерный репертуар. А голос его отныне все реже и

---

руками, аглодируя словно Ким Ир Сену, чтец направлялся с задних рядов к сцене, уже этим отвлекая внимание собирающейся в гардероб публики и, таким образом, вынуждая ее отступить. Дойдя до сцены, Журавлев громко кричал «браво!», зажигая аудиторию.

реже стал звучать для широкой аудитории. Пропуск в театр аннулировали\*.

Равнодушное отношение Большого театра к своим бывшим премьерам, если хотите, корифеям, отдавшим сцене и искусству свою жизнь и здоровье, вообще характерно. Уже старенькая Ольга Лепешинская с горечью рассказывала, как ей из театра прислали серенький конверт со значком в честь очередного юбилея Большого. Она отослала его обратно. Куда она должна была нацепить этот значок? Также вышло и с Петровым. К сожалению, Большой театр не счел нужным задействовать певца в педагогической работе. Лишь через много лет, когда Ивану Ивановичу стукнуло 80 (!) лет, пришедший на короткое время к руководству театром Владимир Васильев распорядился выписать пропуск Петрову как консультанту по вокалу. Терпели его два года, а затем перестали пускать на порог. Но много ли надо пенсионеру? Зато Петров попробовал себя в кино, сыграв старого охотника Стампа в популярном когда-то фильме «Всадник без головы» — жаль, что богатая фактура певца не оказалась востребованной в кино в дальнейшем. А голос он сохранил до старости.

Не исключено, что преодолеть начавшееся для него непростое время Петрову помогла другая история. Он был свидетелем уже не драмы, а трагедии, случившейся с его старшим коллегой Максимом Михайловым. А причина та же — диабет, болезнь басов, возникающая в расцвете творческих сил, как произошло и с Шаляпиным. Чем Федор Иванович только не лечился — лекарствами по рецептам дорогих врачей, народными советами, диетой, примочками и припарками, даже дрова колот

---

\* Иван Иванович Петров был увлеченным автомобилистом, любил свою голубую «Волгу» ГАЗ-21, купленную в 1968 году, изъездив на ней чуть ли не половину Советского Союза. Дорогим гостям показывал не только перстень Шаляпина, но и миниатюрные модели автомобильчиков, радуясь им, словно ребенок. Мог часами на профессиональном уровне говорить о преимуществе автомобильных марок разных стран и континентов. Однажды Петров с гордостью продемонстрировал приятелю пластмассовые крылья для своей «волжанки», хранящиеся на самом почетном месте в квартире, а еще банку с краской для машины — жуткий дефицит! Он бы мог купить себе и новую современную «Волгу» ГАЗ-24, да только вот двухметровый рост певца не позволял ему чувствовать себя комфортно в новой модели этого автомобиля.



перед обедом, ничего не помогало. Голос его стал усыхать, изменился тембр, пропала широта. Болезнь вынудила певца постепенно отказываться от участия в операх, где партии его героев требуют наибольшей отдачи — «Борис Годунов» и «Фауст». С горечью однажды признался он другу Коровину: «Костя, диабет неизлечим!» Такая же судьба постигла и другого певца Большого театра — Алексея Филипповича Кривченю, незабываемого Хованского в одноименном фильме-опере. Кривченя, узнав о настигшей Петрова «сладкой болезни», все подтрунивал над ним: «Что ты, Ваня, все жалуешься на какой-то диабет? У меня вот ничего нет». Шутки ушли в сторону, когда у Кривчени тоже нашли высокий сахар, он ушел из Большого в 1962 году, в 52 года.

Максим Дормидонтович Михайлов переносил болезнь чрезвычайно тяжело: «Он сам себя колот. Говорил Петрову: “Если где нельзя раздеться, я прямо через штанину хлоп!”» Потом ему ампутировали ногу. Он жил в соседнем подъезде, и я его навещал. Уходил я домой подавленным. “Ваня,— сетовал Максим Дормидонтович, — посмотри, что со мной сделала судьба. Лет пять назад я плюнул бы в лицо тому, кто мне сказал бы, что со мной будет такое”. Он почти совсем ослеп, вторая нога уже не двигалась...» С мучительной смертью Михайлова в 1971 году (он умер от гангрены; по благословению патриарха Пимена певца хоронили в облачении протодьякона) вокальная династия не прервалась — его сын и внук тоже пели в Большом театре...

Жители домов Большого театра, сосредоточенных в самом центре столицы, могли встретить друг друга не только во дворе, на улице, у гаража своей новой «Волги», но и в окрестных магазинах, ресторанах (в том же «Арагви» или Доме актера), в кафе гостиницы «Националь», повара которого готовили фирменный яблочный пирог-пай, а также чудесные эклеры и вкуснейшие слоеные пирожные — все это можно было заказать на вынос. А еще здоровались у Елисеева (старые москвичи говорили именно так: пойду к Елисееву, а не в Елисеевский). Вспомним, что Максим Михайлов однажды купил китайских консервов именно в этом магазине, любимом им еще с тех времен, когда он пел в храмах. А в послевоенную эпоху в Елисеевском к услугам народных и заслуженных артистов был предоставлен «стол

заказов», где можно было получить по предоставленному списку вкусные дефицитные продукты. Для простого советского зрителя заказ, полученный к празднику Первомай, состоял из гречки, батона колбасы вареной или сырокопченой, пачки масла сливочного, венгерского цыпленка-бройлера, банки импортного зеленого горошка или маринованных огурцов и помидоров, сгущенки, банки шпрот, тушенки, растворимого кофе (в круглой коричневой банке — потом очень подходила для гвоздей), пачки индийского чая со слонем, иногда давали и баночку красной, реже черной икры. А для артистов Большого театра сей ассортимент был ежедневным и дополнялся балыком, крабами, ветчиной, анчоусами, финским сервелатом и импортной выпивкой.

Наиболее известные артисты из «Лебединого озера» и «Евгения Онегина» имели доступ в кабинет директора гастронома № 1, когда его занял «отличник советской торговли» Юрий Соколов. Знакомством с ним гордились даже лауреаты Ленинской премии, ибо поддержка приятельских (а лучше — дружеских) отношений с работниками сферы торговли и услуг была основным условием доступа к дефициту и благу. Уважали Соколова более, чем своего, родного директора театра. Можно даже поспорить на тему, кто из них обретал большее счастье от такого знакомства: сам Соколов или тот или иной народный любимец. Вот почему директора центральных магазинов Москвы, всех этих ГУМов-ЦУМов, не испытывали нужды в друзьях-артистах, готовых достать билеты на популярные оперы-балеты. Приемная директора на улице Горького, бывшего Елисеевского, с утра до ночи была полна узнаваемыми в лицо посетителями, жаждавшими оторвать для себя самые свежие и редкие продукты «прямо с базы», которыми Соколов торговал из-под прилавка или «из-под полы» — то есть не пуская их в свободную продажу, а придерживая для нужных людей. Унижение артистов перед так называемыми торгашами, мясниками, работниками автосервиса — это отдельная тема для разговора.

Дачный отдых артистов Большого театра — особая сторона их повседневной жизни. Хочешь не хочешь — а солист будь то императорского, или государственного дважды ордена Ленина Большого театра должен иметь дачу, на которой может отдыхать от трудов пра-

ведных, готовясь к новым творческим свершениям. Как справедливо писал Антон Павлович Чехов, только на даче и можно было «пожить». Смена городской обстановки, свежий воздух, тишина и покой, а главное — все это в отрыве от зрителей, набивающихся сначала на галерку, а затем уж в тесные электрички, чтобы доехать на свои заветные шесть соток. Привыкшие жить табором артисты и музыканты Большого театра в выходные дни плавно перемещались в созданные опять же по социальному признаку дачные поселки — Николину Гору, Манихино, Валентиновку, Новый Иерусалим, где проживала привилегированная прослойка советского общества. Этакий рабоче-крестьянский Голливуд для новоявленного дворянства, имеющий бесконечное число клонов. Один из самых известных — поселок Снегири, прелестное заповедное место в Истринском районе Московской области, еще до 1917 года нареченное «русской Швейцарией» и популярное у самодержавной аристократии. Царский академик Алексей Щусев именно здесь (а не, к примеру, в Расторгуеве или Щербинке) мечтал устроить роскошный подмосковный курорт. Не для всех, конечно (попробуй пусти сюда простой народ — ведь все затопчут!), а для избранных.

Так в итоге и вышло — в Снегирях устроили дачное товарищество «Мастера искусств». Началось это еще в 1930-е годы, когда солистам Большого театра выделили обширные участки — кому гектар, а кому и два. Живи не хочу! О красоте здешних прелестных сосново-березовых мест простой зритель Большого театра может судить хотя бы по фильму «Пес Барбос и необычный кросс», снимавшемуся в окрестностях поселка. Если не заострять внимание на бегающих по экрану алкоголиков-браконьеров Никулина, Вицина и Моргунова, то можно увидеть всю здешнюю среднерусскую красоту, утверждающую нас в том, что даже реалистические пейзажи Левитана и Шишкина (а тем более декорации Федоровского) не способны передать всю глубину нашей любви к родине, особенно когда эта любовь культивируется за высоким дачным забором зеленого цвета (именно в такой цвет красили в СССР номенклатурные заборы).

Понаблюдаем и мы — глазами пытливого мемуаристки — за повседневной жизнью членов товарище-

ства: «Снегири. Утро, и не серебряное, а по-октябрьски серое, с мокрой землей, с нависшим дождем. У Рейзена камин из какого-то необыкновенного камня, гобелены, панно. И у всех других “мастеров искусств” (так называют наш поселок) — такие же роскошные прихоти — у кого какие. И у всех почти авто, немецкие овчарки. В качестве таких же “мастеров” привольного и покойного отдыха примкнули к поселку именитые профессора медицины — Фромгольд, Фронштейн, Герцен, Фельдман. Балованные, оранжерейные дети их (у большинства) ни в чем не знают отказа. И тут же, у ворот одного из сильных мира сего, вижу вчера в сумерках: стоят над лужицей в неопишимо-фантастических лохмотьях два мальчика — один лет шести, другой лет трех. Босиком, несмотря на очень холодный вечер. (Все мастера искусств и их прогенитура в драповых пальто, в калошах.) Оба малыша тощие заморыши, но лица милые, кроткие. В руках какие-то непонятные железки, связанные бечевкой. Пристально глядят в лужу, в зеркале которой проплывают клочки облаков, красноватых от последних лучей догорающей зари.

Спрашиваю:

— Что вы тут делаете?

— Птичек будем ловить.

— Где же они?

Старший таинственно указывает на лужицу, в глубине которой пролетают отражения запоздалых ворон.

— Где же вы живете?

— Вот здесь, — мотнул головой на одну из торжественных вилл, — папка сторож.

Дача театрального “мастера искусств” с крупным именем. Там есть кроме “мастера”, очень, правда, занятого, пожилая, ничем не занятая жена и у них двадцатилетний сын. Почему она не видит, почему может выносить рядом с собой эти жалкие отрепья, эту босоноготь детей своего сторожа. Что случилось с ней, откуда эта слепота и жестокосердие? По виду это обыкновенная, туповатая женщина, но совсем не злая, скорее добродушная... И все они — мастера и мастерицы искусств — почему из года в год могут выносить рядом со своими палатками полуразвалившуюся хибарку, где живет бухгалтер их конторы (Екатерина Андреевна Дорина). Время от времени она говорит на собраниях о том, что

у нее дует из-под пола, что дымит печь, что картофель в большие морозы этой зимы промерз насквозь в комнате, где она спит. В ответ кое-кто сентиментально жалеет, кое-кто обещает (ложно) предпринять меры, но большинство отмахиваются. А ведь большинство не злые люди и не все поголовно скряги».

Так писала в дневнике поэтесса и переводчица Варвара Малахиева-Мирович 15 июня 1940 года. Свидетельство интересное и оставлено нам современницей Чехова и Льва Толстого, у которого она еще и успела взять перед смертью интервью в Ясной Поляне — а следовательно, имела представление об уровне жизни мастеров искусств подлинных и мнимых и могла сравнивать божий дар с яичницей. Обозначенный контраст повседневной жизни, конечно, очевиден и со всей ясностью иллюстрирует кастовость советского общества, в котором деятелям культуры было отведено весьма определенное место по культурному обслуживанию сначала власти, а потом уже измученного ею населения. А бухгалтер и сторож дачного товарищества из другой касты, потому и живут в нищете (и еще долго будут жить так). Но и эта каста из услуги, только другой, обхаживающей как раз самих артистов.

Примечательно, что Шаляпин как-то не стремился проводить досуг с коллегами по театру, предпочитая отдыхать на даче во Владимирской губернии с близкими ему по духу друзьями-художниками, дача была большая, с тремя десятинами земли в придачу: «Втроем строили мы этот деревенский мой дом. Валентин Серов, Константин Коровин и я. Рисовали, планировали, наблюдали, украшали. Был архитектор, некий Мазырин (автор Мавританского замка на Воздвиженке, помните? — А. В.). А плотником был всеобщий наш любимец, крестьянин той же Владимирской губернии — Чесноков. И дом же был выстроен! Смешной, по-моему, несуразный какой-то, но уютный, приятный; а благодаря добросовестным лесоторговцам срублен был — точно скован из сосны, как из красного дерева». Приезжал на дачу и Горький, разглагольствовавший о том, как плохо убивать животных для еды — кур, коров, свиней, правда, от вкусного обеда не отказывался.

В советское время с пиломатериалами и прочими строительными аксессуарами было сложнее. Ростро-

пович с Вишневской, к примеру, для своей жуковской дачи все тащили из-за границы, даже крышу из Голландии привезли, не говоря уже о немецкой краске, которая почему-то отказывалась выцветать на солнце из года в год. Наша, отечественная краска превращалась из синей в голубую всего за одно лето, а вот импортная была как новая пять лет кряду. А еще у них на даче было два холодильника — проговаривается Галина Павловна в мемуарах. Даже странно такое читать: во-первых, нескромно, ибо даже в 1960-е годы не у всех москвичей в квартирах стояли холодильники (если, конечно, они не пели и не танцевали в Большом театре). А во-вторых, это где же столько продуктов взять, чтобы наполнить ими не один, а два холодильника? Тем более что Александр Солженицын, поселившийся в гостевом домике на даче у Вишневской и Ростроповича, питался отдельно, вареной лапшой и капустой. Скромный человек\*.

Ирина Архипова, сама архитектор по первому образованию, — но до «некоего» Мазырина ей было, конечно, далеко — тоже задумала выстроить на своей даче терем-теремок (здесь русский дух, здесь Русью пахнет!). Но скоро только сказка сказывалась. Процесс «доставания» вагонки и бруса отнял у певицы немало времени и сил, видно, «добросовестных лесоторговцев» большевики всех извели. Постройка дачи была сродни восхождению на Эльбрус: чем выше нужен дом, тем более высокие кабинеты необходимо было открыть. Ленинскую премию или иной орден было получить легче, чем разрешение на любую постройку, выходящую за рамки многочисленных запретов, — мансарду, террасу, второй этаж и т. д. Кажется, что советская власть только тем и занималась, что, оправдывая свое существование,

---

\* Если с холодильниками как-то утряслось, то швейных машинок не хватало даже на солистов Большого театра. «Помню, в детстве мы ходили в магазин, где давали швейные машинки, финские или шведские. Надо было отмечаться в очереди. Я ходил с няней отмечаться: надо было прийти, была живая очередь, отметить, тебе писали номер куда-то, приходил — переключка. Слякоть, дикий мороз, мокрый снег, — я почему-то это запомнил, — ветер. Это было рядом с московским Театром Станиславского. Каждый раз сейчас прохожу, вспоминаю, как мы в детстве ходили отмечаться. Для меня это какой-то ужас был: “Опять идти отмечаться! Не хочу!” Потом все-таки машинку купили, дома она у нас стояла», — вспоминает сын Суламифи Михаил Мессерер.

изобретала всевозможные бюрократические инструкции, не позволявшие людям улучшать свою повседневную жизнь на той же даче: забор не выше метра, и только из сетки (а еще поди достань ее), каменный подвал нельзя, балкон — ни в коем случае. Измотанные издевательствами люди, преодолевшие эти глупые препоны, чувствовали себя героями, прожившими жизнь не зря.

Простого народа это не слишком касалось: откуда у него деньги-то, до зарплаты бы дотянуть! А вот народным артистам, понаездившимся по заграницам, где они своими глазами насмотрелись, как живут их коллеги-премьеры из Ла Скала и Опера-Гарнье, было что тратить. Им очень хотелось максимально приблизиться к уровню благосостояния Лучано Паваротти и Монсеррат Кабалье: чем мы хуже? Ирине Архиповой, в частности, понадобился гараж на даче, что категорически запрещалось. Просто ставить «Волгу» на дороге у своего забора ее не устраивало, оно и понятно: на огромном участке места было хоть отбавляй, это же не шесть соток для картошки. Никакие многочисленные связи не помогли Ирине Константиновне нарушить утвержденные еще Совнаркомом «нельзя» и «нельзя ни в коем случае». Пришлось подводить гараж под общую крышу, в итоге получилась как бы большая веранда с отдельным входом с улицы, а певица нашла повод вновь вспомнить те славные дни, когда она училась в Московском архитектурном институте.

Зато плотников, изготовивших чудесные резные наличники на окнах, искать не пришлось. Трезвые с утра и не успевшие пропить свой талант простые русские мужики, настоящие артисты своего дела, поняли Архипову так, как надо: «Константиновна, как делать-то, надясь: попроще или как полагается?» И сделали они все, как полагается, сопровождая процесс творчества местными идеоматическими выражениями, способными усилить любое, даже не очень сильное впечатление. Любо-дорого было посмотреть на получившуюся красоту, соседи обзавидовались. На даче «Константиновна» любила сажать цветы, например гладиолусы, один из сортов которых вывели в ее честь, а еще сирень — так назывался любимый романс на музыку Рахманинова. Сирени было много, но один куст был певице особенно дорог — Владислав Пьявко однажды привез его в по-

дарок обожаемой супруге. Так торопился, что попал в аварию: машина перевернулась, но, к счастью, сирень и Пьявко не пострадали. О дачном отдыхе Ирины Архиповой ныне напоминает старая черно-белая фотография — певица со своей правнучкой летом на Николиной Горе.

Но не все солисты театра довольствовались лишь цветочками. Например, в Снегирях были и те, кто, отдыхая от спектаклей и репетиций, всюду занимался сельским хозяйством, сажая картошку, помидоры, огурцы, редиску и укроп, разводя клубнику и крыжовник. Все это затем продавалось своим же соседям, не желаящим гнуть спину на грядках, по рыночным ценам. Мария Максакова завела корову Бурку, предполагая поить парным молочком дочь Людочку — единственный свет в окошке при отсутствии законного мужа. Если дочку она кормила всем самым лучшим и вкусным, то чем утолить голод прожорливой скотины? С просьбой поделиться сеном певица смело обратилась прямо к министру сельского хозяйства товарищу Бенедиктову, он не смог отказать всенародно любимой Кармен. Сено дали. А первая деревянная дача Максаковой сгорела еще в войну, и решила она строить каменную. Стройка продолжалась бесконечные 12 лет, превратившись в бездонную бочку, поглощавшую все гастрольные гонорары певицы, вынужденной прирабатывать к пенсии, на которую ее раньше времени сплавил Большой театр.

Для советского человека строительство дачи нередко становилось делом всей жизни и предметом постоянных разговоров о ней, родимой, начиная с осуждения фундамента и заканчивая проблемой с текущей крышей и иссякающим бюджетом. Таким образом, человек получал еще и вторую профессию — прораба, специалиста по строительству дачи. И все же подводных камней было не избежать. «Невозможно счесть всех жуликов, гревших руки у огня этого сооружения, — вспоминает Людмила Максакова. — С одной стороны, мамина дальновидность: дача для дочки, потом для внуков. С другой стороны, полнейшая практическая непригодность и доверие к людям, совершенно доверия не заслуживающим. Начиная с архитектора (согласно его проекту в двери, например, входить можно было только боком, и то с трудом) и кончая всякими рабо-



тягами — умельцами, якобы хорошими и честными, на деле жуликами, ничего не умевшими, кроме как вымогать деньги». Жульничество — это тоже наша какая-то непреременная черта, и не только советская.

Зарабатывая деньги на дачу (и жуликов), Максакова не успевала отдыхать в Снегирях. Урывками приезжая с изнурительных гастролей по Уралу, она вновь собирала чемодан в длительное турне по колхозным клубам и домам культуры Дальнего Востока. А Людочка все это время жила в так называемом курятнике — временной сторожке, сбитой из деревянных щитов, оставшихся от американского ленд-лиза, видя маму по праздникам: «В одной комнатухе с печкой и терраской жили бабушка, я, двоюродные сестра и брат, Марианна Францевна — француженка, Клава, помогавшая нам по хозяйству, а на чердаке — певец из Астрахани Ястребов, каждый день начинавший с громкого “Ку-ка-ре-ку”. Как все мы умещались, непонятно, но жили шумно и весело. А маме, конечно, нужен был отдых, и она приезжала только посмотреть на меня. На столе появлялась коробочка с нежным, мягким зефиром, все затихало, замирали и благоговейно тарасили на маму глаза. Она на меня никогда не сердилась, не повышала голоса, но я, видя ее редко, очень стеснялась и смущалась». Похожих историй подростки снегиревские дети Большого театра могли бы рассказать немало.

Построив, наконец, дачу, угробив здоровье, получив от государства и Большого театра памятную медаль к столетию Ленина, Мария Петровна тихо скончалась в августе 1974 года. Прощались с ней в ЦДРИ на Пушкинской улице, ибо в Большом театре сезон еще не открылся. Народу пришла тьма — очередь к Кармен тянулась от «Детского мира»... Судьба трех поколений Максаковых очень характерна и показательна, если заводить речь о так называемой непростой доле русской женщины в условиях победившего социализма и последующей перестройки с перестрелкой. Словно какое-то проклятие висит над ними. Последний муж Марии Петровны (уроженки Астрахани, в девичестве Сидоровой) был расстрелян в 1937 году, но не он был отцом Людмилы Максаковой, а баритон Волков, сбежавший с немцами в 1941 году, о чем рассказывается в этой книге. Даже отчество Людмила Петровна — «нарядная артистка»

РСФСР — всю жизнь носит не свое. А теперь вот и внучка Марии Петровны постоянно напоминает о себе в новостях — ее полная тезка и певица, бывшая солистка Мариинки и бывший депутат Государственной думы, бабушка, вероятно, могла бы гордиться ею. Только вот в Снегирях она не бывает — в Киеве живет...

Помимо Рейзена, Максаковой и ее соседа Козловского в Снегирях жили Оборины, Небольсины, Дунаевские, Хачатуряны, а также Родион Щедрин и Майя Плисецкая. Пользуясь соседством с Арамом Хачатуряном, балерина во время прогулок по райским дачным окрестностям все уговаривала его написать музыку к балету о Кармен, который она задумала для себя. Однако уломать автора «Танца с саблями» не удалось — он отказался, так же как перед этим и Шостакович. И тогда за дело пришлось взяться Щедрина с помощью Бизе, вдвоем они сотворили шедевр, без ложной скромности. Снегири полюбились и Владимиру Васильеву с Екатериной Максимовой.

Артистическая среда поселка разбавлялась летчиками-испытателями (Владимир Ильюшин и Владимир Коккинаки), военными (маршал танковых войск Семен Богданов, жена которого продавала соседям яйца и малину), врачами разной специализации, из которых при желании можно было бы составить приличную поликлинику. И если не у всех, то у многих на участках росли красивые далмацкие ромашки — старожилы называли их «Анатолиями Петровичами» в честь мхатовца Анатолия Кторов, разводившего цветы и также имевшего в Снегирях дачу. Жили весело, ходили в гости на чай и что-нибудь покрепче, играли ночами в преферанс, занимались самодеятельностью. А еще ездили в путешествия в соседние поселки — «НИЛ» (Наука — Искусство — Литература), где жили Свет Кнушевицкий с Натальей Шпиллер, в Манихино к Павлу Лисициану и Ивану Петрову.

Одна из самых лучших дач была у Гауков — доходы дирижера, пока его не уволили из оркестра, позволяли воплотить самые смелые мечты, максимально приблизив условия жизни к городским — проложить канализацию и водопровод, пробурить скважину (у других были колодцы), установить котел для горячей воды и отопления дома. Построенный по проекту неизвестного ар-

хитектора дом скорее напоминал коттедж, нежели так привычный артистам Большого театра теремок. А крышу покрыли трофейной черепицей из Германии. Дом стал украшением Снегирей. Сын дирижера Павел Гаук провел здесь свое золотое детство, хорошо запомнив будни и праздники загородной жизни в «русской Швейцарии», в том числе и летний день 28 августа 1953 года, когда на дачу неожиданно приехал Небольсин со срочной и печальной новостью — умер Голованов. Дирижеры собрались и немедленно выехали в Москву, подчеркнув таким образом чрезвычайную важность произошедшего события, обозначившего окончание большой эпохи в жизни Большого театра. В памяти Павла Гаука остались и яркие подробности счастливого и беззаботного времяпрепровождения в ту эпоху, когда деревья были большими. Гуляли по снегиревскому бродвею, купались в Истре, собирали маслята и подберезовики тут же, на своем гектаре. Взрослые ходили на охоту, а какая была рыбалка...

Знатным рыбаком Снегирей был мхатовец (и муж Аллы Тарасовой) Иван Москвин.

«По-разному живут в д. № 8, в поселке “Мастера искусств”, в Снегирях. Москвин встает в пять, иногда и в три утра и едет в автомобиле на Истринское водохранилище ловить рыбу, или идет пешком на берег куда-нибудь поближе к дому. Сидит с удочкой часов пять-семь, привозит пять-семь голавлей; долго возится на своей террасе с червями и муравьями. Там же сервируют дневной чай. С видом добродушного, но скуповатого дедушки там оделяет он всех жареным миндалем, винными ягодами, печеньем и конфетами. Ест варенье с “кислинкой”, которое он бережет только для себя. Иногда в полосатом тончайшем пиджаке прохаживается с Аллой по саду — и тогда она, помолодевшая от физической работы и отдыха, кажется даже не дочерью, а внучкой его. Вечерами он любит долго сидеть за ужином в компании детей (восемнадцати — четырнадцати — десяти лет) и рассказывает разные анекдотические случаи... Алла — кроме купанья, длинных чаепитий (как у всех) — работает на огороде и по очистке своего леса как сдельная усердная поденщица (в розовой шелковой ночной рубашке, а иногда в заграничном изысканном халате, голова же завязана чем попало). Читает со мной

по-французски, прилежно подучивает идиомы, время от времени занимается “философией”, время от времени ходим вдвоем куда-нибудь далеко. Увлекается заготовкой варенья. Работницы, поочередно проклиная свою долю и аппетиты “господ”, жарятся у плиты и то и дело низвергаются в ледник за молоком, за боржомом, за ягодами, за квасом, за маслом, за огурцами, — повествует Малахиева-Мирович и добавляет: — Тех, кто живет сравнительно богато и “прохладно” (комфорт, возможность долгого отдыха, а для некоторых членов семьи даже ничегонеделанья), народ уже называет буржуями. Контора, рабочие, крестьяне откровенно считают буржуями обитателей 25-ти дач (“Мастера искусств”). Нисходящая линия новых “знатных” людей — дети артистов, профессоров, крупных ответственных работников — стремятся обособиться, выделиться в касту, не смешивающуюся с массой. Может быть, им это не удастся. Работа, война, случайности заставят их перетасоваться с простыми смертными. Но характерно, что и в социалистическом обществе не умирает боярское местничество. И даже в артистической среде иерархия почетных мест определяется не столько талантами, сколько громкостью имени, накопленностью благ, связями с правящим кругом. В первооснове такого явления, с одной стороны, свойственное толпе поклонение успеху (“жрецы минутного, поклонники успеха”); а со стороны успевающих — жажда утвердиться, закрепить за собой, а если можно, и за потомками реальные блага, вытекающие из знатности».

Из предсказаний мемуаристики 1930-х годов не сбылось, пожалуй, лишь одно — детям творческой элиты удалось не «перетасоваться» с простым народом, для которого они стали новой буржуазией. Раз ухватив за хвост удачу, то есть возможность попасть в касту избранных, они уже считали себя навсегда прописанными (и приписанными!) на привилегированной территории в широком понимании этого слова. А в буквальном смысле — прописанными в Брюсовом переулке, живущими в Снегирях и т. д. И их дети тоже унаследовали это право...

Несмотря на то что на каждой такой даче непременно жил сторож (зачастую выпивоха, своими золотыми руками создававший чудеса цивилизации), дома «буржуев» нередко грабили, вынося все, что можно, так

что присутствие немецких овчарок было обоснованно. Кстати, эта порода собак, выведенная для охраны концлагерей, более всего ценилась в Большом театре. Наиболее агрессивные овчарки жили у лирического тенора Виталия Кильчевского, который занимался их натаскиванием: однажды они покусали его собственного внука. А вообще по собаке, гавкаящей из-за дачного забора, можно было вполне составить портрет ее хозяина, будь он известный дирижер или заслуженный певец. Иной пес ласково вилял хвостом проходящему мимо соседу, другой кобель только и думал, как бы сбежать в поисках очередного любовного приключения, а третья — сука! — ждала момента, чтобы исподтишка укусить зазевавшегося прохожего.

Размеренная и тихая дачная жизнь Снегирей таковой бы и осталась, если бы не грандиозная драка, случившаяся в 1950 году в день свадьбы на участке Веры Давыдовой. Сама певица уже давно была замужем за Дмитрием Мчелидзе, солистом Большого театра и заведующим его оперной труппой и репертуарной частью в начале 1950-х годов. В 1952 году Сталин отправил певца в Тбилиси, дав повод в очередной раз поразмышлять о его истинных чувствах к Вере Давыдовой, сын которой, Рамаз Мчелидзе, учился в Литературном институте. В один из майских дней 1950 года Рамаз в отсутствие «предков» на даче (где оставались только лишь бабушка и бабушка) со всем грузинским радушием и хлебосольством предложил отметить свадьбу своим друзьям — Константину Ваншенкину и Инне Гофф. Сами они после скромного студенческого бракосочетания и последовавшего за этим сытного обеда в ресторане, состоявшего из борща с пампушками и отбивных, были только рады неожиданно поступившему предложению.

Гости — вся студенческая братия — добирались до Снегирей на допотопном паровозике, а молодожены — на «победе», купленной Рамазу Мчелидзе его папой и мамой. Это была та самая машина, про которую товарищ Сталин сказал: «Небольшая победа, товарищи... Я ожидал от вас большего». Но ничего другого советские конструкторы автомобиля, подозрительно напоминавшего «опель», придумать не могли. Тем не менее в «победу» поместилось много продуктов, в том числе ящики

с водкой, которой, как известно, мало не бывает. Посуду позаимствовали из буфета Камерного театра, где студенты литинститута были своими людьми. Комендант общежития татарка Зина приготовила на свадьбу чан плова и котел винегрета. Бабушка Инны Гофф испекла три больших пирога.

Завораживающим майским вечером молодожены и гости собрались в Снегирях, где ничего не предвещало предстоящего грандиозного сражения. Как рассказывал автору книги один из главных участников событий — сам Константин Яковлевич Ваншенкин, дачный участок артистов Большого театра «был покатым, перед этим прошел дождь, и все спускались по скользкой траве, боязливо обходя конуру, из которой время от времени появлялся недовольный грозный пес и мчался рядом, гремя цепью, укрепленной на проволоке. Внизу благостно светилась река, и вскоре прибывшие чинно гуляли по ее берегу, с нетерпением ожидая, когда позвут к столам — ведь успели как следует проголодаться. Накрыто было на веранде. Сидели тесно на досках, положенных между табуретками. Но места все же хватило не всем, и некоторые пристроились у подоконников. А в углу несколько человек приспособились возле этажерки: заставившие тарелками и стаканами верхний ее этаж пили и закусывали стоя (а-ля фуршет), на уровне второго сидели на корточках, а у нижнего свободно полулежали на полу».

Веранду украсили самодеятельными лозунгами: «Жена да убоится мужа своего» и «Длинный язык жены — вот лестница, по которой в дом входит несчастье». Музыка обеспечили гости, прихватив из Москвы баян. Как и положено, пили все, кроме молодых. Свадьба пела и плясала. Ну а какая же свадьба без драки, тем более что за одним столом собрались десятки молодых мужиков неробкого десятка, многие из которых прошли фронт. В середине празднества Ваншенкин заметил некоторое изменение состава участников — будто гости начали разъезжаться, причем ребят явно осталось меньше, нежели девушек. Выйдя из дома, он и стал свидетелем массовой драки, в которой бился весь будущий цвет советской литературы — Евгений Винокуров, Григорий Бакланов (ему сломали нос), Владимир Солоухин, Владимир Тендряков и другие тогдашние студенты, всего

общим числом полтора десятка человек. Пьяные и грязные (после дождя) драчуны отменно справлялись со своей задачей, утверждая подлинность происходившего свадебного обряда. Лишь Юрий Бондарев сохранял нейтралитет.

Слабонервные снегиревские аборигены с их сверхтонкой натурой не могли не знать о происходящем — обладая отменным музыкальным слухом, они поняли, что в их патриархальном поселке случилось что-то необычайное, напоминающее о той самой простонародной жизни, от которой они так стремились укрыться за долами, за полями, за высокими лесами. Доносившиеся с участка Давыдовой крики, соответствующие приподнятой и разогретой высокими градусами обстановке простонародные слова и выражения, слава богу, никого из соседей не заставили пойти и разобраться. Иначе тоже можно было схлопотать. Пострадала и сторожевая собака Давыдовой, забившаяся в будку после того, как один из пьяных гостей сунул ей в конуру два пальца. Пес укусил обидчика и больше уже на свет не показывался и о себе не напоминал даже лаем. Дачная бабушка, мать Давыдовой, без конца сетовала о несчастных «вериных цветочках», затоптанных драчунами. А вот водка почему-то осталась — наутро, собираясь восвояси, ею не только опохмелялись, но и мылись. Последние шесть бутылок Рамаз Мчелидзе положил в свою «победу», в которой молодожены без приключений добрались до Москвы.

Свадьба эта обрела свое законное место в истории и Снегирей, и русской литературы, передравшимся гостям объявили выговоры по партийной и комсомольской линии. А Ваншенкин еще много лет кряду вынужден был отвечать на вопрос какого-нибудь случайного коллеги: «Слушай, а это не у тебя ли была та самая свадьба?» И все же Снегири остались в памяти добрыми воспоминаниями. «Потом, когда мы ездили летом в Латвию, а это случалось довольно часто, — сперва с дочкой, а потом и с внучкой, мы всякий раз дожидались в вагонном коридоре, пока поезд не минует подмосковную платформу Снегири, и, посмеиваясь, переглядывались», — рассказывал Константин Яковлевич.

Непрерывный рост советского искусства, о котором так пеклись партия и правительство, приводил к тому, что запросы сотрудников Большого театра в дачном от-

дыхе с каждым годом также возрастали. Тянуло к земле Берендеев Берендеевичей и Мантуанов Мантуановичей. Потому уже в 1950-е годы театр обживает новые земли в основном в престижном западном направлении Московской области. В 1958 году по Киевскому шоссе возникает дачный кооператив Апрелевка, где летом отдыхал Лемешев. Сергей Яковлевич любил, грешным делом, вспомнив свое нищее крестьянское происхождение, копаться в грядках, сажать цветочки, он вырастил на своем участке большой сад — аж 16 яблонь, но яблок соседям не продавал. В Апрелевке жили и многие музыканты оркестра, в частности, Тимофей Докшицер. Соседи, трубачи и барабанщики, по осени устраивали «праздники урожая» со всеми вытекающими последствиями. А в живописных окрестностях Рублевки в поселке Дарьино нашли пристанище Елена Образцова, Владимир Атлантов с Тамарой Милашкиной, Юрий Мазурок, Александр Ворошило, Артур Эйзен. И всем было хорошо.

По части дачного отдыха всех переплюнула Валерия Барсова, в 1947 году на ее личные средства в Сочи рядом с морем на обширном участке площадью 200 соток была выстроена вилла, она так и называется — «Валерия» (так и обозначено на медной табличке). Вознеслась не дача, а дворец, что может подтвердить каждый, побывавший в этих благословенных местах. Впечатляющие апартаменты, огромные комнаты, обставленные с шиком, просторные холлы, освещаемые дневным светом, зал для выступлений на полсотни человек — все это по индивидуальному проекту было предусмотрено местными зодчими, среди которых возникло чуть ли не соревнование за право угодить народной артистке СССР. На даче, утопающей в зелени и цветах, она прожила два десятка лет, принимая бывших коллег по театру — Ивана Козловского, Галину Уланову и других, устраивая камерные вечера. Имя второго мужа певицы давно уже позабыто, зато осталось его прозвище — Барсик. Некоторые берут на себя смелость утверждать, что Барсиком певица звала также и Иосифа Виссарионовича, якобы приблизившего к себе пышнотелую вокалистку еще в 1930-х годах и в благодарность за ее высокое искусство подарившего ей землю в Сочи. Но мы в это не верим.

О курьезных обстоятельствах окончания карьеры Валерии Барсовой (она же Калерия Владимировна)



в Большом театре мы уже узнали, а вот как она рассказывала о начале своего творческого пути: «Я была молодая, носила две длинные косы и была очень скромно одета, пела только классическую музыку. В таком виде, с таким репертуаром явилась я в “Летучую мышшь” (кабаре. — А. В.) с предложением своих скромных артистических сил. Но как это ни странно, я была принята в состав труппы на высокий, по тем временам, оклад 75 рублей. Вспоминаю, как велика была моя радость, когда я вышла из театра. Я подошла к извозчику и, не торгуясь, за 20 копеек торжественно поехала домой с договором в кармане. Так началась моя жизнь в трех лицах. Утром я была городской учительницей и торопилась в школу, где занятия продолжались от 9 до 11 часов. В 12 часов дня я обращалась в артистку и спешила на репетицию. В 4 часа дня я сама становилась ученицей консерватории, а в 10 вечера — я вновь артистка “Летучей мыши”. Эта жизнь в столь разнообразных личинах была чревата всякими неожиданностями. Вспоминаю, что, когда в одной из газет была напечатана рецензия о выступлении певицы Барсовой из “Летучей мыши”, на вопрос моих многих товарищей — преподавателей школы: “не родственница ли вам эта Барсова?” — пришлось ответить: “да”, — ибо я не могла сказать, что рецензия написана обо мне, так как прекрасно понимала, что меня, артистку “Летучей мыши”, ни на минуту не оставили бы преподавателем школы. Выступая за вечер в четырех-пяти ролях, перевоплощаясь из размашистой малявинской бабы в изящную фарфоровую маркизу, из юного пажа — в пышную московскую купчиху, я начала постигать технику актерского мастерства, научилась остро схватывать типичное, характерное. Наконец, весной 1917 года я решилась попробовать свои силы в качестве оперной певицы. По конкурсу меня приняли в Оперный театр Зимина». В Большой театр певица поступила в 1920 году.

Барсова подолгу жила на вилле, слыла довольно общительным человеком, ее часто можно было встретить на променаде по набережной Сочи. В 1960 году, при Хрущёве, обедневшая певица, уровень жизни которой заметно снизился, продала половину дачи. Оставшуюся же часть она завещала городу, который после ее смерти в 1967 году устроил здесь художественную школу. Сегодня это местная достопримечательность.

ВЕНИК ВМЕСТО БУКЕТА:  
КТО ОРЕТ С ГАЛЕРКИ.  
ПОКЛОННИКИ И ТАЛАНТЫ

*Веник в подарок — Юрий Нагибин, профессиональный лемешист — «Протырка» как способ пройти без билета — Это не лечится — Лемешиада — «Сырихи» в вечном поиске — Всё для кумира — Козловитянки, козловитстки, они же козлихи — Душечка тенор — Когда съедают балетные туфли — Чем отличаются оперные фанатки от балетных — Мантуан Мантуанович, Лознгрин Лознгринович и Берендей Берендеевич — «Ты жива еще, моя старушка?» — «Майя Михайловна приползла!» — Что такое «кидон» — Для чего сдают бутылки — «Браво, Максимова!» — Девятая колонна Большого театра — Будильник как музыкальный инструмент — Как Веденецкий гость спихнул Индийского — Когда клянчат аплодисменты — «Шалютинские» цены — Барышники и спекулянты — Билетная мафия — Зачем «затирают» кресла — «Кто это такой был, толстый, в красном платье?» — «Если народ не пойдет, то его уже ничем не остановишь!»*

*Тенор — это физический недостаток.  
Федор Шаляпин*

Приятно ли участникам спектакля получить от зрителей вместо букета цветов веник — не тот, березовый, который берут в баню, а другой, коим выметают сор из избы? Если веник используется в качестве реквизита, случайно забытого артистом перед выходом на сцену, то это еще куда ни шло\*. А вот если веник, да еще

\* И чего только не случалось на сцене из-за реквизита. Однажды Владимир Атлантов, певший Германа, забыл за кулисами пистолет для сцены с Графиной, которая должна была от одного только вида этого оружия испустить дух. Что делать? Решение пришло быстро: Атлантов стал душить Графиню: «Я увидел квадратные глаза, полные явно недоброго предчувствия. Она, наверное, подумала, что я сошел с ума, и зашептала: “Что ты! Что ты! Что ты делаешь?!” А мне пришлось тихонько и доходчиво ей все объяснить. Придушил я ее. А что мне еще было делать? Это — единственная возможность. Не

перевязанный красной ленточкой с указанием фамилии режиссера, поставившего оперу, бросают с галерки — такое не забывается. Да, уважаемый читатель, чем только не кидались зрители в Большом театре, но тот веник остался в истории (его бы в театральный музей, на самое почетное место — в назидание потомкам). Это знаменательное событие произошло на премьере «Кармен» в 1982 году. Неизвестный зритель метился в Георгия Ансимова — постановщика оперы, но попал, говорят, в артиста миманса. Старожилы труппы связали произошедшее с реакцией лемешисток на книгу Ансимова «Режиссер в музыкальном театре», в которой он якобы «без должного поклонения» написал о Сергее Яковлевиче Лемешеве. А ведь могло бы быть еще хуже — догадайся эти самые лемешистки подкараулить Ансимова у служебного 16-го подъезда и отхлестать его этим самым веником. И поминай, как звали.

В скандал с книгой Ансимова зачем-то ввязался Юрий Нагибин, решивший таким образом влиться в ряды экзальтированных лемешисток. Хотя его справедливо назвать лемешистом, беззаветно влюбленным в своего кумира лет с двенадцати. Влюбленным до такой степени, что Нагибин, уже став известным писателем и соседом Лемешева по дому (жили в соседних подъездах на улице Горького), так и не решился с ним познакомиться, хотя встречал его во дворе частенько, лишь раскланиваясь. Однажды, еще мальчонкой, придя с отцом на «Севильского цирюльника», Нагибин оказался настолько очарован Лемешевым-Альмавивой, что удивительный и теплый голос певца не только проник в душу маленького Юры, но и вытеснил ее, сам превратившись в «нежную, легкую, радостную душу».

С того дня для Юрия Марковича началась «опасная, упоительная жизнь: ходить на “протырку” в Большой театр и, главное, в его филиал, где контроль не отличался такой строгостью». Писатель вспоминал: «Вначале мы — я и мои друзья, тоже поголовно влюбившиеся в Лемешева, — ходили лишь на утренники, но уже лет с четырнадцати — хотя отнюдь не акселераты, дети го-

---

мог же я ее стулом по голове ударить». А во время дуэли в «Евгении Онегине» пистолет заклинило — певец сориентировался, изобразив смерть Ленского от... разрыва сердца.

лодных лет России, мы выглядели старше своих лет — стали «посещать» и вечерние спектакли. Если нас все же вышвыривали, то не по возрастному признаку, а из-за отсутствия билетов. Ребята побойчее, понахальнее прошмыгивали мимо контролерши к началу спектакля, я же, как правило, дожидался второго действия, когда контроль приметно слабел. Быть схваченным за руку, обруганным, пристыженным и выставленным вон, к тому же на глазах многочисленных свидетелей, было невыносимо для моего самолюбия. «Протырка» началась весной, когда не нужно раздеваться в гардеробе, где у мальчишек тоже спрашивали билеты. В антракте многие зрители выходили на улицу покурить или просто подышать свежим воздухом, и я просил дать мне билет с уже оторванным контролем, клятвенно обязуясь вернуть его в вестибюле. Словно догадываясь, что у меня все в порядке, контролерши не спрашивали билета. Но стоило раз не подстраховаться, как меня тут же остановили. Я выкрутился, сказав, что билеты остались в сумочке у моей «дамы». Свободные места в зрительном зале почти всегда находились. Редко-редко приходилось взбираться на галерку, где разрешалось смотреть спектакли стоя — иначе просто ничего не было видно, кроме потолка, люстры и верхнего края занавеса. Но обычно мы выше первого яруса не забирались\*.

Нагибин переслушал весь лемешевский репертуар — «Травиату», «Риголетто», «Онегина», «Снегурочку». Смирились с увлечением сына родители, выделяя ему деньги и на концерты певца в Колонном зале Дома со-

---

\* Во время войны с «протыркой» боролись серьезно. «У входа было вавилонское столпотворение. Милиции и военных нагнали целый полк. Около каждого билетера по три человека для охраны, чтобы не прорвались без билетов. Дело, наверное, доходило до вооруженных столкновений. В зале девчонки и артисты — весь МХАТ и Большой. Партер, ложи, бельэтаж — артисты, галерка — девчонки» — из дневника лемешистки Ирины Никоновой, смотревшей «Травиату» 3 февраля 1944 года. Но для настоящей лемешистки и милиция не преграда: «Попала я прямо-таки замечательно: без билета и ничего не давала. Прошла с гордым видом, показав старый билет. Опять мне не разорвали его. Поднялась на ярус и встала у барьера. В общем, замечательно». Иные билетерши охотно принимали вместо билетов денежные купюры — советский рубль 1961 года по размеру совпадал с театральным билетом. Сунешь рубль и вперед, а затем тот же рубль для прохода в ложу.

юзов (благо что билеты стоили тогда сущие копейки — это хлеба могло не хватать, а культуры в СССР было навалом). И то хорошо: мальчик тянется к прекрасному, избегая вредоносного влияния улицы! Уже взрослый Нагибин признавал, что существует некий штамп — любить теноров мужчинам стыдно, басов еще можно, и потому «надо соблюдать известную долю иронии, признаваясь в своей стыдной слабости, сохранять дистанцию, чтобы не замешаться в толпу истерических девиц с несложившейся личной судьбой, переносящих тщетные любовные грезы на душку-тенора. Но коли ты не ощущаешь в себе истерическое девицы, тайно пробирающейся в твою мужскую суть, то не робей и смело признавайся в любви к тенору, как ты признаешься в любви к Тинторетто, Ван Гогу, Цветаевой, офортам Остроумовой-Лебедевой или романам Достоевского».

Писатель был благодарен певцу за все: и за удержание в себе жизнеутверждающего начала, и за открытие тайн музыкального искусства, за привитую любовь к опере и т. д. и т. п. И потому, когда в 1980 году вышла книга Георгия Ансимова «Режиссер в музыкальном театре», автор которой неделикатно обозвал Лемешева «баловнем зрителей и особенно зрительниц», уличил певца в непонимании своих режиссерских принципов, Нагибин ринулся в бой, опубликовав эссе «Певучая душа России» в журнале «Смена» в 1981 году. Разделав Ансимова «под орех», Нагибин в раз превратился в главного защитника Лемешева, предводителя лемешисток, перенесших свою любовь к уже покойному тенору на живого классика русской советской литературы. О том, что Нагибин русский, он, кстати, узнает незадолго до смерти — всю жизнь собственное отчество будет угнетать писателя, заставляя его испытывать какой-то странный комплекс при заполнении пятого пункта в анкетах на выезд за границу (а ездил он часто, чуть ли не ежемесячно).

Интересно, чем все это закончилось. Не прошло и года после того, как Нагибин выступил «со щитом», как в своем дневнике он с глубоким разочарованием признался: «Что там ни говори, а история с Лемешевым дорогого стоит. Мог ли я думать, что моя очарованность им двинется в сторону чуть ли не отвращения? Скорее земля начнет крутиться в другую сторону, чем я изменюсь к Лемешеву. Ан нет!.. Вначале он как-то странно съезжился

в своей трусливой дочери. Доносительская деятельность вдовы Кудрявцевой (писала в Госкомитет печати, чтобы мне запретили выступать о ее муже), подлое предательство ею человека, обнажившего шпату за честь Лемешева, тоже не украсили Сергея Яковлевича. Двадцать с гаком лет прожил он с этой женщиной, последние годы — в рабском у нее подчинении, — это не говорит в его пользу. Кудрявцева — монстр. Со слезами на глазах... она умоляла меня заступиться за Сергея Яковлевича, гнусно обхамленного Ансимовым. А сейчас она “осуждает” меня за грубый тон моего ответа этому подонку. Лемешистки объясняют ее выходки ревностью: мол, она дико обозлилась на мои похвалы Масленниковой... А кто вытаскил Лемешева из забвения, почти сомкнувшего над ним свой черный свод? И я первый назвал его по телевизору и печатно “великим”, Архипова повторила, а сейчас это стало постоянным эпитетом. Я написал о нем так, как не писали ни об одном певце, я вновь сосредоточил вокруг него не просто интерес, а страсти. Даже люди равнодушные обращают внимание, как часто зазвучал он по радио. А сколько пришло писем!» — из дневника, 7 октября 1982 года. Ну что здесь можно сказать? Не сотвори себе кумира. От любви до ненависти — один шаг. А еще: не делай добра, не получишь зла и т. д.

В ту эпоху печатное слово имело большую силу, а потому, прочитав эссе Нагибина, обиженный Ансимов пожаловался в ЦК КПСС, где для посланий труппы Большого театра, надо полагать, завели отдельный архив. Началась свара. Попытавшись заступиться за своего давнего кумира, Нагибин словно попал в банку с пауками, в которой и без него было тесно от желающих защитить певца: Кудрявцева — пятая, последняя жена Лемешева (каждый день ходила на Новодевичье, протирая тряпочкой памятник мужу), Масленникова — четвертая, предпоследняя жена (ее Нагибин неосмотрительно похвалил), престарелые лемешистки — все они уже давно определились со своими ролями в этой истории, а тут новый участник! И совершенно зря Юрий Маркович озлобился на дочь певца, которая отказалась его поддержать в возникшем противостоянии с Ансимовым, сославшись на родовую привычку вести себя тактично (а не токсично!), не влезая ни в какие склоки (а то уьбет!).

Положение дочери простым не назовешь: мало того что Мария Лемешева была прямой наследницей народного артиста (народного и по сути, и по указу Президиума Верховного Совета), так еще она пела у другого народного артиста — своего отца Бориса Покровского в его Камерном музыкальном театре. Еще в юности девушка испытала на себе все прелести высокого звания «дочери Лемешева». Ненормальные поклонницы отца донимали ее: «Гуляем мы как-то с подружкой, а “лемешистки” сзади шеренгой — прямо на пятки наступают. Я делаю вид, что ничего не вижу, а подружку мою просто колотит от страха. Шепчет мне: “Что происходит?” Я спокойно отвечаю: “А ничего не происходит” — и делаю шаг назад, надавливая каблучком на чью-то ногу... И все — преследовательниц и след простыл. Бросились врассыпную по улице Горького. Они считали, что у меня плохой характер, раз я с ними не разговариваю. А зачем мне было разговаривать с сумасшедшими хулиганками? Например, собираюсь я в школу, выхожу из подъезда, а они в меня камни кидают».

А когда под рукой не было камней — в театр их было пронести непросто — лемешистки бросались деньгами: «Папины поклонницы буквально теряли разум! Когда в Большом пел кто-то из тех, кого они считали его конкурентом, эти женщины срывали спектакли, свистя и мяукая. А мою маму, оперную певицу Ирину Масленникову, они чуть не убили прямо на сцене, сбросив на нее с верхнего яруса два мешка медаков». Это случилось во время «Травиаты», после слов Альфреда-Лемешева «Ах, что я сделал...», когда он бросил деньги на стол. Масленникова вовремя увернулась — и медный дождь пролился мимо нее. А вот спектакль спасти не удалось — он оказался безнадежно сорван. На следующее утро театральная Москва только об этой выходке лемешевских «сырих» и говорила.

Происхождение слова «сыры» имеет разные версии. Нагибин, например, считал, что «однажды, когда Лемешев раньше обычного вышел из артистического подъезда, буквально во все стороны брызнули осаждавшие двери зазевавшиеся почитательницы. И, как всегда у Лемешева, врожденная доброта взяла верх над досадой. “Ну что вы, в самом деле, раскатились, как сыры!” —

сказал он мягко, жалеючи. С тех пор повелось называть «сырами» лемешисток и лемешистов».

Другая версия гласит, что Лемешев показался после спектакля и, увидев промокшую под дождем толпу женщин, обратился к ним с сочувствием: «Ну что же вы, совсем отсырели!» А вот и еще один вариант, наш, московско-топографический: «сырихи» тусовались у магазина «Сыр» на углу улицы Горького и Георгиевского переулка (сыра теперь много, а вот магазин куда-то исчез). Это был весьма удобный наблюдательно-сборный пункт, расположенный по дороге от Большого театра до квартиры тенора В магазине «Сыр» поклонницы проводили рекогносцировку местности, сверяли часы и строили планы на каждый день: как и чем еще достать и взбесить своего кумира. Здесь была своего рода информационная биржа или штаб, куда стекались подробнейшие сведения о повседневной жизни Лемешева. Сведения эти помогали «сырихам» следить за каждым шагом и даже чихом певца, расставлять посты по городу, «передавать» своего любимца друг другу словно эстафетную палочку. А ведь интернета и мобильных телефонов тогда не было — только городские телефонные будки, к которым нередко извивались очереди и в 1930-е, и в 1950-е годы, ибо даже домашние телефоны стояли не у всех.

Ну и, наконец, четвертая версия — в том самом магазине Лемешев покупал любимый сыр — то ли костромской, то ли пошехонский (с синими циферками на корочке), приучив к этому сорту поклонниц. Помимо сыра, лемешистки-фетишистки старались стащить на память любую вещь певца, хоть кусок галоши (тогда они были в моде), хоть пуговицу. А какую радость приносили им откушенные конфеты: Лемешев, гуляя по Тверскому бульвару с женой, заворачивал их обратно в фантик и бросал за спину, где их сразу подбирали фанатки. Они обзаводились морскими биноклями и подозрными трубами, чтобы, забравшись на крышу противоположного дома, наблюдать за окнами его квартиры. Так однажды «сырихи» увидели ссору между Лемешевым и Масленниковой, за что и решили наказать последнюю двумя мешками меди. Могли и поколотить, ведь сил и ловкости им было не занимать — как-то безумная «сыриха» забралась по водосточной трубе в надежде уви-



деть певца, хорошо, что прохожие вовремя вызвали пожарную машину с лестницей.

Денег фанатки не жалели, особенно на цветы, ежедневно 10 июля — в день рождения Лемешева — уставляя весь подъезд дома с первого до последнего этажа корзинами с розами, пионами, лилиями. Та же картина была и в дни премьер в Большом театре, когда пел Сергей Яковлевич. Девушки-поклонницы пристально наблюдали за физической формой кумира, отмечая, например: «Он опять здорово потолстел» или «Лемешев опять похудел, стал лучше и моложе. Парик у него новый. Застольную он пел хорошо», «Лемешев куксился и чуть ли не плакал», «Он увидел корзину цветов и надулся». Аккуратно велся и подсчет аплодисментов: «После первого акта вызвали шесть раз. Причем кричали Масленниковой больше, чем Лемешеву. Вызывали много и долго. Когда бросили первый букет (очень хороший), то слева стоял Селиванов. Он поднял и хотел отдать Масленниковой, но сверху кричали: “Лемешеву!” Она отрицательно покачала головой и не взяла. Второй букет упал к ногам Лемешева. Он поднял и вложил ей в руки, что-то сказал. Она взяла без звука. Было идеально, когда они выходили вдвоем». Попробовал бы Селиванов не отдать цветы...

Малейшее изменение настроения певца, его капризы также не оставались не замеченными поклонницами. Например, однажды в четвертом акте «Травиаты» во время традиционного поцелуя Альфреда и Виолетты кто-то очень сильно чмокнул губами на весь зал: «У некоторых получилось впечатление, что это они так громко поцеловались. Весь зал, конечно, захохотал, весь оркестр пришел в волнение, даже Сахаров растерялся и перестал дирижировать. Разумеется, что после IV акта все хорошее настроение у Лемешева пропало. Вышел два раза со страшно рассерженным видом, и спустили занавес. Публика пришла в отчаяние и минут двадцать хлопала перед закрытым занавесом, но он не вышел. Здорово учит. Ну, что ж, в следующий раз этого не повторят». Так Лемешев их воспитывал.

А вот проводы певца после концерта на Большой Никитской: «Около ворот консерватории творилось что-то дикое. Поперек трамвайной линии стояла маши-

на, вокруг машины огромная толпа, занимающая всю мостовую. Трамвай не может проехать и отчаянно звенит. Потом вагоновожатый узнает, в чем дело, и успокаивается. Лемешев, прикладывая титанические усилия, влезает в машину. Шофер гудит и едет прямо на толпу. Машина берет полный ход, за ней под громкий хохот публики бегут три девицы и какой-то парень с длинными ногами. Божественно!!!»

Многочисленность лемешисток позволяла им брать театр в круговую оборону, не позволяя певцу уйти из театра незамеченным: у каждого подъезда они выставляли свой пост. Из какого бы подъезда ни выходил Лемешев — из шестнадцатого или шестого, — толпа ждала его везде. Одна из лемешисток, обладавшая якобы экстрасенсорными способностями, постоянно предсказывала номер подъезда, из которого должен выйти всеобщий любимец, — и все устремлялись туда. Особо невоздержанные падали без чувств, увидев знакомый профиль тенора.

Борис Покровский в 1944 году ставил «Евгения Онегина»: «Никому не было дела, что в течение трех часов, пока продолжалась репетиция, вокруг театра ходило множество женщин в странно деловом, возбужденном состоянии. Намеками, одним им понятными, заговорщицки перемигиваясь, они передавали друг другу сведения о том, что “Он здесь. Репетирует. Репетиция идет три часа”. “Раньше Он не освободится”. “...Этот презренный Покровский роет землю”. Кто-то бежит по домашним делам, заручившись обещанием, что ему сообщат по телефону, “если что изменится”. Задача состоит в том, чтобы узнать то, чего не знает сейчас и сам Лемешев, а именно — через какую дверь он выйдет из театра. Ко времени окончания репетиции обстановка накаляется. У одного из подъездов театра собирается толпа (человек двадцать женщин и два-три мужчины) встречать кумира. Вдруг что-то случается, и все стремглав бегут к другому подъезду, огибая здание театра. Каждому кажется, что он занят самым важным в мире делом. Они должны встретить Его и по возможности проводить до машины. Возникает конфликт, и толпа разделяется по признакам разных предчувствий. Одни считают, что Он выйдет через 15-й подъезд, другие, что через 1-й. Показывается театральный автомобиль, однако шофер

не подтверждает, что приехал за Ним. (Ох, уж эти шоферы!) В машину садится уважаемый человек, но совсем не Он. Толпа теперь уже в 30–40 человек несется к другому подъезду. Дверь заперта. «Ловушка! Это они нарочно заперли. Но не на тех напали!» Вырабатывается новый план. Одна группа остается у 1-го подъезда, другая — у 15-го. Третья стоит на углу, четвертая делает перманентные круги вокруг театра для связи всех подгрупп. О Боже!».

В 1937 году забавный случай\* произошел с Михаилом Булгаковым, работавшим в Большом театре либреттистом. После вечернего спектакля — давали «Травиату» — он вышел из подъезда к ожидавшей его директорской машине, в шляпе и плаще, но пройти не смог: с криками «Вы Лемешев? Вы Козловский?» наперез писателю бросилась толпа девушек. Слава богу, он был всего лишь Булгаковым. Тем не менее «на машину навалилось столько народу, что стало страшно», — запомнила супруга писателя.

«Слушала Лемешева в концерте. Все-таки у этого человека есть душа — душа русская, которую он вкладывает в свое пение. Так не поет ни красавец-исполнитель Рейзен, ни сладенький Козловский, никто из нынешних певцов. Выходит маленькая, почти невзрачная фигурка, вынимает записную книжку, незаметно кивает головой пианисту, готовится петь и, наконец, начинают литься звуки. Голос его не так силен, как мягок, нежен, обволакивает и чарует тебя... Вредно слушать Лемешева! Ужасно страшно хочется уметь петь, уметь рисовать картины голосом, уметь творить при помощи голосовых связок. И вот думаешь: будет у тебя препашистый голос, все будут уши затыкать, а ты сама будешь уверена, что голос твой чудесен. Есть ведь такие певцы» — из дневника лемешистки Киры Головки, 16 марта 1937 года. Она же, в июне 1938 года, перед концертом: «Увидим близко нашего Соловушку. Хотелось с ним познакомиться. Душечка Лемешев». Студентка Головка извела тонны бумаги, размышляя над самым

---

\* И все же случай, произошедший в 1959 году во время гастролей Ла Скала в Большом театре, не повторился затем нигде и никогда — собравшиеся поклонники своими непрекращающимися аплодисментами вынудили Марио дель Монако бисировать арию Канио непосредственно из окна гримерки.

главным вопросом своей жизни — написать ЕМУ письмо или нет? А вдруг ответит? А если нет? А как подписать у него фотографию? В будущем Головка станет старейшей артисткой МХАТа и адмиральшей (то есть женой адмирала Арсения Головка).

Нездоровое поведение поклонниц, выходявшее за рамки приличия, привлекло к себе внимание советских кинематографистов еще в 1940-е годы, когда на экране появился фильм «Воздушный извозчик». Один из героев кинокомедии — сладкоголосый тенор Ананий Павлович — не знает, как скрыться от вездесущего ока озверелых любительниц его творчества, готовых разорвать на куски если не его, то его одежду. Болезненность самого этого явления — поклонения оперным идолам — проявлялась и в том, что они выказывали свою любовь не тайно, а намеренно громогласно, словно провоцируя кумира на истерику, которая иногда у него случалась. Нормальный человек вряд ли способен выдержать круглосуточное внимание к своей персоне. А частная охрана популярным артистам тогда не полагалась. Только государственная, да и то в товарном вагоне по маршруту Москва — Воркута. Чтобы обнаружить себя, лемешистки таскали с собой патефон. Когда Лемешев с Кудрявцевой купили дачу, то уже на третий день услышали из леса «Сердце красавиц склонно к измене» — арию Герцога из «Риголетто» — и здесь достали! Поклонницы построили рядом с дачей шалаш и жили в нем все то время, пока Лемешев отдыхал на природе.

Снисходительное отношение Лемешева к своим поклонницам было вызвано, вероятно, тем обстоятельством, что многие из них были откровенно больными людьми. Как сказал певцу главврач психиатрической больницы, где однажды он выступил с концертом перед персоналом: «У меня в больнице целое отделение для ваших поклонниц. Они в таком состоянии, что их уже просто нельзя не госпитализировать. А знаете, в чем дело? Мы провели исследование и выяснили, что тембр вашего голоса воздействует на женщин эротически». И это не анекдот: с именем Лемешева на устах засыпали, его фото клали под подушку, от него хотелось иметь детей, маленьких лемешистов. Вокальный дар Сергея Яковлевича послужил реализации фрейдистских ком-

плексов многих сотен женщин, да и некоторых мужчин\*.

Знаменитая в XIX веке балерина Мария Тальони, законодательница моды (благодаря ей пачка стала частью балетного костюма), как-то раз недосчиталась в гримерке своих балетных туфель — это ее поклонники стащили их, дабы сварить и съесть под соусом. Ели с аппетитом, даже добавки не хватило. Не все, конечно, были готовы откусить кусок шляпы Лемешева. Встречались и нормальные поклонницы — интеллигентные и симпатичные женщины. Дочь певца запомнила их в лицо: «Елена Георгиевна Невежина занимала высокий пост в Архитектурном управлении Москвы. Она познакомилась с папой, преподнесла ему поэму собственного сочинения под названием “Лемешиада”, и так попала в узкий круг из шести папиных поклонниц, вхожих в наш дом. Вообще, папа старался относиться к своим обожательницам с пониманием и уважением. Избегая прямого контакта, он считал своим долгом хотя бы парой строк отвечать на каждое письмо, которое приходило ему по почте. На каждое! И это при том, что он всю жизнь страдал от своей популярности, из-за которой не мог позволить себе просто взять авоську и пойти в магазин за продуктами. Папу тяготило не только внимание — он в принципе плохо переносил толпу. Он ведь с детства привык целыми днями находиться один, да еще и не в городе, а в деревне...»\*\* Лемешев с авоськой — со-

---

\* Почему-то именно в советское время болезненное увлечение кумирами получило масштабное распространение сродни эпидемии. Например, психиатры ставили такой диагноз как «синдром Орловой» — попытка стопроцентного подражания известной киноактрисе, начиная с прически, формы носа и заканчивая одеждой.

\*\* Как уже говорилось, сам Лемешев был из бедной семьи. «Родители, Акулина Сергеевна и Яков Степанович, были люди простые, необразованные. Детей у них родилось много, но выжили всего двое — мой папа и его младший брат Алексей. Дедушка умер, когда папа был еще маленький, и бабушка осталась с двумя детьми одна. Папе пришлось рано начать ей помогать — ловить рыбу, собирать грибы. В лесу он привык часами бродить один... Бабушка целыми днями работала. Нищета была страшная! Папа рассказывал, что однажды осенью соседка подарила ему старых тряпок на онучи, иначе пришлось бы всю зиму проходить босиком», — рассказывает дочь певца Мария.

гласитесь, зрелище занятное, а в авоське — буханка хлеба, кильки в томате и кефир с зеленой крышкой...

Не менее забавно выглядел бы Иван Семенович Козловский в очереди за ливерной колбасой и любимой горилкой с Полтавщины — да ему бы все это бесплатно завернули в любом гастронOME. В противовес лемешисткам в Москве организовалась еще одна группа фанатов — козловитянки или козловистки, они же козлихи, которые вели себя похожим образом по отношению к Козловскому. Разве что после дуэли с Онегиным не хлопали креслами в зрительном зале, да еще не бежали вокруг театра — суеверный Иван Семенович предпочитал выходить из одного и того же подъезда.

Между наиболее активными представителями двух противоборствующих лагерей иногда случались даже «стычки боевые, да говорят еще какие», заканчивающиеся в отделениях милиции. Побеждали лемешистки. Во-первых, их было больше, ибо Лемешев обладал широчайшей популярностью именно у простого народа, так как не гнушался песнями советских композиторов («Помнишь мама моя, как девчонку чужую», «Пшеница золотая» и т. д.). Если Козловский отказался сниматься в «Музыкальной истории» в 1940 году, предложив перенести съемки в Москву по причине якобы своей занятости, то Лемешев с радостью поехал в Ленинград, сыграв самую известную свою роль, оставшуюся в памяти советского народа. Во время войны в кинотеатрах зрители вставали, когда на экране появлялся Сергей Яковлевич в роли шофера Петьки Говоркова. Все-таки кино было самым главным из искусств. Во-вторых, лемешистки были более агрессивны, по той причине, которую озвучил главврач психбольницы: особое влияние голоса Лемешева на некоторые специфические особенности женского организма (голос Козловского также приводил женщин к оргазму, но не такому эмоциональному).

Противоборство фанатов, конечно, отмечалось и в прежние годы, но как-то обходилось без боевых действий. Например, в середине 1920-х годов публика очень любила тенора Сергея Петровича Юдина\*, за-

---

\* Юдин был одним из лучших исполнителей роли графа Альмавивы. «Опера «Севильский цирюльник» прошла в музыкальном отношении очень хорошо; Альмавива — Юдин, Розина — Барсо-

мечательного человека и обаятельного артиста. «Мало того, — пишет Покровский, — что аплодисментами встречался каждый его выход на сцену, что ему кричали: “Ю-ю-юдин!” и швыряли в него цветы, которые он, как жонглер, должен был ловить на лету, важно было после спектакля проводить его в Газетный переулок, где он жил. Шли за ним толпой, но “асы” ухитрились вести его под руки. Напряженное лицо артиста вдруг озарилось приветливой улыбкой, он здоровался с одиноко стоящим на другой стороне улицы Андреем Павловичем Петровским — солидным режиссером, ставившим спектакли в Большом театре. Но остановиться нельзя, строгая стихия восторгов вела артиста к подъезду, на котором разными карандашами и почерками написано: “Юдин — душка!” Пусть “выкусят” поклонники “Лешки”! — так презрительно назывался тенор Александр Иванович Алексеев, успешно работавший тогда в Большом театре и, естественно, имевший свою группу почитателей. К искусству оперы это не имело отношения, это был психический “выверт”, который постепенно отмер». Оказалось, что не отмер.

Гипертрофированное значение Лемешева и Козловского в жизни советских женщин — разговор особый. Большевики в 1917 году не только освободили прекрасную половину человечества от векового рабства, но и наделили ее почетным правом на тяжелый труд в шахте, в кабине машиниста паровоза или строительного крана. Я уже не говорю о невыносимом труде колхозниц, пахавших за трудодни. Все это определенным образом отразилось на восприятии замученными женщинами окружающей сощдействительности, заставляя их относиться к звучащему из репродуктора голосу тенора как своеобразному проявлению мужского начала в условиях постоянной нехватки сильного пола по причине войн, рытья каналов и ГУЛАГа. Не забудем и о массовости советского искусства, когда по одной-единственной радиоволне передавали десятилетиями одних и тех

---

ва, Фигаро — Головин и Базилио — А. Пирогов прекрасно пели; у Барсовой не сильный, но чистый колоратурный сопрано; оркестр небольшой, но хорошо играл (дирижер Небольсин); возмутила меня мейерхольдовщина: во 2-м и 3-м актах декорации и мебель двигались под музыку, все это для меня было невыносимо — зритель Орешников, 1925 год, 31 декабря.

же певцов. Вот потому-то в Большом театре во время исполнения оперы «Евгений Онегин», после убийства Ленского, лемешистки обливались горячими слезами, а затем и вовсе покидали зрительный зал: смотреть-то больше некого!

Соседи Сергея Яковлевича по дому жаловались — ни пройти ни проехать. «Помню, у нас в подъезде — привычная толпа поклонниц Лемешева, жаждущих, после очередного оперного спектакля, преподнести кумиру цветы или записку. Порой они часами ожидали его во дворе под дождем и снегом и в подъезд заходили просушиться. Столько почитательниц не имел никто, хотя они были у всех и всегда. В мои танцевальные годы, конечно, и за мной ходило много поклонниц и поклонников. Некоторые из моих поклонниц стали мне близкими друзьями, например Неля Носова, Муся Муляш. Когда я закончила танцевать, Неля перешла в группу поклонников Плисецкой. Вообще, у Майи их было чуть ли не столько же, сколько у Лемешева. И многие тоже сделались ее друзьями, как и друзьями ее матери Ра и моего брата Александра. Вспоминаю Шуру Ройтберг, отца и сына Головицеров, Юру Пронина. Неля и Юра представляли Майю на похоронах Ра. Не так давно дошла до меня весть, что Шура Ройтберг оказалась среди жертв взрыва в подземном переходе под площадью Пушкина в Москве, неподалеку от нашего дома на Тверской». Эти строки написаны Суламифью Мессерер в Лондоне. Упоминание о взрыве в переходе, случившемся в 1997 году, возвращает нас уже к нашей «светлой» действительности.

Для нас в этой цитате важно одно обстоятельство — переход поклонниц от одного кумира к другому. Это тоже специфика повседневной жизни и артистов, и их фанатов. Но более свойственна она не певцам, чьи поклонники не изменяют им и после окончания карьеры, а солистам балета. Если балетные поклонники перемещались от подъезда прежнего кумира к дому, где жил их новый идол (словно переходящее Красное знамя за победу в соцсоревновании), то болельщики оперных звезд, сопровождая их по жизни, ездили за ними по городам и весям, сохраняя преданность до гроба в буквальном смысле и навещая могилу на Новодевичьем, пока есть силы нести любимые цветочки певца к его па-



мятнику. Когда Иван Семенович Козловский, оставшийся без жены и состарившийся, одиноко доживал свой век (93 года!) в Брюсовом переулке, то именно старушки-«сырихи» трогательно помогали ему в быту, ходили за кефиром, выносили гулять. А сколько их пришло на прощание с певцом в Большой театр, словно фестиваль пенсионеров.

Изучив за долгие десятилетия творчество любимого солиста до тонкостей, видя его насквозь, поклонницы готовы были протянуть ему руку помощи в трудную минуту и на сцене. Здесь они выступали уже в качестве психологов, зная, в какой момент следует кричать «браво» и хлопать, дабы не дать остальному зрительному залу почувствовать, что певец сегодня не в форме, заглушить невзятую им высокую ноту. Когда Лемешев в 1950-х годах пел уже сложную для него высокую партию Фра-Дьяволо, не всегда справляясь с верхними нотами, то нужно было «смотреть не на сцену, а в зал: в каком напряжении были его поклонницы, готовые кинуться ему на помощь в любую секунду! Они знали все его мизансцены, все опасные места в ариях и, если чувствовали его неуверенность в подходе к верхним нотам, начинали заранее кричать “браво!”, закрывая его на всякий случай, если он сорвется. Им нужно было, чтобы он выходил на сцену, этот изумительный артист, они его обожали и, как могли, поддерживали в нем уже угасающую веру в свои силы, старались продлить его творческую жизнь», — припоминала Вишневская. Ей же он в эти годы признавался, что чувствует приближающуюся старость даже не в собственном отражении в зеркале, а смотря на своих поклонниц: «Я недавно поехал в провинцию на концерт, ну и они, конечно, за мною. А после концерта пришли ко мне в гостиницу, принесли с собой проигрыватель и нашу с вами пластинку. Какая замечательная получилась запись! Весь вечер много раз мы ее слушали, и я разволновался ужасно — вспоминал всю мою жизнь, молодость, любимые спектакли и плакал... И поклонницы мои плакали. А я смотрел на них и думал: Боже мой, как летит время! Вот эту я знаю уже 30 лет, а эту — 20, и какие они уже все старые, и какой же я-то старый...»\*

---

\* О слепой любви к кумирам и столь же безоглядной ненависти к другим артистам свидетельствует и такая запись в дневнике одной «сырихи»: «10 декабря. “Севильский цирюльник”. Пели Ор-

Как относилась «прогрессивная общественность», парткомы и комитеты комсомола к проявлениям всеохватной любви к певцам Большого театра? В условиях культа личности одного человека, воспеваемого словно Бог, существование «культиков» личностей поменьше не возбранялось, тем более что у них был свой бог — Аполлон, что восседал на знаменитой квадриге. Любовь к Сталину, обожание Козловского, преклонение перед Лемешевым как-то гармонично сочетались, не мешая друг другу. Тут главное было не задавать глупых вопросов на предмет того, кто кого любит больше.

Иногда все же со страниц центральных газет штатные сатирики могли пожуричь незосознательных «сырих» за чрезмерное увлечение оперой или балетом. Большую известность получил фельетон Семена Наринья-

---

фенов (должен был Бобков), Масленникова (должна была Алексеева), Иванов (должен Селиванов). Так изменить состав! Шла на одного, попала на другого. Очень рада, что наконец увидела Иванова в «Севильском». I акт. Выходит Орфенов — ни звука. Поет первую арию — ни звука. Выходит Иванов — бурные аплодисменты. Все приходят в прекрасное настроение и сияют. Эту сцену он провел блестяще, но Орфенов — этот идиот остался безучастен. Так отвратительно пел, что я не знала, куда деваться. Так немилосердно драл и так хрипел у него голос — что-то ужасное. Если раньше у него был голос, то сейчас никакого. А играл настолько жутко, что все морщились и вздыхали. II акт. Масленникова очаровательна. Так пела, так играла — просто прелесть! Сколько в ней простоты, искренности, живости! Голос, конечно, у нее небольшой, но какой приятный! Иванов во II акте в сцене с Розиной чудесен. Никто лучше его не играет. Я все акты сияла, как медная кастрюля. И он весь сиял и сверкал, как солнечный день. К нему очень идет такой грим. Сам он такой чудесный. Главное, что меня поразило — Иванов и Масленникова тянутся друг к другу. Она совершенно не смотрит на Орфенова, а старается как можно больше стоять около Иванова. Возьмет ноту и на него посмотрит, а он весь засияет. Очень приятно на них смотреть. Когда они пели в III акте «Тихо, тихо, осторожно, тихо на землю сойдем», они стояли все трое вместе, причем Орфенов держал Масленникову за руку, а Иванов за талию. Он чудесно держал себя, так просто и не стоял на месте, как истукан, а все время ходил, что-то делал. Я впервые поняла, что главная роль — Фигаро. Публика была в восторге, даже остановили занавес, когда он начал опускаться. Причем поклонницы были бобковские, а ивановских — ни одной. Больше кричали Масленниковой. Сначала закричали Иванову, а он кивнул на Масленникову. Орфенов вышел, но ему никто не кричал. Сидела я в партере с одним военным, он сказал, что Иванов — «мировой». Мне очень понравилось».

ни «У театрального подъезда», в котором высмеивалось безответственное поведение поклонниц Лемешева и Козловского. Имена самих кумиров в данном контексте упомянуты не были, но любому, даже малосведущему читателю было ясно, кто скрывается под псевдонимами Мантуан Мантуанович, Лоэнгрин Лоэнгринович и Берендей Берендеевич. Героиня фельетона Инна Завьялова не вышла на работу, прогуляв по причине того, что пошла на дневной спектакль «Риголетто» в Большом театре (вообще-то за прогул могли и посадить — времена были суровые, — но фельетон предполагает иронический тон изложения, ничего не поделаешь). За прогул ее поругали товарищи по работе, мама и папа. Через месяц девушка вновь прогуляла и все по той же причине — «Риголетто»! Она могла прогуливать и чаще, жаль, что кумиры ее пели раз или два в месяц и обчелся (голос берегли!).

Фельетонист создает портрет неистовой поклонницы:

«Музыкальные увлечения Инны Завьяловой были весьма своеобразны. Она покупала билеты только в один театр и всегда на одни и те же спектакли. Восемь раз она была на «Фаусте», десять — на «Травиате», двенадцать — на «Риголетто». К концу года Инна входила в дом герцога Мантуанского, как в свой собственный. Ей все было здесь знакомо, от первой до последней ноты. Однако Инна зачастила на «Риголетто» не из-за музыки Верди, а из-за Мантуана Мантуановича. Этим интимным именем подружки Инны называли между собой артиста, который пел партию герцога в опере. Мы не собираемся говорить ничего плохого об этом артисте. Он хорошо держится на сцене, прекрасно поет и достоин всяческого уважения. К сожалению, у Инны это уважение приняло уродливые формы. Инна говорит о Мантуане Мантуановиче только ахами и вздохами. В театре она кричит не «браво», а «брависсимо» и хлопает в ладоши до изнеможения. В конце спектакля капельдинеры обыкновенно выводят ее из зрительного зала самой последней, когда уже во всем театре потушен свет.

Инна обожает Мантуана Мантуановича, но ничему у него не учится. Мантуан Мантуанович трудолюбив, а Инна к своей работе относится весьма равнодушно. Каждая новая роль для него — это искание, каждый спектакль, пусть даже тридцатый, сороковой, вызывает у

него настоящее творческое волнение. Это и понятно, ибо он любит искусство и преданно служит ему. А Инна в театре не видит ничего, кроме аплодисментов. Она кричит “брависсимо” и коллекционирует фотографии артиста. Инна вырезает их из газет и журналов, покупает у фотографов и билетерш, меняет. Фотографий у нее уже столько, что ими можно обвесить всю квартиру. Но Инна не развешивает их. Она боится воров.

— Вы знаете, — сказала нам член редколлегии стенгазеты “За каучук” инженер Каплинская, — эти фотографии коллекционируются наподобие почтовых марок. У Инны есть даже уникальные экземпляры. Например, Мантуан Мантуанович в зубоврачебном кресле. За этот снимок Инна отдала новое шелковое платье».

А тем временем за перевоспитание «сырихи» взялся комитет комсомола. И что с ней только не делали — отправили учиться в вечернюю школу, записали в литкружок, наконец, заставили подать заявление с просьбой принять в члены ВЛКСМ. Поначалу вроде исправилась, но как только начался новый сезон в Большом театре, она вновь пошла по кривой дорожке на любимое «Риголетто» с Мантуаном Мантуановичем, всех поклонниц которого Семен Нариньяни уподобляет религиозной организации:

«В театральном подъезде несколько сект. Одна утверждает, что самую высокую ноту среди теноров берет Мантуан Мантуанович, другая заявляет, что Лоэнгрин Лоэнгринович, а третья с пеной у рта доказывает, что лучший тенор — Берендей Берендеевич. Секты воюют между собой, интригуют, аплодируют одному артисту, шикают другому. Комсомольцы института установили, что члены этих сект дежурят не только в театральном подъезде. Они выставляют свои пикеты и у подъездов домов, где живут артисты, около кафе, где те бывают. “Одержимые” докучают не только артистам, они не обходят своим вниманием и членов их семей.

— Мы решили развести Мантуана Мантуановича с женой, — заявляет Инна. — Это был неудачный брак. Она его совсем не понимает.

— Да с чего вы это взяли?

— Так сказала нам лифтерша.

Инну и ее подруг вызвали в комсомольский комитет, предупредили. Но девушка и на этот раз не сделала для

себя нужных выводов. Наоборот, в своем дневнике Инна с гордостью записала: «Пострадала за Мантуана Мантуановича. Получила по комсомольской линии строгий выговор с предупреждением»».

В конце концов, Инну уволили — на две недели она уехала в Ленинград, вслед за Мантуаном Мантуановичем, отправившимся петь в «Риголетто». Из комсомола ее погнали. Жанр советского фельетона предусматривал в конце и конкретные указующие выводы из ситуации. Здесь вывод был таков: «У Шалапина тоже были поклонницы. В эту категорию театральных кликуш входили истеричные гимназистки, богатые бездельники и всякие прочие представители так называемой “золотой” молодежи. Но ведь сейчас другое время... А что если комсомольскому комитету Большого театра взять и собрать всех завсегдатаев театрального подъезда и объяснить им, что коллекционирование фотографий и калош никакого отношения к искусству не имеет, что это самая настоящая блажь, достойная истеричных гимназисток, а не советских девушек. А докладчиком на это собеседование следовало бы пригласить такого авторитетного в театре человека, как Мантуан Мантуанович. Кто-кто, а ведь он испытывает больше всего неудобств от чрезмерного “обожания” со стороны секты “одержимых”».

Фельетон был опубликован в 1951 году в «Правде», и ряд фактов в нем явно укладывается в биографическую канву Лемешева — развод с Масленниковой и поездки в Ленинград, где он познакомился с Кудрявцевой, на которой вскоре и женился. Но вряд ли Сергей Яковлевич стал бы выступать на комсомольском собрании, укоряя «сырих» за навязчивость, вот если бы это были поклонницы Ивана Семеновича... Но его биографии фельетонист коснулся уже в следующем своем сочинении, о котором мы подробно рассказали во второй главе.

Артисты — люди творческие, рефлексирующие. Тонкая душевная организация большей части из них не совместима с деловой хваткой, позволяющей иметь стальные нервы-канаты. И потому не менее острую боль, чем залетевший на сцену веник, причиняют слова. Окончание вокальной карьеры Валерии Барсовой в Большом театре произошло при драматических обстоятельствах. Это было во время войны. Перешагнувшая

полувековой рубеж Барсова пела еще хорошо, но заметно располнела, достигнув солидной корпуленции. И при этом она исполняла роль молодой обольстительницы-куртизанки Виолетты в «Травиате». Шел третий акт оперы, в котором главная героиня, умирая от чахотки, произносит: «Должна писать Альфреду». Вдруг какой-то зритель с галерки крикнул на весь зал: «Ты жива еще, моя старушка?!» Барсова остолбенела. «Вся публика в зале ахнула, но потом раздался страшный хохот. Валерия Владимировна нашла в себе силы и мужество, чтобы закончить сцену, а потом разрыдалась», — вспоминал Иван Петров. Это была ее последняя «Травиата»...\*

Да, не всем дано вовремя услышать тот самый бой курантов, напоминающий о наступлении конца, — когда слуги Золушки превращаются в крыс и мышей. Некоторые танцуют и поют до упаду, не понимая, что уходить надо вовремя. Как говорил Леонид Утесов, лучше уйти со сцены на год раньше, чем на день позже. Многочисленность поклонников Плисецкой стала следствием ее долгой артистической жизни — в труппе Большого она числилась до 1990 года, уйдя из театра в 65 лет, акkurat перед окончанием советской эпохи, когда держаться уже было не за что, да и сопротивляться нечему. Ибо для некоторых творческих людей смысл жизни составляет именно сопротивление, вдохновляющее не только на демарши, но и на новые свершения и полеты, даже когда сил летать уже не осталось\*\*.

В 1950-е годы, когда Плисецкая еще жила в коммуналке в Щепкинском переулке и не переехала на Ку-

---

\* Как-то в оперном театре Пармы, славящейся своими искренними поклонниками, во время исполнения «Отелло» главный герой — мавр-ревнивец — пропел: «Как я ее убью?», на что сразу получил ответ из зрительного зала: «Убивай, только поскорее!» Так отреагировала публика на плохое пение Дездемоны. После такого выходить на сцену трудно.

\*\* На сложившуюся ситуацию неоднозначно реагировали в театре. «Многие ужасались, когда Щедрин сделал для нее “Анну Каренину”, “Чайку”. Вы представляете себе семидесятилетнюю Нину Заречную или Каренину? Тогда многие говорили, что балеты Щедрина не танец, а возня по сцене, что Щедрин через них продлил Плисецкой жизнь в балете. Даже друзья говорили: “Ну куда ж ты все тянешься? Денег у тебя мало, что ли?” А уборщицы вообще шептались: “Гляди, Майя Михайловна приползла”», — вспоминает костюмер с большим стажем А. Н. Смирнов.

тузовский, вдруг откуда ни возьмись в ее комнатушке нарисовалась преданная поклонница — некая Поля, захотевшая стать добровольной прислугой. Правда, по паспорту Полю звали Тамарой (Майя Михайловна документы проверила, и правильно сделала!): «Она без конца убирала мою комнату, скребла вылинявший пол, перебирала вещи в шкафу, готовила обед, мыла посуду... Деньги за работу брать наотрез отказалась — все из любви к искусству. И, ясное дело, испрашивала меня о политике, семье, близких... Я отмалчивалась. Так же внезапно, как она возникла, она и исчезла. Бесследно». Балерина даже поблагодарить ее не успела — любительница чистоты Поля-Тамара исчезла как дымок от папиросы. Только пепельница осталась.

Плисецкая могла бы подумать, что домработница нашла себе другого кумира, ан нет — через много лет, став уже народной артисткой СССР, Майя Михайловна встретила поклонницу на приеме в посольстве: «Хорошо причесана, изящно одета, стройна. Мы поздоровались. Но она отошла. Больше я ее не встречала». Само собой, подумала балерина, что поклонницу подослали из КГБ: выяснить, что ест солистка Большого театра на обед и ужин, каким мылом моется, чего в мусор выбрасывает. А как же без этого! И не пришло Плисецкой в голову, что, быть может, та дивчина по-прежнему трудится домработницей, только уже у зарубежного посла, потому и причесана хорошо. Подозрения в постоянной слежке — это ведь тоже своеобразная фобия, когда поклонники воспринимаются как топтуны с Лубянки. Мысли об этом постоянно донимали Плисецкую, в том числе и за рубежом.

Кумир многотысячной аудитории не только пожинает плоды оглушительной славы, но и несет ответственность за своих фанатов. В 1956 году, когда Майю Плисецкую не взяли на гастроли в Лондон, она решила станцевать в «Лебедином озере», показав, что жива-здорова и танцевать может, что угодно (в Большом театре, как известно, было очень много больных артистов, которых по этой причине не отпускали за границу). Спектакль назначили на 12 октября. Ажиотаж страшный. Фанатки на взводе. Билетов нет. В ЦК афишу проворонили, вострепнулись уже тогда, когда поздно было: балет может превратиться в открытую демонстрацию

неповиновения! Плисецкую попросила зайти «повидаться, посоветоваться по-женски» сама Фурцева, в ту пору член политбюро.

Фурцева принялась уговаривать Плисецкую: «Так вот вы какая. Наша прославленная балерина». Проговорили полтора часа обо всем на свете: «Но нить рваного разговора, как чуткая крестьянская лошадь, все время возвращалась к своему скотному двору, к стойлу: надо что-то мне сделать, чтобы завтра не было успеха». Какая интересная просьба! Главное — плохо выступить, как можно хуже, может, и орден за это дадут! «Вы должны обзвонить всех своих поклонниц и поклонников. Объяснить, что будет иностранная пресса. Возможна политическая провокация. Это во вред нашей с вами социалистической Родине...» Поди обзвони их всех, да еще и объясни причину, которой они будут только рады (с фигой в кармане)...

Успех «Лебединого озера» в тот вечер превзошел все ожидания. Видимо, разговор на Старой площади устроил силы Плисецкой, станцевавшей так, как никогда после она уже не выступала. Поклонники в экстазе сорвали голоса: «браво» да «брависсимо». После каждого номера — выход на поклон, в среднем по пять раз. После адажио — шесть. «Шквал. Шторм. Извержение Везувия. То, чего опасались власти, — произошло. Демонстрация-я!!» Готовых вылететь из своих лож хлопающих фанатов «мускулистые служивые люди оттаскивали от барьеров лож. А кричавших во всю глотку и вовсе выволакивали в фойе. Те сопротивлялись, цеплялись за ноги остающихся и иные выступающие твердые предметы, брыкались, царапались. Словом, кутерьма была. К третьему акту “диверсантов” оставили в покое — возни и впрямь было чересчур. И лишь капельдинеры с золочеными галунами “ГАБТ” слезно, жалобно просили публику “не мешать ходу спектакля”, а выражать свое удовлетворение дисциплинированно, после конца, когда занавес с вышитыми датами всех великих революций, словами “Пролетарии всех стран, соединяйтесь!” и нотной строкой сталинского гимна “Союз нерушимый республик свободных” — закроеся. Когда в зале зажигали свет, толпы беснующихся москвичей затопляли первые ряды партера».

Фурцева Плисецкую укорила: «Что же вы, Майя,



слово свое не сдержали. Не поговорили с поклонниками...» А самих поклонников по повесткам вызвали на Петровку, 38, для профилактической беседы: «Их держали по многу часов. Стращали, запугивали. Сговор старались раскрыть. Злой умысел. Покупала ли я билеты им, домогались. Какие давала инструкции, напутствия... Вели они себя, судя по рассказам, твердо, дерзко. Как каменные истуканы на своем стояли. «Лебединое» Плисецкой — событие. Почему ее в Лондон не выпустили, с каких это пор в театрах хлопать нельзя?... Да и признаваться было не в чем — билеты и цветы покупали на свои кровные, и не заставишь целый театр рукоплескать, здравицы выкрикивать, цветы кидать, когда слабо танцуют... Я сдружилась с некоторыми из них — после петровских допросов — на всю жизнь. С Шурой Красногоровой, Нелей Носовой, Валерием Головицером, Юрой Прониным... Шуру Красногорову, к примеру, «выспрашивали» восемь с лишним часов. К общим вопросам, как бы между прочим, втискивали откровенную крамолу — кто у Плисецкой бывает, о чем гости говорят».

Поговорили и отпустили... А что с Плисецкой сделаешь? Ей ведь танцевать надо — в Москву один за другим иностранные гости наезжают, дружить с товарищем Хрущёвым. Фурцеву-то на сцену не выпустишь — она только «Бублички» поет (да и то после рюмочки), но не танцует. После триумфа 12 октября второй раз «Лебединое» давали 16 октября для японского премьер-министра (ему Никита Сергеевич два наших острова пообещал отдать), а третий — 18 октября для афганского короля Дауда. И рядом с дорогими гостями — раскрасневшийся товарищ Хрущёв...

Прошло много лет после тех спектаклей, но для многих поклонников они остались в памяти навсегда. Ибо это и их заслуга — в том оглушительном приеме, оказанном своей любимой балерине. А критики до сих пор называют те «Лебединые озера» венцом карьеры Плисецкой: «Так они были тревожны, эмоциональны, нервны, что подняться выше их уровня мне позже уже не удалось...» Незримая связь с преданными балетоманами присутствовала в жизни артистки и позже. Когда ей серьезные товарищи из компетентных органов посоветовали избавиться от новой поклонницы, поскольку

ку та была лесбиянкой, Плисецкая отшила их: «Но я не лесбиянка», — и от нее отстали.

Своим отважным поведением в милиции поклонники отечественных певцов сильно отличались от зарубежных фанатов. За границей истовые зрители тоже были (и есть), но чаще профессиональные — хлопающие руками и топающие ногами за деньги: клакеры. Они кого хочешь до слез доведут, отрабатывая евро и доллары. Сегодня в России клака получила широкое распространение, а вот в те времена во главе угла стояла бескорыстная и безоглядная любовь к своему кумиру, которому отнюдь не все равно было, как его принимают на каждом спектакле. Если в СССР культурой управлял министр, то и у поклонников также были «министерства» — так они сами себя называли: министерство Плисецкой, министерство Максимовой и Васильева, министерство Стручковой. Во главе, естественно, стояли «министры» и «министерши». Живет в Москве поклонник Плисецкой со стажем, зовут его Игорь Пальчицкий, он вспоминает те благословенные времена:

«Нас, “сыров” Плисецкой, было более тридцати человек, плюс-минус двое. Как правило, мы собирались в кассах Большого на площади Свердлова. Некоторые, в том числе и я, проводили там целые дни. Обменивались новостями, болтали. Конечно же, были в курсе всех дел Майи и театра. Наша “министр” была вхожа в дом Майи. Она и приносила самые свежие новости Большого. Потом мы скидывались на цветы, которые на спектаклях Майи бросали с верхних ярусов. Это производило на публику грандиозное впечатление. Букеты же от себя (как правило, дорогие, не по средствам), непременно с записочкой, передавали за кулисы через пятнадцатый подъезд».

Цветы на каждом спектакле надо было бросить непременно к ногам балерины, чем профессионально занимались «кидалы» — фанаты, обладающие спортивными навыками метания диска и копья. Ошибка стоила дорого — во-первых, цветы были дефицитом; во-вторых, не рассчитай траекторию полета, и букет мог упасть к ногам совсем другой примы. Хорошо еще, что директора рынков, цветочных магазинов и дворцов бракосочетания тоже любили балет. По количеству цветов на спектакле соревновались не только сами ар-

тисты, но и их поклонники. Чем больше «кидон» (число залетевших на сцену букетов) — тем лучше. Как приятно выйти после спектакля с охапкой цветов, теряя по пути розы и гвоздики!

Словно за умынской мебелью, за билетами на убойные спектакли поклонники стояли в кассы театра ночами, разве что костров не разводили. Номерочки — кто за кем стоит — писали химическим карандашом на ладонях: «У меня была знакомая кассирша в кассе брони, и она в день спектакля оставляла мне билет, а я ей сверху давал 50 копеек. Экономил на завтраках, сдавал бутылки, книги тащил из дома и продавал...» Странно, что Мосгорисполком не догадался устроить рядом с театром пункт сбора стеклотары — это было бы и удобно зрителям, и послужило бы проявлением «рачительного хозяйствования», как тогда писали в газетах.

Забота о том, чтобы наиболее активные поклонники смогли проникнуть на спектакль, будь то по контрамарке или билету, также являлась частью повседневной жизни театра. Некоторые солисты даже сами снабжали их билетами, пропусками на репетиции (при стоимости билета в три рубля и зарплате примы в 400 рублей это было вполне доступно). В благодарность за преданность та или иная балетная богиня иногда сходила с пьедестала, позволяя поклонникам ненадолго приблизиться к своему телу: ободряла ласковым словом по пути от подъезда до машины, привозила с гастролей сувенирчик — значок с Эйфелевой башней или платочек, позволяла привести дрова для камина на дачу, прибраться в квартире, а Плисецкая однажды пригласила даже на банкет по случаю присуждения очередной правительственной награды, не всех, конечно: все в ресторан «Прага» не влезут, но наиболее стойких и давнишних. Фанатов, осеченных вниманием кумира, распирало от гордости и сопричастности к деланию высокого искусства. Такие люди сразу поднимались в глазах единомышленников, занимая более высокое место в «министерствах». И все же артисты держали дистанцию, расценивая свое появление на сцене как самый главный подарок для ошалевших поклонников.

Проникновение в дом кумира было порой обусловлено всякого рода нюансами, совершенно для непосвященного зрителя неожиданными, когда последнее слово

оставалось не за самой балетной богиней, а за ее матушкой. Большую роль в этом смысле играли мать Плисецкой Рахиль Михайловна и мать Максимовой Татьяна Густавовна. Они могли отдалить того или иного поклонника от своих царственных дочерей за слишком грубую навязчивость или, наоборот, — недостаточную преданность. А приглашение попить чайку в доме балерины было высшей формой похвалы.

Казалось бы, для чего таким признанным звездам, как Плисецкая или Бессмертнова, нужны были свои прикормленные болельщики? Оказывается, нужны, да еще как. Ведь овации не только повышают настроение, но и дают элементарную возможность передохнуть перед следующим па-де-де или фуэте: «Заканчивается адажио в “Лебедином озере”». Если в зале не было ни одного “сыра”, то артист на поклон выходил один раз. Когда же в зале сидели свои — четыре раза и более вызывали. “Сыры” заводили зал и доводили его до скандежа. А скандеж — значит успех артиста. Еще важно, что за время, когда шли аплодисменты, артист успевал отдышаться. Но мы могли и “опустить” кое-кого... Похлопывали не к месту на вариациях, чтобы сбить артиста. Мяукали на все голоса...» А еще могли оскорбить неприличным словом заезжую звезду из Кировского. Однажды, как свидетельствует театровед Марина Райкина, жертвой оказалась Наталья Дудинская, узнавшая с галерки, что она «пенсионерка». А вот ленинградку Аллу Шелест в «министерстве» Плисецкой любили, ибо Майя Михайловна ее уважала: «У Шелест был дар необыкновенного перевоплощения. На сцене она была немислимо красива. Божественно красива. После представления затухла, снимала грим, вставала под душ. И когда проходила через толпу наэлектризованных ею поклонников, запрудивших тесный артистический подъезд, то ее не узнавали. Она шла домой одна. Так была неприметна».

Не менее глубокие раны в душе оставляли и такие «комплименты»: танцует, к примеру, Плисецкая, а кто-то орет: «Браво, Максимова!» Или сомнительные подарки: роскошная, перевязанная бантом коробка шоколадных конфет, скрывающая куриные косточки (плохая примета!). Не говоря уже о приступе кашля во время адажио или зазвонившего будильника. Это был фирменный знак «признательности» одной из «сырих» конкуриру-

ющего «министерства» по прозвищу «Девятая колонна Большого театра», как ее остроумно и основываясь на росте и объеме талии обозвал то ли Марис Лиэпа, то ли Александр Годунов. Эта самая «колонна» завела будильник как раз на то время, когда в балете «Жизель» главная героиня сходит с ума, а музыка звучит очень тихо. Короче говоря, партия будильника, прозвучавшая с галерки, оказалась главной, благо что советская часовая промышленность отличалась продукцией высокого качества. После раздирающей зрительный зал трели будильника Второго часового завода едва не сошел с ума дирижер. Спектакль оказался сорван.

Если лемешистки воевали с козловитянками, то семеновцы вели борьбу с улановцами, лепешинцы с головкинцами, плисецкисты со стручковцами и максимовками, безрезультатно доказывая друг другу, кто лучше танцует. Однажды во время субботнего утренника «Спящая красавица» Майя Михайловна, танцующая адажио с четырьмя кавалерами, изволила поменять ногу при обводке — кошмар для балетоманов! Стручкисты получили отличный козырь в свою колоду: «Плисецкая-то уже и стоять не может! Караул! На пенсию пора!» — на что сама балерина остроумно отреагировала, велев своему поклоннику у подъезда передать противникам: «У нас это случилось один раз, а у вас бывает постоянно!»

«Товарищи, зрителей полный стадион!» Театральные поклонники советской эпохи — те же спортивные болельщики периода соперничества «Динамо» и «Спартак», ЦСКА и «Торпедо». Настоящий знаток футбола середины XX века обязан был без напряжения вспомнить, на какой минуте и в каком матче взял Лев Яшин свой сотый гол. Кто кому забил под конец матча между динамовцами и ЦДКА и с какой ноги в сорок лохматом году.. А как осаждали стадион «Динамо» во время матчей первенства СССР! Ведь все то же самое — «протырка»! Как шли на гаран мальчишки без билета, зная каждую дырку в заборе. Милиционеры их ловили, а они все равно проникали на стадион.

Только вот футбольные фанаты братьев Старостинных после матча и рюмочной шли домой, а балетные — был ли у них дом, семья в привычном понимании? Зачастую это были одиночки. В их комнатах, на главном месте, на стене над диваном висела не свадебная фо-

тография десятилетней давности, а портреты любимой балерины. Кому нужен такой муж, денно и ночью пропадающий в кассе театра или у служебного подъезда и покупающий цветы любимой артистке? Если, конечно, оба супруга не болеют за одного и того же тенора или балерину, посещаая все его выступления, прослушав каждый спектакль «Евгений Онегин» со своим кумиром, насмотревшись до полусотни «Спартаков», не прощелкав сотню «Щелкунчиков», нахлебавшись 500 (!) «Лебедиными озерами». И каждое «Озеро» или «Аида» остались в памяти (и в коллекции программ), как футбольный матч, вплоть до имени дирижера, стоявшего за пультом в тот вечер, состава исполнителей и случившихся неприятностей, одна из которых произошла на премьере оперы «Садко» в апреле 1949 года. Хотя для кого-то неприятность, а для других — ошеломительный успех.

«Садко» ставил Борис Покровский, опера стала одной из его первых масштабных постановок на сцене Большого. Поставили быстро, за один квартал. Сам Голованов, называвший Покровского не иначе как «выкормышем Самосуда», утвердил его на эту постановку, то ли доверяя, то ли желая завалить молодого режиссера из вредности. Опера, надо отметить, с непростой судьбой — сначала Николай II отказался включать ее в репертуар императорских театров («Что-нибудь повеселее надо!»), затем после очередной постановки «Садко» оперной труппой Мамонтова сгорел театр Солодовникова. Так что Большому театру предстояло, по сути, заново открыть интереснейшее произведение Римского-Корсакова, и ему это удалось. Великий Новгород, представший на сцене благодаря Федору Федоровскому во всей своей гигантской красе: торжище, сосредоточение диковинных кораблей, готовых чуть ли не сию минуту отправиться из театра в море-океан, хор в полном составе, разодетый в кафтаны миманс, всякие технические придумки с опускающимися в пучину былинными героями — все это должно было поразить публику. Садко блестяще пел Георгий Нэлепп, Любаву — Вера Давыдова, Варяжского гостя — Марк Рейзен, Индийского гостя — Иван Козловский, Веденецкого гостя — Алексей Иванов.

Козловский еще на репетиции продемонстрировал труппе, кто есть кто, по привычке взяв удобный лишь ему вольный ритм. Все ждали реакции Голованова, не

терпевшего импровизаций. Но тот вместо укора Козловскому обрушился на виртуоза-музыканта Иосифа Ютсона, игравшего строго по нотам: «Как играешь? Не слышишь? — Как певец... обязан повторить его фразировку!» А Иван Семенович и глазом не повел. Но самое главное случилось на премьере. Умение управлять своими «сырихами» было дано далеко не всем артистам Большого театра. Фору в этом смысле мог дать Козловский. «Там по мизансцене стоят три корабля, — вспоминал Кирилл Кондрашин. — Каждый корабль принадлежит заморскому гостю. Вот поет Индийский гость и приглашает Садко на свой корабль, после того как он спел. А хор в это время поет: “Ой, не ходить бы тебе, бойся феникс-птицы”. И по мизансцене, когда Индийский гость приглашает Садко, тот должен пятиться назад. И вот он останавливается, чешет в затылке и смотрит на другой корабль. Выходит Веденецкий гость, а Индийский скрывается у себя — Садко ему отказал... Козловского не устраивало, что там нет места для аплодисментов, и он себе на премьере решил сделать успех... И здесь Козловский спел свою песню, — сейчас же раздались дикие вопли. Голованов задержал, подождал какое-то время, аплодисменты прохлопали, потом стали немножко стихать. Тогда Козловский наклонил голову. Аплодисменты снова вспыхнули, а когда снова начали стихать, Голованов пошел дальше, — хор поет свое, а Козловский снял шляпу и не уходит на свой корабль... Нэлепп стоит и не знает, что делать, спихнуть его, что ли? Время уже Веденецкому гостю выступать. Разъяренный Алексей Иванов выходит и с первой же ноты как двинет Козловского в бок “...Город каменный...” Тот отшатнулся и ушел на свой корабль». У Шалапина также бывали подобные случаи, но он аплодисментов никогда не клянчил...

Неопытный Покровский, поставив в 1943 году «Евгения Онегина», на премьеру пришел, как и положено, во фраке, поскольку как режиссеру ему предстояло выйти на сцену после спектакля. Премьеру пел Лемешев, а на второй вечер в роли Ленского должен был выйти Козловский. И потому в этот второй вечер Борис Александрович надел простой пиджак. В таком затрапезном виде его и встретила в театре Серафима Яковлевна Ковалева, бессменный инспектор лож и секретарша Николая Семеновича Голованова:

— Молодой человек, в каком вы виде! Ведь сегодня премьера, вам на сцену выходить!

— Так премьера вчера была, сегодня второй спектакль...

— Эх, ничего вы не знаете! Сегодня-то и будет главная премьера! Поэтому извольте немедленно принять парадный вид! Идите в костюмерную и выберите фрак из реквизита.

Покровский нашел себе фрак из «Травиаты» и, надевая его, размышлял о том, что, оказывается, помимо собственно премьеры есть еще и главная премьера — с Козловским, а не с Лемешевым!

Дело было не в том, что Козловского в театре боялись, нет, а в том, как певец мог устроить прием зрительного зала — по-настоящему, по-премьерному. По окончании оперы в зале творилось что-то несусветное: «В праздничном сплетении разноцветных лучей Иван Семенович Козловский организовывал что-то вроде парада участников. Он бесчисленное количество раз выходил на вызовы сам и выводил своих партнеров. При этом он то приближался к самой рампе, чтобы поблагодарить оркестр, а то, наоборот, уходил в глубину сцены и широким жестом приглашал зрителей поприветствовать хор. Какие только позы он при этом не принимал! — и отвешивал земные поклоны, и становился на одно и даже на оба колена, и воздевал руки кверху!.. Надо отдать ему справедливость — он умел властвовать толпой и, сочетая обаяние имени с приемами опытного массовика, каждым своим указующим движением исторгал у наэлектризованного зала истошные вопли, среди которых особенно выделялись дружные, согласованные взвизги: “Коз-лов-ский браво!!!” А о цветах и говорить нечего! Они непрерывным водопадом сыпались со всех ярусов, и вскоре сцена покрылась толстым ковром из роз, гвоздик, тюльпанов и лилий». Короче говоря, обстановка очень напоминала съезды КПСС с их бесконечным скандированием партийных речювок. Лемешев так не мог, хотя пел не хуже...\*

---

\* Да что там Лемешев, сам Шаляпин вел себя более корректно, остроумно и с большим тактом бисируя перед публикой. Это было перед отъездом его за границу, в опере «Севильский цирюльник»: «После знаменитой арии дона Базилио о клевете зал обрушил на Шаляпина неслыханные овации, продолжавшиеся



Специфическое поведение Козловского перед публикой осталось на пленке благодаря режиссеру Николаю Губенко, снявшему в 1984 году фильм «И жизнь, и слезы, и любовь», где Иван Семенович — cameo — выступает на концерте в доме престарелых. Там он еще разошелся не в полную силу. Заискивание перед зрителями во время спектаклей тем не менее провоцировало еще больший интерес и к нему, и к Большому театру, особенно в те дни, когда в афишах объявлялось имя певца. Правда, Иван Семенович, как мы помним, разрешал себе на правах непререкаемого авторитета (с которым считался сам Голованов) отменять свои выступления за несколько часов до спектакля. И тогда купившие билеты его «сырихи» оставались ни с чем. Но большая часть звездных солистов себе такого не позволяла. Например, Галина Вишневская, составившая групповой портрет своих поклонников:

«Среди моих поклонников, кроме молодежи, было немало мужчин и женщин среднего возраста. Некоторые стали моими друзьями, и я в течение многих лет наблюдала их жизнь. Работают они учителями, лаборантами, инженерами, техниками — в общем, наша советская интеллигенция. Уходят на работу в семь-восемь утра, возвращаются в пять-шесть вечера. В большинстве — неженатые, незамужние, детей нет. Чаще всего живут в коммунальных квартирах, получают зарплату 90–120 рублей в месяц. Как же они при такой нищенской жизни должны удовлетворять свои духовные запросы? Если они любят искусство — это их спасение: жизнь приобретает смысл. В театре они находят свой идеал. Во время спектакля вместе с любимым артистом можно на несколько часов уйти в другой мир — и они ждут этого дня, как праздника. Все неприятности и радости артиста они переживают как свои собственные, и после успешного представления они — самые счастли-

---

более десяти минут. Только Бартоло (его исполнял артист и режиссер Большого театра Владимир Аполлонович Лооский) хотел что-то произнести, публика ему не давала, тиранически требуя Шалапина. Спектакль триумфально срывался. Тогда Федор Иванович вышел на авансцену, поднял руку, аплодисменты медленно стали стихать. Он обратился к Бартоло: «Вы, вероятно, не поняли, что такое клевета. Тогда я вам повторю еще раз!» Зал зазвенел — из воспоминаний Асафа Мессерера.

ливые люди на земле. А на другой день, придя на работу, можно не видеть, не замечать всей серости ужасающе однообразной жизни, а вспоминать и мечтать. Но ведь при нищенской месячной зарплате в 90 рублей нужно каждый день есть, ежемесячно платить за квартиру, за лекарства, если заболеешь, хочется купить книги, женщине — пойти в парикмахерскую, да просто туфли и платье купить хоть раз в два года. А пара обуви стоит 50–60 рублей, килограмм кофе — 20. Но они готовы остаться без всего, но купить билет в театр. Они готовы к спектаклям не меньше артиста. Перезваниваются между собою, справляясь о его здоровье, и, если он себя плохо чувствует, они страдают больше его самого, потому что тот просто не будет петь, а для них это трагедия, так как они в этот вечер не услышат своего кумира.

У меня были поклонники, которые приезжали на мои спектакли из других городов. Бывало, чувствую недопомогание, не хочу петь, но я знаю, что сегодня одна из них прилетела в Москву, истратив на самолет свои последние гроши, и, отказав себе в обеде, купила мне цветы... И я вылезая из постели, заставляю себя собраться и иду петь для нее спектакль. Если бы не было таких вот поклонников, на спектаклях Большого театра была бы мертвая атмосфера. Это наша настоящая публика. Они знают артистов, знают репертуар, не пропускают ни одного спектакля с участием своего любимца. Они с полной эмоциональной отдачей воспринимают и переживают происходящее на сцене, аплодируют любимым певцам, увлекая за собой сидящих рядом, стараются создать нужную для вдохновения артиста атмосферу, чтобы ему захотелось петь. Да и просто в некоторых местах оперы необходима минута времени, чтобы сбросить усталость, успокоить дыхание. Если не придет на спектакль несколько десятков поклонников, даже у первейших солистов успеха не будет. Артисты и оперы, и балета это очень хорошо знают, и каждый об этом заботится — заказывает в кассе своим поклонникам билеты».

Скажем спасибо Галине Павловне за теплые слова — даже более теплые, чем те, что адресовала она многим своим коллегам по театру, ни один из которых не нашел в себе смелости проводить ее в аэропорту Шереметьево

в 1974 году, помахать синим платочком вослед уносящему «Вишню» белоснежному лайнеру с надеждой, что больше она уже не вернется в Большой театр. А вот поклонники пришли и в квартиру в Брюсовом переулке, и в аэропорт. Хотя один тенор все же заявился — показать освобождающуюся жилплощадь знакомому генералу. Не случайно Вишневская признаётся: «Поклонники очень близки артисту, потому что пришли в его мир через его искусство. Оно им необходимо. И часто певец находит в них сочувствие и понимание своего творчества даже больше, чем в своей собственной семье». А с некоторыми отважными поклонниками певица даже переписывалась, уже будучи лишенной советского паспорта.

Отдавал должное своим болельщикам Владимир Атлантов, выходя после спектакля из подъезда, где его встречала толпа зрителей, немало которых приезжало всего лишь на один вечер из Ленинграда услышать и увидеть любимого тенора: «В любой мороз. Боже мой, в эти московские морозы! Люди стояли. Конечно, это и умиляло, и волновало, естественно. Я был безумно признателен этим людям, я ценил их, так сказать, стойкость, проявленную по отношению ко мне. И всегда казалось мне, что я этого не стою». Вместе с тем певцу был противен деловой подход к организации собственного успеха и заискиванию перед зрителями: «Публика везде публика. Когда ты поешь так, как следует петь, везде творится то же самое: те же крики, и топот, и ор... Единственное, что я не покупал себе, так это успех. Никогда! Кстати, по поводу криков “браво” в Большом театре. Я знаю, как артисты покупали их. В театре общеизвестно, кто этим занимался. Этого не спрячешь, потому что люди знают, кто как поет. Я не представляю, до какой степени нужно низко пасть, чтобы покупать себе аплодисменты!»

А каковы были отношения Шаляпина со своими преданными почитателями? Федор Иванович как-то узнал, что все билеты на его бенефис раскуплены спекулянтами, тогда их называли барышниками — ибо помимо самого билета они получали сверху еще и солидный барыш. И певец придумал напечатать в газетах объявление о том, что билеты на его спектакль можно получить у него на квартире. Газетчики только съязвили: «Шаля-

пин открыл лавочку!» Желающих оказалось много, и все они пришли к нему домой. Творилось что-то невозможное. Певец жил тогда в Большом Чернышевском переулке. Петров-Скиталец вспоминал: «Меня удивило, что весь переулок около его дома был занят народом: толпа была не менее тысячи человек. Лестница тоже была заполнена людьми, стоявшими “в очередь” вплоть до самой двери. Не знаю, почему никто из них не воспрепятствовал мне пройти через толпу и позвонить. Дверь полуоткрылась, но оказалась на цепи, а в щель просунулся здоровенный кулак длиннородого Иоанна, как Шаляпин называл своего слугу Ивана, и уперся мне в грудь. Только всмотревшись, Иван быстро впустил меня и опять запер дверь с грозным окриком на людей, попытавшихся было проскользнуть вслед за мной:

— Уж вы извините, я по привычке и не посмотрел, кто идет, а прямо кулак выставил. Иначе нельзя — лезут! И ведь какие нахалы! Мы, говорят, друзья Федора, да мы с ним на “ты”, как смеешь не пускать? А куда же тут пустить: их полон переулок, да и врут все... Друзья!.. — с презрением закончил солидный Иоанн. — Знаем мы этих друзей!..

— Зачем же их привалило столько? — спросил я.

— Да за билетиками же за даровыми!.. Чай, сами знаете, нынче наш бенефис! Если таким друзьям даровые билеты раздать, даровой бенефис в ихнюю пользу получится! Русская-то “клака” еще хуже итальянской, — заключил Иоанн, возвращаясь к двери».

Шаляпин в это время готовился к бенефису и был сам не свой: «В халате, небритый, бледный, имел он необычайно хворый вид: жалобно стонал, как умирающий, не находя себе места, как бы в предсмертной тоске. Друзья поддерживали его под руки и с самым встревоженным видом успокаивали:

— Ну, успокойся же, успокойся! Все будет хорошо!..

— В чем дело? — спросил я их.

— Боится! — объяснили мне художники. — Волнуется перед спектаклем... Вы знаете, какую травлю подняли уличные газеты из-за высоких цен в первом ряду партера и лож бельэтажа... Галерка как была 30 копеек, так и оставлена, а вот богатая-то публика подняла газетную травлю. Боится Федор, как бы спектакль не сорвали... Человек, не побоявшийся в свое время всесильной

итальянской “клаки”, теперь испытывал смертельный страх перед своим “первым” выступлением в “Мефистофеле” Бойто, которым когда-то покорила Италию, страну певцов. По-видимому, это было оттого, что итальянцев Шаляпин не знал и поэтому не боялся, а “своих-то” знал хорошо».

Шаляпину было отчего прийти в беспокойство, ибо сбор от его бенефиса обещал перекрыть все мыслимые суммы, доселе не встречавшиеся в истории Большого театра, — десять тысяч рублей, и все за счет «шаляпинских» цен — 100 рублей за ложу. Но бенефис прошел с большим успехом. «Впечатление было ошеломляющее. Шаляпин пел мощно, и я не мог себе представить, как он, всего только час тому назад походивший на расслабленного, мог так быстро превратиться в могучего духа. Только в конце пролога, когда голос его, божественно звучащий, опускался на нижние ноты, заметно было, как этот голос чуть-чуть дрогнул на последнем, замиравшем звуке, и весь театр почувствовал, какое сильное волнение теперь уже успокаивалось в нем. Шаляпин нашел свои поводы и почувствовал бразды. Не страшны были тысячи “друзей”, не получивших даровых билетов, даже если они купили себе их и присутствовали здесь», — писал очевидец, представитель небогатой московской интеллигенции, также попавший на бенефис, причем бесплатно. А по Москве долго еще ходил куплет, исполняемый от имени Шаляпина на мотив арии Мефистофеля «На земле весь род людской»:

Я на первый бенефис  
Сто рублей за вход назначил,  
Москвичей я одурачил:  
Деньги все ко мне стеклись!  
Мой великий друг Максим  
Заседал в бесплатной ложе,  
«Полугорьких» двое тоже  
Заседали вместе с ним!

Перекупщики билетов были непременно спутниками Большого театра в начале прошлого века. Полиция с ними обыкновенно боролась, но чаще всего побеждали барышники. На спектакли с участием Собинова, Шаляпина драли втридорога. Стоило только подойти поближе к театру, как барышник предлагал потенци-

альному зрителю свои услуги. Если человек соглашался, то второй барышник пулей мчался в ресторан Вильде за Большим театром, где на случай облавы собирались и держали билеты перекупщики. Городовые тоже оставались не внакладе.

Управляющий Московской конторой Дирекции императорских театров Владимир Теляковский поведал такой случай: «Один купец, закончив свои дела, вероятно, не без посещения ресторана “Эрмитаж” или Большого московского трактира, купил билет на балет “Дон Кихот”. В то время Шаляпин пел в Москве оперу Массне того же названия. Купец был уверен, что услышит “Дон Кихота” с Шаляпиным. Просидев первое действие балета в первом ряду и немного отрезвась, он стал беспокоиться, что все Шаляпин не появляется. Тогда он сначала строго запросил капельдинера, а потом пошел делать скандал у кассы, что его надули. Дело это пришлось разбирать полицмейстеру театров Переясланцеву, ибо купец ссылался на кассиршу, которая будто бы сказала ему, что Шаляпин поет. Оказалось, что билет у него куплен был не в кассе, а у барышника, который, вероятно, учел его ненормальное состояние и на вопрос, поет ли в балете Шаляпин, ответил, что, конечно, поет, и получил баснословные деньги за кресло». Похожая история случилась в 1920-е годы, когда некая старушка, купив билет, перепутала оперу «Сын Солнца» Сергея Василенко с балетом «Красный мак» Рейнгольда Глиэра. Оба произведения были написаны на китайскую тематику...\*

И все же Шаляпину приходилось несладко, потому и не спешил он домой сразу после спектакля. Сидел в гримерке долго, объясняя друзьям с тревогой: «Надо подождать. Пойдем через ход со сцены. Не люблю встре-

---

\* Очереди в кассы Большого стояли всегда, благо что в 1960—1980-е годы билет в первый ряд стоил 3 рубля 50 копеек (не то что сейчас!). И спекулянты тоже были всегда. Билетная мафия у стен Большого, как и положено, была наиболее агрессивной. Могли и по голове настучать, если что. Существовала отлаженная система подделки билетов, когда билет на третий ярус балкона продавали как в партер. И при этом переплату брали в десятикратном размере. Хорошим днем у спекулянта считался тот, когда удавалось «прокатить» иностранца. Последствия, правда, могли быть самыми непредсказуемыми, пожалуйся иностранец в милицию. И потому местные оперативники, которые «вели» спекулянтов, строго их предупреждали не связываться с интуристами.

чатся после спектакля с почитателями. Выйдешь на улицу — аплодисменты, студенты, курсистки...» Но почитатели тоже ждали, не понимая, что артист устал и имеет право на личную жизнь и отдых. За это им крепко попадало от богатыря Шаляпина. «Мы вышли на улицу со сцены проходом, где выходили рабочие и хористы, — свидетельствовал Коровин. — И все же, когда мы подходили к карете, несмотря на густой снег, слепивший глаза, толпа каких-то людей бросилась к нам. Кто-то крикнул: “Шаляпина качать!” Двое, подбежав, схватили Шаляпина — один поперек, другой за ноги. Шаляпин увернулся, сгреб какого-то подбежавшего к нему парня и, подняв его кверху, бросил в толпу. Парень крикнул, ударившись о мостовую. Толпа растерялась. Шаляпин и я быстро сели в карету и уехали». Интересно, что сказал тот парень, когда пришел в себя в больничке на третий день? Смею предположить, что он повел себя как герой чеховского рассказа «Попал под лошадь».

Шаляпину приходилось иметь дело и с клакерами тоже. Перед его первым выступлением в Ла Скала к нему заявился их главарь, на местном жаргоне — директор, с иголки одетый господин в желтых перчатках. Он пришел требовать с русского артиста деньги, а не то... А не то они превратят его дебют на итальянской сцене в кошмар. Но Шаляпин наотрез отказался, создав прецедент. До него никто не позволял себе подобного, все предпочитали договориться с местной театральной мафией. Когда спектакль закончился — «Мефистофель» Арриго Бойто, — клакеры в желтых перчатках, забыв свои угрозы, отбили все ладони, аплодируя певцу. «Ужег я их не голосом, а игрой. Голосом итальянцев не удивишь, голоса они слышали, а вот игрой-то я их, значит, и ужег!» — рассказывал о своих впечатлениях Федор Иванович.

Каковы бы ни были амбиции артистов и режиссеров, в конечном итоге успех спектакля определяет публика, «голосующая ногами». Причем в буквальном смысле. В Европе, например, принято топтать ногами (в Америке — освистывать), а в России зрители просто не покупают билеты на плохие спектакли и не ходят в театр. И так было издавна. Отношения зрителей и артистов имеют глубокие традиции. К началу XX века в Большом театре сложилась любопытная иерархия

спектаклей. Обычно, помимо оперы, раз в три дня, по абонементам давали балет, переживавший в то время долгожданное возрождение. Абонемент номер один был наиболее дорогим и предназначался для соответствующей публики — банкиров и фабрикантов, тузов российской промышленности, модных адвокатов, богатых купчишек, балетоманов, «золотой» молодежи, живущей, кажется, во все времена. Не прийти в такой день в театр было нельзя. И не важно, что занавес уже поднялся и свет погас, так как главное — показаться, а уйти можно и в антракте. Это был выход в свет. Балам, на которых за сто лет до этого блистало московское дворянство, разжиревшая буржуазная прослойка нашла замену в виде партера Большого театра по средам на балете. Лучшие люди, так называемая элита, собирались, чтобы продемонстрировать бриллианты, меха, наряды, а также содержанок и любовников. Но вот на аплодисменты они были весьма скуповаты. На более бедную публику был рассчитан воскресный абонемент номер два — интеллигенция, чиновники мелкой и средней руки, студенты и прочие не стеснялись выражать свои чувства, рукоплескали от души, как можно громче, приветствуя своих театральных кумиров.

Вообще же публика в Большой театр ходила самая разнообразная. Владимир Теляковский отмечал: «Когда я, придя в первый раз на представление в Большой театр, захотел сесть на мое казенное кресло, то к изумлению моему заметил, что ручки кресла соединены медной палочкой, которую шедший за мной капельднер стал удалять. На вопрос мой, зачем кресла запирают, полицмейстер театра объяснил, что такой порядок в Москве уже давно введен для всех административных кресел, ибо часто москвичи не любят разбираться в номерах и садятся на казенные кресла, и если такой москвич хорошо выпил, то уж своего места никак не оставит, иначе как со скандалом на весь театр. Бывали случаи, что даже и на запертые таким медным прутом кресла садились и старались прут согнуть ногами, чтобы не мешал сидеть. Таковы уж своевольные москвичи, и с такого рода озорством приходилось считаться. Всякий скандал мог окончиться буйством, избиением капельдинера и составлением протокола за нарушение тишины и спокойствия в общественном месте».



А вот и отличия пубрики Большого театра от Мариинки: «В Петербурге вообще мало принято было ездить в театр выпивши, а в Москве — состояние это не считалось неприличным: таковы уж были издавна обычаи в Первопрестольной. В Москве публика и аплодирует своеобразно, особенно если поет “милашка тенор” или танцует излюбленная балерина. Махали не только платками, но и простынями и дамскими накидками в верхних ярусах, и если в 1850 году известный тогда редактор “Московских ведомостей”, чиновник канцелярии московского губернатора Хлопов после представления балета “Эсмеральда” сидел вместо кучера в карете, увозившей из Большого театра знаменитую балерину Фанни Эльслер (за что, правда, и был уволен и место свое по редактированию “Московских ведомостей” был принужден уступить известному Каткову), то 50 лет спустя один из студентов Московского университета в Большом театре, увлекшись аплодисментами и маханием дамской кофтой балерине Рославлевой, упал из ложи второго яруса в партер, причем сломал по дороге бронзовое бра и кресло. Но этому счастливцу-энтузиасту, тоже московского производства, повезло в конце того же века больше, чем Хлопову: он ниоткуда уволен не был и остался жив и здоров. Когда прибежали взволнованные полицмейстер и доктор, то, к удивлению своему, констатировали только факт разрушения казенного имущества; что касается студента, то он, отделавшись сравнительно легкими ушибами, хладнокровно заявил о своем желании снова вернуться наверх, на свое место, дабы продолжать смотреть следующую сцену балета, обещая быть в дальнейшем более осторожным с казенной бронзой и мебелью». Эпизод с падением хлопающего зрителя из ложи воспроизведен в фильме «Музыкальная история».

После 1917 года состав зрительской аудитории заметно поменялся, искусство стало настолько ближе к народу, что в первые советские годы в бывшие императорские театры можно было пройти запросто, без билета. Да и внешний вид слушателей изменился — не во фраках, а в телогрейках и лаптях, шинелях и сапогах. Никогда ранее не бывавших в театрах рабочих и крестьян пришлось учить правилам поведения в зрительном зале. Известен, например, такой факт — у се-

бя в Художественном театре (национализированном!) Станиславский после начала спектаклей входил в темноту зрительного зала и предупреждал: «Товарищи, не надо лугать семечки во время представления! Ведь вы пришли в храм искусства». Простоватые зрители внимали Константину Сергеевичу, но лишь затем, чтобы, как только он уйдет, снова взяться за любимую привычку. Когда режиссер появлялся вновь, солдаты, матросы и крестьяне шептались: «Вон, вон опять идет! Прячьте семечки, ребята!» А приехавшие на съезд колхозницы, захотевшие прогнать Самосуда с его дирижерского пульта со словами: «Иди отсель, и руками не размахивай, ты нам мешаешь!» Это же просто прелесть... Впрочем, в 1930-е годы народ уже потихонечку отучился грызть семечки во время «Лебединого озера»...

И все же нельзя не отметить, что в условиях грандиозной культурной революции Большой театр сыграл свою важнейшую просветительскую роль. Персонажи в лаптях и онучах, которых ранее показывали разве что в операх «Жизнь за царя» и «Борис Годунов», теперь смотрели на эти оперы из зрительного зала, будучи приодетыми и побритыми. Но главное, конечно, — это доступность билетов, позволявших приобщиться к прекрасному буквально каждому советскому человеку — учителю, рабочему, шахтеру и летчику. Да и сами билеты превратились в своеобразную валюту в условиях специфических общественных отношений. Вспоминается фильм «Мимино», в котором летчик-грузин приходит к солисту Большого театра с одной целью — получить номер в московской гостинице. Они друг друга видят в первый и последний раз. При чем здесь театр, скажете вы? Это действительно театр, но в более широком смысле. Жена солиста звонит директору мебельного магазина, а ему-то как раз нужны два билета в Большой на «Лебединое озеро». Как мебельный директор пристраивает грузина в гостиницу, мы не видим. Но в итоге он уже обживает двухместный номер в «России» еще с одним «эндокринологом» из Армении.

А где мы потом видим этих двух командировочных в исполнении Вахтанга Кикабидзе и Фрунзика Мкртчана? Правильно, в Большом театре. Они сидят в зале, совершенно ничего не понимая. Мало того что они плохо говорят по-русски («Ларису Ивановну хочу!», «Пешком

постою»), так они еще не знакомы с содержанием оперы «Трубадур». Один из них целый день доставал покрыва для своего самосвала, другой — обивал пороги «Аэрофлота». Затем они безрезультатно прождали эту самую Ларису Ивановну у колоннады, намереваясь поразить ее уже самим фактом предложения пойти в театр. Готовы ли они морально к визиту в Большой театр? Зачем он им? Но все же по большому благу они туда приходят. В итоге, выйдя из театра, один спрашивает другого: «Слушай, это его мама была?» — «Которая?» — «Тот, который пел». — «Там все пели». — «Да нет, который умерла». — «Там все умерли». — «Нет, в красном платье, толстый». — «Это был дирижер». — «Э, ничего не понял. Слушай, кто это такой был, толстый, в красном платье?» — «Это его мать!»

Кто ходил в Большой театр, что за публика? В основном командировочные, из них и состояли очереди за билетами, поход в театр был для них частью культурной программы наряду с ЦУМом, мавзолеем и Третьяковской. Намотавшись целый день по конторам и учреждениям, накупив по списку заказанный родней дефицит (лезвии для бритвы, батарейки для транзистора, крышки для консервирования и т. д.), набив этим добром свой портфель, в котором и так тесно от апельсинов и печени трески, командировочный, наконец, приползал на встречу с прекрасным. И не важно, что либретто оперы или балета он не знает и музыки вообще не понимает, главное — он в Большом, будет что рассказать дома. Удобно устроившись в кресле, сняв ботинки, рассмотрев в бинокль серпасто-молоткастый занавес художника Федоровского, богато украшенные интерьеры, ложи, посланец ткацко-прядельного комбината сладко посапывает уже к концу первого акта\*.

---

\* А ведь было на что смотреть! Зрительный зал, спроектированный еще русским итальянцем Катерино Кавосом, был выполнен в стиле ренессанса, смешанного с византийскими мотивами. Усиливала впечатление позолота всевозможных мелких деталей, изготовленных, кстати, из папье-маше (эту технологию принято называть русской, ее применение позволило на многие десятилетия сохранить металлический блеск). В Большом театре Кавоса, отстроенном после очередного опустошительного пожара к лету 1856 года, от прежнего театра остались лишь фрагменты — колонны и стены, удачно включенные в новое здание. Фасад театра был выкрашен в нежный песочный с золотистым оттенком цвет.

Артисты это тоже замечали. «Какие усталые, бессмысленные лица! Никакой заинтересованности в том, что происходит на сцене. Отсутствие в театре культурно подготовленной публики привело к ненужности выдающихся дирижеров, выдающихся вокалистов. Публика не понимает, не различает, кто дирижирует сегодня, а кто дирижировал вчера. Как же должен выкладываться артист на сцене, чтобы встряхнуть этого замотанного, не заинтересованного ни в чем человека и заставить его слушать спектакль, сопереживать! Поэтому главным в опере стала не музыка, а слова, выговариваемые в сопровождении музыки, чтобы донести смысл, содержание спектакля. Когда советские певцы выезжают за рубеж, их часто критикуют за преувеличенность игры, за резкость голосов, вокальной музыкальной фразировки. Но это — наш стиль, это стиль советского театра. Нетеатральная атмосфера зрительного зала продолжается и в антрактах. Публика не общается между собой, не обменивается впечатлениями — видно, что это случайные посетители, чувствуют они себя здесь стесненно и неуютно. Одни устремляются в буфет, чтобы как-то занять время в незнакомом им месте, другие в одиночку или парами молча двигаются по фойе, напряженно глядя в затылок впереди идущим. В Большом театре — около двух тысяч мест, но, несмотря на переполненный зал, артисты поют в основном для нескольких десятков человек. Тех, кто сидит в директорской ложе. Для своих коллег-соперников. Для своих родственников и почитателей, которые есть у каждого известного артиста», — переживает Галина Вишневская.

А во время войны был такой случай, характеризующий простоту нравов эпохи. Шла «Травиата». «Погасили свет, дирижер встал за пульт, и полились нежные звуки скрипки — симфоническое вступление к опере. Вдруг вся публика первых рядов вскочила и выбежала

---

А знаменитый символ театра — квадригу коней, запряженную в двухколесную колесницу с богом Аполлоном, воссоздал скульптор Петр Клюдт, известный в том числе и по скульптурным композициям, украшающим Аничков мост в Петербурге. Для удобства зрителей и украшения боковых фасадов театра Кавос включил в проект чугунные галереи со стороны Петровки и Щепкинского проезда. Особенно красиво здание театра смотрелось в вечернее время, когда зажигались торшерные фонари на галереях.

из зала. Спектакль приостановили, дали свет, и выяснилось, что на спектакль пришли фронтовики, которые, по случаю короткой передышки, были навеселе. Когда они увидели, что впереди сидят обычные горожане, их это возмутило: «Тыловые крысы впереди, а мы сзади!» Выхватили пистолеты и приказали всем «крысам» немедленно удалиться. Пришлось звать военную комендатуру для продолжения оперы», — свидетельствовал Иван Петров. Хорошо еще, что фронтовики не выгнали со сцены самих артистов — благо что пели они в этот вечер достойно...

В фильме «Место встречи изменить нельзя» один из эпизодов разыгрывается в Большом театре, где жулик Ручников в исполнении Евгения Евстигнеева с успехом занимается своим любимым делом — ворует номерки из карманов иностранцев, чтобы затем с помощью своей подельницы украсть чужую шубу. Следователи МУРа приходят в кабинет администратора театра за контрамаркой — своеобразным бесплатным билетом. Здесь все показано очень точно. А встречаются Жеглов и Шарاپов у знаменитой колоннады Большого театра. Изначально она была сделана из известняка, подмосковного камня, широко применявшегося еще в древней Москве. Известняк использовался при постройке Кремля, стен Белого города, церквей и колоколен. Этот камень, обладая ровной, без раковин, поверхностью, отличается важным декоративным свойством — наличием собственного оттенка, например, палевого, желтого или розового; колонны Большого имели бело-желтый цвет. Но есть у него и одно неудобное качество — пористость, из-за которой известняк хорошо впитывает влагу, со временем накапливающуюся и оказывающую разрушительное воздействие, причем и внешнее, и внутреннее. Для предотвращения этого под основание колонн Большого театра подкладывали бересту, выполнявшую роль гидроизолятора. Но со временем и береста перестала помогать. Ведь где влажность, там и соль. За полтора века это химическое соединение порядком испортило внешний вид колонн. Прибавьте сюда еще экологическую обстановку в Москве, перепады погоды — сколько испытаний выпало на долю колоннады Большого театра! На их поверхности проступили крупные серые пятна — следы испарения соли, «высолы».

Серьезные изменения произошли и в структуре колонн. Появились глубокие трещины, глубиной до пяти сантиметров. К началу нашего века более трети всей площади колонн нуждалось в обновлении и обессоливании. (Лечение колонн от соли — весьма сложный процесс, им, как и людям, ставят компресс, для чего колонну укутывают пленкой, под которой своего рода глиняная мазь с добавлением целлюлозы. Такой компресс нельзя снимать две недели.)

Перелистывая документы прошедших эпох, читая мемуары и сравнивая отношение кумиров своего времени к одним и тем же вещам, поневоле приходишь к выводу, что более чем за сто лет мало что изменилось. Скажем, для поклонника главным было во все времена увидеть обожаемого артиста, получая от этого прежде всего моральное удовлетворение. Не менее положительные эмоции посещали и дирекцию театра, когда в кассе не оставалось билетов. Здесь цели фанатов и управленцев совпадали. Преклонение перед обожаемыми артистами приводило к вполне ожидаемым результатам, а точнее к аншлагам. Владимир Теляковский гордился: «Вообще за три года моего пребывания в Москве в качестве управляющего театрами картина оперных и балетных спектаклей совершенно изменилась. В опере и балете завелась своя специальная публика абонентов, которая стала посещать театры и вне абонентов. Сборы по опере, давшие в 1897 году 232 125 рублей, дали уже в 1899 году 319 002 рубля, а балет с 50 999 рублей поднялся на 87 733 рубля, не считая еще 45 011 рублей, которые дала касса предварительной продажи. Средний сбор за балетный спектакль поднялся с 1062 рублей на 1655 рублей. В 1913 году опера выручала уже 533 830 рублей, а балет — 156 273 рубля, при среднем сборе за спектакль около 3000 рублей». Превращение театра в источник дохода повышало не только авторитет его директора, но и вес самого учреждения в глазах чиновников.

Прошло полвека, и уже советский директор Михаил Чулаки сетовал: «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) продажа билетов должна была давать 98 процентов от полного сбора (то есть практиче-

ски лишь два билета в первом поясе партера могли не быть проданы); да и по филиалу далеко не всегда удавалось собирать необходимые 85 процентов от аншлага. Вспоминаю, как через полчаса после начала спектаклей на обеих сценах я с трепетом ожидал, когда мне принесут рапортчики, сообщавшие о результатах сегодняшней продажи билетов. Нередко сведения эти бывали неутешительными, особенно когда на основной сцене шли оперы советских авторов, — и это вопреки утверждениям инстанций, ведающих музыкой, что, дескать, “народ требует” произведений на современные советские темы — тех самых произведений, на которые их самих и на аркане, бывало, не затащишь!»

Как видим, и при царе-батюшке, и при советской власти проблемы были схожи: как повесить сборы? Теляковский нашел выход, пригласив Шаляпина. Советский же директор, не имея под рукой главного русского баса, мог повлиять на посещаемость, включив в афишу фамилии народных артистов СССР. «Каждый раз, когда дирекция разрабатывала календарь спектаклей на месяц вперед, перед нами неназойливо возникал маленький человек, смотревший на начальство влажными глазами-маслинами, скромно умоляющий подкрепить афишу: “Народных эс-эс-эр не хватает”, — плачущим голосом взывал к нам главный администратор филиала Х. А. Абулов». И ничего не поделаешь — приходилось «подкидывать» народных артистов, чтобы увеличить продажу билетов...

В советское время артисты не могли позволить себе, следуя примеру Шаляпина, выкупить билеты и раздавать их у себя на квартире — им бы просто никто не позволил это сделать. В 1960—1980-е годы на популярные у иностранцев балеты можно было попасть только по большому благу. Князь Никита Лобанов-Ростовский, сын эмигрантов и удачливый бизнесмен (р. 1935), рассказывал, как в 1970-х годах, приехав в Москву, смог посмотреть балет «Спартак» лишь с помощью взяток и подношений. Поначалу он обратился к Марису Лиепе — исполнителю партии Красса в балете, но тот сказал, что билетов нет даже у него. Тогда князь обходным маневром, используя целый портфель ярких и дешевых сувениров, достал билеты в партер: «Когда после спектакля мы пришли к Лиепе за кулисы, он был страшно смущен и, чтобы как-то загладить неловкость, пригласил нас всех на ужин в “На-

циональ” с шампанским и икрой. Вот так делались дела в Москве: за какую-нибудь ерунду в иностранной обертке можно было получить все, что угодно».

Подобно «Спартаку», огромные очереди в кассу вызывала «Аида», зрители в надежде достать билеты на оперу пускались во все тяжкие. «Накануне спектакля нас буквально одолевали просьбами друзья и знакомые, друзья друзей и знакомые знакомых, чтобы забронировать в кассе театра билеты или получить контрамарку. Счастливые обладатели билетов за несколько дней до спектакля жили в радостном ожидании. Мы все это знали, поскольку нам постоянно рассказывали обо всем и наши друзья, и наши почитатели», — отмечает Ирина Архипова.

Много лет кряду театральными кассами Большого театра заведовал «человек с неиссякаемым юмором» Михаил Исаакович Лахман. Незаменимый в таком деле человек со связями, умевший находить выход из самых сложных положений, когда билетов не было вообще, но в последний момент для тех, кому очень нужно, они все равно появлялись. Однако и Лахману чувство юмора однажды изменило, когда он увидел себя среди героев актерского капустника, подготовленного артистами балета. Сюжет был снят на киноплёнку любительской кинокамерой и высмеивал очередную советскую постановку — оперу Дмитрия Кабалевского «Никита Вершинин» о борьбе за советскую власть на Дальнем Востоке. В киносюжете Лахман сидел за окошечком кассы, оклеенной, словно обоями, афишами «Никиты Вершинина», и уговаривал публику купить хотя бы один билетик на новый спектакль.

Ничто не могло спасти спектакль от провала — ни участие Лемешева (он пел партию китайца Син-Бин-У) и Нэлеппа, ни дирижерская палочка Мелик-Пашаева, ни режиссура Баратова и реалистичные декорации Рындина. Причем слово «провал» применяется здесь именно в контексте отсутствия на него спроса. Зрители, словно сговорившись, не хотели покупать билеты на оперу: всем, понимаешь, подавай «Пиковую даму»! Как говорили в таком случае авторитетные театральные администраторы, «Если народ не пойдет, то его уже ничем не остановишь!»\*

---

\* Примечательно, что неудачи советских композиторов чиновники связывали исключительно с финансовой стороной вопроса, не думая о том, что для создания такого сложного му-



Композитор Кабалевский (позднее учивший детишек по телевизору слушать музыку, стоящую на трех китах) впал в депрессию. Ему в пору было застрелиться: позор-то какой! На помощь пришла дирекция, уняв авторов злободневного капутника, благо что все они находились в прямом подчинении. Но если местных юмористов удалось прижать к ногтю, то сатириков всесоюзного масштаба — Александра Шурова и Николая Рыкунина, также избравших целью своих куплетов Большой театр и неудачную новую оперу, пришлось уговаривать, дабы они завязывали наконец со своей критикой. «Нам Гоголи и Щедрины нужны», — как сказал товарищ Маленков, но не до такой же степени!

Ну а как же с финансовым планом? Ведь его никто не отменял: вынь да положь сборы от продажи билетов в Министерство культуры! Предприимчивый заведу-

---

зыкального произведения, как опера, требуется еще и талант. «Практика показывает, что многие крупные композиторы избегают обращаться к оперному жанру, а предпочитают систематически получать заказы от Министерства кинематографии на создание музыки к фильмам. За небольшое количество такой музыки композитор получает большие суммы, причем незначительная творческая ответственность и затрачиваемая энергия при создании музыки для кинофильмов несравнимы с большим и ответственным трудом оперного композитора. Так, например, композитор Шостакович за 5 лет (1948—1952 гг.) написал небольшое количество музыки для восьми фильмов, получив за это более 600 тыс. рублей; Хачатурян за семь фильмов получил 500 тыс. руб.; Хренников за то же время написал музыку к шести фильмам. Создание оперы — крупной музыкальной формы связано обычно с большими и длительными переделками и доработкой, всесторонней общественной критикой произведения и, в конечном счете, — в случае неудачи — ставит под сомнение идейно-творческий авторитет композитора. При всем этом труд его оплачивается значительно ниже, чем за музыку для фильмов (не более 60 тыс. за музыку оперы, в то время как за фильм, считая выплату потиражных, — до 75 тысяч с последующими повторными гонорарами за возобновляемый тираж еще 50 тысяч). К этому следует добавить и то обстоятельство, что крупный композитор, привлекаемый к созданию музыки для большого фильма, как правило, включается в состав группы, выдвигаемой на Сталинскую премию за создание фильма. Крайне заниженными также являются ставки авторского гонорара за издание клавиров и партитур опер (от 10 до 12 тысяч рублей)» — записка отдела науки и культуры ЦК КПСС «О состоянии советской оперы», 8 мая 1953 года.

ющий кассами Лахман на безрыбье всегда пользовался ситуацией — культпоходы в театр от предприятий и организаций. Тут надо отметить, то Большой театр не гнушался предоставлять за деньги свой зрительный зал для проведения всякого рода торжественных собраний, после которых у их участников появлялась прекрасная возможность насладиться операми советских композиторов, будь то Дмитрий Кабалевский или Тихон Хренников с его «Матерью», которую зубоскалы театра прозвали «хреновой оперой» (подобные оперы услышавший их Игорь Стравинский, посетивший родину в 1962 году, назвал в своем дневнике «хламом»). От подобных просмотров выигрывали все — и бухгалтерия, и буфет, ведь именно после посещения последнего изрядно набравшиеся участники заседаний уже совсем по-иному воспринимали происходящее на сцене — с чувством глубокого удовлетворения. Ну и, конечно, билеты в нагрузку — когда вместе с «Лебединым озером» в одном флаконе заставляли покупать билеты на «Октябрь» или «Декабристов», «Оптимистическую трагедию». «Нагрузка» — словечко ушедшей эпохи, в нагрузку к томам Дюма или Гюго (а то и Пикуля!) в советских книжных магазинах еще и продавали труды классиков марксизма-ленинизма.

Кто не помнит знаменитый монолог Аркадия Райкина «В греческом зале», герой которого — алкаш-рабочий озадачен свалившейся на него проблемой — где провести второй выходной день? В 1965 году партия и правительство пошли на невиданный либерализм, устроив своему народу два выходных дня в неделю, прибавив к воскресенью еще и субботу. Добряк Брежнев в отличие от прожектера Хрущёва знал, как быстро создать себе авторитет. Однако на труппе Большого театра это сказалось неожиданным образом. В советское время в бюрократическом языке бытовало такое выражение, как культурное обслуживание населения. Превращение субботы в нерабочий день означало: теперь в Большом театре количество утренних спектаклей — угренников — должно возрасти вдвое, дабы удовлетворить эти самые культурные потребности, чтобы люди не пили водку и гуляли за столом, а еще чаще ходили в театр. То есть сначала в театр, а опосля — водка за столом. Нагрузка на труппу возросла симметрично.

А к тому времени Большой театр и его сцена в Кремлевском дворце съездов уже столкнулись с неожиданными проблемами. После открытия дворца в 1961 году предполагалось, что на его сцене каждый месяц будет идти до восьми опер и балетов (в сумме). Через три года эта цифра выросла в три раза, что было неплохо: огромный зал вмещал также в три раза больше зрителей, что давало доход в продырявленный космическими полетами госбюджет аж 300 тысяч рублей в месяц! Проблема была в другом: необъятная сцена дворца требовала такого же заполнения артистами, в частности хором и мимансом, причем всей труппы. А кто же тогда будет петь в этот же вечер на основной сцене? Для нее хора уже не хватало. «Мы были вынуждены ставить на основной сцене “малонаселенные” спектакли, где был занят минимум артистов хора, миманса и балета, в том числе возобновили “Вертера” — более чем средний спектакль и по качеству постановки, и по составу исполнителей. Дело дошло до того, что мы не могли ставить одновременно в Большом театре “Онегина”, а в КДС — “Бахчисарайский фонтан” — эти два спектакля “не расходились” по артистам миманса, которых не хватало. Большой театр стал постепенно превращаться в филиал Дворца съездов», — свидетельствовал завтруппой Анатолий Орфенов. Выход из создавшегося кадрового голода нашли быстро: умножить штат труппы на 350 человек, увеличив ежегодную госдотацию на содержание театра на 600 тысяч рублей в год (и это при высоких сборах!). Вряд ли такое было возможно в Метрополитен-опере, которая живет за счет частного финансирования. В дальнейшем ведущие солисты театра старались петь на сцене КДС как можно реже, даже будучи назначенными на тот или иной спектакль, они охотно брали бюллетень...

И все же закончить эту главу хочется тем же, с чего она и началась. В начале 2020 года после одного из спектаклей Мариинского театра известная солистка чуть было не получила в качестве букета искусственные цветы, которые обычно продаются у входа на кладбище. Спасибо капельдинерам: вовремя распознали обманку! Этот, с позволения сказать, «букет» сопровождался запиской специфического содержания, написанной, как утверждает, женским почерком. Жива традиция...

«У НИКИТЫ СЕРГЕЕВИЧА ОТ ВАШЕЙ  
МУЗЫКИ ЖИВОТ ЗАБОЛЕЛ».  
ВЛАСТЬ ЦАРСКОЙ ЛОЖИ

*Царская ложа как символ верховной власти — «Все пытались уловить настроение царя» — Пленение Ленина полуголой Айседорой — «Вас желает видеть государь» — «Отдайте стакан, Шалятин!» — Неудача с Троцким — Гонорары натурой — «Лебединое озеро» — инструмент внешней политики — Черчилль и Никсон — «Иди, Леня, иди!» — «Лохматый» Брежнев и Александр Ворошило — «Щетина сцены» — Гвоздики от Мао — «Спящая красавица» для Рейгана — Раиса Максимовна все знает? — Горбачёв и Паваротти — Сталин в ложе: страшно, аж жуть! — «Мальчики» из охраны в оркестровой яме — Сурдина и граната — Правительственные концерты — Комсомалка Плисецкая — Джазмены дуются в карты за кулисами — «Чуют правду!» — Взбучка от Власика — «Декабристы» без Берли — Хрущёв на «Трубадуре» — «Асель», иди отсель! — Случай с президентом — Балет или футбольный матч по цветному телевизору? — Цирк в Большом театре — Суровый Косыгин — Атомоход в царской ложе — Баялда*

*— Мы передавали произведения советских композиторов, а теперь послушайте музыку.*

Острота советской эпохи

Посещавшие Большой театр зрители занимали в зале места согласно купленным билетам. Однако есть в театре одно место, купить билет на которое нельзя было ни тогда, ни теперь. Находится оно в царской ложе, изначально предназначавшейся для императорской семьи. Естественно, что зачастую ложа пустовала, поскольку цари наезжали в Первопрестольную нечасто, обычно два-три раза в год. Хорошей традицией стало посещение Большого театра в дни коронационных торжеств — даже если очередной монарх из рода Романовых не любил оперу или балет, хочешь не хо-

чешь, а в царской ложе быть обязан. Это было редко, но точно.

Так произошло в августе 1856 года, когда по случаю восхождения на трон Большой театр осчастливили своим посещением новоявленный император Александр II с супругой Марией Александровной, дабы из царской ложи насладиться оперой Гаэтано Доницетти «Любовный напиток» и балетом Цезаря Пуни «Марки-тантка». Танцевали приглашенные иностранцы, французы и итальянки, в том числе популярная в XIX веке Фанни Черрито (почти как Плисецкая, только получше). Все повторилось через 17 лет, когда в мае 1883 года в Москву приехал на коронацию весь царский двор во главе с Александром III и Марией Федоровной. Императорская чета появилась в царской ложе, откуда наблюдала за избранными сценами из оперы Михаила Глинки «Жизнь за царя». Пели русские артисты, что было весьма символично для «самого русского царя», закончилось действие ожидаемо — гимном «Боже, царя храни!». Затем очередное историческое посещение царской ложи случилось в 1896 году, когда в Успенском соборе короновался Николай II...

Само нахождение в царской ложе обозначает недосыгаемый статус ее зрителя, так же как шапка Мономаха и президентский штандарт. Это некая регалия власти, причем неприкосновенная. Лишение ее равносильно потере властных полномочий. Однажды московский генерал-губернатор Арсений Андреевич Закревский даже пожаловался в Санкт-Петербург, когда его ни за что ни про что попытались усадить не в положенную ему ложу-бенуар, причисляемую к императорским, а в обычную. Возможность посмотреть спектакль из обычной ложи он расценил как оскорбление. В 1851 году обиженный Закревский обращается к директору Санкт-Петербургских императорских театров Александру Михайловичу Геденову со следующим посланием:

«Понятия московской и петербургской публики о звании военного генерал-губернатора совершенно различны. В Москве военный генерал-губернатор есть представитель власти, в Петербурге много властей выше его. Ложа-бенуар в Большом театре, отчисляемая ныне к императорским ложам, состояла всегда в распоряжении московских военных генерал-губернаторов.

Ею пользовались и предместники мои, и я по настоящее время. Всегда принадлежавшее военным генерал-губернаторам право располагать этою ложею составляет в мнении жителей Москвы одно из преимуществ, сопряженных со званием генерал-губернатора. Дать генерал-губернатору ложе в бельэтаже или бенеуар наряду с прочей публикой значит оскорбить и унижить в глазах Москвы звание главного начальника столицы и дать праздным людям, которых здесь более, нежели где-либо, повод к невыгодным толкам. Прошу Вас, Милостивый Государь, довести до сведения его светлости министра Императорского Двора, что по вышеизложенным причинам я нахожу несовместимым с достоинством московского военного генерал-губернатора иметь ложе в здешнем Большом театре в ряду обыкновенных лож и бенеуаров. Собственно, для меня не нужно никакой ложи, но меня огорчает то, что в лице моем оскорбляется звание московского военного генерал-губернатора».

Мы специально привели текст письма в таком объеме, чтобы продемонстрировать своеобразие стиля и языка Закревского. Почти в каждом предложении упоминается его должность — военный генерал-губернатор. От этих частых упоминаний рябит в глазах. Но он пишет так, будто речь идет не о нем, а о совершенно постороннем человеке. Малоубедительно и утверждение о том, что Закревский не за себя радеет, а за должность генерал-губернатора вообще. Это даже вызывает улыбку. Если смотреть глубже, то в этом письме Гedeонову сформулировано отношение Закревского к Москве: он в ней не управляет, а царствует, причем как ему вздумается. И никто ему не указ. Казалось бы, что может прибавить к этому авторитарному полновластию со сверхширокими полномочиями причисляемая к царским ложа-бенеуар? Оказывается, может. Она не только тешит самолюбие Закревского, показывая всем остальным, кто в Москве хозяин и как вследствие этого надо к нему относиться. В итоге Закревский получил желаемую ложу. Бояться его стали еще больше...

Существование царской ложи в Большом театре (в советское время — центральной) необходимо было совсем не для того, чтобы обеспечить ее высокопоставленным зрителям хороший обзор всего происходящего на сцене: это были отнюдь не самые лучшие места. Зато

именно те, кто в этой ложе сидел, становились видны всему залу. В этом и состояла истинная цель их прихода — показаться перед народом, который по давно сложившемуся этикету вскакивал, стоя приветствуя своих лидеров, хлопая в ладоши с неменьшим энтузиазмом, чем артистам наступающим. Не вставать было опасно — это сразу было заметно и трактовалось как открытый вызов\*. Так было и при царях, и при генеральных секретарях, и даже при президентах (последний глава СССР занимал именно этот пост), становившихся главными героями в маленьких спектаклях, устраиваемых не на сцене, а в зрительном зале. Только в этих спектаклях публика смотрела не на сцену, а совершенно в ином направлении — в царскую ложу.

«В театр двор ездил не потому, что желал то или другое в театре посмотреть, а потому, что ездили государь, императрицы и великие князья. Ездили придворные в те дни, когда в театре бывал государь, и наблюдали не столько за тем, что происходило на сцене, сколько за тем, что происходило в царской ложе: доволен ли государь спектаклем, как аплодировал, кто с ним сидел и т. п. Ложи и места старались брать такие, чтобы была непременно видна царская ложа. Наиболее приближенные любили ездить в театр на места почетные и даровые, как, например, в ложу министра двора, директора или в среднюю царскую, считая лишним тратить деньги на то удовольствие, которое можно, благодаря своему положению, не только получить даром, но еще своим присутствием осчастливить приглашающих», — рассказывал Владимир Теляковский.

А вот впечатления от присутствия в царской ложе Ленина. «Публика с восторгом следила за каждым движением Ленина. Как он сдвинулся с места, как наклонился над барьером ложи и словно впился взглядом в сцену. По выражению его лица можно было судить, как его волнует танец. С последними аккордами “Интернационала” Ленин привстал и громко, во весь голос вос-

---

\* Однажды опальный уже маршал Георгий Жуков остался сидеть при появлении в зале Хрущёва — так тот сам ему позвонил и спросил о причине сего поступка: «Ишиас замучил, Никита Сергеевич!» Хрущёв бросил трубку, расстроенный не тем, что маршал не встал, а тем, что это видели все — то есть своеобразная пощечина была нанесена публично.

кликнул: «Браво, браво, мисс Дункан!»», — вспоминал болгарский полковник Х. Паков.

Волнение вождя мировой революции можно понять — в 1921 году неистовая Айседора Дункан выступала на сцене Большого театра в чем мать родила, да еще и босиком, желая подчеркнуть свою чувственность и эротизм. Это были танцы под музыку «Марсельезы» и «Интернационала». И судя по реакции Ленина, чем-то она его зацепила, хотя, понятно, чем именно. «Айседора сидела на коленях и раскачивалась из стороны в сторону. Она словно была прикована цепями и хотела их разорвать. Но в это время в зале поднялся шум. Публику шокировал вид Дункан: прозрачная туника, надетая на голое тело, и открытая грудь. Шум в зале нарастал. Дункан подняла руку, крикнув в зал: «Silence! Escouter la musique!» («Тихо! Слушайте музыку!» — А. В.). Когда шум стих, она продолжала свое действие. Разорвав цепи, она танцевала на музыку «Интернационала» символический «Танец свободы» в окружении маленьких «дунканят» в красных хитончиках, среди которых была и приемная дочь Дункан — Ирма», — вспоминал Асаф Мессерер.

Айседора приезжала в Россию и при царе (в 1904 и 1907 годах), но тогда голышом на сцену Большого театра ее не выпускали (слишком смело!), зато свои балетные восхищались новаторством артистки — Анна Павлова, Фокин, Горский. Возникло даже такое явление, как «дунканизм» — желание подражать Айседоре, танцуя на так называемых «невыворотных» ногах. А еще «дунканисты» предпочитали лежать или сидеть на сцене, ну и конечно, максимально обнажать всевозможные части тела. Для апологетов классического балета это было неприемлемо. А вот Ильичу голая грудь понравилась! Революция свершилась не зря.

Надо полагать, наблюдая из царской ложи за танцами свободы в исполнении соблазнительной Айседоры (по-своему трактовавшей эту самую свободу, в том числе в личной жизни), Ленин лишний раз убедился в правильности своего решения в 1919 году не закрывать Большой театр. А ведь что только не говорили его соратники о будущем императорского театра. Некоторые предлагали и вовсе разобрать его по кирпичикам (даже взорвать!) как совершенно ненужную вещь в услови-



ях строительства новой социалистической культуры. Кроме того, это был явный оплот «буржуазно-дворянского искусства», портящий рабоче-крестьянскую публику всякими там «Борисами Годуновыми», «Царскими невестами» и «Евгениями Онегиными». На закрытии Большого театра всячески настаивал председатель Малого Совнаркома товарищ Галкин. Но Ильич сказал, что «ликвидации этого столпа нашей культуры пролетариат нам не простит».

Дело было в том, что зимой 1919 года обострился дефицит топлива — не хватало дров. Вот и возник вопрос о целесообразности отопления театра. «В Большом театре дают балет “Коппелия”, и я случайно оказываюсь на гудящей галерке. В театре холодно, публика сидит в валенках, в шубах, под куполом висит морозный туман от дыхания зрителей. Зима 1919 года была вообще какой-то небывало лютой и голодной. Москва глубоко утонула в снегу, на улицах валялись закоченевшие дохлые лошади, их никто не убирал. У нас в доме вся жизнь перенеслась в ту комнату, где топилась “буржуйка”. Длинная, голенастая труба тянулась от нее в форточку. Поэтому в комнате дыма было больше, чем тепла. Мать варила суп: на чугун кипятка горсть пшена. Мы сидим, жмемся ближе к “буржуйке” и друг к другу... И вдруг — Большой театр! Красный бархат партера и лож, золото, сияние огней в хрустальных подвесках. Все это казалось почти ирреальным и все-таки было явью. Радостная роскошь обстановки, звуки настраиваемых в оркестре инструментов, тьма, медленно сходявшая в зал вслед меркнувшей люстре, взлетающий вверх занавес и, наконец, яркая сцена, на которой, непричастно стуже, стояла грациозная балерина в короткой пачке и резво веселая», — вспоминал юный зритель Асаф Мессерер. В итоге по предложению Ленина Большой театр стали не только снабжать дровами и пайками, но и не разогнали.

Интересно выразился о Большом театре нарком просвещения большевистского правительства Луначарский, сказав, что он необходим «для удовлетворения великой культурной нужды трудового населения». Нужду победивший пролетариат принялся справлять в театре уже через две недели после октябрьского переворота 1917 года. Переезд столицы в Москву в 1918 году

ознаменовал собой и изменение отношения власти к Большому театру, зал которого стал использоваться для проведения внушительных большевистских собраний и партийных съездов. На долгие годы зрительный зал Большого театра стал главным залом страны. А царскую ложу немедля заняли революционные предводители, в частности Ленин бывал в театре около сорока раз...

Схожая реакция публики на появление в царской ложе Ленина и Николая II говорит лишь о том, что с изменением государственного строя суть сложных отношений между властью и театром осталась прежней, а роль царя очень верно обозначил Шаляпин, назвав его главным антрепренером Российской империи. Такова же была и роль Сталина. Он, наверное, единственный из всех вождей, кто так пристально и искренне интересовался Большим театром, активно вмешиваясь в его работу. Вот потому-то и не любил Иосиф Виссарионович появляться в бывшей царской ложе — ему не требовалось демонстрировать свою неограниченную власть. Приезжал он для другого: посмотреть как бы глазами режиссера спектакль, в создании которого принял участие, потому и сидел в боковой ложе рядом со сценой. Боялся он покушений, как большинство диктаторов, так зачем же превращаться в мишень для потенциальных снайперов? Ведь царская ложа видна как на ладони.

А еще вожди, как и Николай II, любили пообщаться с артистами, выступление которых на сцене Большого театра подразумевало, что его солисты рано или поздно попадут в поле зрения власти предержавшей, будучи приглашенными в ложу к главному зрителю. Так, в 1900 году пришло время и для Шаляпина лично познакомиться с Николаем II, пожелавшим отблагодарить своих поющих подданных. Сие историческое событие произошло 12 апреля 1900 года во время пребывания в Москве царской семьи, когда в Большом театре давали оперу Лео Делиба «Лакме». Зал блестел от эполетов и орденов — весь двор приехал из столицы. Опера произвела шок: откуда в захудалом Большом театре такие певцы? Что это за чудо чудное? Раньше в Первопрестольной был один повод для обсуждения у театралов — Малый театр. А теперь... Так о Большом театре заговорили вновь. Государь накануне отъезда из Белокаменной

22 апреля вечером, после небольшого семейного обеда у великого князя Сергея Александровича, захотел послушать пение Федора Шаляпина и Леонида Собинова в камерной обстановке. Восторг полный.

В дальнейшем Шаляпин стал частым гостем в императорской ложе. По обыкновению начиналось это в антракте со слов директора: «Шаляпин, пойдемте со мною. Вас желает видеть государь». Как был — в образе Бориса Годунова или Мефистофеля артист представал перед светлыми очами самодержца. Царь благодарил, говоря ему комплименты: «Вы хорошо пели!» Однако острый ум певца, вживавшегося на сцене в личины царей, подмечал истинную причину приглашения в царскую ложу: «Мне всегда казалось, что я был приглашаем больше из любопытства посмотреть вблизи, как я загримирован, как у меня наклеен нос, как приклеена борода. Я это думал потому, что в ложе всегда бывали дамы, великие княгини и фрейлины. И когда я входил в ложу, они как-то облепляли меня взглядами. Их глаза буквально ошупывали мой нос, бороду. Очень мило, немного капризно спрашивали: “Как это вы устроили нос? Пластырь?”».

Общение с царем продолжалось и за пределами театра, на частных концертах в различных резиденциях. В подобных случаях за Шаляпиным присылали посыльного от того или иного царского родственника, великого князя, в гости к которому обещал пожаловать Николай II. На семейные концерты царь приезжал вовсе не в парадном мундире, а в тужурке как на портрете Серова. Концерт был сборный и состоял не только из выступлений Шаляпина, но и различных хоров. За стол артистов не сажали, а в качестве поощрения предлагали выпить шампанского, но опять же в отдельной комнате, что задевало Шаляпина: «Через некоторое время великий князь Сергей Михайлович на маленьком серебряном подносе вынес мне шампанское в чудесном стакане венецианского изделия. Остановился передо мной во весь свой большой рост и сказал, держа в руках поднос: “Шаляпин, мне государь поручил предложить вам стакан шампанского в благодарность за ваше пение, чтобы вы выпили за здоровье его величества”».

В присутствии великого князя, невольно исполнявшего роль официанта (не всякому такая честь доведет-

ся — Шаляпину услужить!), певец взял стакан, залпом выпил шампанское, но не для того, чтобы утолить жажду. Смекалистый Федор Иванович задумал такую штуку, которую никто до него не проделывал. В назидание их величествам он решил оставить венецианский стакан у себя: «Прошу ваше высочество, передайте государю императору, что Шаляпин на память об этом знаменательном случае стакан взял с собой домой!» Сергей Михайлович вынужден был смириться с потерей. В самом деле: не отнимать же у певца-богатыря стакан, еще не отдаст! Надо полагать, что пустой поднос наделал много шуму — нет, он не упал на резной паркет, само отсутствие на нем стакана вызвало большой переполох у представителей прогнившего царского режима (1905 год не за горами!). Судьба стакана так взволновала его бывших обладателей, что спустя некоторое время Шаляпина позвали в царскую ложу, где одна из великих княгинь, хвастаясь своими перчатками, лопнувшими по швам от беспрерывных аплодисментов, изволила сказать ему: «Видите, до чего вы меня доводите. Вообще вы такой артист, который любит разорять. В прошлый раз вы мне разрознили дюжину венецианских стаканов». Шаляпин за словом в карман не полез: «Ваше высочество, дюжина эта очень легко восстановится, если к исчезнувшему стакану присоединятся другие одиннадцать...»

Предметы хрусталя дарили артистам и позже. В 1930-х годах на очередном приеме в Кремле Сталин, оценив исполнительский дар Александра Пирогова, преподнес ему бокал с шампанским. Выпив содержимое, певец хотел было поставить бокал на поднос, на что Сталин возразил: «Возьмите его на память как один из лучших певцов нашего времени!» Демократизм вождя нельзя не оценить — в национализированном имуществе императорской семьи этого добра, надо полагать, было завались. И то правда: великая княгиня дорожила принадлежавшим ей лично стаканом, Сталин же распоряжался так называемым «народным» добром\*.

---

\* Как не вспомнить анекдот времен застоя. Стоят Брежнев и Никсон. Американский президент, закуривая, предлагает советскому генсеку сигарету из портсигара, на котором выгравированы слова: «Ричарду Никсону от избирателей». Леонид Ильич в ответ достает из кармана свой портсигар с надписью: «Николаю 2-му от Матильды Кшесинской».

Остался в памяти Шаляпина и костюмированный бал с участием высшего света: «Почти всегда это были костюмы русского XVI или XVII века. Забавно было видеть русских аристократов, разговаривавших с легким иностранным акцентом, в чрезвычайно богато, но безвкусно сделанных боярских костюмах XVII столетия. Выглядели они в них уродливо, и, по совести говоря, делалось неловко, неприятно и скучно смотреть на эту забаву, тем более что в ней отсутствовал смех. Серьезно и значительно сидел посредине зала государь император, а мы, также одетые в русские боярские костюмы XVII века, изображали сцену из «Бориса Годунова». Замечания артиста о несовместимости формы и содержания царских увеселений, о курьезности происходящего более чем красноречивы и многое объясняют в отношении царя со своим народом. Не зря же будущий император Николай II совершенно растерялся, находясь у смертного одра своего отца Александра III: «Как же я буду управлять этой страной? Ведь я даже не умею разговаривать с министрами!» Так и не научился...

Выучив дорогу в царскую ложу, Шаляпин, вскоре после расстрела императорской семьи, вновь пришел туда, но уже по своей инициативе — как проситель хлеба для всей актерской братии. Коллеги попросили Федора Ивановича похлопотать об увеличении пайков. Такой случай выдался во время очередного большевистского сборища в театре, напоминающего более митинг, нежели собрание. На месте царя в ложе уселся наркомвонмор Лев Троцкий. Шаляпина пропустили к нему:

«Я представлял себе Троцкого брюнетом. В действительности это скорее шатен-блондин с светловатой бородкой, с очень энергичными и острыми глазами, глядящими через блестящее пенсне. В его позе было какое-то грузное спокойствие.

Я сказал:

— Здравствуйте, товарищ Троцкий!

Он, не двигаясь, просто сказал мне:

— Здравствуйте!

— Вот, — говорю я, — не за себя, конечно, пришел я просить у вас, а за актеров. Трудно им. У них уменьшили паяк, а мне сказали, что это от вас зависит прибавить или убавить.

После секунды молчания, оставаясь в той же неподвижной позе, Троцкий четко, буква к букве, ответил:

— Неужели вы думаете, товарищ, что я не понимаю, что значит, когда не хватает хлеба? Но не могу же я поставить на одну линию солдата, сидящего в траншеях, с балериной, весело улыбающейся и танцующей на сцене.

Я подумал:

— Печально, но резонно.

Вздохнул и сказал:

— Извините, — и как-то стушевался.

Я замечал не раз, что человек, у которого не удастся просьба, всегда как-то стушевывается...»

В этот раз ничего с пайками у Шаляпина не вышло — надо было идти не к военному министру, а к наркому просвещения.

Слово «паек» прочно вошло в советский лексикон после 1917 года. Выдавались пайки безвозмездно, что самым негативным образом отразилось на морально-нравственном состоянии привилегированных слоев населения. Собственно, сами пайки и были одной из первых советских привилегий. Не успели большевики повсеместно утвердить свою власть, а пайки ввели в первую очередь. «Паяк — атом социалистической системы, — пишет Александр Генис. — “Социализм — это учет”, — говорил Ленин. Из этой формулы следует, что идеальная позиция — у раздачи. Чтобы облегчить себе контроль, власть всегда старалась сузить коридор, через который происходит обмен товарами. Продовольственный паяк стал самым простым и самым очевидным инструментом влияния на общество. Пайки существовали на всем протяжении советской истории, вплоть до ее последних перестроечных дней, когда они прибрали форму “продуктовых заказов”, которые распределяли по предприятиям».

Пайков в те годы было множество — красноармейский, балтфлотовский, фронтовой, совнаркомовский, транспортный и т. д. — общим числом до тридцати. Шаляпин ежемесячно получал академический паяк, полагавшийся ученым Академии наук. В его составе были:

35 фунтов муки (пшеничной и ржаной) — 14 килограммов 350 граммов;

12 фунтов крупы (разных круп) — 5 килограммов;

6 фунтов гороха — 2 килограмма 500 граммов;  
15 фунтов мяса — 6 килограммов 150 граммов;  
5 фунтов рыбы — 2 килограмма;  
4 фунта жиров — 1 килограмм 640 граммов;  
2,5 фунта сахара — 1 килограмм 25 граммов;  
0,5 фунта кофе — 205 граммов;  
2 фунта соли — 820 граммов;  
1 фунт мыла — 450 граммов;  
0,75 фунта табака — 307 граммов;  
5 коробков спичек

С 1921 года пайки выдавали еще и членам семьи деятелей культуры. Усиленный академический паек получал и мальчик Дима Шостакович по ходатайству композитора Александра Глазунова, директора Петроградской консерватории, — папа вундеркинда снабжал Глазунова спиртом, который тот очень любил. Всего же к 1922 году число академических пайков в стране превысило 15 тысяч, к чему приложил руку Анатолий Луначарский.

Нарком не раз хлопотал перед Лениным об увеличении числа пайков, например в письме от 13 июля 1920 года: «С пайками вышла порядочная чепуха. Воспользовавшись моим отъездом, нам дали их раз в 10 меньше, чем обещали. При таких условиях за бортом оказалось, по самому малому счету, говоря о Москве, человек 200, безусловно заслуживающих пайка в такой же мере, как те 175, которых я имел возможность удовлетворить». Анатолий Васильевич, как и в случае с сохранением Большого театра, которое требовалось, по его мнению, для поддержания престижа в глазах иностранцев, преследовал сугубо практические цели. Нарком признавал, что «отсутствие пайка равносильно скандалу в Советской Республике». Значит, скандала надо избежать. Распределение пайков среди деятелей культуры, таким образом, имело своей целью и снижение негативных последствий ненужного шума за рубежом: большевики морят голодом свою творческую интеллигенцию.

Всех, конечно, не накормишь. Чтобы все эти певцы и дирижеры не помирали друг за другом, наиболее видных из них решили окружить теплотой и заботой, разделив на пять категорий по степени значимости. Шаляпина с Собиновым отнесли к самой высшей. Для счастливицков устроили санатории в отобранных у

буржуев усадьбах — в Петергофе, Детском Селе, Гаспре, Кисловодске. Для москвичей санатории организовали в Болшеве и Узком, бывшем поместье князей Трубецких.

А когда пайков не хватало, артисты зарабатывали, как могли, получая оплату за выступления натурой. Николай Голованов и Антонина Нежданова за выступление в Подмосковье получили гонорар мукой. На въезде в Москву их остановил патруль, заподозривший супругов в спекуляции. Хорошо еще, что у Голованова был мандат за подписью Ленина, но не того, а другого — Михаила Францевича, возглавлявшего актерский профсоюз актера Малого театра. Он известен тем, что еще до 1917 года оправдывался в прессе: «Я, артист Императорского Малого театра Михаил Ленин, прошу не путать меня с этим политическим авантюристом Владимиром Лениным». В общем, пронесло и его, и Голованова с Неждановой.

А в другой раз артистам предложили в качестве гонорара металлическую посуду — тазы, баки, топоры, корыта и кастрюли. Пока Нежданова пела — концерт был в бывшей Опере Зимина — за сценой ее коллеги разбирали кому что достанется. Антонина Васильевна, возмущенная лязгом и шумом, пришла за кулисы и говорит: «Господа, имейте совесть! Перестаньте греметь корытами! Там все слышно». И ушла петь на сцену. А ей уже посулили дать за выступление колун — ее собственный недавно украли. И пока она пела, кто-то забрал обещанный колун себе. Бывшая заслуженная артистка бывших императорских театров расстроилась: что же теперь делать? Но колун быстро нашли и вручили ей на радость. С ним она и ушла домой, аккуратно помахивая по сторонам — время было бандитское. Балерина Екатерина Гельцер тоже возмущалась — ей пришлось даже прервать адажио из балета «Дон Кихот» из-за громкого шума. Гельцер вручили цинковый бак и эмалированную кастрюлю. В следующий раз оплатить пообещали гробами...

Подкармливать артистов следовало еще и по той причине, чтобы они, наевшись и напившись, могли бы на деле доказать, что окружены заботой партии и правительства. Ибо на спектакли Большого водили глав иностранных государств и дипломатов, а просмотр «Лебединого озера» и вовсе превратился в непре-



менный пункт программы пребывания иностранцев в СССР (желание иноземных гостей посмотреть танец маленьких лебедей на прославленной сцене было понятно, ибо до середины 1950-х годов труппа на гастроли не выезжала). Впрочем, этот балет был не только частью культурной программы, но и инструментом воздействия в процессе сложных переговоров. «Три дня ведем переговоры на высоком уровне, ничего не получается! Сводим на “Лебединое” — на завтра совсем другой разговор, все важные документы враз подписывают», — делился секретами один из дипломатов времен Громыко.

Забавно, что среди побывавших в царской ложе высоких иностранных гостей были самые разные люди, что отражало витиеватость советской внешней политики (можно даже так сказать — вместе они никогда бы не встретились). Когда началась дружба с Гитлером — в царскую ложу в 1939 году в сопровождении Молотова пришел Иоахим фон Риббентроп, зрители стоя приветствовали тогдашнего верного союзника СССР. А в октябре 1944 года здесь уже появился британский премьер Уинстон Черчилль, бывший непримиримый противник, ставший на короткое время войны новым союзником Сталина. Черчилль послушал английские народные песни, кантату Александрова о Сталине, полюбовался Лепешинской-Жизелью и приятно поразился радушному приему, оказанному зрительным залом\*.

Стоило только наступить оттепели в холодной войне, как в Москву, а затем в Большой театр тащили очередного нового друга, ранее проклинаемого на всех перекрестках. После смерти Сталина обнаружилось, что лидер Югославии больше не «кровавый бандит» и «главарь преступной клики», а большой друг Советского Союза — и вот, пожалуйста, Иосип Броз Тито уже в царской ложе, балет смотрит вместе с Хрущёвым. Началась разрядка мировой напряженности, и в Москву стали навещаться американские президенты, глядишь, вот

---

\* Но бывали спектакли и без аплодисментов. Так случилось осенью 1941 года во время переговоров с союзниками по ленд-лизу, когда американский посол Уильям Гарриман и лорд Уильям Бивербрук смотрели «Лебединое озеро» из ложи при пустом зале. Одетту танцевала Галина Уланова.

уже и Ричард Никсон в ложу заходит. Его официальный визит в СССР состоялся в 1974 году. По протоколу он прилетел в Москву с супругой, с ней же он пришел и в царскую ложу. Ну а кто же сопровождал его с советской стороны? Конечно, дражайший Леонид Ильич с женой Викторией Петровной, а еще Подгорный с Косыгиным. Так и сидели они в первом ряду царской ложи: Подгорный (формальный глава государства), жена Брежнева, Никсон, Брежнев, жена Никсона, премьер Косыгин. А за спиной — неутомимый переводчик Виктор Суходрев и другие официальные лица. Столь многочисленный состав высокопоставленных советских лиц был вызван сложной системой верховной власти в СССР и действующим в те годы триумvirатом Брежнев — Подгорный — Косыгин.

Виктор Суходрев рассказывает: «Вновь, как и в предыдущий визит президента, ведение официальных переговоров специальным постановлением Политбюро ЦК КПСС поручалось группе лиц — Брежневу, Косыгину, Подгорному. Брежнев уверенно проводил встречи с президентом, подчас один на один, а по вопросам стратегических вооружений при поддержке Громыко. Но иногда он демонстрировал, даже как-то намеренно, что и лишнего шага не сделает без согласия товарищей. Это я наблюдал в правительственной ложе Большого театра на концерте в честь приезда Никсона. Выступал наш прославленный балет. Когда концерт закончился, Никсон предложил Брежневу пройти с ним на сцену и поблагодарить артистов за доставленное удовольствие. Брежнев с каким-то извиняющимся видом обратился к своим коллегам:

— Ну вот, понимаете, президент хочет, чтобы я с ним прошел на сцену к артистам.

Он как бы спрашивал их позволения на это. Косыгин сухо улыбнулся и, как мне показалось, несколько снисходительно промолвил:

— Ну что ж, иди, Леонид, иди...»

Леонид Ильич пошел и с позволения товарищей вместе с Никсоном поблагодарил советских балерин за доставленное удовольствие, что было немедленно зафиксировано фотоаппаратами из кремлевского пула, снимки которых разошлись по всему миру.

Брежнев на балете — тема столь же сложная, как и

Брежнев в опере. Дело не в том, что он не любил Большой, просто к классическому искусству герой Малой Земли был равнодушен. Леонид Ильич под конец своего правления был готов даже пренебречь неписаными правилами протокола — лишь бы не идти в театр. Когда в июне 1979 года его привезли в Вену на подписание договора ОСВ-2 с американцами, которых представлял Джимми Картер, в венской Штаатсопер в честь высоких гостей специально давали «Похищение из сераля» Моцарта. Брежнев уперся: не пойду и всё! Его принялись уговаривать Картер и канцлер Австрии, напару. И тогда генсек сдался, но при одном условии: если Картер пойдет, то и он тоже. Так и порешили. Леонид Ильич с трудом, но вытерпел первое действие в центральной ложе театра.

И все же был в Большом певец, заставивший щедрого на эмоции Брежнева пролить мужскую слезу. В феврале 1982 года баритон Александр Степанович Ворошило впервые исполнил песню «Спасибо вам за ваш великий подвиг, товарищ генеральный секретарь!». Случилась эта знаменательная премьера, как и положено, в Кремлевском дворце съездов на встрече Леонида Ильича с избирателями Бауманского района Москвы. Песня о трудовом и жизненном подвиге пришла по сердцу тому, о ком в ней, собственно, и пелось. После концерта Брежнев лично поблагодарил певца, до сих пор помнящего все детали: «Был он маленький, мне по грудь, лохматый, почти уже не ходил, передвигался, как пингвиненок. Сказал мне: “Спасибо! Говорят, мы с вами земляки”». Действительно, земляки — Ворошило тоже с Днепропетровщины, а консерваторию окончил в Одессе в 1973 году (там он некоторое время прирабатывал на концертах Жванецкого). В Большой театр его взяли в 1975 году, причем минуя стажерскую группу.

Проникновенная песня, авторов которой до сих пор ищут (никто не признаётся!), вероятно, продлежала жизнь Леониду Ильичу (и его прихлебателям) — ее стали включать куда только можно. В марте 1982 года на концерте к Международному женскому дню, традиционно проводившемся в Большом театре, Ворошило опять спел про подвиг Брежнева, вновь заслужив похвалу генсека. Коллеги оценили удачу певца словами «Ворошило в космос полетел!», что означало достижение

максимального успеха в карьере, которой, казалось бы, уже ничего не могло помешать. В том же году Ворошило (в 38 лет) удостоился звания народного артиста РСФСР, а годом ранее он получил и Государственную премию РСФСР им. М. И. Глинки. Только ордена не хватало для полного восторга. Ворошило и дальше пел бы песню о Брежневe, отправившую его «в космос», если бы Леонид Ильич внезапно не скончался в ноябре 1982 года. Но репертуар певца не оскудел — он стал петь еще чаще, появляясь во всевозможных правительственных и сборных концертах, транслировавшихся по телевидению и радио. Советские композиторы с большой охотой звали Александра Степановича на свои авторские концерты, отдавали ему новые песни патриотической тематики, зная о его уникальной способности быстро учить слова — он ведь и ту песню о Брежневe вызубрил всего за одну ночь. На какое-то время стало казаться, что своей творческой плодовитостью Ворошило затмит самого Кобзона...

Природные качества Ворошило — обаяние, артистизм, трудолюбие — и, конечно, молодость обеспечили ему заслуженную славу и у зрителей Большого театра, на сцену которого он выходил в партиях Онегина, Венецианского гостя, Эскамильо, Скарпио. Как не вспомнить его феерическую арию Роберта из «Иоланты» — «Кто может сравниться с Матильдой моей?». Нашел новую краску Ворошило и для роли в опере «Отелло». «Его Яго и в сценическом смысле был интересен. Раньше певцы в этой роли делали грим таким, что сразу было видно: Яго — злодей, предатель. Ворошило сделал своего Яго обаятельным. Это очень страшно — обаятельная подлость. В знаменитом дуэте Отелло и Яго Ворошило вместе с Володей Атлантовым “влезал” за ним на верхнее ля, хотя должен был бы пойти вниз. И держал эту ноту так долго, что Володя даже начинал дергать его за руки: мол, хватит. Он никогда не форсировал звук, у него всегда все шло с легкостью. Иной певец поет, а ты сидишь и думаешь: “Господи, как же ты верхнюю ноту-то будешь брать?” А тут не возникало никаких опасений — настолько было видно, что верхние ноты у Саши беспредельны», — вспоминал Муслим Магомаев.

Однако певец предполагает, а Бог... В один печальный день голос у Ворошило пропал. Костюмер Боль-

шого театра Смирнов свидетельствовал: «Страшный, конечно, был случай, когда Ворошило потерял голос. Все удивлялись, как он вообще тогда допел своего Скарпио. По сценарию в конце первого действия “Тоски” он поднимался по винтовой лестнице и заканчивал свою арию уже на вершине башни. Здесь-то у него голос однажды и сорвался. Дирижер срочно “свернул” действие, тут же появился врач, впрыснул Ворошило что-то в горло. И он, представьте себе, допел, “доскрипел”. После этого спектакля у нас он больше не пел...» Сам Александр Степанович рассказывал, что болезнь связок\* началась у него года за три до случившегося. У него была возможность остаться в театре, перейдя на маленькие партии, став председателем профкома, но эти роли его не устраивали. И потому в истории Большого театра он останется не с песнями советских композиторов, а как первый Чичиков в опере Родиона Щедрина «Мертвые души». Александр Степанович так крепко вошел в образ этого делового человека, что после ухода из Большого театра в 1992 году занялся бизнесом в мясной промышленности. Но судьбе было угодно вернуть его в театр — в начале 2000-х Ворошило работал исполнительным директором Большого. Ныне его организаторские способности вновь востребованы...

Как в некоторых первоклассных отелях вывешивают портреты звезд, останавливавшихся под их крышей, так и стены Большого можно было бы украсить галереей побывавших в нем иностранных политиков, имена которых остались в истории. И это мы еще не назва-

---

\* Это сегодня во время спектакля в Большом театре дежурит бригада медиков в кабинетах, а тогда врачей-фоноiatров (специалистов по голосам) для спасения певцов поднимали чуть ли не с постели. Всякое бывало. Например, однажды у Елены Образцовой за пять минут до начала «Бориса Годунова» произошло кровоизлияние в связку. Но она вышла и спела свою Марину Мнишек, проявив тем самым профессиональный героизм. Ее до сих пор ставят в пример молодежи. У певцов, сравнивающих свой труд с работой грузчика (настолько тяжелые усилия приходится прилагать!), с годами на голосовых связках появляются отеки и мозоли, препятствующие качественному звукоизвлечению. Возникают болезни — фонастения (нарушение связи головного мозга с голосовым аппаратом) и ларингоневроз (потеря голоса на нервной почве). Тут одних лекарств мало, требуется помощь психотерапевта.

ли других «друзей», среди которых — Джавахарлал Неру и Индира Ганди, Гамаль Абдель Насер и Реза Пехлеви, Мухаммед Дауд и Хайле Селассие, Франсуа Миттеран и Гельмут Кольт и даже сам товарищ Ким Ир Сен, не говоря уже о Тодоре Живкове, Густаве Гусаке, а также Фиделе Кастро. Кубинский бородач, пошедший по пути социализма, запомнился балеринам: «Я никогда не забуду, как после “Лебединого озера” он — такой гигант! такой красивый! — с огромным букетом цветов — вы можете себе это представить?! — перелез через барьер правительственной ложи и вышел прямо к нам на сцену!» Фидель еще бы остался, но революция позвала его в дорогу.

«Лебединое озеро» превратилось в такой же товар для продажи на экспорт, как осетровая икра в больших синих банках, водка «Московская Особая» и матрешка. Было бы несправедливо не дать слово главной лебеди советского народа Майе Плисецкой, перевидавшей многих вельможных зрителей в царской ложе за три десятка лет, что она танцевала в этом балете. Плисецкая рассказывает и о том, с каким трудом ей удавалось преодолевать «щетину сцены» — так называли в театре правительственную охрану:

«Для гостей я натамцевалась всласть. Кого только не угощали “Лебединым” со мною. Но об одном “высоком госте” расскажу подробнее. В Москву наведалься Мао Цзэдун. Великий кормчий народов Востока. Чем его потчевать? Никаких сомнений — порадуем Председателя Мао революционным балетом “Красный мак”. Но когда пожалует партийный вельможа, сообщено не было. Дирекция давай ставить “Мак” через день. День танцует Уланова, другой — Лепешинская. А Мао все не идет. Вдруг звонит Лавровский (было воскресенье): “Завтра выходной отменяется. Ты танцуешь ‘Лебединое’ для Мао Цзэдуна (то есть в понедельник), уж не подведи”. На календаре 13 февраля 1950 года.

Охрана в тот день была удесятерена. Думали, что и Сталин пожалует на балет со своим закадычным дружкой. Стража просто бесновалась во бдении. Особый пропуск, который успели отпечатать ретивые блюстители за ночь, проверялся у каждой без исключения двери. Его надо было держать при себе в лифе пачки на груди. Вы понимаете, что перед “Лебединым” надо хорошо разогреться. И вот я предъявляю и предъявляю свой

пропуск стражам, извлекая глянцевый кусочек картона из своей груди и упаковывая его обратно. Надо добраться до шестого этажа, где тренировочный зал. И там безмолвный страж в обвислом пиджачке. Я греюсь, а он не спускает с меня глаз. Но взгляд суровый, бдительный, бесполоый. Размялась. И по второму разу — тем же стражам, тот же пропуск.

Но Сталин не пришел. Дела всемирной революции отвлекли вождя пролетариата от хореографии. А щекастый Мао — тут как тут, в царской ложе. И перед выходом на сцену, там, где у нас ящик с канифолью, те же безликие, бесполоые чекисты, буря тебя глазами, все сверяют твой пропуск с твоей сомнительной личностью. И я танцую все “Лебединое” со специальным пропуском в груди — оба адажио, вариации, уход, фуэте. Не покидает мысль: вдруг на шене или прыжке пропуск выскользнет и ворошиловские стрелки в ложах примут его за новейшее взрывное устройство и откроют по мне огонь. Чем не Кафка... В конце спектакля растроганный Мао шлет на сцену гигантскую корзину белых гвоздик. Выясняем — Председатель сам пожелал зреть “Лебединое”. Для благоверного китайца красный мак — символ наркотика, порока. Не все то революционно, что “алеет”...»

Кстати, под конец советской власти гостей в царской ложе стали потчевать артистическим винегретом. В частности, когда в июне 1988 года в Большой театр нагрянули Михаил Горбачёв с Рональдом Рейганом (в сопровождении супруг), им показали адажио из «Спящей красавицы», «Аппиеву дорогу» из «Спартака», кусок из «Раймонды», танго из «Золотого века», а на десерт — па-де-де из «Лебединого озера». Видать, приелось уже, недаром еще Хрущёв жаловался: «Как подумаю, что опять на “Лебединое озеро” идти, аж тошнота к горлу поднимается. Балет, конечно, хороший, но сколько же можно!» Действительно.

А визит Рональда Рейгана наделал много шума вокруг Большого театра. Михаил Сергеевич с Раисой Максимовной никак не могли дождаться американского президента (того еще артиста!), решившего погулять по Москве, посмотреть Красную площадь, сходить на Арбат. Москвичи поразились открытости высокого гостя, по-туземному окружая его гостеприимным вниманием везде, где бы он ни появился, что внесло незапланиро-

ванные коррективы в график визита. Охрана Рейгана потребовала от сотрудников КГБ принять усиленные меры безопасности вокруг Большого театра, где собралась уйма народу — поглазеть на живого американского президента. Кроме того, особо тщательная проверка документов на входе в театр создала очередь. Все это внушило американцам серьезные опасения относительно безопасности их лидера. В конце концов руководитель охраны Горбачёва генерал Юрий Плеханов поставил ультиматум: «Если Рейгана и Нэнси не будет через пять минут в Большом театре, то Горбачёв и особенно его супруга уедут!»

Только лишь после того, как народ у театра разогнали («Расходитесь, товарищи! Вы что — американского президента не видели?»), кортеж с Рейганом и его женой подъехал к театру. «Когда мы подъехали к центральному входу, площадь перед Большим театром была чиста, хотя у ЦУМа, Малого театра и у станции метро толпилось большое количество людей. Они встретили Рейгана и его супругу бурными аплодисментами и дружескими приветствиями, что явно оказалось им по душе. Рейган и Нэнси задержались у входа в театр, поприветствовали москвичей, чем вызвали новую бурю оваций и возгласов, и затем прошли в театр», — вспоминает офицер охраны. Что касается американцев, то отвечавший за безопасность президента сотрудник на всякий случай держал в руках пуленепробиваемый плащ, «который должен был накинуть на президента в случае какого-либо инцидента или угрозы для него». Но делать этого не пришлось.

А Горбачёв в Большой театр и без Рейгана приходил, опираясь исключительно на мнение супруги, которая, в свою очередь, ориентировалась на выбор охраны. «Культурным досугом его занималась Раиса Максимовна. Она давала мне задание выяснить, что где идет, и я предоставлял ей программы нескольких театров. Она выбирала что-либо на свой вкус, и они всей семьей направлялись на спектакль. В антракте пили чай, приглашали и меня. В Большом театре он слушал “Хованщину”», — пишет в мемуарах генерал КГБ Вадим Медведев и добавляет: «Он ей подчинен был. Под ней ходил. И другие это видели, а вот в чем причина этой зависимости — никто так и не понял. По любому вопросу — к



ней. У него была, если можно так сказать, мания ее величия. Однажды Раису Максимовну деликатно поправил знаменитый театральный режиссер — один из лучших в стране, Горбачёв поправку отменил: «Нет-нет. Вы ее слушайте, она знает, она знает»».

Посетил первый (он же последний) президент СССР и благотворительный концерт, который 3 мая 1990 года в Большом театре дал Лучано Паваротти в помощь пострадавшим от землетрясения в Армении. Тогда Горбачёв отправился к нему за кулисы, поблагодарить. Но обычно все же артистов приглашали к нему в царскую ложу...

Похожая на круги ада сложная система охраны Большого театра, осуществляемая сотрудниками госбезопасности (в просторечии — «конторой»), установилась еще с начала 1930-х годов. Лимузины с вождями подъезжали к девятому режимному подъезду — самому охраняемому в театре, где уже все знали о предстоящем важном событии.

«В этом первом моем сезоне 1952/53 года, — вспоминает Галина Вишневская, — Сталин бывал несколько раз на оперных спектаклях, и я помню атмосферу страха и паники в дни его посещений. Всю ночь охрана осматривала каждый уголок театра, сантиметр за сантиметром; артисты, не занятые в спектакле, не могли войти в театр даже накануне, не говоря уже о дне спектакля. Участникам его выдавались специальные пропуска, и, кроме того, надо было иметь с собой паспорт. С уже объявленной афиши в этих случаях дирекция могла снять любого, самого знаменитого артиста и заменить его другим, в зависимости от вкуса Великого.

Сталин сидел всегда в ложе «А» — если стоять в зале лицом к сцене, слева, над оркестром, скрытый от глаз публики занавеской, и только по количеству охранников в штатском да по волнению и испуганным глазам артистов можно было догадаться, что в ложе сидит Сам. И до сегодняшнего дня — когда глава правительства присутствует на спектакле, подъезд публики к театру на машинах запрещен. Сотни сотрудников КГБ окружают театр, артистов проверяют несколько раз: первая проверка, в дверях входа, — это не наша охрана, а КГБ, надо предъявить спецпропуск и паспорт. Потом, когда я загрохоталась и иду на сцену, я снова должна показать

пропуск (если в зале особо важные персоны). Конечно, во всех кулисах на сцене полно здоровенных мужиков в штатском. Бывают затруднения чисто технические — куда девать пропуск, особенно артистам балета? Они же почти голые! Хоть к ноге привязывай, как номерок в общей бане.

Сталинская повадка и стиль перешли на сцену Большого театра. Мужчины надевали ватные подкладки, чтобы расширить грудь и плечи, ходили медленно, будто придавленные собственной “богатырской” тяжестью. Подобного рода постановки требовали и определенных качеств от исполнителей: стенобитного голоса и утрированно выговариваемого слова. Исполнителям надо было соответствовать дутому величию, чудовищной грандиозности оформления спектаклей, их превеличенному реализму: всем этим измам в натуральную величину, в которых спокойно можно было жить; соборам, построенным на сцене, как на городской площади, — с той же основательностью и прочностью».

Незабываемые впечатления остались у Тимофея Докшицера: «В годы работы в Большом театре мне приходилось периодически видеть Сталина в ложе, причем не мельком, а в течение продолжительного времени наблюдать его поведение, общение с соратниками, даже следить за его реакцией на действие на сцене. Невозможно было определить его настроение по выражению лица — как правило, оно было каменным. Расстояние, отделявшее меня от его ложи, было не более 15—16 метров. Ложа находилась над оркестровой ямой, слева от дирижера — за спинами скрипачей, и взгляд музыкантов медной группы, устремленный на дирижера, далее по прямой скользил как раз в правительственную ложу. Место Сталина в ложе находилось слева (дальше от сцены) и было задрапировано парчовой шторкой так, что из зрительного зала его не было видно. Рассказывали, что декоративная парчовая ткань с золотой каймой прикрывала бронированную стену ложи, отделяющую ее от зрительного зала. Перед тем как Сталин появлялся в театре, в оркестр садились “мальчики” из охраны. Они располагались между музыкантами в каждом ряду, у оркестрового барьера лицом к сцене и, как бы интересуясь действием, следили за каждым нашим движением. Особое их внимание привлекали сурдины валторни-

стов, трубачей и тромбонистов, по форме напоминающие гранаты, за которыми мы периодически наклонялись. Конечно же, охранялись оба входа в оркестр, и ни войти, ни выйти без разрешения “стражи” было невозможно.

Сталин иногда посещал театр один и сидел в ложе, в своем зашторенном углу. Появлялся он, когда свет в зале был притушен, а покидал ложу в тот момент, когда его еще не зажигали. Но если в ложу входили члены политбюро, он каждому указывал его место — и никто не смел выйти из ложи, пока в ней находился Сталин. По моим наблюдениям, Сталин интересовался русскими операми на историческую тематику, с образами Ивана Грозного, Бориса Годунова, Петра I. Я видел его на спектаклях “Псковитянка” (с прологом “Вера Шелога”), “Царская невеста”, “Борис Годунов”, “Хованщина”, но никогда не встречал на операх-сказках Римского-Корсакова (“Сказка о царе Салтане”, “Золотой петушок”), где образ царя выведен в пародийно-шутовском виде\*.

Повышенный уровень охраны вводился в Большом театре в дни проведения торжественных собраний по большим государственным праздникам и памятным датам — 7 ноября, 1 мая, 8 марта, 22 апреля. На сцене вместо декораций устанавливали трибуну и огромный президиум, где усаживались в несколько рядов руководители партии и правительства, представители общественности — орденоносные доярки, атомные академики, космонавты (Терешкова, конечно, куда же без нее), военачальники и артисты, похожие на Ленина (Ульянов, например). Собрания советской политической элиты заканчивались большими концертами, подготовка которых сильно выматывала их участников. Что звучало

---

\* Борис Покровский, в пику музыкантам, утверждал, что появление вождя в его ложе было на пользу спектаклю: «Достаточно было кому-то из оркестрантов моргнуть глазом, чтобы все на сцене знали: в ложе сидит Сталин. Я сразу догадывался об этом по тому, как начинал играть оркестр — еще лучше, шикарнее, еще значительнее». Неоднократный главный режиссер Большого театра позабыл к старости и чувство страха, порожаемое приходом Сталина в театр: «Сталинская эпоха, на которую все теперь ссылаются, желая скинуть на нее все недуги, ошибки и прегрешения, не была для меня настолько страшной, чтобы мне пришлось что-то душить в себе. Главное — я был занят своей любовью к опере. Нам повезло, потому что Сталин любил Большой театр».

тогда со сцены Большого театра, например, при Сталине? Открыв программу одного из таких праздничных концертов послевоенных лет, поражаешься пошлости и безвкусию чиновников, их составявших:

Первое отделение. Александр Александров — «Кантата о Сталине», Серафим Туликов — «Мы за мир», Иван Дзержинский — «Идут коммунисты вперед», Александр Жаров — «Сталин — это мир!» (стихи). Далее — русская классика: Глазунов, Римский-Корсаков, Чайковский, Глинка, грузинские национальные композиторы. Затем опять — Борис Александров «Здравица Октябрю», ария из оперы Данькевича «Богдан Хмельницкий» (вокал — киевлянин Борис Гмыря), наконец, китайский танец с барабанами в исполнении ансамбля Игоря Моисеева.

После антракта — второе отделение. Лаптев «Приветствие товарищу Сталину», русская народная песня «Куманек», эстонские танцы, танец «Партизаны» моисеевского ансамбля, азербайджанские народные песни (пел Бюль-Бюль) и грузинские народные танцы. Всё. Конец. Среди исполнителей, выходявших в таких концертах на сцену, лучшие певцы Большого — Огневцев, Михайлов, Козловский, Лемешев, Масленникова, Давыдова, за дирижерский пульт в течение всего вечера вставали обычно, сменяя друг друга, Голованов, Мелик-Пашаев, Кондрашин, Файер.

Приведенный пример ярко иллюстрирует желание чиновников всячески угодить Сталину наряду с боязнью и страхом. О каком бы то ни было вкусе и речи не идет. Впрочем, окружение властителей в основной своей массе всегда отличалось дремучестью и жутким незнанием элементарных вещей, что отмечал еще Владимир Теляковский\*.

---

\* «Малый интерес, проявляемый высшим русским обществом к искусствам вообще и к театру в частности, был довольно характерной и новой чертой этого общества, отличавшей его от старой русской аристократии, чрезвычайно интересовавшейся искусством и театрами в особенности. Насколько мне удалось заметить, определенного вкуса к тем или другим представлениям люди эти не имели. Совершенно неизвестно, отчего одно нравилось, другое нет. Иногда вдруг нравились новаторские постановки, в другой раз приходили в восторг от самых шаблонных, антихудожественных, ошибочно принимая их за самое новое в искусстве. Когда я заходил в министерскую ложу, присутству-

Хотя если говорить о направленности концертов в Большом театре, то они как раз характеризуют заурядный вкус самого Сталина. Его любовь к народному творчеству отражает огромную значимость последнего в глазах вождя, сравнимую разве что с лучшими образцами профессионального музыкального искусства, а то и превосходящую их — все эти симфонии, сонаты и квартеты. В балете ему нравятся опять же национальные танцы — это, собственно, и есть для него пример классической хореографии. А вершиной музыки для Сталина является вокал\*.

В такие дни участников правительственных концертов держали в театре с утра и до вечера. «Как-то раз, — вспоминает Тимофей Докшицер, — репетиция затянулась до вечера — особая комиссия оценивала программу, в которой участвовали исполнители из разных республик, кого-то принимали, кого-то отвергали — главным образом из идейных соображений. Одновременно тихо и незаметно работали режиссеры, постановщики, осветители. Лишь к вечеру нас отпустили на часок погулять. Я прошелся вокруг Театральной площади и возвращался к театру вдоль гостиницы “Метрополь”. На переходе проспекта Маркса я остановился. С площади Дзержинского, от дома КГБ, ехали машины с зажженными фарами, к театру начали съезжаться руководители государства. Один сигнал зеленого светофора я пропустил — подземного перехода тогда еще

---

ющие часто задавали мне самые неожиданные вопросы, доказывавшие, что история и искусство были им совершенно чужды. Даже в сюжетах опер, кроме самых общеизвестных, вроде “Фауста”, “Кармен” и тому подобных, великосветская публика разбиралась плохо; любили “Евгения Онегина”, “Пиковую даму”, в более же сложной музыке, например Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, — не разбирались совершенно. Представления Вагнера посещали; на эти оперы была мода, хотя находили их очень скучными. Вообще же интересовались не столько спектаклями, сколько артистами с именем и ужасно любили выслушивать различные анекдоты о модных артистах, особенно о Кшесинской, Шаляпине, Собинове», — вспоминал Владимир Теляковский.

\* Сын Никиты Хрущёва Сергей утверждал, что видел на даче Сталина в Волынском патефонные пластинки. На одной из них, с записью хора Александрова, он заметил написанные рукой вождя слова: «На два такта шибче». Само выражение очень ярко характеризует и небогатую терминологию Сталина, и низкий уровень его познаний в музыке.

не было. В это время проехали три машины, кто в них был, я не разобрал. Следующим светофором я перешел улицу, и около Малого театра, у памятника Островскому, кто-то тронул меня за плечо. Я обернулся и увидел милиционера двухметрового роста: “Документы”. Я был очень самоуверен и даже похвалил его за бдительность. Мои документы со специальным пропуском на вход в Большой театр в этот вечер не вызвали подозрения, и он разрешил мне следовать дальше.

Кто же “засек” меня, кто заметил, что я, в отличие от всех прохожих, не перешел улицу на зеленый светофор и остался стоять? После этого случая я стал замечать: в толпе всегда дежурили специальные люди — в обуви на меху, в теплой одежде и с радиопередатчиками. Они проверяли толпу, “отлавливая” всех подозрительных. У нас в театре работал скрипач Яша Шухман — весельчак и жизнелюб. Вечерами он любил играть в карты. Однажды на Старом Арбате — узкой улице, по которой по ночам проезжал кортеж машин, везущих Сталина на дачу, — Яков вышел из подъезда, улица была пустыня. Увидев фары подъезжавших машин, он поднял руку — и в ту же секунду кто-то втащил его обратно в подъезд... Ему повезло: он остался жить и даже продолжал работать в театре, но уже никогда его не допускали к правительственным концертам, никогда он больше не получал специального вкладыша в свой театральный пропуск. Даже на панихиду по случаю похорон Сталина, которая проходила не в театре, а в Колонном зале Дома союзов, его не допустили». Не пустили и Галину Вишневскую: молода слишком!

В случае несогласия артистов и музыкантов с действиями правительственной охраны, их дальнейшая судьба не внушала оптимизма. Скрипач Юрий Елагин вспоминал обстановку в своем театре в конце 1930-х годов:

«— Предъявите документы, товарищ, — услышал я тихий, но очень уверенный голос. Тут только я обратил внимание на человека в синем костюме и в военных галифе, стоявшего у этой двери и проверявшего документы у всех входивших. Подавив возникшее у меня инстинктивно чувство внутреннего протеста, я достал театральное удостоверение и протянул его человеку в

галифе. Он долго, внимательно читал его и сверял фотокарточку с моей физиономией.

— Проходите, — тихо сказал он, разрешая мне пройти в фойе нашего оркестра, в которое я входил каждый вечер вот уже в течение семи лет моей службы в театре. Некоторые наши актеры не вытерпели и с непривычки возмутились.

— Зачем я буду показывать мои документы в моем театре? — сказал артист Шухмин человеку в галифе. — Я здесь двадцать лет служу. Меня каждая собака здесь знает. А вот вас-то я не знаю и в первый раз в жизни вижу.

— Предъявите документы, — еще тише и еще серьезнее произнес человек в военных галифе. — Иначе не будете допущены к участию в спектакле и пойдете под суд как прогульщик..

Я вошел в комнату оркестра, вынул скрипку из футляра и пошел в оркестр, чтобы настроить ее, как всегда, заранее. Было еще рано, публику в зрительный зал еще пускать не начали, и в оркестре было темно. Я хотел было пройти к моему месту, как вдруг отделившаяся от стены фигура загрозила мне дорогу.

— Вам что здесь нужно, товарищ? — Вопрос этот, как ни странно, задал не я незнакомой личности, а личность мне.

— Я играю в оркестре, — ответил я. — Я хотел бы настроить мою скрипку.

— Еще рано, товарищ, — сказала личность. — Очистите помещение.

Позже, когда спектакль начался, личность молча сидела в углу на стуле рядом с контрабасами и внимательно наблюдала за каждым из нас. В перерывах между музыкальными номерами мы любили подходить к барьеру оркестра и смотреть действие на сцене. Кто-то из нас попробовал сделать это и в этот раз. Но личность с быстротой молнии вскочила со своего стула, подошла к любопытному и сказала очень кратко, но твердо:

— Товарищ, сядьте на ваше место...»

Самым важным праздником стало семидесятилетие самого Сталина. То, что свой последний юбилей вождь отметил в Большом театре, говорит о многом. Тогда он занял место на сцене, в президиуме, рядом с прибывшим в Москву Мао Цзэдуном. Состоялось торжественное заседание с пионерами, цветами и флагами.

Дмитрий Шепилов был 21 декабря 1949 года в театре: «На сцене, среди моря цветов и алых знамен, огромный портрет Сталина. В президиуме — члены Политбюро и лидеры многих компартий. Сталин — в мундире генералиссимуса. Рядом с ним Мао Цзэдун в темно-сером кителе гражданского покроя, таком же, какой обычно носил Сталин... Когда отзвучали восторженные речи, президиум заседания и весь зал стоя долго рукоплещут Сталину. Все ожидали, что вот сейчас он взойдет на трибуну и произнесет свою, как всегда, ювелирно отделанную речь. Или скажет хотя бы несколько благодарственных фраз. Или простое спасибо за теплоту и сердечность, с которыми обратились к нему все выступавшие гости со всего мира. Но Сталин не идет к трибуне. Глядя безучастным взглядом в зал, он медленно хлопает в ладоши. Овации нарастают. Сталин не меняет ни выражения, ни позы. Зал неистовствует, требуя выступления. Сталин сохраняет свою невозмутимость. Так проходит три, пять, семь — не знаю сколько минут. Наконец заседание объявляется закрытым».

А концерт с участием солистов Большого театра решили провести в Кремле на следующий день, 22 декабря. Тут и настал звездный час комсомолки Плисецкой, которой поручили станцевать прыжковую вариацию из «Дон Кихота». Неизвестно, что в большей степени истрепало нервы артистам — репетиции, проводившиеся каждый божий день в Большом зале консерватории, или само выступление перед вождем. Похоже, что и то и другое:

«Начались многочасовые бдения. Ни класса, ни завтрака, сиди битый день на скрипучих креслах консерватории. Жди, когда вызовут. В партере полно сосредоточенных, внимательных господ-наблюдателей. И комиссия, и коллегия, охрана НКВД — все тут как тут. Сверяют физиономии артистов с их “личными” делами по отделу кадров. Каждый номер гоняют по сто раз. Репетируют поклоны, выход, уход, реверанс. Всё поют и поют дуэтом Козловский с Михайловым. Народную песню. Вот-вот сорвут голоса. В полную силу, отлынивать не дадут. Вера Давыдова, от тайной страсти к которой пылало кавказское сердце полководца народов (Москва полнилась слухами), повторяет и повторяет свою бархатную арию. Арий поменяли немало, силятся по-



добрать самую-самую... Валерия Барсова, знаменитое колоратуро той поры, тяжелая, приземистая, зябко кутается в оренбургскую шаль. Голос устал, похрипывает. Томится Лепешинская.

Со мной опять все неладно. Прыжковая вариация — совсем кроха, каких-то сорок секунд. Не успеет юбиляр со зваными гостями рассмотреть молодое дарование, полюбоваться техникой прыжка. Назавтра велят повторить соло дважды. Прыгаю вторично, теперь с другой ноги. Опять нехорошо. Музыка та же, как шарманка. Стараюсь. Вылететь из концерта нельзя. Затопчут, засмеют: не подошла. Рыльце, похоже, в пуху... Комиссия-коллегия довольны. Подзывают, спрашивают, не лучше ли одеться в пачку красного цвета. День-то красный, великий для человечества. Ясно, соглашаюсь. Предложите танцевать хоть в маскировочном халате, покорюсь. Обратного хода нет. Засмеют, растопчут. А какого цвета, товарищ Плисецкая, будет головной убор, в тон? А прическа? Всем интересуются, гады. Бдят».

Наконец настало 22 декабря: «Начало концерта определили в шесть вечера (может, в семь, не помню). А в театр надо явиться к двенадцати. Это уж точно. Гримироваться следует в театре. Лишнего с собой ничего не брать. Костюмы лучше надеть тут же. Мы взмолились, остынем, не настроимся. На дворе декабрь. Холодище. Оперные во фраках, в платьях в пол. А в пачке с голыми ляжками чувствуешь себя за шесть часов до выхода неприютно. Разрешают. Дармоедов, нас конвоирующих, целая рота. На лицах глубокомыслие, преданность, рвение. Положили тон, намазались. Подвели глаза. Причесались. Я прищиплила красную розу набекрень. Цветок стражи внимательно прощупали глазами. Взаправду бумажный. Потом долго сидим в ложе дирекции. Торжественно молчим. Соревнуемся в изображении искреннего душевного трепета на лицах. Все сверхпатриоты, но кто самый...

У входа в артистический подъезд процедура повторяется с удвоенным старанием. Пропуск сверяют со списком, список с руководителем (в каждой машине свой), руководителя с пропуском, твой пропуск с загадочными цифрами и печатью с театральным документом. Он, ясное дело, при тебе. Долгое сличение черт лица на фото с реалией. Опять взгляд на штемпель

“22 декабря 1949 г., Кремль”. Проходите. Проходим. Распределяют по тесным артистическим. На дверях имена. Опять долгая проверка. Вам, наверное, скучно читать это. Но время до выхода на сцену длилось бесконечно. Перешептываюсь с Лепешинской. Есть ли здесь туалетная комната? Есть, рядом дверь. Выхожу. Стражники в коридоре встрепенулись. Это еще что такое?.. Виновато, тенью, захожу в туалет. Хоть там никого. Приволье, свобода. Может, разве кто невидимый?..

По очереди, опершись на стол, греемся в тесной комнатке. Вдвоем не разминуться. Вроде готовы. Ждем, когда позовут. Все уборные собственной персоной обходит генерал Власик с вышколенной стайкой строительных адъютантов — начальник личной охраны Сталина. Не здоровается, лишь жестко, пристально вглядывается до самой селезенки так, что мороз по коже. Начинается концерт. Артисты по очереди ныряют в приоткрываемую двумя светловолосыми гренадерами кованую пудовую дверь. А по коридору — прожекторами — сверлящие, жгущие насквозь глаза. Много глаз. Ящичек с канифолью тоже под охраной. Специальный страж стоит. Натираю туфли. Поддраживаю. Запугали вусмерть. Не до танца. Ведет концерт Балакшеев. Эхом слышу свое имя. Дверь приоткрывается. Ныряю. Слепящий свет. Все в золоте.

В первом ряду спиной к сцене за длинным праздничным столом вполоборота ко мне размытое моим страхом и ярким светом усатое лицо императора. Рядом с ним Мао. Встаю в препарасьон, звучит рояль. Ну, Господи, пронеси! Первый прыжок. Катастрофа. Пол паркетный, натертый до блеска воском. Только бы не упасть, посколькузнувшись. Это единственное, о чем я думаю. Как станцевала, хорошо, плохо ли, не понимаю. Но устояла, не грохнулась. Слышу глухие аплодисменты. Сталин, наклонившись, что-то говорит Мао Цзэдуну. Между ними, как на переводной картинке, всплывает лицо безымянного переводчика. Кланяюсь, натужно улыбаюсь и, как приказали, не задерживаясь, ныряю в приоткрывшуюся бело-золотую дверь. Ловлю себя на мысли, что опустила при реверансе глаза в пол. Признаюсь через годы — встретиться взглядом со Сталиным мне было просто страшно. Интуитивно. Обессиленная, медленно бреду в свою комнатуху. Бездвижно, долго сижу перед

зеркалом. Лицо осунулось, не мое. Отшлифовываю красную розу. Мертвецки устала. Отдышусь, потом переоденусь. В утренних газетах краткое коммюнике ТАСС о праздничном концерте в Кремле. И моя фамилия там. Это победа. Можно теперь и побороться за свое будущее. Того глядишь, дадут станцевать что-то новое...» И ведь дали — звание заслуженной артистки РСФСР! Спасибо товарищу Сталину\*.

Вероятно, из вредности, Майя Михайловна не уточнила для нас подробности того, как после концерта ее и других артистов вкусно накормили кремлевской едой. В отличие от концертов в Большом театре, где их не кормили (это мог предложить только Сталин, да и то кучке избранных, усадив их за свой стол в ложе), после выступлений в Георгиевском зале Большого Кремлевского дворца (на специально выстроенной большой сцене) певцов и танцоров усаживали покушать. Кормили всем тем, что стояло и на столе у членов политбюро, — мясо, рыба, икра, балык, свежие овощи, крымские вина и армянский коньяк. Вот почему попасть на концерты в Кремль считалось даже большей удачей, чем петь для Сталина в Большом театре (к тому же правительственные концерты в театре отдельно не оплачивались).

Участие Плисецкой в кремлевском концерте свидетельствовало и о большом к ней доверии, ибо биография балерины с такой, прямо скажем, неидеальной анкетой — мать сидела, родня за границей — могла бы на всю оставшуюся жизнь (а товарищ Сталин готовился жить вечно) перечеркнуть развитие ее карьеры. До войны артисты, имеющие родственников на Западе, на правительственные концерты не допускались. Например, виолончелист Свет Кнушевицкий никогда не играл перед Сталиным, ибо в анкете честно написал, что имеет родственников за границей. И потому НКВД на-

---

\* Участник кремлевских концертов музыкант Юрий Елагин свидетельствует: «Сталин слушает концерты очень внимательно. Если выступление артиста ему понравилось, он приветливо улыбается и долго демонстративно аплодирует. Иногда он продолжает аплодировать даже после того, как все другие слушатели уже замолчали. Если номер ему не понравился, Сталин обычно отворачивается от сцены и начинает разговаривать с соседями. Для выступающего артиста такая реакция вождя всегда ведет к реальным печальным последствиям».

ходил ему замену, вместо Кнушевицкого играл другой музыкант, не такой хороший, но зато проверенный.

Скрипач Юрий Елагин рассказывает, каких трудов ему стоило преодолеть табу на участие в правительственных концертах. У него дядюшка жил за границей, и лишь просьба партбюро театра перед органами госбезопасности признать дядюшку умершим открыла перед ним заманчивые перспективы. Правда, из скрипача ему пришлось переквалифицироваться в... барабанщика. Дело в том, что барабанщик оркестра Вахтанговского театра не прошел проверку НКВД. Зная о том, что Елагин еще и на барабанах играет (в свободное от работы время), им и решили заменить того музыканта:

«Вечером 21 января я сидел в самом центре обширного пространства оркестра Большого театра со своим барабаном и впервые в жизни увидел прямо перед собой на расстоянии половины длины сцены знакомое усатое лицо с маленькими глазками. Это и был как раз тот вечер, на котором Шукин играл роль Ленина, а Рубен Симонов — роль Сталина. Живой настоящий Сталин сидел передо мной в своей ложе и смотрел, ухмыляясь себе в усы, на сцену и много аплодировал. Аплодировал он и охрипшему от необыкновенного волнения Симонову, загримированному под него — Сталина, каким он был в молодости. И эта жалкая сцена не вызвала у него, по-видимому, ничего, кроме удовольствия. Когда же пришел мой черед играть на барабанах, то я отнюдь не растерялся и не потерял присутствия духа от волнения и страха, подобно Симонову. Наоборот! Я ударил мою барабанную дробь с такой силой и так громко, что даже сам Сталин вздрогнул и бросил в мою сторону испуганный взгляд...

Впоследствии, когда я играл в государственном джазе, я много раз участвовал в правительственных концертах в Большом театре. За день до каждого такого концерта нам всем выдавались специальные пропуска, на которых фамилия каждого из нас была напечатана не на пишущей машинке, а типографским способом. Текст пропуска кончался фамилией начальника охраны, почему-то тоже напечатанной печатными буквами. Как сейчас помню эту фамилию: «Комиссар госбезопасности III ранга Дагин». Всем участвующим в этих концертах необходимо было соблюдать некоторые правила,

о которых нас специально предупреждали. Например, нам рекомендовалось не расхаживать без дела по театральным коридорам и не отдаляться от отведенной для нас артистической комнаты. Разрешалось ходить только в ближайшую уборную и в буфет. Другое правило обязывало всех участников концерта, без малейшего исключения, прибыть на концерт не позже, чем за час до начала. Прибывшие позже этого срока считались опоздавшими, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Чтобы понять всю странность этого распоряжения, надо иметь в виду, что огромная программа правительственных концертов никогда не заканчивалась раньше, чем через четыре часа после начала, иногда же затягивалась и на все шесть. Таким образом, концерт, начавшийся, например, в 8 часов вечера, всегда оканчивался после 12 часов ночи. И те артисты, которые выступали в конце концерта, должны были приходиться к семи часам вечера и терпеливо просиживать пять и больше часов за кулисами, опустошая буфет и слоняясь из угла в угол по артистической».

Не скучали, ожидая своего выхода на сцену Большого театра, лишь артисты Государственного джаз-оркестра СССР, созданного в 1936 году. Жанр, которому были преданы музыканты оркестра, по всей видимости, вселял в них некоторую свободу в мыслях и смелость в поступках. На правительственные концерты они брали, помимо инструментов, еще и настольные игры — домино, карты, шахматы. Играли они только на деньги и по-крупному. Коротая час-другой до объявления своего номера, можно было выиграть (или проиграть) месячную зарплату — получали они много: «Стучали костяшками, в азарте хлопали картами об стол, выкрикивали масти, ссорились, изрыгали замысловатые ругательства и мирились. Солидные певцы, хорошенькие балерины, известные драматические актеры приоткрывали дверь и долго удивленно смотрели сквозь клубы табачного дыма на необыкновенных людей, не обращающих, видимо, ни малейшего внимания на шедший рядом на сцене торжественный концерт, на котором им самим предстояло выступить, ни на Сталина, сидевшего в своей бронированной ложе и слушавшего этот концерт».

Страх, возникавший в душе артистов в те самые дни, когда им предстояло выступить перед Сталиным, ско-

вывал их голоса, вызывал физические недомогания. О том, как пропал голос у баритона Селиванова, мы уже писали. Это лишь один из многочисленных примеров. 21 января 1938 года в день памяти Ленина (он был тогда выходным) в Большом театре, как всегда, проходило траурное собрание — довольно нудноватое, наполненное скучными речами и закланиями в адрес усопшего вождя мирового пролетариата. Но в этот раз кому-то из организаторов пришло в голову оживить уже опостылевшую всем печальную атмосферу отрывком из спектакля Театра Вахтангова «Человек с ружьем». В этой угоднической пьесе драматург Николай Погодин впервые вывел на сцену Ленина и Сталина. Для показа в Большом театре был выбран последний акт, в котором вожди, стоя на лестнице Смольного, приветствуют идущих в бой красногвардейцев.

Владимира Ильича играл Борис Щукин — лучший на тот момент театральный и киношный Ленин, а Рубену Симонову доверили роль Сталина. Осознание того факта, что в ложе будет сидеть сам Иосиф Виссарионович, так потрясло Симонова, что уже за несколько дней до выступления его нервная система пришла в сильное расстройство, он перестал спать, а его пищеварительная система отказалась выполнять свои функции: желудок не принимал ни первое, ни второе, ни третье. Кое-как исхудавший Симонов, боявшийся забыть свою роль, дотянул до назначенного дня. Переживал он не зря: в тот самый миг, когда они с Щукиным загримированные вышли на сцену Большого театра и увидели в ложе Сталина, у Симонова начисто пропал голос. Еле еле прошептал он свой текст, изображая великого вождя, с трудом дождавшись занавеса. Сталин действовал на артистов как удав на кроликов.

А вот еще случай. В июне 1946 года срочно пришлось заменять известного певца, исполнявшего партию Юродивого в «Борисе Годунове», у которого также пропал голос — на спектакль ждали Сталина. Хорошо, что рядом, в филиале на Дмитровке, шла этим же вечером опера «Риголетто». Певшего Герцога тенора Анатолия Орфенова срочно затребовали для участия в спектакле на основной сцене. Оценим профессионализм артиста: после окончания «своей» оперы он должен был бежать из филиала в Большой, дабы загримироваться

под Юродивого и выйти в «Годунове». И Орфенов спас спектакль. Наградой певцу стала особая благодарность в приказе директора по театру.

Пришел Сталин как-то на «Пиковую даму», Германа пел Никандр Ханаев. Пел, как всегда, хорошо, но в сцене с графиней стоял как вкопанный вполоборота к партеру и к самому главному зрителю. Вождь заинтересовался: в чем дело? Выяснилось, что в кулисах артист в темноте наткнулся на гвоздь, торчащий из пожарного ящика с песком. Гвоздь этот пропорол трико Ханаева, причем настолько сильно, что певец оказался чуть ли не в неглиже. Когда вызванный в ложу Александр Мелик-Пашаев открыл Сталину секрет такого странного поведения певца, он долго смеялся.

Но все же высшим подарком, как мы помним, с царских времен считалось приглашение в ложу. Так случилось и 13 апреля 1950 года, когда в Большом театре давали «Хованщину». На спектакль прибыло почти все политбюро; своеобразное заседание, начавшееся в Кремле, продолжилось за столом в гостиной. Вместе со Сталиным приехали Маленков, Хрущёв, Берия, Булганин, Микоян, Вышинский. «Будем хорошо вас награждать, — обратился вождь к постановщикам и участникам спектакля Голованову, Баратову, Федоровскому и хормейстеру Шорину. — Спасибо вам за “Хованщину”, товарищи!» И наградил Сталинской премией в 1951 году.

Голованов оставил свои впечатления о Сталине в театре, где помимо обязательных слов о простоте и скромности вождя, «всегда внимательного и доброго, любящего наш театр и вдохновляющего все его творчество», указано, что во время Гражданской войны он приезжал в театр в шинели и буденовке, прямо с фронта. А разве Голованов мог написать что-то другое?

Сталин мог прервать заседание политбюро, предлагая всем поехать в Большой театр, чтобы поспеть к финалу «Ивана Сусанина», к одной из самых драматичных сцен оперы — арии главного героя «Чуют правду...». Причем ездил он в основном на те спектакли, когда Сусанина пел Максим Михайлов. Происходящее на сцене не мешало ему решать важнейшие государственные вопросы, кремлевская вертушка была рядом, в полном распоряжении вождя.

Последний раз большой друг Большого театра был

на его спектакле за несколько дней до смерти. «27 февраля 1953 года в Большом театре шел балет “Лебединое озеро”. В восемь часов в своей ложе появился И. В. Сталин. До конца спектакля он был один. Затем попросил директора поблагодарить артистов. После чего уехал на Ближнюю дачу», — утверждал охранник вождя Алексей Трофимович Рыбин. Разговорившийся в перестроечные годы (в своем ЖЭКе он разучивал с детишками «Сулико») Рыбин позиционировал себя как военный комендант Большого театра с 1935 года, много рассказывал о Сталине. Его заметки специфичны, переполнены идеологическими штампами, но являются тем не менее живым свидетельством очевидца — не зрителя, не певца, а охранника, что тоже интересно:

«Однажды партию Игоря исполнял молодой грузин. Характерные особенности его лица, бурный темперамент и явный акцент противоречили облику смелого, доброго князя Игоря. Пригласив Самосуада, Сталин кивнул на сцену:

— Кто это такой?

— Очень перспективный солист, недавно окончивший Тбилисскую консерваторию! — гордо признался главный дирижер.

— Князь-то — русский. Значит, и облик его должен быть русским, — еще раз напомнил Сталин, внимательно следивший за тем, чтобы сценические образы всегда соответствовали исторической правде.

А судьбу новичка решили просто:

— Пускай он поет в Тбилиси».

Странно, что при столь частом посещении Сталиным театра не было отмечено ни одной попытки покушения на него. Хотя, как свидетельствуют рассекреченные документы военной разведки, уже осенью 1941 года под Москвой поймали агента абвера, пробиравшегося в столицу с конкретной целью — убить вождя во время торжественного заседания в Большом театре, которое, как известно, состоялось в другом месте — на станции метро «Маяковская» 6 ноября. Органы работали...

Миновал Сталина и немецкий фугас во время бомбежки Москвы. «28 октября 1941 года в четыре часа дня, — вспоминал Алексей Рыбин, — у колонн Большого театра взорвалась полутонная бомба, разрушившая часть фасада. Воздушная волна вместе с обломками ра-



мы и стеклом швырнула меня через все фойе в стену. На другой стороне она вышибла окна в гостинице “Метрополь” и сорвала часть крыши. Погибло много прохожих. Сталин осмотрел воронку, повреждения колонн и фасада. После чего поехал в “Метрополь” к американскому послу».

Отсутствие видимой опасности в мирное время приводило и к курьезным случаям. Как-то во время торжественного заседания на стол президиума со Сталиным во главе сверху упала соринка — чуть ли не в его драгоценный глаз. Рыбин рассказывает: «Сталин ворчит: “Что это у вас с колосников какие-то шмели пикируют прямо на стол?” Мне — взбучка от Власика. Ночью полез проверять колосники. Обнаружил посторонний предмет. Совершенно безвредный. Но как он там оказался? Ведь кто-то же положил его. И явно с провокационной целью. А то позвонил шеф: “Ждите гостей”. Шла опера “Иван Сусанин”. Я уже слышал сигналы машин на площади Революции, а дверь правительственного подъезда не открывалась и все. Хоть тресни! Наглухо заело верхнюю воздушную пружину. Пришлось рабочему Лузану вдребезги разнести ее обухом топора. Не то соответствующая кара мне была бы гарантирована. А то во время балета “Конек-Горбунок” замкнуло провода в софитах. Вспыхнуло полотно декорации. Зрители, видимо, думали, что спектакль поставлен в новой редакции — так надо по ходу действия. Пожарных от этого фейерверка в холодный пот бросило. Про меня и говорить нечего — все происходило на глазах Сталина. Вдруг нашелся дирижер Ю. Файер: поставил оркестр на паузу. Занавес мигом закрылся. Одновременно упал с колосников огнеупорный занавес. В считанные минуты огонь потушили. Спектакль продолжался. Какая кара после окончания ждала меня? Ведь новый нарком уже брал всех в “ежовые рукавицы”».

Не будем строги к запискам охранника, он не поэтичнописец и не прима оперной сцены. Что-то напутав, Рыбин в основном донес до нас изнанку сталинского театра. Вождь так любил эту сцену, что, казалось бы, и прощание с ним в марте 1953 года должно было бы пройти здесь под звуки им же утвержденного гимна. Это было бы интересным и запоминающимся ходом. Но сложившаяся традиция диктовала иное развитие со-

битый — с вождями прощались в бывшем Благородном собрании, известном в советскую эпоху как Дом союзов.

Интересно, что арест Берии также обсуждался его коллегами по политбюро в Большом театре, куда первое время после смерти Сталина они продолжали приезжать. В день ареста в кабинете главного редактора «Правды» Дмитрия Шепилова раздался звонок кремлевской «вертушки». В трубке прозвучал голос Пантелеймона Пономаренко, первого министра культуры постсталинской эпохи (в прошлом — начальника штаба партизанского движения):

— Товарищ Шепилов? Мы все сейчас в Большом театре. Товарищи интересуются: у вас в номере завтра не идет никакая статья Берии?

— Нет, у нас никакой статьи его не поступало.

— А нет ли какого-нибудь упоминания о нем в какой-либо связи или просто его фамилии?

— По-моему, нет, но я сейчас еще проверю в полосах.

— Да, пожалуйста, сделайте это, чтобы его имя в завтрашнем номере никак не фигурировало.

— Хорошо...

— Ну, а об остальном — завтра.

Как говорится, тут и ежу было понятно, что политическая карьера Берии (а быть может, и жизнь) завершилась. Такова была советская политическая традиция — не упоминать в завтрашних газетах имя свергнутого деятеля, еще вчера не сходившего с первых полос. Не только собственные граждане, но и советологи на Западе научились читать между строк. Как говорил Уинстон Черчилль, борьба за власть в Кремле напоминает ему грызню бульдогов под ковром: чувствуется, что идут нешуточные бои и все время кого-то выносят.

В тот день вся партийная верхушка смотрела в Большом новую оперу Юрия Шапорина «Декабристы». В ложе не было лишь Сталина и Берии. Вот такое символическое название и странное совпадение. А на сцене — все те же: Александр Пирогов, Алексей Иванов, Георгий Нэлепп, Иван Петров, Петр Селиванов. За дирижерским пультом стоял Александр Мелик-Пашаев. Оперу Шапорин писал так долго, что получил у своих коллег прозвище «дедушка русского аванса». Еще в 1920-х годах

он взялся за создание этого произведения, но никак не мог закончить. Начиная с 23 июня 1953 года и по 23 мая 1969-го опера шла на сцене театра с переменным успехом, чаще всего в нагрузку.

«Застывшее доселе время свершило первый шаг, — вспоминает Майя Плисецкая, — государственный переворот осуществился под покровом новой премьеры Большого — оперы Шапорина “Декабристы”. Вся смутная история страны “вьется возле моего театра”. Из песни слова не выкинешь. До сих пор ветераны госбезопасности утверждают, что арест Берии готовился чуть ли не в самом театре, прямо в центральной ложе. Версия красивая. В самом деле: куда бы Лаврентий Павлович из нее бы делся, вряд ли бы он при своей солидной комплекции смог перелезть на другой ярус. Другие же пытаются доказать обратное — это Берия задумал арестовать всех в Большом театре...

Соратники Сталина, прибравшие власть к рукам, тоже любили Большой театр, но, видимо, не так искренно и не до такой степени. Сталинская ложа опустела. Ни у Хрущёва, а тем более Брежнева не было желания и амбиций так безапелляционно вмешиваться в творческий процесс. Да и советовать уже было некому. И все же Никита Сергеевич частенько заканчивал свой рабочий день в центральной ложе, демонстрируя собравшимся гражданам, кто в доме хозяин. В 1954 году он вернул на сцену запрещенную Сталиным оперу «Богдан Хмельницкий» Данькевича, причисленную ранее к формалистским произведениям. Реабилитация этого заурядного музыкального произведения была вызвана исключительно политическими мотивами — отмечалось трехсотлетие воссоединения России и Украины. Кроме того, авторы либретто украинские писатели супруги Александр Корнейчук и Ванда Василевская лично обратились к Хрущёву с просьбой «простить» оперу. В результате в мае 1958 года оправдали всех разом — и Дмитрия Шостаковича с «Леди Макбет Мценского уезда», и Ваню Мурадели с «Великой дружбой», и других. В очередном судьбоносном постановлении было объявлено, что в опере «Великая дружба» имелись недостатки, но «они не давали оснований объявить ее примером формализма в музыке», а талантливые композиторы «товарищи Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин,

Г. Попов, Н. Мясковский и другие были огульно названы представителями антинародного формалистического искусства». Жаль, что Прокофьев и Мясковский уже не могли прочитать о своей реабилитации — сталинская «забота» о музыке свела их в могилу.

Хрущёв, иногда проявляя не свойственную советским вождям человечность, нередко приводил в центральную ложу всю свою большую семью — жену, детей и чуть ли не внуков. В этом он сильно отличался от Сталина, считавшего своей семьей членов политбюро, вынужденных ходить за ним на оперы-балеты, как утята за матерью-уткой, гуськом. Но саму привычку появляться в театре Хрущёв все же перенял от Сталина, когда еще работал в Киеве, возглавляя в 1930—1940-х годах Советскую Украину. В Киевском театре оперы и балета им. Т. Шевченко его всегда ждала главная ложа, в которую он приходил не обязательно к началу спектакля, а когда ему было удобно (как и Сталин). В труппе были и любимчики Хрущёва, в основном молодые певицы, о чем был прекрасно осведомлен зять Никиты Сергеевича — Виктор Гонтарь, муж его старшей дочери Юлии. Гонтарь как раз и работал директором киевского театра, был чрезвычайно болтлив и услужлив благодаря своей близости к первому человеку в стране. Сам же Хрущёв подозревал зятя в шпионаже, поручив однажды председателю КГБ Александру Шелепину проверить того, так сказать, «на вшивость». Шелепин проверил, доложил: «Все в порядке, Никита Сергеевич, с иностранцами он общается, но не завербован». И все же Хрущёв отмел идею перевести Гонтаря директором в Большой театр. А вот лучшие украинские певцы в Большом часто пели — Дмитрий Гнатюк, Борис Гмыря, которого Никита Сергеевич избавил от необходимости отвечать за его выступления перед немцами во время войны\*.

---

\* На занятой фашистами Украине с успехом выступал для оккупантов и местного населения не нуждающийся в представлении советский бас Борис Романович Гмыря, не эвакуировавшийся вместе со своим театром. Вот что пишет о нем сын Хрущёва Сергей Никитич: «В конце войны отец спас Гмырю от тюрьмы... После освобождения Украины Гмыря оказался в руках армейской контрразведки. Его решили судить как изменника. Отец попытался урезонить дознавателей: это не Гмыря перешел к немцам, а наша Красная армия, отступая, оставила его вместе с миллионами других под немцами. Да, он пел в оккупированном Киеве, но не

Другой зять советского премьера — главный редактор «Известий» Алексей Аджубей, регулярно бывавший с высокопоставленным тестем не только в театре, но и в многочисленных зарубежных поездках, давал указание печатать в своей газете информационные сообщения о посещении товарищем Хрущёвым спектакля в Большом театре, что при Сталине трудно было представить. Зато теперь мы можем судить об оперных и балетных пристрастиях Хрущёва. Они оказались более демократическими по духу, нежели то, что предпочитал смотреть Сталин. К тому же в Москву зачастили иностранные гастролеры, на представлениях которых Хрущёв считал своим долгом побывать. В частности, 10 июня 1958 года он смотрит одноактные балеты парижской Гранд-опера «Наутеос» и «Сюиту в белом» Жака Леле и «Идиллию» Франсуа Серрета. Долго хлопал Никита Сергеевич итальянцам из Ла Скала 10 сентября 1964 года, когда семья Хрущёвых пришла в полном составе послушать «Трубадура» Джузеппе Верди. Интересно, что в этот вечер он агитировал всех своих коллег пойти вместе с ним, но уговорить удалось одного Анастаса Микояна. Это был последний выход в театр Хрущёва перед вынужденной отставкой в октябре 1964 года.

Но чаще всего тянуло вождя-реформатора на советские спектакли: положение обязывало! 24 марта 1958 года Хрущёв смотрит балет грузинского композитора Алексея Мачавариани «Отелло» в постановке тбилисского Театра оперы и балета им. З. Палиашвили. 14 февраля 1959 года — узбекскую классику: оперу «Буран» композитора Мухтара Ашрафи в постановке ташкентского Театра им. А. Навои, 12 ноября 1959 года — оперу «Арсенал» украинского композитора Георгия Майбороды. Посещение всех этих экзотических

---

воевал против нас. Аргументы отца не помогли, и он пожаловался Сталину. Тот приказал оставить певца в покое. Гмыря вернулся в Киевскую оперу, получил звание народного артиста». Гмыря в 1951 году не только стал народным артистом СССР, но и получил через год Сталинскую премию. Названные артисты и другие их советские коллеги, оказавшиеся по разным (скажем так) причинам под немцами, выезжали на гастроли в Вену, Прагу, Берлин. Сотрудничество с оккупантами — вопрос не только уголовной, но и моральной ответственности каждого из них. К тому же каждое свое выступление они начинали здравицей в честь Гитлера (так было принято).

спектаклей Никита Сергеевич считал своим партийным поручением. Непременной была и похвала о небывалом расцвете советского национального искусства и все такое.

В СССР создание национальных опер и балетов было поставлено на поток. Как правило, из Москвы или Ленинграда в далекую республику приезжал нуждающийся в деньгах и славе композитор. Соблазненный всяческими посулами, на основе местного фольклора он «создавал» первую в истории туркменскую оперу или бурятский балет, высасывая из пальца «глубокие музыкальные традиции», которых отродясь в классическом искусстве там и не было. Приезжавшие вслед за композитором певцы и хореографы осуществляли постановку нового шедеврального произведения, опираясь в том числе и на местные кадры, там где это касалось фольклора. Затем все это везли в Москву, в Большой театр\*.

А когда в мае 1962 года в Москву пожаловал президент африканской республики Мали Модибо Кейта, Никита Сергеевич первым делом пригласил дорогого гостя в Большой театр. Прогрессивного деятеля, которого необходимо было склонить на путь социализма, решили побаловать одноактными балетными деликатесами — «Паганини» Сергея Рахманинова, «Шопенианой» и «Ночным городом» Белы Бартока. О реакции дорогого гостя неизвестно, а вот Хрущёв «наслаждался: он хорошо знал эти спектакли и видел их уже не в первый раз», — вспоминает его сын Сергей. Скажем прямо, в «наслаждение» верится с трудом после признания самого Никиты Сергеевича о том, что его тошнит от «Лебединого озера». Недомогания возникали у него от музыки часто. Михаил Чулаки рассказывал, что они с Хренниковым и Шостаковичем как-то пришли к Хрущёву, а начальник охраны их упрекает: «А у хозяина от вашей музыки живот заболел!» Но чем черт не шутит...

---

\* Будучи в марте 1949 года в Нью-Йорке, Дмитрий Шостакович говорил: «Безграничны достижения национальных искусств Советского Узбекистана, Советского Таджикистана и других народов Средней Азии. Они обогащают мировую культуру, их искусство принадлежит всему человечеству. Каждый передовой прогрессивный человек не может не знать творчества этих народов...» — газета «Русский голос», 30 марта 1949 года.

Пришел Хрущёв в ложу и в самый напряженный для всего мира момент Карибского кризиса летом 1962 года, когда сотрудники ЦК КПСС начали вывозить своих детей подальше от Москвы, опасаясь ядерного удара из США. Никита Сергеевич так и сказал: «Пойдемте, товарищи, в Большой театр, народу покажемся, пусть все увидят, что никакой паники среди нас нет, страна под надежным контролем». А 30 ноября 1962 года первый секретарь посетил гастрольный спектакль своего любимого Киевского оперного театра — оперу «Тарас Бульба» Миколы Лысенко. Зрителей набился полный стадион — так мог бы сказать в данном случае персонаж Евгения Евстигнеева из кинокомедии «Берегись автомобиля», в центральной ложе было тесно от вождей: с Хрущёвым пришли не только те, кто начинал свою партийную работу на Украине, в том числе Леонид Брежнев и Николай Подгорный, но даже Михаил Суслов. Здесь в театре партийный идеолог и упрекнул Хрущёва за невнимание к московским художникам, сказав, что для украинской оперы он сумел время найти, а ведь художники в Манеже тоже его ждут не дождутся. Да, историческое решение Никиты Сергеевича посетить выставку в Манеже, ставшую вследствие его визита знаменитой, было принято именно в Большом театре, в бывшей царской ложе. На следующий день должным образом подготовленный советский вождь устроил в Манеже полный разгром, став, помимо своей воли, еще и главным промоутером художников, широко известных до этого в узком профессиональном кругу. Хрущёв своим непристойным поведением обеспечил им мировую известность. Да и сам он вляпался в вечность: если где-то за рубежом упоминался обруганный им художник или скульптор — рядом непременно стояла фамилия Хрущёва.

Тихон Николаевич Хренников однажды, пользуясь случаем и желая выказать Хрущёву чувство глубокой благодарности от имени всех советских композиторов, сделал ему неловкий комплимент. Глава Союза композиторов сказал, что сбылась заветная ленинская мечта о человеке из народа, который когда-то возглавит социалистическое государство. И этот человек и есть «наш дорогой Никита Сергеевич». Неизвестно, оценил ли Хрущёв всю двусмысленность такой оценки, но все же главная его заслуга в жизни Большого театра очевидна:

он избавил его от навязанной большевиками неуместной обязанности предоставлять свою сцену для всякого рода собраний и съездов. Сегодня кажется смешным, но именно с Большого театра началась пропагандистская кампания по освоению целины. Всю страну облетел сюжет в «Новостях дня», которые крутили перед киносеансами. 7 января 1955 года не где-нибудь, а в Большом театре Союза ССР «состоялось собрание молодежи Москвы и Московской области, которая по призыву Коммунистической партии и советского правительства добровольно изъявила желание отправиться на освоение новых целинных и залежных земель». На экране — президиум с Никитой Хрущёвым и Георгием Маленковым, диктор говорит о том, что все присутствующие выражают свое желание поехать на освоение целины: механик-комбайнер Мытищинской МТС Емцов, инженер-механик Москворецкого района Кузнецова, шофер авторемонтного завода Дзержинского района Полунин, московский каменщик Мишкин, тракторист Ленинской МТС Кочетков, повар треста столовых Свердловского района столицы Борзов, трактористка зерносовхоза «Куйбышевский» Лаптева. Всех их напутствует секретарь ЦК ВЛКСМ Александр Шелепин (еще бы, он-то остается в Москве!). В заключение все встают, аплодируют. Звучит «Интернационал». А смотры художественной самодеятельности и декады национального искусства — они также проходили на сцене Большого театра... Лишь постройка Дворца съездов в Кремле, призванного выполнять функции второй сцены Большого театра, прервала эту многолетнюю вакханалию. Правда, строители и инженеры так торопились сдать дворец досрочно, что сделали это с большим количеством недоделок, сразу же о себе заявивших. Во время одного из первых спектаклей заело занавес. Промучившись 20 минут, электрики смогли наконец сдвинуть с места многотонную махину, и спектакль, слава богу, закончился.

Наконец, Хрущёв изменил отношение к советским артистам как потенциальным шпионам и «врагам народа», которых нельзя выпускать за границу, — в мае 1959 года Никита Сергеевич отпустил на гастроли Майю Плисецкую, о чем ведется рассказ в отдельной главе. За ней полетели и другие...



Сталина, да и Хрущёва, бросило бы в холодный пот, узнай они о том, насколько халтурно относились к своим обязанностям в Большом театре те, кто оказался в царской ложе (и у власти!) после них. Например, вместо балета или оперы высшие советские руководители смотрели... телевизор. И это не выдумка. Хотя анекдот на эту тему в народе ходил (находящийся в царской ложе Брежнев так хлопал после просмотра «Спартака», — а оказалось, что выиграла его любимая хоккейная команда ЦСКА). Это было большой проблемой для вождей-болельщиков, жертвовавших игрой любимой команды ради обязательного по протоколу визита в Большой театр. Куда как лучше было находиться не в центральной ложе театра, а в специальной ложе на стадионе «Динамо». На балет или оперу их никаким калачом было не заманить.

В 1969 году в Москву с официальным визитом прибыл президент Пакистана Яхья Хан. Проведя переговоры с советским премьером Алексеем Косыгиным, он получил приглашение посетить вечером балет в Большом театре, заявив в ответ, что «счастлив побывать на спектакле лучшего балетного театра в мире». Иностраный лидер прямо-таки расцвел на глазах. Таков был этикет — завершать важные международные переговоры в главном театре страны. А встречать президента Пакистана по рангу обязан был наш, советский президент Николай Подгорный как председатель Президиума Верховного Совета СССР. Можно себе представить, какие чувства обуревали Подгорного, узнавшего о том, что ровно в семь часов он должен будет сидеть в ложе Большого театра — ведь в это самое время начинался матч с участием его любимого, естественно, киевского «Динамо» и московского «Спартака».

Вместо стадиона Подгорному пришлось ехать в Большой театр, чтобы у центрального входа встречать по протоколу президента Пакистана. Несколько холодно по приветствував приехавшего высокого иностранного гостя обязательными в таких случаях словами о дружбе и сотрудничестве двух стран, укреплению которых послужит его визит, Подгорный пригласил президента пройти в центральную ложу. Тяжелые двери подъезда открылись, и сопровождаемые дипломатами и помощниками важные зрители поднялись по ро-

скошной лестнице театра, причем Яхья Хан — с трудом, на своих больных ногах. Наконец, все расселись в ложе в первом ряду, где свои места также заняли Алексей Косыгин и Екатерина Фурцева. Другие официальные лица и переводчики уселись во втором и третьем рядах ложи. Подгорный поглядывал на часы: матч вот-вот начнется!

Когда в исполнении оркестра Большого театра вдруг грянул гимн Пакистана, народ в зрительном зале поначалу не понял, что происходит. Тем не менее по заведенной традиции люди встали, поворачивая головы на правительственную ложу. Узнав знакомые лица Подгорного и Косыгина, зрители успокоились, преисполнившись, вероятно, достоинства в связи с тем, какая честь им сегодня выпала — смотреть балет вместе с президентом Пакистана. С еще большей силой захлопали люди, когда оркестр заиграл привычный гимн Советского Союза. Подгорный тоже хлопал — на секунду ему даже показалось, что вскочившие в зале граждане — это никакие не зрители, а болельщики.

Начался балет. Причем, что именно началось в тот вечер на сцене Большого театра, было неизвестно ни Подгорному, ни Яхья Хану. Первому просто было все равно, второй ни слова не понимал по-русски, а театральные программки тогда печатали без английского перевода. И тогда президент Пакистана обратился к надувшемуся как мышьяк на крупу советскому руководителю с логичным вопросом: как называется балет? Самое интересное, что программка у Подгорного имела, но самому читать ее — это было слишком, для этого есть многочисленные помощники. Хорошо еще, что переводчики относились к своим обязанностям добросовестно, от одного из них Подгорный и узнал, что в этот вечер дают балет... нет, не «Лебединое озеро», а «Асель». То есть не «Ассоль», а именно «Асель». Был и такой спектакль в Большом театре. Музыка к нему написал композитор Владимир Власов, а основой либретто послужила повесть набирающего популярность киргизского писателя Чингиза Айтматова «Тополек мой в красной косынке».

Премьера балета состоялась 7 февраля 1967 года в Большом театре в хореографии Олега Виноградова и декорациях Валерия Левенталья. Дирижировал Альгис Жюрайтис. Либреттистов воспитали в своем коллекти-

ве. Спектакль рождался в муках, превратившись в законченное произведение только перед первой генеральной репетицией. В самом деле — попробуй-ка изобрази в балете дружескую беседу шоферов на автобазе! Видно, не зря Григорович отказался. На премьере главной героиню — простую киргизскую девушку Асель танцевала Нина Тимофеева, а простого советского шофера Ильяса — Николай Фадеечев\*.

Николаю Подгорному, видевшему этот балет впервые, не помогло бы даже знание художественной канвы этого необычного произведения, то есть повести Айтматова, которую он отродясь не читал. После того как серпастый занавес поднялся, его взору предстала живописная картина. «Открывшаяся перед зрителями сцена изображала небольшой горный аул с несколькими маленькими домиками, кусочком сада с цветами и горными вершинами, видневшимися на заднем плане в освещении начинавшегося рассвета. Через одну-две минуты, пока поднималось солнце под аккомпанемент оркестра, сцена осветилась более ярко, и ее быстро заполнила группа танцовщиц, которые выбегали на нее одновременно по одной с каждой стороны в черных спортивных теннисках и такого же цвета коротких юбочках. Собравшись перед зрителями с печальными лицами, они продолжали легко носиться по сцене, широко размахивая во все стороны длинными черными воздушными платками, постепенно меняя направление извивающихся линий своего коллективного перемещения», — рассказывает переводчик Тимур Дмитричев, смотревший балет из-за спины Подгорного.

Не увидев привычного озера с лебедями, Подгорный, которому даже не пришлось в голову открыть про-

---

\* «Ранней весной 1965 года, — рассказывал Олег Виноградов, — в Новосибирск из Москвы неожиданно позвонил Юрий Николаевич Григорович, предложив мне поставить новый балет в Большом театре. До пятидесятилетия Октябрьской революции и больших торжеств по данному поводу оставалось два с половиной года. По постановлению партии и правительства все трудовые коллективы (и театры в первую очередь!) должны были ознаменовать это событие новыми свершениями и победами. Большому театру предстояло первым отрапортовать о создании спектакля о наших современниках, но, поскольку сам Юрий Николаевич сочинять такой спектакль не хотел, — его выбор пал на меня».

граммку с либретто, заинтересовался происходящим: «А что изображают эти бабы в черном? Бегают, бегают туда-сюда! Когда же это кончится?» Николаю Викторовичу было невдомек, что бабы — это жительницы киргизского аула, скорбящие по своим мужьям, воюющим на фронте. Кстати, сам Подгорный во время войны на фронте не был, руководя советской сахарной промышленностью под руководством Анастаса Ивановича Микояна, приказавшего понизить его в должности за невыполнение важнейшего правительственного задания. Быть может, и по этой причине Николай Викторович оказался равнодушен к чувствам изображенных на сцене дочерей Советской Киргизии. Короче говоря, Асель — иди отсель!

Проявившиеся таким образом определенная провинциальность и местечковость Подгорного были вызваны тем, что он совершенно случайно оказался на посту председателя Президиума Верховного Совета СССР, будучи переведенным в Москву за год до отставки Хрущёва — в 1963 году, руководя до этого Советской Украиной. Так бы ему и сидеть в родном Киеве, если бы Никита Сергеевич, на свою беду, не решил его приблизить к себе (Хрущёв особо ценил кулинарные способности Подгорного, прося того готовить ему на охоте деревенскую похлебку из крупно нарезанной картошки, мяса и пшена). Подгорный сыграл огромную роль в смещении своего благодетеля, а затем, в 1965 году, подсел Анастаса Микояна, освободившего должность председателя Президиума Верховного Совета СССР по старости (ему и было-то всего 70 лет!). Человек не очень далекий, он тем не менее понимал толк в политических интригах, проявляя безжалостность к проигравшим в борьбе за власть конкурентам. Подгорный был крутоват и с челядью: как-то раз бросил тарелку с похлебкой в своего повара, сочтя его варево недостаточно украинским.

Итак, расценивая свое пребывание в царской ложе как какую-то барщину (или даже оброк), формальный глава Советского государства не мог дожидаться антракта, ерзая в кресле. Свою роль оказывало и нетерпение — ведь матч уже шел вовсю. Его стали раздражать и Яхья Хан, и эта «баба» Асель. Лицо председателя Президиума Верховного Совета СССР выражало полное равнодушие к хореографическому искусству, вскоре уступив-

шее место откровенной досаде, возникающей обычно после проигрыша в домино коллегам по политбюро — Брежневу, Черненко и Кириленко. Лишь появление преданного референта, прошептавшего золотые слова: «Николай Викторович, счет пока ноль-ноль», вывело его из краткосрочной депрессии: «Иди смотри, скоро эта х... закончится, сам придум!»

А тем временем на сцене тоже было беспокойно. Придуманый балетмейстером интересный ход с хороводом киргизских колхозниц превратил все действие, призванное обессмертить повесть Айтматова, в циркшапито:

«Когда, следуя за возросшим темпом оркестра, пересекающиеся линии танцовщиц значительно ускорили свой бег, одна из них неожиданно столкнулась с другой. Они обе еле-еле удержались на ногах и, придя в себя, бросились вдогонку за потерянными хвостами своих линий. Однако их столкновение вызвало развал не только их собственных, но и остальных потоков пробегавших мимо друг друга танцовщиц. Некоторые из них потеряли свои места в линиях и в создавшейся суматохе начали наткаться одна на другую, задевать ближайших к ним подруг своими руками и длинными шарфами, что привело к полному разрушению рисунка танца и всей первой картины. Дело серьезно осложнялось тем, что оркестр продолжал играть, не пережидая восстановления разрушенного действия, за которым уже возникала следующая часть картины с участием нескольких танцевальных пар балерин и танцовщиков. Зрители замерли от того кошмара, который несколько минут творился на сцене, пока шокированные и обескураженные своим провалом в первой же картине танцовщицы наконец не исчезли неправильными скученными группками или в одиночку за кулисами. В нескольких местах зала раздались сдавленные взрывы смеха. Но даже при этом провале спектакль должен был продолжаться.

Почти мгновенно после исчезновения со сцены первой группы танцовщиц на нее бодро вышло несколько балетных пар, которым пришлось искать подходящего по музыке вступления в дальнейшее действие за счет пропуска некоторых отрепетированных в надлежащей последовательности балетных движений. Наконец

им, видимо, удалось вернуться к нужной канве балета, и они, безусловно испытывая страшное расстройство в связи с произошедшей до них сценой, стали робко и неуверенно продолжать спектакль. Однако переживаемое ими потрясение было, вероятно, настолько сильно, что они стали совершать все больше ошибок. В одном случае, например, прыгнувшая в руки своего партнера танцовщица не удержалась и съехала с его рук на пол и, видимо, достаточно сильно ушиблась, так как не смогла не потерять прямо перед зрителями свое ушибленное место. В другой паре после исполнения непродолжительного фуэте перед выходом в арабеску танцовщица не смогла остановиться на пуанте и чуть не упала на бок. В конце этого акта кто-то из исполнителей, а может, кто-то за сценой, задел за декорации. Некоторые из них упали или покосились, создав очень смешной фон для предположительно драматического действия, которое само по себе было сплошной вереницей ошибок и выглядело скорее клоунадой».

Так на один вечер Большой театр стал Театром эстрады. Смеялись все — и члены советского правительства, и зрители в партере. То есть народ и партия стали едины, хотя бы на несколько часов. Балет превратился в пародию. Артисты никак не могли взять себя в руки, собраться. Совершая смешные ошибки, они стали напоминать стоящие костяшки домино, падающие друг за другом. Косыгин и Фурцева с трудом сдерживали смех, не смешно было только Подгорному (по понятной причине) и Яхья Хану, мало чего понимавшему в происходящем.

Наконец объявили антракт. Подгорный пулей вылетел из ложи, скрывшись в ближайшей к ней комнате с телевизором, досматривать матч. А дипломатичный Косыгин позвал пакистанского президента на торжественный ужин, организованный здесь же, в специальном банкетном зале. За ужином советский премьер открыл Яхья Хану большой секрет: на сцене танцевали не артисты Большого театра, а солисты Киргизского театра оперы и балета из города Фрунзе. Косыгин списал провал спектакля на молодость и неопытность артистов, приехавших из Киргизии, где до 1917 года не было не только своей национальной классики, но даже письменности. Следовательно, все случившееся на сцене на-

до воспринимать как торжество ленинской национальной политики, благодаря которой киргизские танцоры вообще оказались на сцене Большого театра.

Свое слово вставила и министр культуры Екатерина Алексеевна Фурцева, разъяснившая, что перед самым началом спектакля артистам сообщили о том, что среди зрителей будет высокий гость — президент Пакистана господин Ага Мухаммед Яхья Хан. По ее словам, эта новость так разволновала молодых артистов, что они не могли успокоиться, очень волновались и переживали, а это не могло не сказаться на их выступлении, которое в первом акте вышло довольно неудачным. Но она выразила уверенность, что после антракта все выправится.

Косыгин же, выяснив фамилию автора балета — композитора Власова, поручил переводчику не называть ее президенту Пакистана. И то правда, это ведь не Глинка и не Мусоргский. Тактичный Яхья Хан ответил, что «за исключением некоторых неудачных моментов и с учетом испытанного артистами понятного волнения, труппа выступала в целом не так плохо». Дальнейшие переговоры прошли в обстановке полного единодушия и взаимопонимания, как гласило опубликованное коммюнике, чему способствовал прекрасный стол кремлевских поваров.

Обычно суровый Косыгин (сталинская закалка!) уже после первой рюмки армянского коньяка начинал улыбаться, теряя напускную строгость. В отличие от Подгорного с его фанаберией Косыгин уважал людей не только за их должность. При этом он принадлежал к тому редкому числу советских вождей, знавших, например, каким ножом и вилкой надо пользоваться, когда ешь рыбу, мясо или курицу, то есть был посвящен в детали этикета. Советский премьер обратил внимание на то, что переводчик за весь вечер не позволил себе ни капли спиртного:

— Молодой человек, это почему же вы с нами ничего не пьете? Вы что, вообще не пьете или только с нами?

— Алексей Николаевич, но я же на работе.

— Так, значит, вы на работе, а я, по-вашему, что здесь делаю? Налейте, пожалуйста, этому молодому человеку штрафной, — обратился он к официанту и, повернувшись к переводчику, с лукавой улыбкой до-

бавил: — Попробуйте не выпить, ведь я ваш главный начальник\*.

После банкета его участники вновь проследовали в центральную ложу, где продолжили смотреть «Асель» в приподнятом настроении. Артисты после серьезной взбучки сделали все необходимые выводы и до конца спектакля уже не давали повода для веселья. Тем не менее этот день в Большом театре запомнился многим. Что же касается Николая Подгорного, то его любимая команда проиграла. Ни объяснения Фурцевой, ни рюмка коньяку под черную икорочку не смогли сгладить испорченный вечер. В Большом театре ему вообще как-то не везло... Вспоминается такой эпизод. Одним из пунктов официального визита президента США Ричарда Никсона в Советский Союз в мае 1972 года было посещение Большого театра и, разумеется, просмотр «Лебединого озера». Все шло по плану. Высоким гостям, усевшимся в царской ложе, зал аплодировал стоя. И вдруг перед началом третьего действия случился конфуз, к счастью, не перешедший в международный инцидент: жена итальянского корреспондента закричала на весь зал на чистом английском языке: «Долой войну во Вьетнаме!» Такой лозунг был бы вполне уместен в любой советской газете, но только не здесь (двойная мораль!). Сидевший с Никсоном в центральной ложе Подгорный приказал немедленно включить свет, после чего публика вновь вынуждена была встать и минут десять аплодировать высоким гостям, сглаживая таким образом возможный неприятный осадок у американцев от устроенной «провокации», которые, впрочем, случались и раньше. Например, в 1968 году во время торжественного собрания в Большом театре к 7 Ноября Валерия Новодворская разбросала с балкона антисоветские листовки. Больше ее в театр не пускали.

Участникам международных переговоров всегда не-

---

\* Алексею Косыгину приписывают любовь к опере Тихона Хренникова «В бурю», повествующей о событиях Тамбовского восстания начала 1920-х годов. Особенно нравился советскому премьер-министру тот момент в опере, когда один из героев поет: «Ты слезай-ка, Лёничка». Актуальными эти слова стали после 1964 года, когда к власти пришел Леонид Брежнев. Владислав Пьявко утверждал, что Косыгин чуть ли не лично просил его исполнять эту арию в правительственных концертах.



просто — нужно иметь не только голову на плечах, но и хорошую печень. И, конечно, надо закусывать. В этой книге мы не раз касались гастрономических вопросов — что и в каком количестве ели солисты Большого театра, а вот чем питались высокопоставленные зрители? Галина Вишневская утверждает, что у Сталина «в его аванложе (артисты ее называли предбанником) на столе всегда стояла большая ваза с крутыми яйцами — он их ел в антрактах». Быть может, и так. Скромный был человек Иосиф Виссарионович, даже хоронить было не в чем — ботинки и те в заплатках, не говоря уже о фуражке. А что ели другие вожди в Большом театре? Ответ на этот вопрос дают нам те, кто их кормил. Вот, например, шеф-повар так называемой особой кремлевской кухни, прапорщик (все повара носили погоны) Алевтина Георгиевна Керина, кормившая членов политбюро со времен Хрущёва:

«Наступило мое дежурство, и вдруг раздается звонок: мне сообщают, что планируется выезд охраняемых лиц в Большой театр... Я быстро сориентировалась: закуску мне прислали с продбазы, а горячее я приготовила сама. Как сейчас помню, это были судак а-ля миньер с жареными помидорами, бифштекс с яйцом, жареным картофелем и цветной капустой. Главным неудобством было то, что холодильник с продуктами находился метрах в двухстах по коридору и все продукты были замороженными. К тому же я еще не знала, где лежат чистые тарелки и приборы, но нашла много посуды, оставшейся после приемов, которую шофер помог мне быстро перемыть. В итоге все прошло хорошо... В целом наши охраняемые лица были не падки на экзотические блюда, предпочитали русскую кухню. Достаточно привередливым в еде считался Михаил Андреевич Сулов, он болел сахарным диабетом. Помню, в Большом театре была какая-то делегация, и я сделала восточный плов. Обычно на таких мероприятиях Михаил Андреевич не ел, а тут стал кушать, и ему понравилось. Потом меня без конца вызывали и просили, чтобы я приготовила ему этот плов. Михаил Сергеевич Горбачёв предпочитал простую еду, а еще очень любил выпечку. Опасаясь, что это приведет к лишнему весу, Раиса Максимовна стала требовать, чтобы мучное к столу не подавали. Особенно сложно было выполнить это пожелание, когда при-

езжали иностранные делегации — пирожки всегда значились в меню».

Банкеты с иностранцами отличались изобретательным оформлением. Хрущёву нравилось, чтобы на столе были представлены советские достижения в области космоса или атомной энергии. В частности, после полета Гагарина в 1961 году столы украшали космические ракеты из батонов хлеба или глобус Земли, разрисованный пищевыми красками с обязательным обозначением Москвы и Киева. А после пуска на воду в 1957 году первого в мире атомохода «Ленин» на столе из чистого сливочного масла были скульптурно слеплены небольшой атомоход с пингвинами на льдине и даже кит. В более поздние годы, уже при Брежнев, стол могла украсить и фигура фазана в натуральную величину. А каков был аквариум, где застывший бульон играл роль воды, в которой очень кстати смотрелся будто живой большой отварной осетр с маслинками и мелко порезанным лимончиком! Под такое меню любая «Асель» смотрелась бы как «Спартак» или «Лебединое озеро».

Повар Алексей Алексеевич Сальников открывает секрет Хрущёва: «Для тех случаев, когда предполагалось обильное застолье, у Хрущёва была специальная рюмка. Мы ее возили “в аптечке”, то есть среди самых необходимых вещей. Она выглядела точно так же, как стопки из Гусь-Хрустального, которые обычно использовали на приемах. А вот доньшко и стенки были значительно толще. Стандартный внешний вид достигался за счет резного рисунка. Входило в нее не 50 граммов, а всего 30. К тому же Никита Сергеевич часто не опрокидывал рюмку, а старался избегать алкоголя на банкетах». Вспомним, что в первой главе Муслим Магомаев все удивлялся: как ловко и часто «хлопал» рюмку за рюмкой Хрущёв.

А вообще зрителей центральной ложки кормили неплохо: филе дичи, фаршированное фуа-гра, судак, фаршированный крабами, баялда (овощное рагу с баклажанами, помидорами, луком — его очень любил Леонид Ильич), сочные котлетки из телятинки и свининки, запеченный окорок и шашлычок из молодого кабанчика. Пили водку и коньяк (а не виски!). На закуску — икра, семга, балык и т. д. А подавались все эти лакомства на спецпосуде с государственным гербом. И вот что интересно — в отличие от Сталина артистов за стол не приглашали...

«ВОВЕК НЕ УВЯНУТ СОВЕТСКИЕ ЛАВРЫ...».  
ГАСТРОЛЬНЫЙ ГОЛОД

*«Весь мир насилья мы разрушим» — Поэт из психушки —  
Нашествие композиторов в Бетховенском зале — «Боже,  
царя храни!» — Глухой Ворошилов слушает гимны — Кролики  
и удавы — «Скажешь что-нибудь ему лишнее, и отправят  
тебя в Сибирь» — Голова от Хачатуряна, а ноги от  
Шостаковича — Сталин рождает... — Отважный Дмитрий  
Дмитриевич — Приличные люди в Большом театре — Кусок  
ветчины для генералиссимуса — Михалков заикается  
от радости — Рогаль-Левецкий — Острая перцовка —  
А трубка никак не раскуривается... — Ушибленный  
Храпченко танцует с Моисеевым — Ордер на галоши —  
Затиска Абакумова — Уступка Рузвельту и союзникам —  
Массажист в подарок — «Проданная невеста» —  
Увеселительная прогулка в Италию — Стажировка в Ла  
Скала — Потрясение от Милана — Вагон спагетти —  
Обменные гастроли — Октябрятские звездочки в подарок  
французам — Синдром театра и чувство труппы — В чем  
сила Большого театра?*

*Трубите, все трубы! Гремите, литавры!  
Валите родимой страны благодать.  
Вовек не увянут советские лавры,  
И славе российской вовеки сиять.*

С. Алымов,  
стихи на проект гимна СССР

Государственное значение Большого театра в советскую эпоху подтвердилось тем, что именно в его стенах проходило прослушивание музыкальных произведений, претендовавших на звание нового гимна Советского Союза в 1943 году. Если по гамбургскому счету, то это был первый специально сочиненный советский гимн, поскольку все предшествующие годы его роль выполнял французский «Интернационал» Пьера Дегейтера — даже не члена Союза композиторов, а простого токаря из Лилля, с 1928 года получавшего пенсию от

Сталина за свое единственное серьезное музыкальное сочинение. «Интернационал» ежедневно исполнялся по советскому радио, а также на всех значимых государственных мероприятиях. То ли успехи на фронте (хотя до Берлина еще было далеко), то ли еще какая причина (просто надоело!) заставили вождя в это напряженное военное время заняться созданием нового гимна СССР. Хотя повод был — затеянная дружба с США и Великобританией требовала некоторой корректировки основополагающих принципов советской идеологии, сформулированной словами «Интернационала»: «Весь мир насилия мы разрушим до основания, а затем...» Вот и получалось, что новые союзники как раз и олицетворяли собой этот самый мир насилия, упоминание о котором надо было хоть на время убрать из государственного гимна СССР. Проще оказалось вообще заменить и текст, и мелодию.

К сочинению текстов и музыки нового гимна подошли довольно серьезно, пригласив к этому делу если не всех желающих поэтов и композиторов, то многих: стихотворцев набралось четыре десятка, а композиторов более 170 (столько композиторов надо было еще набрать!). Но вот Сергея Михалкова как раз и не позвали (детский поэт, хотя и орденоносец!). Он узнал об этом случайно, заехав поужинать в ресторан «Арагви» с фронта, где служил военным корреспондентом. В ресторане спорый на стихи Михалков и встретил коллег, бурно обсуждавших новое задание партии и правительства. Слишком находчивый поэт (за что его и не любили некоторые собратья по перу) проявил инициативу и вместе со своим приятелем Габриэлем Урекьяном (тот писал под псевдонимом Г. Эль-Регистан) сочинил текст и послал его Дмитрию Шостаковичу. Причем, как говорил сам Михалков, он в основном сочинял, а его коллега редактировал, «подбирая формулировки».

История создания Государственного гимна СССР, учитывая количество людей, к ней причастных, давно обросла подробностями, сравнимыми по численности лишь с эпизодом о том, как Ленин тащил бревно на субботнике. Все, кто был в то время в Большом театре, посчитали своим долгом хоть что-нибудь написать для потомков. Пожалуй, лишь один человек ничего для нас

не оставил — это сам Иосиф Виссарионович, за которым и осталось последнее слово.

Одно из редко используемых свидетельств — это дневник полковника Китаева, адъютанта Ворошилова. Четко и по-военному он зафиксировал, когда и в каком составе собирались чиновники, поэты и композиторы, с какой целью. 17 июля 1943 года Китаев отметил: «В Большом театре тт. Ворошилов К. Е. и Щербаков А. С. совместно с т. Храпченко, поэтами и композиторами, а также приглашенными тт. Барсовой, Рейзен, Козловским, Самосудом и др., прослушали в хоровом и оркестровом исполнении восемь вариантов гимна, написанных еще в 1942 г.: Александрова на тексты О. Кольчева и В. Лебедева-Кумача, Соловьева-Седого на текст Гусева, Дзержинского на текст Гусева, Белого на текст Френкеля, Блантера на текст Долматовского, Кручинина на текст Голодного, Чернецкого на текст Лебедева-Кумача. После обсуждения прослушанных вариантов все присутствующие признали их неудовлетворительными».

Примечательно участие в конкурсе Лебедева-Кумача, уже излечившегося в психиатрической больнице от тяжелого нервного срыва, случившегося с ним осенью 1941 года прямо на Казанском вокзале. Автор популярных в народе песен «Широка страна моя родная», «Священная война», «Легко на сердце от песни веселой...», «Веселый ветер», «Сердце, тебе не хочется покоя» и других хитов сталинской эпохи к началу войны обрел все, чего только мог достичь «выдающийся советский поэт»: кучу орденов, Сталинскую премию, отдельную квартиру на улице Горького, статус депутата Верховного Совета и т. д. и т. п. В своих стихах он прославлял любимого Сталина:

Славой овееяна, волею спаяна,  
Крепни и здравствуй во веки веков!  
Партия Ленина, партия Сталина —  
Мудрая партия большевиков!

Именно такими «песнями» и создавался культ личности Сталина. Художественный уровень процитированных строк заставляет задуматься о наличии таланта у их автора. Как рассказывал Александр Фадеев, глава

Союза советских писателей, 16 октября 1941 года Лебедев-Кумач «привез на вокзал два пикапа вещей, не мог их погрузить в течение двух суток и психически помещался». А вместо криков «Спасибо товарищу Сталину!» он принялся поносить вождя последними словами. Поэт-песенник швырнул в портрет вождя свои ордена со словами: «Что же ты Москву сдаешь, сволочь усатая?!» Его немедленно арестовали и отправили в Казань, в знаменитую своим жесточайшим тюремным режимом психиатрическую больницу НКВД\*.

Но для Лебедева-Кумача все закончилось не так плохо: его могли обвинить в предательстве, шпионаже и вражеской пропаганде (обвинения, привычные для военного времени), а всего лишь объявили умалишенным. Вероятно, Сталин сделал любимому поэту скидку — в те суровые дни не то что поэты, а даже работники московских райкомов партии жгли свои партбилеты, над городом стоял дым от горящих архивов и документов. С другой стороны — а можно ли назвать вменяемым

---

\* Внучка поэта Мария Деева излагает свою версию событий на Казанском вокзале в середине октября 1941 года: «В первые военные месяцы Лебедев-Кумач работал практически круглосуточно. Почти каждый день газеты выходили с его новыми стихами. Он часто выступал по радио, на митингах перед солдатами, уходившими на фронт, в госпиталях. Вскоре стало понятно, что война не кончится за два месяца, как все хотели думать. Положение на фронте ухудшалось. И мой дед принял решение ехать в действующую армию. Тогда же кто-то из соседей по дому принес немецкую газету, переброшенную через линию фронта, где было написано, что Лебедев-Кумач будет казнен в числе других врагов рейха, как только немецкие войска займут Москву. Василию Ивановичу позвонил Фадеев и сказал, что назначил его начальником последнего эшелона, который должен был увезти из Москвы оставшихся писателей и членов их семей. Дедушка категорически отказался, заявив, что никуда не поедет и отправит только семью. Мама присутствовала при том разговоре и хорошо запомнила его слова: «Я мужчина и могу держать оружие!» Последовал звонок из ЦК партии, сообщили приказ: депутат Верховного Совета Лебедев-Кумач обязан незамедлительно покинуть Москву. Но Василий Иванович не мог смириться с происходящим и до последней минуты не верил, что его родной город будет отдан врагу. Бабушка паковала вещи. Дед ходил среди тюков и чемоданов совершенно измученный, потерянный и только повторял: «Выходит, я все врал. Я же написал: 'Наша поступь тверда, и врагу никогда не гулять по республикам нашим!', а он не просто гуляет, не сегодня-завтра войдет в Москву. Как же я мог так врать?»».

человека, прославляющего Сталина в то самое время, когда множество людей оказались за решеткой по надуманным обвинениям и оговорам? Не исключено, что лечение ему было необходимо еще давно. В психушке Лебедева-Кумача подлечили, и в марте 1942 года его семья вернулась в Москву. И он вновь стал писать стихи о Сталине и даже принял участие в конкурсе на новый гимн. И все же случай на вокзале, можно сказать, сломал поэта и его судьбу. Дело не в том, что он сказал о Сталине то, что думали про него все остальные. Наверху были прекрасно осведомлены об антисоветских разговорах советских поэтов и композиторов, но других у Сталина не было.

Продолжаем читать дневник полковника Китаева, 11 августа 1943 года: «В Бетховенском зале Большого театра гг. Ворошилов К. Е. и Щербаков А. С. в присутствии Председателя Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР г. Храпченко заслушали первые представленные восемью композиторами произведения. Порядок прослушивания представленных гимнов был такой: композитор, исполняя свое музыкальное произведение на рояле, исполнял одновременно и слова, причем другие соревнователи в зал не допускались. Впоследствии этот порядок был изменен и все прослушивания происходили в присутствии вызванных на этот день композиторов и поэтов. По мнению гг. Ворошилова К. Е. и Щербакова А. С. и единодушному признанию всех присутствовавших композиторов и поэтов, ни один из первоначально представленных вариантов не отвечал предъявленным требованиям». И так — чуть ли не каждую неделю, а выводы были скупыми и пессимистичными: «товарищ Ворошилов отмечает неудовлетворительную работу Союза советских писателей и Союза советских композиторов по созданию нового текста и музыки гимна».

Правительственная комиссия во главе с Ворошиловым все заседала и заседала в Бетховенском зале. Маршал и его коллеги занимались тем, что с утра до вечера прослушивали отобранные (но не отборные, прямо скажем) тексты и музыку, которой было гораздо больше, так как ряд плодовитых композиторов прислали несколько вариантов, в частности, Арам Хачатурян аж семь. Другие использовали семейный подряд — ком-

позитор Александр Александров привлек к написанию гимнов своих сыновей Бориса и Владимира. Принял участие в творческом состязании даже родной брат Вячеслава Молотова — композитор Николай Нолинский. Из Узбекистана прислали 16 вариантов музыки, из Казахстана — 14, но больше всего — из Москвы. Всего же было представлено более 220 вариантов. Складывается ощущение, что писали все, кто умел записывать ноты. Конкурс превратился словно во всесоюзную рулетку, а Большой театр — в казино, где выигрыш сулил не миллион, а особую привилегию считаться автором первого советского гимна со всеми вытекающими последствиями.

Но самое интересное, что написать музыку было проще, чем ее прослушать — настолько трудоемким оказалось прослушивание гимнов. Занятие это было не из простых, учитывая специфичность состава жюри и требований, предъявлявшихся к музыке Ворошиловым: должно быть просто, понятно и торжественно. Члены жюри могли и сами запросто угодить в психбольницу: поди-ка послушай все 220 гимнов подряд. К тому же уже с осени 1943 года прослушивание проходило в три этапа: сначала слова очередного гимна пел хором ансамбль Александрова, после чего вступал оркестр Большого театра под управлением Мелик-Пашаева. На третьем этапе звучало сводное исполнение текста и музыки. На исполнение каждого гимна, включая собственно сам процесс, подготовку к нему и обсуждение, отводилось полчаса. Вот один из примеров:

- «1. Музыка Шостаковича, текст Михалкова — 2 часа
2. Музыка Покрасс, текст Лебедева-Кумача — 2 часа 30 мин.
3. Музыка Кручинина, текст Ошанина — 3 часа
4. Музыка Хачатуряна, текст Лебедева-Кумача — 3 часа 30 мин.
5. Музыка Новикова, текст Алымова — 4 часа
6. Музыка Белого, текст его же (2 варианта) — 4 часа 30 мин.
7. Музыка Хренникова, текст Гусева (2 варианта) — 5 часов 30 мин.»

Оценивали гимны по двенадцатибалльной шкале. Но ни один из гимнов не устроил комиссию, даже не достигнув оценки «10». После очередного прослушива-



ния оглашалось примерно такое заключение: «Предоставленные варианты пока не отвечают необходимым требованиям. Продолжайте работу, дорогие товарищи!»

Наконец, 20 сентября 1943 года в дневнике Китаева блеснул луч надежды: «В результате рассмотрения всех представленных поэтами текстов выбор был остановлен на нижеследующем произведении С. Михалкова и Г. Эль-Регистана: “СВОБОДНЫХ НАРОДОВ СОЮЗ БЛАГОРОДНЫЙ”». Это был один из четырех вариантов гимна этих авторов. Надо же случиться такому счастью — среди почти сотни вариантов гимнов (их хватило на целую книгу) внимание товарища Сталина привлекло именно стихотворение Михалкова и Урекляна. Трудно воздержаться от эстетической оценки их произведения, несмотря на то что время нынче на дворе совсем другое. Тем не менее, когда читаешь гимны других поэтов, то выбор Сталина не кажется таким уж субъективным. Вот, например, некоторые перлы:

Прославлен наш народ  
И разумом и волей  
У всех земных широт,  
У всех земных раздолий,  
Великий,  
Могучий,  
Советский народ.  
К борьбе его зовет,  
Простерши руку, Ленин.  
В стремлении вперед  
Вовсеки неизменен  
Великий,  
Могучий,  
Советский народ!

Или такое:

Светлой радостью,  
Творческой силой  
Родины милой  
Нам жизнь полна.  
Высится гордо на все времена  
Царство трудящихся, наша страна,  
Ленина, Сталина  
Гений — он с нами,  
Он — наше знамя,  
И ему верна,

Славит бессмертных вождей имена  
Победоносная наша страна.

Ну и совсем комичное:

Трубите, все трубы! Гремите, литавры!  
Хвалите родимой страны благодать.  
Вовек не увянут советские лавры,  
И славе российской вовеки сиять.

И наконец:

Греми, труба правды,  
Над краем родным!  
Звучат слова клятвы —  
Великий наш гимн.

Как видим, по содержанию тексты мало чем отличались, их роднили и общий низкий художественный уровень, и редкостное лизоблюдство. Но про увядание лавров — это, конечно, сильно написано. И все это, да еще под бездарную музыку, слушали целыми днями члены комиссии. К тому же маршал Ворошилов, прощтрафившийся на фронтах Великой Отечественной и отосланный Сталиным на культурный фронт, имел серьезные повреждения в голове вследствие тяжелой травмы. Слухом он обладал явно не идеальным. «Мне очень нравится, но я немного туг на ухо», — любил повторять маршал в эти дни, похлопывая себя по уху (к концу жизни он совсем оглох — но к этому времени его переместили на должность председателя Президиума Верховного Совета СССР, где надо было не слушать, а только вручать ордена). Глухота не мешала Ворошилову делать далекоидущие выводы о ценности представленных на его суд произведений. С другой стороны — только такой человек и мог выдержать многочасовое мучение «увядшими лаврами»<sup>\*</sup>.

---

\* Маршал разбирался не только в поэзии, но и в живописи. Он тоже был коллекционером, как и артисты Большого театра, но собирал рисунки не профессиональных художников, а своих коллег по Совнаркому. На долгих заседаниях их участники часто, убивая время, рисовали друг друга. Климент Ефремович после заседаний ходил и собирал со столов оставшиеся рисунки, многие авторы которых (а заодно и те, кого рисовали) были впоследствии репрессированы. Вот такая своеобразная коллекция с поли-

Достойную пару Ворошилову по уровню интеллектуальной посредственности представлял Александр Сергеевич Щербаков, одновременно занимавший с десяток государственных должностей и исправлявший множество обязанностей: первый секретарь Московского городского и областного комитетов партии, начальник Главного политического управления Красной армии, заместитель наркома обороны, председатель Совета военно-политической пропаганды, секретарь ЦК ВКП(б), кандидат в члены Политбюро ЦК ВКП(б), заведомом международной информации ЦК ВКП(б), депутат Верховного Совета СССР, начальник Совинформбюро, и это еще не всё... И сколько же здоровья надо иметь, чтобы все успевать, тем более в военное время, и к тому же в период непрекращавшейся даже во время войны борьбы за власть в Кремле, то есть борьбы за выживание (или «на выживание»). И сколько водки нужно было выпить, чтобы выдержать такое огромное напряжение. Неудивительно, что прожил товарищ Щербаков недолго, скончавшись в возрасте сорока трех лет на следующий день после Победы. Хоронили его под им же одобренный гимн\*.

Впечатлениями о Щербакове поделился в своем дневнике Корней Чуковский: «Когда умер сталинский

---

тическим оттенком, хранящаяся ныне в Государственном архиве социально-политической истории.

\* А 9 мая 1945 года Александру Щербакову еще успел позвонить товарищ Сталин и поздравить с праздником. Хрущёв недолюбливал Щербакова за «ядовитый, змеиный характер» и в свойственной ему образной манере так выразил свое отношение к нему: «Кончил он печально. Берия тогда правильно говорил, что Щербаков умер потому, что страшно много пил. Опился и помер. Сталин, правда, говорил другое: что дураком был — стал уже выздоровливать, а потом не послушал предостережения врачей и умер ночью, когда позволил себе излишества с женой». На самом же деле, как следовало из материалов «дела врачей», уморил Щербакова его лечащий врач Рыжиков, разрешив своему пациенту утомительную поездку в Москву в мае 1945 года, после которой вскоре Щербаков и скончался. Оказывается, что «все эти врачи-убийцы, ставшие извергами человеческого рода, растоптавшие священное знамя науки и осквернившие честь деятелей науки, являясь скрытыми врагами народа и наемными агентами иностранной разведки, сократили жизнь товарища А. С. Щербакова, неправильно применяли при его лечении сильнодействующие лекарства, установили пагубный режим и довели его таким образом до смерти».

мерзавец Щербаков, было решено поставить ему в Москве памятник. Водрузили пьедестал — и укрепили доску, возвещавшую, что здесь будет памятник А. С. Щербакову. По культурному уровню это был старший дворник. Когда я написал “Одолеем Бармалея”, а художник Васильев донес на меня, будто я сказал, что напрасно он рисует рядом с Лениным — Сталина, меня вызвали в Кремль, и Щербаков, топая ногами, ругал меня матерно. Это потрясло меня. Я и не знал, что при каком бы то ни было строе всякая малограмотная сволочь имеет право кричать на седого писателя». Писателю Алексею Николаевичу Толстому не нравилось лицо Щербакова, он жаловался: «Не могу смотреть на него: парализует... Кролик, проглотивший удава».

Кто знает, быть может, терзание гимнами поспособствовало скорой кончине Щербакова, вынужденного вместе с Ворошиловым слушать всю эту бессмысленную белиберду, в исполнении которой принимали участие лучшие солисты Большого театра — Александр Батурин, Алексей Большаков, Соломон Хромченко, Мария Максакова, Наталья Шпиллер, а также певцы из других музыкальных театров и Всесоюзного радио, привлекли даже Владимира Бунчикова, но без Владимира Нечаева («Летят перелетные птицы»). Кстати, Батурин (помимо Неждановой) учил Ворошилова петь. И это не шутка. Бас Александр Ведерников рассказывал, что после войны учился в консерватории в классе Батурина, так студенты боялись лишний раз о чем-либо попросить своего педагога, зная, что он дает уроки Ворошилову. Как выразился Ведерников, «скажешь что-нибудь ему лишнее, и отправят тебя в Сибирь».

Баритон Алексей Иванов записал в дневнике 25 октября 1943 года: «Я спел два гимна С. Прокофьева и один — Д. Шостаковича. Несмотря на то что писали самые почтенные авторы, их произведения не оставили должного впечатления. Гимн Шостаковича отдавал каким-то великопостным духом, вроде “Благообразного Иосифа”, а у Прокофьева получился наоборот — довольно джазобразный... Во всяком случае, правильно заметил по окончании прослушивания К. Е. Ворошилов, что гимн должен поднимать народ, чтобы действительно его можно было слушать только стоя. “Вот как в царское время пели: ‘Боже, царя храни!’ — пропел с

большим пафосом своим сипловатым тенорком Ворошилов, — и не хочешь, да встанешь!»). В этих словах маршала слышатся прямо-таки сталинские нотки: вероятно, что Иосиф Виссарионович, напутствуя своего друга Клима, ориентировал его именно на гимн царской России\*.

Музыку гимна сочиняли все подряд, включая лучших на тот момент композиторов, среди которых были Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Арам Хачатурян, Георгий Свиридов и другие. А как же иначе — попахивало орденами и Сталинской премией! Правда, Прокофьев не приезжал на прослушивания его гимна. По мнению Кирилла Кондрашина, Сергей Сергеевич «написал что-то, чтобы отписаться». Так что отзыв Алексея Иванова о его музыке можно считать объективным — гимн в жанре джаза мог понравиться правительственной комиссии только в страшном сне. 2 ноября 1943 года Иванов записал: «Я спел еще нескольких авторов, в том числе Хачатуряна и М. Коваля. У Хачатуряна хотя мелодия и довольно простая, но он написал без расчета на массовое исполнение, в смысле тесситуры. Гимн Хачатуряна написан в фа-мажоре, и автор не пожалел накатать в каждом куплете по восемь верхних фа, так что я, представляющий собою средний голос (наиболее распространённый в массе), но с профессиональной техникой, когда спел три куплета, взяв таким образом двадцать четыре раза верхнее фа на протяжении четырех минут, почувствовал большое утомление. Естественно, что масса спеть это произведение не сможет. Транспонировать его также нельзя, потому что тогда вся мело-

---

\* Как тут не поверить в рассказ художника Василия Яковлева, видевшего в Кремле в 1943 году советских офицеров в царских эполетах — это было в то время, когда Сталин решил восстановить в армии погоны. Яковлев также рассказывал, что «к концу войны Сталину хотели присвоить титул цезаря советского народа, но он сам выбрал высший чин генералиссимуса. Сталин должен был короноваться в Успенском соборе как Император Всероссийский и Император Востока и Запада. Патриарх Алексей I Симанский знал об этих планах и с ужасом ожидал этого события, ведь он был подлинным монархистом, глубоко в душе ненавидевшим советскую власть, и ждал вторжения американских войск в Россию. Немцев он из-за их тупости тоже ненавидел и очень злился: перли завоевывать, а не освобождать. А Сталин начал готовить страну к провозглашению собственной империи».

дия уйдет в подвал и пропадет звучность. Остальные гимны были просто неинтересные и напоминали собою в лучшем случае обыкновенную массовую песню. Некоторые авторы пытались придумывать своеобразные метры, чтобы не впадать в примитив, один автор показал в трехдольном размере, и получилось нечто вальсообразное. Прослушав в течение нескольких дней подряд больше сотни произведений, я заметил, что все они какие-то серенькие “братцы”. Уходя после прослушивания, мы, исполнители, про себя напевали какой-то один мотивчик, похожий на все сразу».

Серость — это нормальная и профессиональная (из уст солиста Большого театра) оценка для мелодий, представленных на конкурс, развивавшийся в правильном направлении: чтобы все было просто и понятно тугоухому Ворошилову. А победить должен был наиболее посредственный вариант гимна. Что же касается желания встать под гимн, то оно проявилось бы само собой, как только в тексте прозвучала бы фамилия вождя. Но ведь когда-то все это должно было закончиться: уже и Паулюса в Сталинграде окружили, а гимна-то все нет! Сколько же можно! Так что, утвердив верноподданнический текст Михалкова и Урекляна, Сталин сильно облегчил дальнейшую работу композиторам, незамедлительно откликнувшимся на новое указание. Да и не откликнуться было нельзя, даже опасно.

Наступило 26 октября 1943 года. В девять часов вечера состоялось очередное прослушивание музыки в Бетховенском зале. На сцене — Краснознаменный ансамбль песни и пляски Красной армии под управлением А. В. Александрова. И началось хоровое исполнение государственных гимнов. Закончился своеобразный концерт за полночь. Но и он оказался не последним. «По окончании прослушивания тов. Сталин И. В. указал, что хоровое исполнение не дает возможности исчерпывающе оценить музыкальные особенности того или иного предлагаемого варианта. Поэтому тов. Сталин И. В. указал на необходимость прослушивать отбираемые на второй тур варианты музыки не только в хоровом исполнении, но и в исполнении симфонического оркестра. Предложение тов. Сталина встретило горячую поддержку со стороны композиторов», — записал адъютант Китаев.

Вскоре должно было последовать продолжение, поскольку главному зрителю правительственной ложи будущий советский гимн показался каким-то куцым. Не было там ничего про Красную армию. Сталин позвонил Михалкову и попросил дописать еще один куплет. Два дня сидели авторы за столом и, наконец, сочинили. Но и этот вариант не стал окончательным. Поэты никак не могли сочинить то, что нужно было товарищу Сталину. Последние слова гимна дописывались авторами уже в Кремле, в специально выделенном им для этого кабинете. Рядом с кабинетом маршала, который при этом присутствовал. Однажды, когда работа уже подходила к концу, Ворошилова особенно рассмешила не вполне удачно построенная фраза гимна: «Фашистские полчища мы побеждали. / Мы били, мы бьем их и будем их бить». Оказывается, «мы бьем их» при чтении слышится как «еб... их». Ворошилов долго смеялся. Авторов позвали в кабинет Сталина, в присутствии которого и при горячем участии его соратников мозговой штурм продолжился. Размышляя над одной из строк, вождь обратился к ним:

— Каких захватчиков? Подлых? Как вы думаете, товарищи?

— Правильно, товарищ Сталин! Подлых! — согласился Берия, которому, конечно, было виднее.

Далее обратимся к рассказу самого Сергея Владимировича Михалкова: «Очередной вариант текста был передан ансамблю Александрова. Наиболее удачно звучала музыка Шостаковича и Хачатуряна. Однако имелась в виду возможность использования уже известной мелодии Александрова для “Гимна партии большевиков”. Переписать припев в нужном размере удалось быстро. Итак, в соревнование вступали два варианта гимна. Один, основной — тот, на который писали музыку многие композиторы, и второй, как бы запасной, на музыку Александрова. Таким образом, мелодия “Гимна партии большевиков” могла стать мелодией гимна Советского Союза. Наступил день окончательного утверждения гимна. В пустом зале Большого театра сидели оба автора текста. В правительственной ложе — члены правительства и политбюро».

Почти месяц — с 16 октября по 11 ноября 1943 года Ворошилов и Щербаков в Бетховенском зале прослу-

шивали 153 (!) варианта гимна на уже утвержденный текст. Авторов было чуть меньше — около 150 человек. Итог подвел, как всегда, Сталин: из ведомых лишь ему побуждений в последний тур он допустил четырех композиторов: Александра, своего земляка — грузина Иона Туския и Шостаковича с Хачатуряном. Причем последним он поручил написать гимн совместно. Решение вождя застало друзей-композиторов врасплох. Выпивать вместе они могли (и с большим успехом), но как вдвоем сочинять музыку — они ведь не Кукрыниксы! Но талант не пропьешь: оправдав доверие вождя, Дмитрий Дмитриевич и Арам Ильич сумели создать некое подобие гимна-кентавра: голова от Хачатуряна, ноги Шостаковича. Теперь им предстояло оркестровать мелодию.

Самое забавное, что каждый из двух композиторов утверждал, что именно он оркестровал мелодию их общего гимна. Шостакович говорил: «Спор разрешил я. Я вспомнил игру, в которую играл со своими сестрами, чтобы избежать неприятных работ по дому. Надо было угадать, в какой руке камешек. Кто не мог угадать, тот проигрывал. У меня не было подходящего камешка, поэтому я попросил, чтобы Хачатурян угадал, в какой руке у меня зажата спичка. Хачатурян сказал и не угадал, так что оркестровку пришлось делать мне».

А вот слова Хачатуряна: «Кто будет инструментовать?» Шостакович сказал: «Сломаем спичку. Кому попадется 'головка', тот инструментует». «Головка» попалась мне. Я инструментовал». Разночтения также содержатся и в рассказах о том, кто из композиторов первым решился войти в клетку — то есть в ложу со Сталиным, — Хачатурян пишет, что он, а Шостакович называет себя. Это еще раз подчеркивает тот факт, что все воспоминания — субъективны, даже если они написаны большими композиторами...

И вновь на сцене оркестр Большого театра под управлением Мелик-Пашаева, духовой оркестр генерал-майора Семена Чернецкого и ансамбль Александра. Один за другим исполняются для сравнения гимны разных стран: Америки, Англии, Франции, а также «Боже, царя храни!» и гимны прошедших в третий тур композиторов на слова Михалкова и Эль-Регистана. Но гимн Шостаковича — Хачатуряна все равно не стал победителем.



«Прослушивание вариантов гимна тянулось до-вольно долго. Наконец вождь и учитель объявил, что в финал прошли пять гимнов. Это были гимны: Александрова, грузинского композитора Ионы Туския, Хачатуряна, мой, и наш с Хачатуряном общий. Следующий, решительный раунд должен был проходить в Большом театре. Каждый гимн исполняли трижды: хор без оркестра, оркестр без хора и хор с оркестром вместе. Таким образом, можно было оценить, как он будет звучать в различных условиях. Стоило бы попробовать сыграть и под водой, но до этого никто не додумался. Исполнение, как мне помнится, было неплохое. Сгодились бы на экспорт. Жаль, что под гимн нельзя танцевать, а то это бы исполнил балет Большого. И хорошо бы исполнил, поскольку оркестровка была очень четкая, как на параде, вполне подходящая для балетного люда», — острил Шостакович в разговоре с Соломоном Волковым, через много лет припоминая подробности произошедшего.

«Александров, — продолжал Шостакович, — которому предстояло дирижировать своим собственным хором, вне себя от волнения, безумно суетился. Он участвовал в гимновой гонке песней под названием “Гимн партии большевиков”. Песня нравилась Сталину, Александров, задыхаясь от восхищения и истекая слюной в предвкушении верного гонорара, поведал мне, как Сталин “выбрал” песню из числа других. Хор Красной армии под руководством Александрова впервые спел ее на одном официальном концерте. Это было до войны. В антракте Александрова пригласили в ложу Сталина, и вождь и учитель велел исполнить песню еще раз в конце концерта, для него лично. Позже ее назвали “Песней о партии”, и Александров со своим ансамблем исполнил ее в ритме марша. Сталин распорядился петь в более медленном темпе, как гимн. Прослушав, он назвал ее “песней-линкором” и дал ей новое название: с того момента она назвалась “Гимном партии большевиков”.

Прослушивание продолжалось, композиторы волновались. Многие привели жен. Хачатурян — свою, я — свою. Все невзначай поглядывали на правительственную ложу, стараясь делать это незаметно. Наконец грохот на сцене смолк, и нас с Хачатуряном пригласили в ложу, на встречу со Сталиным. По дороге нас обыскали. Перед ложей был небольшой вестибюль, ку-

да нас и провели. Там был Сталин. Скажу честно, что я не почувствовал страха, увидев Сталина. Конечно, я был возбужден, но не испуган».

Шостакович не сочинял (то есть он, конечно, сочинял, но музыку) — он действительно не испугался и первым вошел в ложу, где были члены политбюро, с каждым из которых он поздоровался за руку, назвав по имени-отчеству и не перепутав (!) причудливые ФИО советских вождей: Климент Ефремович, Георгий Максимилианович, Лаврентий Павлович, Лазарь Моисеевич и т. д. Хотя перепутать было трудно — их постные физиономии не сходили с газетных полос и фасадов зданий. Вожди, надо думать, тоже в ответ называли его по отчеству (если, конечно, вообще помнили, кто это такой): «Сталин стоял в гордом одиночестве. Остальные руководители теснились позади. Кроме Хачатуряна и меня, присутствовали два дирижера: Александр Мелик-Пашаев, руководитель оркестра, и Александров, руководитель хора. Зачем нас позвали? Я так и не понял. Вероятно, Сталину внезапно захотелось чего-то вроде беседы со мной, но разговор никак не вязался. Сначала Сталин глубокомысленно высказался о том, каким должен быть государственный гимн. Это были общие слова, типичные сталинские банальности. Настолько неинтересные, что я даже ничего не запомнил. Окружение соглашалось, внимательно и спокойно. Почему-то все говорили тихо. Атмосфера подошла бы для священного обряда, казалось, например, что вот-вот свершится чудо, например, что Сталин родит. Ожидание чуда было на каждом подхалимском лице. Но чуда не произошло. Если Сталин что-то и рожал, то только какие-то невнятные обрывки мысли. Было невозможно поддержать “беседу”. Можно было только бормотать: “Да-да-да” — или не говорить ничего. Я предпочел молчать. В конце концов, я не собирался вступать в теоретическую дискуссию о создании гимнов. Я не сую свой нос в теоретические дискуссии. Я не Сталин. Но внезапно тусклая беседа приняла опасный оборот. Сталину захотелось показать, что он весьма сведущ в оркестровке. Очевидно, ему доложили, что Александров не сам оркестровал свою песню. Как и многие из его соперников, он доверил это профессионалу-аранжировщику. Несколько гимнов были оркестрованы одной и той же

весьма опытной рукой. В этом смысле мы с Хачатуряном, сделав собственные оркестровки, представляли собой блестящее меньшинство...

Сталин начал допрашивать Александрова, почему тот сделал такую плохую оркестровку своей песни. Александров был готов к чему угодно, но только не к беседе со Сталиным об оркестровке. Он растерялся, смутился и казался совершенно уничтоженным. Было видно, что он прощается не только с гимном, но со всей карьерой и, возможно, кое с чем поважнее. Автор “песни-линкора” побагровел, его бросило в пот. Вид у него был жалкий. Александров сделал последнюю попытку. Оправдываясь, он обвинил во всем аранжировщика. Это было недостойно и подло. Эта беседа могла стоить аранжировщику головы. Я увидел, что дело может плохо кончиться: Сталина заинтересовали жалкие оправдания Александрова. Это был нездоровый интерес, интерес волка к ягненку. Заметив это, Александров начал переходить меру. Бедный аранжировщик превращался в саботажника, преднамеренно сделавшего плохую оркестровку песни Александрова. Я больше не мог сдерживаться. Это отвратительное зрелище могло означать массу проблем для аранжировщика, человек мог погибнуть ни за что. Я не мог этого допустить и сказал, что обсуждаемый аранжировщик — превосходный профессионал, и добавил, что несправедливо было бы привлекать его к ответу».

Аранжировщиком, которого спас Шостакович, был Виктор Кнушевицкий, родной брат Света Кнушевицкого, джазовый музыкант и дирижер. Сугубо гражданский человек, Дмитрий Дмитриевич так рьяно и смело бросился его защищать, что даже Сталин это оценил, молчаливо наблюдая за развернувшейся полемикой. Его, видимо, заинтересовало, как выкрутится из создавшейся сложной ситуации генерал-майор Александров. Сталин привык наблюдать за тем, как творческие люди готовы продать друг друга при малейшей опасности. Но Александров никак не выкрутился — а что он мог сказать? Последнее слово осталось за Верховным главнокомандующим, говорившим мало, но по существу: «А что, профессор, нехорошо получилось...» Относилось это к Александрову. А про Шости (так Шостаковича будут звать в Америке в 1948 году) Сталин сказал: «А Шостакович, кажется, приличный человек!»

Хачатурян дополняет рассказ своего друга и коллеги: «Шостакович выступил и стал хвалить Кнушевицкого за отличную инструментовку. Молотов спросил: “А ваш общий гимн тоже Кнушевицкий инструментовал?” Шостакович ответил: “Композитор должен уметь инструментовать сам”. И стал судорожно повторять эту фразу».

На этом праздник в ложе не окончился. Сталин привязался к Шостаковичу с вопросом — какой гимн он считает лучшим? Композитор исключительно из тактических соображений назвал гимн грузина Ионы Туския, при этом заметив, что его музыка хороша, но плохо запоминается. И здесь Шостакович поставил не на ту лошадку, испытывая неприязнь и к Александрову, и к его музыке, не назвав его фамилию, он все равно сделал так, что Сталин остановился на «Гимне партии большевиков»: «Из дальнейшей беседы стало очевидно, что величайшему ценителю и знатоку гимнов всех времен лучшим кажется мой с Хачатуряном. Но, по мнению Сталина, требовалось кое-что изменить в припеве. Он спросил, сколько времени нам потребуется, и я сказал, что пять часов. На самом деле мы, наверно, сделали бы это за пять минут, но я подумал, что будет несолидно сказать, что мы можем сделать это тут же, пусть только немного подождут. Можете вообразить себе мое удивление, когда я увидел, что этот ответ страшно возмутил Сталина. Он, очевидно, ожидал чего-то другого. Сталин медленно говорил и медленно думал, он все делал медленно. Ему надо было размышлять. Это — государственное дело, государственный гимн, тут надо семь раз измерить и один раз отрезать, а Шостакович говорит, что может внести исправления за пять часов. Это несерьезно. Такой несерьезный человек не может быть автором государственного гимна. Это еще раз доказывает, что Сталин ни черта не смыслил в композиции. Имей он хоть малейшее представление о ней, он бы ничуть не удивился моей оценке, но было ясно: Сталин знает о музыке столько же, сколько и о других предметах, а вопрос оркестровки затронул только для того, чтобы покрасоваться, и моя хитрость не сработала. Мы с Хачатуряном провалились. Хачатурян позже обвинял меня в легкомыслии. Он говорил, что, если бы я запросил по крайней мере месяц, мы бы победили. Не знаю, может,

он и прав. Так или иначе, Сталин осуществил свою угрозу: гимном назначили песню Александрова... Но удача этому сочинению не была суждена, и вовсе не из-за музыки, а из-за слов. Что касается музыки, то такова традиция. У государственного гимна должна быть плохая музыка, а Сталин, вопреки ожиданиям, не порвал с традицией». Сталина понять можно — ему в Тегеран пора лететь, на встречу с Черчиллем и Рузвельтом. А тут с гимном никак не решится. Вот так и родился советский гимн.

30 декабря 1943 года в Большом театре состоялось прослушивание текста и музыки утвержденного Государственного гимна Советского Союза в исполнении симфонического оркестра ГАБТа под управлением Мелик-Пашаева и Краснознаменного ансамбля Александрова. В половине двенадцатого Михалкова с Эль-Регистаном, а также Александрова приглашают в гостиную правительственной ложи, а там уже стол ломится от вин и яств. Киндзмараули, цинандали, водка и коньяк. Сталин во главе, по левую и правую руку от него садятся удачливые поэты, затем Мелик-Пашаев, Чернецкий, Александров, Шостакович. Напротив них — Молотов, Ворошилов, Микоян, Берия, Калинин, Хрущёв...

— Товарищи, по старому русскому обычаю надо «обмыть» принятый гимн! — провозглашает Сталин.

Все пьют. Далее разворачивается занятная сцена, по раболепству сравнимая, наверное, с тем, что происходило при крепостном праве. Ни с того ни с сего угодливый Эль-Регистан решил положить на тарелку Сталину кусок ветчины:

— Разрешите за вами поухаживать, товарищ Сталин?

Вождю не нравится, отодвинув тарелку, он парирует:

— Это я за вами должен ухаживать, а не вы за мной. Здесь я хозяин... Кстати, кто вы по национальности?

— Армянин.

— А почему вы Эль-Регистан? Вы кому подчиняетесь? Муфтию или католикому?

— Католикому, товарищ Сталин!

— А я думал, муфтию...

Затем Эль-Регистан, никем на это не уполномоченный, решил примерить на себя роль тамады. Перечислив в тосте фамилии Ворошилова и Молотова, он лишь потом назвал фамилию Сталина и был резко

оборван Щербаковым: «С этого надо было начинать!» В итоге Сталин перебил неказистого тамаду Эль-Регистана, забывшего от страха, кто здесь хозяин: «Мы приняли новый Гимн страны. Это большое событие... Александр Васильевич Александров создал в свое время музыку "Гимна партии большевиков", которая больше всего подошла для Гимна Советского Союза». А Шостаковичу он сказал: «Ваша музыка звучит очень мелодично, но что поделать, Гимн Александрова более подходит по своему торжественному звучанию. Это — Гимн могучей страны, в ней отражена мощь государства и вера в нашу победу». В общем, те самые банальные слова, о которых и писал Шостакович\*.

Тут же вождь велел Щербакову подготовить решение Совнаркома об исполнении нового гимна в новогоднюю ночь 1944 года. Тот немедля вышел из гостиной и довольно быстро вернулся с проектом документа. Михалков пытался заглянуть через плечо Сталина — что напечатано на бумаге:

— А вы, Михалков, не заглядывайте! Тут мы без вас обойдемся.

— Извините, товарищ Сталин! Я случайно...

— И не заикайтесь! Я сказал Молотову, чтобы он перестал заикаться, он и перестал.

Молотов заулыбался, а Щербаков поднял тост за Сталина, который обратился к Михалкову с самыми разными напутствиями:

— Не надо пить до дна за каждый тост. С вами неинтересно будет разговаривать. И не робейте!.. Мы наха-

---

\* Этой же мысли созвучно мнение Юрия Елагина: «Музыкальные вкусы Сталина — это вполне нормальные вкусы среднего человека, не очень искушенного в музыкальном искусстве. И ничего, конечно, нет плохого в том, что он любит народные песни и оперу предпочитает симфонии. Плохим оказалось только то, что эти музыкальные вкусы диктатора облеклись в форму тоталитарной музыкальной политики, в форму беспощадного полицейского террора в области музыкального творчества. И вот в такой форме эти средние, безобидные, обывательские вкусы и оказались роковыми для музыкальной культуры России. Эта культура к началу нашего столетия достигла высших степеней достижений музыкального творческого гения. И трагедией оказалось то, что человек, не понимающему разницы между частушкой и симфонией, выпало на долю направлять ход и решать судьбы этой великой музыкальной культуры».

лов не любим, но и робких тоже не любим. Вы член партии?.. Это ничего. Я тоже был беспартийный...

Наконец, Михалков стал читать по просьбе Сталина «Дядю Степу», военные же стихи ему пришлось не по нраву. Много лет спустя поэт напишет: «Можно сказать, что члены политбюро не принимали никакого участия в разговоре. Они ограничивались короткими репликами, поддакивали. Приглашенные со стороны товарищи тоже чувствовали себя скованно. Только мы с Регистаном вели себя свободно, если не сказать развязно — выпитое вино оказывало свое действие. Мы настолько забылись, где и с кем находимся, что это явно потешало Сталина и неодобрительно воспринималось всеми присутствующими».

Под конец изрядно принявшие на грудь поэты решили потешить вождя самодеятельной сценкой про девочку и немецкую бомбу. Михалков изображал трусоватого офицера, никак не решавшегося подойти к этой самой бомбе. Не разобрав, он схватил для своей роли в прихожей первую попавшуюся фуражку — к ужасу Власика, ею оказалась фуражка Сталина. Шутовство удалось — вождь смеялся до слез. Так повеселились до половины четвертого утра, простившись как добрые друзья: Сталин поклонился поэтам, «по-рыцарски» махнув рукой. Они были счастливы...

Новый гимн прозвучал по радио в ночь с 31 декабря 1943-го на 1 января 1944 года. Что же касается новой оркестровки, то уже после премьеры гимна ее поручили, пожалуй, самому главному специалисту в этом вопросе — Дмитрию Романовичу Рогаль-Левицкому. Крупнейший в Советском Союзе мастер инструментальной обработки музыкальных произведений Рогаль-Левицкий что только не оркестровал — и «Шопениану», и «Скрябиниану», и «Кармен», и даже такое экзотическое произведение, как балет «Тарас Бульба» Василия Соловьева-Седого, а еще «Интернационал», гимны союзных республик и стран народной демократии. По аналогии его можно назвать лучшим музыкальным кутюрье своей эпохи, одевавшим неказистые вроде мелодии (и даже «плохую музыку», как ее называл Шостакович) в изысканные одежды, в которых эту самую мелодию порой не мог узнать ее автор-композитор.

Рогаль-Левицкий успешно справился с поставлен-

ной перед ним задачей и побывал в ложе у Сталина в марте 1944 года: «Раздвинули второй занавес, и Ансамбль Александрова зычно “оторвал” гимн уже с новыми изменениями, введенными в нашу партитуру. Воцарилась мертвая тишина. Зашелестел занавес. Все встали и вышли. Ложа опустела. Недоумение было полное. Через несколько минут кто-то вышел к рампе и словами “оркестр свободен” закончил странный вечер, продолжавшийся не более десяти минут». Рогаль-Левицкого немедля позвали: «Дмитрий Романович, вас просят!»

Он сорвался с места и бегом пустился за кулисы: «У каждой двери раздавался окрик стражи: “Рогаль-Левицкий!” — и я, как мячик, передавался от одного поста к другому. На сцене уже ждали. Нас сопровождали адъютанты Ворошилова и Сталина. Через сцену мы шли гуськом. Шествие открывал кто-то из личной охраны Сталина, затем шел Александров, Пазовский, я, Храпченко, и в хвосте плелись два адъютанта. Мы подошли к правительственной ложе.

— Минуту обождите! — отрезал дежурный из охраны, которых было человек шесть. Он нажал кнопку звонка. Ответа не последовало. Через мгновение дежурный позвонил еще раз. Двери раскрылись, и нас впустили в ложу. Обе части ложи — аванложа и салон — были заполнены военными, стоявшими рядами. Мы прошли молча сквозь их ряды и вошли в открытую дверь гостиной. Тут же, слева, стоял Сталин, ласково приветствовавший входивших, которых представлял ему Климент Ефремович.

— Рогаль-Левицкий, автор новой оркестровки! — проговорил он, как только я вошел.

Сталин улыбнулся сквозь усы и сильным рукопожатием выразил свое одобрение. Поздоровавшись с Ворошиловым — на его лице играла радостная улыбка, — я перешел на правую сторону и попал прямо к Молотову, а от него к Щербакову и Берия. Спустя минуту на нашу сторону перешел и Ворошилов. Тогда Вячеслав Михайлович отошел за стол и тем самым отделил Сталина от всех остальных.

— Очень хорошо, — сказал Сталин. Лицо его выглядело утомленным, он нервно ходил по оставшейся в его распоряжении комнате и все время курил свою неизменную трубку, держа ее в левой руке. — Очень хоро-



шо, — повторил он, — вы взяли лучшее, что было прежде, соединили со всем хорошим, что придумали сами, и получилось то, что нужно. Очень хорошо, — одобрительно закончил он. Мы с Пазовским поклонились».

В гостиной было тесно не только от мебели, диванов и кресел. Также плотно был уставлен и накрытый для банкета широкий стол. Снующие с подносами официанты напоминали о скором начале пиршества. Все стояли, не смея нарушить тишину: «Воцарилось молчание — немного чопорное, немного неестественное. Сталин все так же продолжал нервно шагать по комнате. Волосы были посеребрены легкой проседью. В плечах — широк, шаг твердый, движения отнюдь не резкие. Он был одет в светло-защитный мундир, с маршалскими погонами и широкими красными генеральскими лампасами. На груди — только одна звездочка Героя Социалистического Труда. Ни на минуту не задерживая своего хождения, он все время курил трубку — она, видимо, не курилась, так как он не раз подходил к столу и чиркал спичкой. Только тогда он останавливался и терпеливо ждал, когда вновь запыхтит его трубка.

— Пожалуй, сядем, — обратился он к присутствующим и подошел к столу с противоположной стороны.

— Сядем! — в один голос ответили Молотов и Ворошилов.

Все нерешительно подошли к столу. Сталин не сел, ожидая полного размещения присутствующих. Быстро вошел Маленков и, ни с кем не здороваясь, занял место по ту сторону стола, между Молотовым и Берией. Все сели — на овальных срезах стола, друг против друга, оказались Ворошилов и Щербаков. Между ними — Сталин, Молотов, Маленков и Берия, а против них — Александров, Пазовский, я и Храпченко. По одному прибору — между Ворошиловым и Сталиным и Щербаковым и Храпченко — оставались свободными.

— Ну, Молотов, — обратился к нему Сталин, — ты будешь председателем нашего собрания. — Вячеслав Михайлович встал и раскланялся.

— Что мы будем пить? — улыбаясь, спросил он.

— Вино! — в один голос ответили все мы.

— Нет, лучше водку! — возразил Ворошилов. Молотов колебался.

— Не вино и не водку, — спокойно возразил Ста-

лин. — У нас есть здесь прекрасная перцовка. Она не очень крепкая. Я предлагаю начать с нее.

Все согласились. Молотов налил Сталину, и графин пошел вкруговую.

— За успех нового гимна! — провозгласил он первый тост. Все встали и чокнулись. Сталин поднял свою рюмку и сделал приветственное движение.

Вопреки словам Иосифа Виссарионовича, перцовка оказалась очень злой. Не допивая своей рюмки, я отстранил ее осторожно в сторону.

— Э, нет! — закричал Ворошилов. — Так не годится! За гимн надо пить до дна!

— Нет сил, Климент Ефремович! Она такая крепкая, — ответил я.

— А вы закройте глаза — она и проскользнет, — шуясь и посмеиваясь, пошутил Сталин, глядя на меня. Делать было нечего — перцовку пришлось проглотить.

— Вот и хорошо! Вторая пойдет легче! — подбодрил Молотов, сидевший как раз напротив меня, за вазой с фруктами.

Стало как будто проще».

Пили за композитора гимна, за дирижера. Вкусно ели. Вожди — привычно, Рогаль-Левицкий — как до войны. Сталин вдруг озаботился дефицитом хороших голосов в Большом театре, высказавшись в том духе, что «все наши неудачи зависят вовсе не от обилия певческих школ, а от неумения найти певцов и от нежелания стариков передать свои знания и опыт молодежи». В ответ Пазовский — свежий главный дирижер (после Самосуда) успокоил, мол, будем заниматься с молодежью, товарищ Сталин, кто не может — научим, кто не хочет — заставим. Но не на такого напал Арий Моисеевич. «Это неплохо! Но я не очень верю в совесть. Там, где нет настоящей заинтересованности, там никогда не будет и настоящего успеха», — услышал он ответ вождя. А тут и попугай Молотов, Маленков и Берия очнулись от спячки: «Верно! Надо заинтересовать! Надо дать тройной оклад и хорошо обеспечить. Тогда можно требовать!»

Пазовский вынул из руки привычный козырь: «Мы перевели несколько певцов из Ленинградского театра, пригласили балетмейстера». Но этот способ обновления труппы стал настолько привычным, что Сталина устроить не мог: «Медленно действуете! Прошло уже

три месяца, а я что-то не вижу существенных перемен. Я просил вас поторопиться». Эта тирада относилась к Храпченко, выбранному козлом отпущения. «Можем ушибить!» — улыбаясь, сказал ему вновь проклянувшийся Молотов. «Да, и здорово ушибем!» — подтвердил Сталин. «Просто зашибем!» — продолжал Молотов. Ушибленный Храпченко едва нашелся: «Будет сделано, товарищ Сталин!» Тут все поняли, что это Иосиф Виссарионович пошутил. Просто трубка его никак не разгоралась.

Храпченко, руководивший всей советской культурой с 1949 по 1948 год, мог бы и сам себя ушибить, прикажи ему Сталин. Он настолько боялся вождя, что однажды в трусости и страхе принялся развлекать его, танцуя с Игорем Моисеевым. Было это на кремлевском приеме, после исполнения ансамблем Моисеева нового народного танца. Храпченко стоял и разговаривал с Моисеевым, распекая его за нарушение субординации: на каком основании балетмейстер показал этот танец, никак с ним не согласованный? Тут к ним подошел Сталин. Но Храпченко его не видел, стоял спиной. Сталин положил ему руку на плечо и говорит: «Что вы все о делах да о делах, сегодня и погулять можно. Вы бы потанцевали». Побелевший Храпченко пролепетал: «Дамы нет». Тогда Сталин подтолкнул к нему Моисеева: «Вот тебе дама». И Храпченко тотчас бросился танцевать с Моисеевым, вспоминая эту позорную сцену на закате жизни: «Сталин брезгливо на него поглядел и отошел. Храпченко тут же отпихнул меня, и, бледный как полотно, отбежал в сторону». История эта интересная — об отношении к деятелям культуры и ее руководителям как шутам гороховым. А в ложе места для танцев не было, потому Храпченко в этот раз лезгинку не станцевал. Подняли тост за здоровье Рогаль-Левицкого. Сталин опять чиркал и чиркал спичкой, а трубка все гасла... Выпив по его предложению на посошок, в два часа ночи все стали расходиться. Гимн в новой оркестровке передали по радио в ночь с 17 на 18 апреля.

За оркестровку гимна Дмитрий Рогаль-Левицкий получил от Московской консерватории ордер на калоши (там его всячески затирали), а от Союза композиторов — так называемый «продовольственный лимит», то есть паек. В 1945 году его наградили орденом. А еще

раньше, 5 января 1944 года, в «Правде» вышло постановление СНК СССР о вознаграждении поэтов и композиторов, принявших участие в работе по созданию гимна. Сергею Михалкову и Георгию Эль-Регистану дали по 100 тысяч рублей, та же сумма полагалась Александру Александрову. Другим композиторам — по четыре тысячи рублей за каждый вариант гимна, а композиторам, музыка которых была отобрана для прослушивания в хоровом и оркестровом исполнении, — по восемь тысяч рублей также за каждый вариант. Больше всех получил Арам Хачатурян — 28 тысяч. Поэтам дали по четыре тысячи за каждый вариант. Всего, к радости участников завершившейся мучительной кампании, было заплачено более 1 миллиона 200 тысяч рублей.

А вот мнение простых (и не совсем простых тоже) слушателей гимна оказалось не таким радостным, о чем доложил Сталину начальник Смерша Виктор Абакумов. В его спецсообщении в Государственный Комитет Обороны «О реакции военнослужащих на новый государственный гимн СССР» от 23 декабря 1943 года помимо полностью одобрительных и льстивых отзывов имеются и откровенно негативные:

«Грендаль, генерал-лейтенант авиации — начальник Разведывательного Управления штаба ВВС Красной Армии: “Хорошо, что вспомнили, наконец, в гимне о Руси, но все-таки мне кажется, что здесь есть некоторая уступка Рузвельту и Черчиллю”»;

«Воробьев, подполковник — преподаватель Высших политических курсов им. В. И. Ленина: “Все это делается под большим влиянием союзников. Они диктуют свою волю, тем более им это удастся сейчас, когда наша страна серьезно обессилена в войне и с их волей приходится считаться. Поэтому приходится отказываться от гимна, который завоеван кровью рабочих России”»;

«Беликов, майор — начальник штаба 53-го офицерского полка офицерской бригады Московского военного округа: “Новый гимн Советского Союза выпущен потому, что Интернационал затрагивал внутреннюю жизнь наших союзников — Англии и Америки”»;

«Фролов, полковник интендантской службы — начальник 6-го отдела Управления обозно-хозяйственного снабжения ГИУ Красной Армии: “Раньше мы были обособлены и одиноки, поэтому могли петь и говорить,

не прислушиваясь к тому, что о нас скажут другие. Теперь приходится прислушиваться к мнению других государств и приспособливать свои гимны для наших союзников. Потому вслед за изменением отношения к церкви и к интернациональному движению пришлось менять текст гимна на более безобидный»;

«Крылов, полковник — начальник отделения Главного Интендантского управления Красной Армии: “Мы идем постепенно к тому, что появится и гимн ‘Боже, царя храни!’. Мы постепенно меняем нашу основную установку и подходим к тому, чтобы быть приятными для наших союзников”»;

«Пассова — преподаватель немецкого языка Химической академии Красной Армии: “Это дело англичан, это их влияние, это они пришли к тому, что у нас сейчас до смешного высоко поднято положение церкви. Это они заставили отказаться от самых лучших идеалов и ликвидировать Коминтерн. Это они сейчас заставили отменить ‘Интернационал’. Какой бы ни был новый гимн, он для меня никогда не будет тем, чем был ‘Интернационал’. Я пожилой человек, но всякий раз, когда я слышу ‘Интернационал’, у меня от волнения мурашки бегают по коже. Нет, я против. Это все влияние Англии”»;

«Кошницкий — слушатель Высших академических курсов Красной Армии: “Принятие нового гимна находится также в прямой связи с Тегеранской конференцией, где союзники предложили товарищу СТАЛИНУ отказаться от всего, что связано с нашей идеей мировой революции. Вероятно, скоро союзники откроют второй фронт”»;

«Гольцев, майор — специальный корреспондент газеты Авиации дальнего действия “Красный Сокол”: “Из известных мне гимнов ряда государств это будет самый неудачный гимн по своему художественному и внутреннему содержанию — это сбор грубо рифмованных лозунгов, в котором нет той силы и красоты, как в монархическом гимне ‘Боже, царя храни!’ ”»;

«Нордкин, капитан интендантской службы — старший пом. начальника отделения Главного Интендантского управления Красной Армии: “Содержание нового гимна не направляющее и даже не констатирующее. В гимне проскальзывает возвеличение русской нации при замалчивании других наций. Темными элемента-

ми это может быть использовано как великодержавный русский шовинизм. Заметно последовательное выпячивание русского народа»).

Процитированные в сообщении Абакумова мнения советских офицеров и генералов о новом гимне показывают, что, несмотря на ежедневную пропаганду и промывку мозгов среди населения, часть его на удивление трезво оценивала все происходящее. Мало того что низкий художественный уровень нового гимна был очевиден и обычным людям, не имеющим музыкального образования, так еще и со всей очевидностью проступила истинная политическая подоплека всей этой кампании: уступка союзникам, компромисс, желание пойти на поклон к тем же англичанам и американцам, дабы получить от них максимально возможную помощь, в том числе по ленд-лизу. Не зря же в своих воспоминаниях маршал Георгий Жуков признал, что без военно-технической помощи советские войска не смогли бы окончить войну в 1945 году.

Кроме того, тот самый воюющий и истекающий кровью народ, который в гимне нелепо связан с именем вождя («Нас вырастил Сталин на верность народу» — кого «нас»?), совершенно справедливо увязал в один ряд с введением нового гимна избрание патриарха Алексия I, ликвидацию Коминтерна и потакание великорусскому шовинизму, приведенному после войны к идеологической истерии и борьбе с безродными космополитами. Но приведенные нами свидетельства — результаты повсеместной прослушки и доносов — еще не самые колоритные, были среди них и такие слова, за которые пришлось отвечать. Фамилии этих людей Сталин лично обвел карандашом и пометил на полях двумя черточками, а на самом спецсообщении написал:

«Важно. Нужно кой-кого пощупать. *Ст.*»:

«Леднев — инженер Центрального конструкторского бюро Главного Управления гидрометеорологической службы Красной Армии: “Слабоват новый гимн, зря его ввели, и большую сделали ошибку, что ввели туда слова об отдельных личностях”»;

«Пилюгин, инженер-майор — помощник начальника отдела Управления бронепоездов и бронемашин ГАБТУ Красной Армии: “Неужели мы 26 лет заклеены проклятием. Хотя да, заклеены. ‘Весь мир голодных

и рабов! Верно, — рабы до сих пор и почти полуголодные. Конечно, стыдно петь уже такие вещи. Пусть пишут новые и огребают денежки»»;

«Левачев, капитан — слушатель Высшей офицерской кавалерийской школы Московского военного округа: “Сегодня запоют одно, завтра другое. Все равно слушать, что Богородицу, что этот гимн. Нужно к этому гимну подобрать мотив наподобие похоронного марша. Нам на него наплевать”»;

«Сперанский, инженер-капитан — начальник 3-го отдела Главного Управления гидрометеослужбы Красной Армии: “Мне непонятно, зачем включены в текст гимна личности Ленина и Сталина, так как гимн будет существовать многие века, в то время как вожди приходят и уходят”».

«Баранов, ст. лейтенант — пом. начальника Управления прожекторной службы штаба Отдельной Московской армии ПВО: “Сущность нашего государства изменилась настолько, что перед нами уже не стоят задачи построения коммунистического общества и мы скатываемся к буржуазному строю. В связи с этим марксизм для нас теперь не подходит, и его нужно пересматривать”»;

«Моисеенко, капитан — слушатель батальона усовершенствования командного состава стрелково-пулеметных курсов Ленинградского фронта: “Скоро будем петь гимн на мотив ‘Боже, царя храни!’. Все идет к старому”»;

«Шарапов — начальник административно-хозяйственного отдела Центрального Дома Красной Армии: “Остается лишь изменить и распустить партию большевиков. В 1918—1919 гг. было чем агитировать, тогда был лозунг ‘земля крестьянам, фабрики рабочим’ и свобода слова, а после прижали так, что миллионы людей положили свои головы”».

Можно лишь предполагать, как сложились судьбы «прощупанных» по указанию Сталина людей, спяну или по наивности сболтнувших то, что думали многие. Что же касается упомянутого в донесении Уинстона Черчилля, то ему гимн понравился, если верить послу Великобритании Арчибальду Кларку Керру, которого Сталин принимал в своем кабинете 5 февраля 1944 года, в 20 часов 30 минут. Керр сказал, что «Черчилль был

очень доволен, когда получил ноты нового советского гимна. Ему понравился мотив гимна, он нашел его живым и возвышенным. Но он хотел бы выразить свое сожаление по поводу значительной перемены. Мотив прежнего гимна «Интернационал» был очень хорош. Он жалеет об отмене «Интернационала» как гимна потому, что... консервативная партия — насвистывала этот гимн». Британский премьер обратился к радиостанции «Би-би-си» с просьбой исполнять гимн «во всех случаях, когда сообщается о русских победах»\*.

А вот американский журнал «Тайм» оказался более прозорливым, в статье «Песни для нового мира» от 3 января 1944 года отметив, что «Москва дала еще одно доказательство того, что советский цикл от мировой революции к национализму завершен. Накануне 64-го дня рождения Иосифа Сталина Советский Союз отбросил волнующий зажигательный «Интернационал», заменив его в качестве государственного гимна неуклюжим пэаном (здравнца, благодарственная песнь. — А. В.) в честь Сталина и Новой России. Из советской «гимнологии» изгнана тема французского бунтаря Эжена Потье:

---

\* Этот породистый дипломат очень любил посещать Большой театр, но не в Москве, а в Куйбышеве, куда осенью 1941 года были эвакуированы все посольства и сам театр. Он смотрел оперы и балеты чуть ли не ежевечерне, ибо других развлечений в запасной столице не было. Когда посол, закончив свою службу, покидал Советский Союз, Сталин принял его в Кремле, тепло попрощавшись и отблагодарив дорогими подарками, среди которых был и... советский гражданин Евгений Йост, служивший в посольстве. 2 февраля 1946 года Керр писал Сталину о судьбе подарков: «Икрой я поделился с лордом Луисом Маунтбеттеном в Сингапуре. Его глаза заблестели, и он, как и все присутствовавшие генералы, начал превозносить Вас. Боже мой, сколько шуму они наделали из-за этой икры! Коньяк я оставил себе, чтобы выпить за Ваше здоровье в Вашингтоне, куда он уже, как я надеюсь, отправлен. К счастью, я не могу употребить в пищу великолепную шкуру барса. Она произвела на меня большое впечатление, и она, как и фотография (горячо благодарю Вас за надпись красным карандашом), будет мне постоянно напоминать человека, к которому я проникся подлинным уважением и любовью. Молодой советский массажист, действуя своими великолепными руками на моей спине, засыпает меня вопросами о чудесах и мишурных чарах тропиков, которые, кажется, нравятся ему так же мало, как и мне. Он обливается потом, т. к. здесь очень жарко и сыро». В интервью журналистам дипломат рассказывал про «русского раба, подаренного мне Сталиным».



“Вставай, проклятем заклеяменный, весь мир голодных и рабов”. Русские сохранили музыку “Интернационала”. Но новый гимн Советского Союза предназначен только для русских; он не содержит призыва к угнетенным и не вызывает холодной дрожи на Уолл-стрит. Русская версия еще не дошла в США. На английском языке слова гимна отличаются слоновой неуклюжестью». Но в СССР журнал «Тайм» тогда читали немногие, да и дрожали по другому поводу..

А Сергей Михалков стал ходить в Большой театр как в дом родной. Он «улучшил» либретто оперы «Борис Годунов» в послевоенной постановке 1948 года, сочинил приветствие Большого театра к юбилею МХАТа и написал русский текст для «Проданной невесты» Бедржиха Сметаны. Эта опера ставилась к тридцатилетию Чехословацкой Республики в 1948 году Борисом Покровским. Дирижировал Кирилл Кондрашин, чрезвычайно высоко оценивший способности Михалкова к подтекстовке: «Михалков очень талантливый человек. Он, конечно, держит нос по ветру, но тогда он любил работать. И мы с ним сидели месяц каждый вечер. Что мы делали? Я давал Михалкову ритм: “та-тарам”, он находил новую рифму, используя подстрочник. Мы начинали фантазировать, и получался великолепный текст. Наступал повтор, мы писали то же самое, но другими словами или развивали какие-то варианты. Получился блистательный текст. Причем чехи, большие поклонники Сметаны, хорошо знающие русский язык, говорили, что этот текст лучше оригинала, интересней. Это лучший спектакль, пожалуй, из всех, которые я делал в Большом театре: по тщательности, по слитности режиссерской и музыкальной работы, по силам, которые там были заняты: Масленникова, великолепный Щегольков и хорошо себя показавший Нэлепп». Но все аплодисменты достались исполнителю главной роли Вашека — Анатолию Орфенову, удостоившемуся Сталинской премии. Постановка стала легендарной, на долгое время задержавшись в афише Большого театра..

После смерти Сталина слова гимна отпали как-то сами собой. Гимн не пели, а мычали. У Хрущёва руки до нового текста не дошли — он брался за все сразу, мало что доводя до конца. Лишь в 1977 году зазвучал новый советский гимн с подправленными словами того же

Сергея Михалкова. Оркестровку тогда сделал, между прочим, Ян Абрамович Френкель. Сегодня гимн на ту же музыку Александрова и слова (опять же!) Михалкова вновь звучит по утрам на радио. Все это кажется неслучайным и небезобидным, учитывая, кто и как утверждал музыку нынешнего гимна в Большом театре в 1943 году...

Одна история — с гимном — закончилась, но началась другая. Вождь ничего не забывал — после того ночного разговора в ложе, не дождавшись от Большого театра коренного перелома на вокальном фронте, неудачи которого он связывал не с отсутствием певческой школы, а с неумением найти хороших певцов, генералиссимус решил пойти по проторенному еще братьями Рубинштейнами пути — нанять итальянских учителей пения. И послал он в Италию для вербовки этих самых учителей лучших, на его взгляд, специалистов — Голованова и Шебалина. У Николая Семеновича, как можно догадаться, на Апеннинах осталось немало друзей с тех благополучных довоенных времен, когда они с Неждановой отдыхали на даче у английского дирижера Альберта Коутса, где и встретились с Бернардом Шоу. Седобородый придумщик — вот угораздило! — назвал тогда Нежданову «лучшим творением», ради встречи с которым Бог позволил ему дожить до семидесяти лет. Неизвестно, каким еще певицам он говорил нечто подобное, но у нас за эту похвалу схватились намертво, сделав из нее клише. Какую бы биографию Неждановой мы ни открыли, везде можно найти эту цитату из Шоу. Можно подумать, что он был главным специалистом в мире по вокалу. Говорят, что даже на одном из венков на похоронах Неждановой в 1950 году так и было написано: «Лучшему творению», на чем настоял Голованов.

Полтора месяца провели на благословенном итальянском полуострове Николай Голованов и Виссарион Шебалин в 1947 году, агитируя местных музыкантов на новую увлекательную работу в Советском Союзе — оплоте мира и социализма. Судя по тем вопросам, которые задавали политически безграмотные итальянские профессора, красная Россия представлялась им неизвестной планетой. Ревностные католики волновались — придется ли им вступать в коммунистическую партию? А как ходить в брюках: заправлять их в сапоги

или навывпуск? А спагетти в СССР из пшеницы высшего сорта? И все в таком же духе... Ну ничего, на политзанятиях в Большом театре им бы быстро вправили мозги. Но надо же такому случиться — успели подписать контракты с наиболее отважными итальянцами, как опустился занавес. Но не занавес Федоровского и не в Большом театре, а над всей Европой и «железный» (как сказал вредный Черчилль).

Но Голованов вернулся на родину не с пустыми руками — с дорогими сердцу впечатлениями, отразившимися в его путевом дневнике: «Море, горы, звезды, тишина. Итальянец шофер. Ночное кафе. Утром рано в Неаполе. Поиски виллы Акопова (консула). Две камеры лопнули, бензин весь. Наконец, нашли Акопова. Полевщиков: кража ночью, шум в газетах, 10 душ карабинеров. Чай, дивный вид на Неаполь, исключительно интересно. Порт. Теплоход «Россия», капитан, советник Молотова, его жена. Наконец, впустили на пароход. Мытарства, хождение по мукам — не знали, куда известить лиры. Обед в старом ресторане, типажи неаполитанцев: мальчишки-мерзавцы, манерные девочки, педерасты. Телеграф, беганье за вином во фьяске». И все же бесследно эта поездка не прошла — после начала борьбы с формалистами завистливые коллеги, которых не взяли в Италию, все припомнили. На погромном собрании в консерватории итальянский вояж Голованова и Шебалина был с трибуны назван «увеселительной прогулкой». Обвинитель не знал, кем именно была санкционирована прогулка, чем и воспользовался Шебалин, сидевший в зале. Виссарион Яковлевич прошел на сцену и после большой паузы обратился к партеру: «Я не совсем понимаю, как можно называть личное задание товарища Сталина «увеселительной прогулкой»?» Желаящих поспорить не нашлось: предупредить надо!

В отечественном музыковедении отчего-то совсем не отражена эта поездка, как и сама попытка вернуть музыкальную Россию в те золотые времена, когда итальянские профессора учили молодых русских певцов уму-разуму и хорошему голосу. И не в Неаполе и Милане, а в Москве и Петербурге. Результаты обучения налицо — научившаяся петь талантливая молодежь обеспечила своими голосами Большой театр и Мариинку лет на двадцать-тридцать. А потом они постарели. А

смены-то нет (да и школы тоже!). Вот и решили повторить все сначала, только не с того конца начали — ибо прежде нужно было вернуть самодержавие, переименовать обратно Ленинград и где-то найти новых Рубинштейнов. А сделать это в 1940-х годах оказалось крайне трудно, по понятным причинам. Да, не зря Антонина Нежданова в ответ на комплимент Ирины Масленниковой (жены Покровского), что, мол, «вы, Антонина Васильевна, яркая представительница русской вокальной школы», отрезала: «Какой еще русской? Я такой не знаю. Я училась у итальянцев».

Новую попытку научиться у итальянцев петь приняли через 15 лет после той «увеселительной прогулки», когда медлить уже было нельзя и советские лавры подзавяли. Стажировка в Италии стала новым этапом в жизни Большого театра. В 1962 году Министерство культуры наконец-то признало, что в Италии поют лучше. И решили по всей стране отобрать самых лучших молодых певцов из оперных театров (итальянцы же отправили в СССР стажироваться балерин — такой своеобразный бартер). Сначала состоялся тщательный отбор в республиках, затем всесоюзный конкурс, заключительный этап которого проходил в Большом зале Московской консерватории. Отборочной комиссией руководила Ирина Архипова. В пятерку победителей вошли ленинградец Владимир Атлантов, бакинец Муслим Магомаев, киевляне Анатолий Соловьяненко и Николай Кондратюк, рижанин Янис Забер. О высоком уровне отбора свидетельствует тот факт, что любимец Хрущёва украинский баритон Дмитрий Гнатюк на стажировку не попал.

Владимир Атлантов, узнав о том, что в Кировский театр пришла телеграмма от Фурцевой, извещающая о его поездке в Милан, был потрясен. Ему не грезилось такое даже в снах. Вместо Советской армии, время служить в которой для него пришло (почетная обязанность! — любой ансамбль с руками оторвал бы такого солиста), его посылают на стажировку в Италию в «Школу усовершенствования вокалистов» при Ла Скала, где он проведет два сезона с 1963 по 1965 год. Так отозвалась для тенора победа на Конкурсе вокалистов им. М. И. Глинки в 1962 году.

Стажировка началась в январе 1963 года и проходи-

ла в Ла Скала, жили советские певцы на стипендию в 100 тысяч лир ежемесячно — не такие уж и большие деньги, учитывая уровень цен в магазинах (инфляция!), в пересчете на рубли выходило 150 целковых. Хорошо хоть, что театр оплачивал проживание в отеле. Как родных их принял директор театра Антонио Гирингелли, шлифовкой голоса занимался маститый маэстро Дженнаро Барра, рассказывавший певцам о своих отношениях с Шаляпиным, об Артуро Тосканини, о Джакомо Пуччини (композитор подарил ему клавир «Манон Леско» за два года до своей кончины). Но даже если бы посланцы Москвы просто посещали Ла Скала — и спектакли театра (которыми дирижировал и Герберт фон Караян), и его кулисы, — уже этого хватило бы, чтобы изменить их мировоззрение и представление об истинных путях, которыми артист идет к совершенству. Театр поразил их не только высочайшим уровнем спектаклей и отлаженной работой технических служб. «Для нас, молодых певцов, театр был образцом настоящего профессионального служения любимому делу, строжайшего академизма и скрупулезного отношения к нотному материалу. Приведу только один пример. Когда я начал учить партию Фигаро в «Севильском цирюльнике» Россини, пришел с нотами на урок к концертмейстеру, сел за рояль и, как принято у нас, жду начала урока. Маэстро предлагает петь нотный материал, который я не знаю, и в итоге выводит меня из класса. Оказывается, у них певец должен самостоятельно овладеть партией, а с концертмейстером ее только шлифовать», — вспоминал Атлантов.

Потрясение от самого Милана оказалось не менее сильным: «Я стал смотреть, как люди одеваются, разинув рот. Я помню, что часто на улице я наткнулся на фонари, потому что глаза мои смотрели не туда, куда я иду, а голова была повернута на витрины. Кормили нас один раз в день обедом. И надо было вносить за это какие-то деньги. Но мы скоро перестали их платить. Надо было одеться и купить жене, папе, маме какие-то подарки. Я уже не помню, что я там покупал, но приходилось об этом думать так, чтобы не умереть с голоду. Мы устраивали какие-то складчины, нам присылали что-то из дома. Тогда у нас был так называемый «день артиста». Покупали мы кьянти, которое стоило дешевле, чем вода минеральная, а еще — сыр. Это случалось раза два в

месяц. На другой день трудно было идти на урок, и голос почему-то не звучал. Оказывалось, что на русских какая-то напасть: у кого бронхит, у кого трахеит вдруг открывался, а я всегда говорил, что просто съел мороженое».

Выпущенные из клетки артисты возвращались домой не только с толстыми чемоданами, но и с изрядно видоизменившейся системой материальных и моральных ценностей. Советские таможенники в аэропорту придирчиво сравнивали фотографии на заграничном паспорте (который следовало по приезде немедленно сдать куда следует) с лицами прилетевших сограждан: какие-то они другие, не наши, видать, наелись там «ихнего» мороженого! А в родном театре на свои перспективы артисты уже смотрели с несколько иных позиций, научившись со временем конвертировать аплодисменты в рубли и доллары. С одной стороны, таково было «тлетворное влияние Запада», с которым так боролись лекторы из политпросвета, и, как оказалось, тщетно. С другой стороны, еще Шаляпин говорил: «Если любят меня, пусть платят...»

А синьор Гирингелли лично прилетел в Москву поздней осенью 1963 года на переговоры об обменных гастрольях с Большим театром. Он возглавлял Ла Скала с 1945 по 1972 год, не был членом коммунистической партии, а просто очень любил музыку, спонсируя театр еще до войны. Богатый человек, меценат, в прошлом фармацевт, в операх и балетах он разбирался не хуже, чем в лекарствах. Это был тот самый Гирингелли, которому народная молва по сию пору приписывает безответную влюбленность в Фурцеву, в доказательство предъявляют портрет Екатерины Алексеевны, написанный по его заказу итальянским художником и присланный в Москву, в подарок. Ну уж совсем непонятно, где были глаза у синьора Антонио и что это за изощренный вкус такой — покориться Фурцевой, учитывая все то, что мы о ней узнали в этой книге. В Италии и своих красавиц было не счесть, местные Софи Лорен и Лоллобриджида на улицах прохождению не давали, а ему Фурцеву подавай!

Вместе с доктором Гирингелли (так к нему обращались в Москве) приехал и бывший советский художник Николай Александрович Бенуа, удачно выехавший на Запад в 1924 году и так там и оставшийся. Блестящая

карьера Бенуа в качестве художника-постановщика в крупнейших театрах мира убеждала его погрузившихся советских коллег в том, что состояться в профессии можно, и не будучи пятикратным лауреатом Сталинской премии. А поговорить с ним было время — представитель знатной фамилии, безмерно обогатившей русскую культуру в живописи и архитектуре, зачастил в Москву. Он не только оформлял гастрольные оперы «Трубадур» и «Турандот», но и позднее неоднократно приглашался в Большой для участия в различных постановках, в том числе «Сон в летнюю ночь» Бриттена (режиссер Борис Покровский, 1965) и «Мазепа» Чайковского (режиссер Сергей Бондарчук, 1986).

Иностранные гости удивили москвичей своей непосредственностью: одним словом, итальянцы (и Бенуа тоже, в каком-то там колене). Особенно поразил всех Гирингелли, успешно руководивший лучшим театром мира, обходясь без указаний министерства культуры, так как такого органа управления в составе кабинета министров Итальянской Республики отродясь не было. Театр жил на частные деньги. Единственный пример участия государства выражался в том, что на содержание национальной гордости (то есть Ла Скала) отчислялось десять процентов от продажи билетов на футбол. Никто не требовал от Гирингелли ставить оперы современных итальянских композиторов, включать в текущий репертуар балеты к юбилею республики, организовывать прослушивание нового гимна Италии и т. д. и т. п. Отличий жизни Ла Скала от жизни Большого театра была масса. Вот, например, такое. Гирингелли говорит: «Меня поставили во главе театра очень просто, вызвали в мэрию, предложили подписать контракт на определенный срок». Директор Большого театра отвечает: «А у нас с этим еще проще, если я прихожу на работу и в моем кабинете кто-то сидит, значит, я уволен, а если никого нет, то я продолжаю работать». Гирингелли долго смеялся (так и не поняв советской специфики), а посмотрев «Хованщину», расплакался — жалко стало и Марфу, и Андрея Хованского, сгоревших вместе с Досифеем в лесном скиту.

Не удовлетворившись организованной для него культурной программой, включавшей посещение Третьяковки, ГУМа с ЦУМом, Гирингелли отправился в обычный

гастроном, где в бакалейном отделе купил две пачки макарон — больших, красного цвета. В «Национале» он попросил шеф-повара приготовить ему из них спагетти, но тот развел руками: выяснилось, что наши, советские макароны годились только для того, чтобы «сидеть» на них от зарплаты до зарплаты, но чтобы после этого еще и петь... Короче говоря, над гастролями Ла Скала в Москве нависла угроза отмены, а все потому, что по условиям обменных гастролей каждая сторона брала на себя аналогичные обязательства по содержанию приехавшей в гости труппы. Это касалось расходов на проживание в гостиницах и отелях, на транспорт из театра и обратно, наконец, питание и карманные деньги. Питание и стало камнем преткновения: ссылаясь на многовековые традиции, итальянцы требовали обеспечить их в Москве, помимо настоящих спагетти, еще и кьянти, ни за что не соглашаясь ни на какие «топорики» (так в народе прозвали портвейн «Три семерки»). Только такой рацион позволит артистам Ла Скала доставить московским зрителям максимальное удовольствие, заявили гости.

Чрезмерные запросы заевшихся итальянцев поставили Большой театр в тупик: наши артисты готовы были в Милане питаться даже святым духом (лишь бы выпустили — после прохождения многочисленного сита всевозможных комиссий!), и потому заранее оговоренная сумма в 2,5 тысячи лир на человека в день советскую сторону полностью устраивала. В Москве же в переводе на советские деньги это было четыре рубля — именно в такую сумму (равную поездке на такси с Курского вокзала до Ленинских гор) должно было обходиться содержание итальянского артиста на гастролях. Тут Гиригелли и предложил: давайте просто увеличим размер суточных и будем платить артистам столько, сколько нужно, не заставляя их экономить на еде. Но Большой театр уперся: мы можем платить те деньги, которые положены. И точка. Нет, конечно, если итальянцы хотят — пусть в одностороннем порядке увеличивают расходы на своих артистов, а нашим суточных-«шуточных» (так называли эти крохи в театре) и так хватит. Они ведь наши, ко всему привыкшие. Так и порешили. И на гастролы в Москве в 1964 году театр Ла Скала привез с собой полторы тысячи литров кьянти и вагон спагетти. Вот почему они и пели так хорошо.



Интересно, что первоначально Гирингелли предлагал показать в Москве всю историю итальянской музыки, от Чимарозы до Пуччини. Но его возлюбленная из Министерства культуры призадумалась — а нужны ли все эти Чимарозы советским людям, воспитанным на «Трубадурах»? Нет, уж лучше пусть привозят оперы с привычным сюжетом, отвечающим социальной тематике (нелегкая доля трудового народа на фоне национально-освободительной борьбы и т. д.), чем аполитичные «Тайный брак» и «Сельская честь». В итоге привезли «Лючию ди Ламмермур», «Богему», «Севильского цирюльника». А наши в Милан поначалу решили послать исключительно мужскую компанию в составе «Бориса Годунова», «Садко» и «Князя Игоря», которую затем разбавили «Пиковой дамой». А «Войну и мир» — в довесок.

В общем-то бытовой вопрос, связанный с питанием, был главным для артистов на гастролях Большого театра. Вот почему в труппе так любили обменные гастроли, вынуждавшие советских чиновников держать планку, не опуская ее ниже плинтуса. Помимо одинаковых в стоимостном выражении суточных, артистам каждого из театров гарантировались и проживание в гостиницах не ниже заданного уровня обслуживания, а также выступления на основной сцене и использование всего сопутствовавшего постановочной деятельности оборудования, помещений для репетиций и т. д. Но если бы каждая страна Европы располагала национальным театром, равным по масштабам Большому, — к сожалению, таких театров в мире совсем не много. Далеко не каждое государство способно позволить себе содержание такой огромной труппы (скажем прямо — только одна страна делает это до сих пор). Поэтому обменные гастроли вскоре сами собой закончились.

И на первый план вновь вышла проблема еды. При Сталине ее и быть не могло: Большой театр на гастроли не выезжал, отпускали лишь некоторых артистов на разовые выступления. Первые гастроли состоялись в 1954 году на сцене Гранд-опера, когда в Париж выехала смешанная труппа балета Большого театра и Кировского. На этих гастролях со всей очевидностью обозначилась бедность советских артистов — из посольства в Москву ушли депеши, красочно расписывающие бытовые подробности их существования. Полученные на руки «шу-

точные» артисты вместо обедов и ужинов тратили на приобретение вещей, в результате чего «имели место заболевания на почве истощения» — так говорилось в одном из отчетов. Но ведь не для того советские воины освобождали немецкие концлагеря, чтобы теперь свои же певцы и танцоры погибали без еды.

Выход нашли в организации «обедов по дешевым ценам за счет средств, удерживаемых из суточных, причитающихся артистам». Бюрократическая формулировка очень точно характеризует скотское отношение государства к своим согражданам, голосом и ногами добывающим за рубежом валюту на осуществление очередной индустриализации и космической программы. Если Большой театр привозил из-за бугра столько долларов и франков, почему бы его артистов не кормить по-человечески? Вопрос риторический.

Галина Вишневская припоминала: «Когда наш советский авиалайнер спускался на чужую землю, из него вываливалась ватага, всем своим видом напоминающая цыганский табор: мешки, сумки, набитые до отказа кастрюлями, электроплитками, продуктами, сухарями, консервами и прочим, вплоть до картошки. Задача у труппы была четкой и ясной — не больше одного доллара в день на еду, — и выполнялась она свято. Поэтому, когда Большой театр приехал в 1969 году на гастроли в Париж, из отеля недалеко от Гранд-опера, куда всех поселили, пахло щами и луком на весь бульвар Осман. Через несколько дней оттуда сбежали постояльцы, так как, когда врубались в сеть 400 электроплиток, весь отель погрузился во мрак и нервные французы пугались, думая, что началась война. Поразительно, как быстро находили способ общения наши трудящиеся массы. На другое же утро после приезда, будь то Италия, Франция, Канада и даже Япония, придя на репетицию в театр, мы, потрясенные, наблюдали, как наши рабочие сцены уже разговаривают (!) с местными аборигенами. На каком языке?! Никто никогда не знал. Но к середине дня наш рабочий класс и хористы знали все: в какой части пригорода можно купить за 40 долларов 200 метров нейлонового тюля, и лучше любого агента американской секретной службы могли нарисовать план расположения складов, где за 20 долларов можно купить десять пар ботинок, а пять еще дадут бесплатно в придачу. Тут же

все умножалось, в расчете на капитал — 400 долларов за 40 дней ежедневной работы. После чего, не нуждаясь в компьютерах, ликующие умы вычисляли прибыли от продажи товара в Москве, и... перед восхищенным мысленным взором вставала долгожданная двухкомнатная квартира или автомобиль... Ну как тут не запеть!»

Но даже дешевых обедов не всегда хватало. И потому иногда советских артистов организаторы гастролей подкармливали за свой счет, чтобы они дотянули до конца поездки и не «откинули копыта». Так было на гастролях Кировского театра в Чехословакии, когда местное правительство кормило всех бесплатными завтраками. И это воспринималось как должное. В других случаях необходимость платить огорчала гастролеров. После того как в 1969 году в Париже в опере «Борис Годунов» советский хор заголосил с воздетыми к небу руками: «Батюшка царь, Христа ради, подай нам хлеба! Хлеба!.. Хлеба подай нам!» и бухнулся в ноги, то «в подвале театра организовали нечто вроде походно-полевой кухни, куда с тех пор и обязаны были ходить обедать все участники гастролей, — рассказывает Галина Вишневская. — И это было бы прекрасно. Но (ай, как нехорошо! — А. В.) французы брали за обеды деньги — пять долларов в день, то есть половину дохода советских артистов, к их большому разочарованию. Но какого труда стоило найти повара, который согласился бы на эти деньги умудриться два раза в день наполнять 400 голодных ртов артистов великодержавного прославленного Большого театра! Мы со Славой жили отдельно от театра и ни разу не отвели его кулинарии. Но однажды, спустившись в подвал театра, получили полное впечатление, что попали в столовую для безработных и бездомных — на столах также были груды хлеба и огромные миски супа. А Гранд-опера ломилась от публики, билеты купить было невозможно, и советское посольство, уж не знаю, личными в мешках или чеками, выгребало из Франции валюту. В Италии было проще. Туда наш театр приезжал по обмену с Ла Скала, и поэтому как мы их в Москве, так и они нас в Милане кормили бесплатно».

«Отдельно от театра» — это очень интересная подробность — в комфортабельных апартаментах. Как и положено народным артистам СССР. И питались, видать, в мишленовском ресторане. Спасибо Галине Павловне

за правду, а то иногда, читая ее надрывные впечатления о советской жизни, плакать хочется от сочувствия\*.

А на тех гастрольях 1969 года в Гранд-опера Вишневскую критики нарекли «советской Каллас» (но не на каждую Каллас найдется свой Онассис!). Сама же греческая примадонна прилетела спецрейсом из Италии попридусутствовать на репетиции «Евгения Онегина», за пульгом стоял Ростропович, в зале — товарищ Фурцева. Как подметила газета «Франс суар» 25 декабря 1969 года, Фурцева, одетая в манто из астраханских соболей, пригласила Марию Каллас в Москву. И она приехала в следующем, 1970 году для участия в жюри очередного Конкурса им. П. И. Чайковского. Но в Большом не спела, вероятно, не нашли для нее подходящей роли. Что касается благодарности от советских гастролеров за обе-ды в парижской опере, то она не заставила себя ждать: артисты Большого театра, прощаясь с Гранд-опера, подарили французским коллегам по значку с кучерявым Ильичом. Эта оригинальная идея пришла на ум партко-му театра — привезти с собой из Москвы 400 октябрат-ских звездочек.

Артисты балета тратят за одно выступление энер-гию, равную потраченным силам штангиста на рывок стокилограммовой штанги. Потерянные калории нуж-но восполнять, как это сделать за «шуточные», откла-дываемые на подарки и шмотки? «Стали обыденными голодные обмороки. Даже на сцене, во время спектак-лей. (“Мы — театр теней”, — потешали себя артисты.)

---

\* Галина Вишневская приехала в Америку в 1959 году с Госу-дарственным симфоническим оркестром. С первым провока-ционным вопросом журналисты набросились уже в аэропор-ту — нравится ли ей жвачка? Галина Павловна быстро собралась и отшила наглых репортеров: «Нет!» — «Так почему же вы ее жу-ете?» — «А нам всем дали в самолете, мы и жуем!» Вишневская сразу заметила, что на улицах нет окоченевших от голода и хо-лода трупов американцев, никто не просит «копеечку» с медным копчаком на голове. Но получала она побольше, чем Плисецкая, — 100 «зеленых» за концерт, которых ожидалось с десятков. Да еще и Мстислав Ростропович, до этого два месяца гастролеровавший по Америке (он был уже в Москве), передал через своего акком-паниатора Александра Дедюхина тысячу долларов. На круг вы-ходило в итоге две тысячи за поездку — богатство! Музыкантам Госоркестра положили по десять долларов в день, что в пересчете на два месяца гастролей обещало 600 долларов.

Хитрющий Юрок тотчас смекнул — эдак недотянут московские артисты до финиша гастролей. Стал кормить труппу бесплатными обедами. Дело сразу пошло на лад. Щеки зарозовелись, скулы порасправились, все споро затанцевали. Успех! Когда поездки за рубеж стали делом вполне привычным, а таких расчетливых импресарио, как Юрок, больше не находилось, артисты Большого балета начали набивать в дорогу чемоданы нескоропортящейся “жратвой”. Впрок Консервы, копченые колбасы, плавленые сыры, крупы. Сдвинуть такой продовольственный баул с места простому смертному не под силу, поджилки лопнут. Только натренированные на поддержках танцоры легко справлялись с непомерной тяжестью. На пути запасливых вставала таможня. Тут на кого попадешь. Когда конфисковывали — когда сходило...

Гостиничные номера Америк, Англий превращались в кухни. Шла готовка, варка. По коридорам фешенебельных отелей сладко тянуло пищевым дымком. Запах консервированного горохового супа настигал повсюду надушенных “Шанелью” и “Диором” тутошних леди и джентльменов. Советские артисты приехали! К концу поездок, когда московские запасы иссякали, танцоры переходили на местные полуфабрикаты. Особым успехом пользовалась еда для кошек и собак. Дешево и богато витаминами. Сил после звериной пищи — навалом... Между двух стиснутых казенных гостиничных утюгов аппетитно жарили собачьи бифштексы. В ванной в кипятке варили сосиски. Из-под дверей по этажам начинал струиться пар. Запотевали окна. Гостиничное начальство приходило в паническое смятение. Каждый “суточный” доллар был на строжайшем счету. Один из моих партнеров на предложение пойти вместе в кафе перекусить с обезоруживающей откровенностью сказал: “Не могу, кусок застревает. Ем салат, а чувствую, как дожевываю ботинок сына”. Саранчовая вакханалия обрушивалась на отели, где держали шведский стол. В течение нескольких минут съедалось, слизывалось, выпивалось все подчистую. До дна. Замешкавшиеся, проспавшие грозно надвигались на персонал, брали за грудки, требовали добавки, взывали к совести. Позор. Стыдобище», — вспоминала Майя Плисецкая.

Окончательно убедились артисты Большого театра в

том, что их зарубежные коллеги живут словно на другой планете, когда, наевшись бесплатных завтраков, столкнулись с неожиданной для них системой взаимоотношений внутри труппы. Выяснилось, что ни в Метрополитен-опере, ни в Ковент-Гарден никто бесплатно работать не будет по той лишь причине, что Борису Александровичу захотелось еще раз «прогнать» очередную сцену из «Евгения Онегина». Если написано, что репетиция заканчивается в 18.00, значит, все встают и уходят. Наши-то, конечно, остаются, они к произволу у себя в театре привыкли, а вот у них «там» и гримеры, и костюмеры, и рабочие сцены, и машинисты, и осветители четко блюдут трудовое законодательство. В одной только Метрополитен-опере — 18 профсоюзов, каждый из которых объединяет свой цех. Это вам не профком Большого театра, раздающий путевки в Поленово и наклеивающий марки в профсоюзный билет, на котором написано «Профсоюзы — школа коммунизма». За рубежом профсоюзы — это школа профессионализма. Не дай бог опоздать на репетицию — на метро сама поедешь (будь ты хоть Галина Павловна или Майя Михайловна), а не на машине, лишь бы контракт не нарушить и неустойку не платить.

Директор Михаил Чулаки в первый раз не мог понять, как ему поступить: «Для нас оказалось непривычным, что вместе с сигналом к положенному обеденному перерыву вся деятельность исправно работавших дотоле французских рабочих внезапно прекратилась (лишь успеть бы закрепить все то, что могло свалиться на головы!). Напрасно я зывал к администрации, указывая, что надо продлить заезд еще всего на три-пять минут, дабы закончить сценический эпизод: никто из директоров не захотел вмешаться, а мне лишь посоветовали непосредственно обратиться к рабочим от имени гостей! Я так было и собрался поступить, но меня вовремя предупредили, что эти пять минут стоили бы дирекции Гранд-опера оплаты как за дополнительные пол рабочего дня!» Мало того, профсоюзы быстро смекнули — советские гастроли являют собой прекрасный повод использовать их для решения давно назревшего вопроса о повышении зарплаты. Подобная ситуация произошла в 1954 году в Париже, когда технический персонал, воодушевленный заоблачными ценами на билеты советских гастролеров, решил поторговаться:

или повышайте зарплату, или забастовка! Хорошо еще, что в профсоюзе нашлись наивные французы, посчитавшие, что срыв именно этих гастролей — орденосного Большого театра, прилетевшего с родины Ленина, — навредит делу социализма во всем мире. Кое-как уладили, спасибо классовой солидарности. Попробовали бы эти осветители устроить забастовку в Москве, известно, куда бы их потом отправили\*.

Пребывавший несколько десятилетий в изоляции, Большой театр довольно быстро изменился после начала активной гастрольной деятельности в середине 1950-х годов. Вернувшийся в 1963 году после трехлетнего отсутствия в кабинет директора Михаил Чулаки отмечал, что «гастрольная лихорадка стала занимать слишком много места в помыслах артистов: для иных попасть в число участников очередной поездки становилось целью, которой добивались любой ценой. Так в коллективе, спаянном на основе благородного «синдрома театра», постепенно размывалось чувство товарищества, рождалась зависть, бывали даже случаи, когда к конкурентам по амплу применялись недозволенные приемы...». О недозволенных приемах можно услышать и сегодня, взяв хотя бы возмутительный случай с Сергеем Филиным.

О каком таком «синдроме театра» говорит его многолетний директор? Имеется в виду приоритетное отношение к интересам своего театра на основе «чувства труппы», когда каждый артист постоянно задействован в создании художественного целого через совместные с коллегами усилия. Этот синдром передается из поколения в поколение, утверждая атмосферу, в которой «обычные дразги (а порой и склоки!) враз утихали перед малейшей угрозой ущемления общих интересов». Особенно развито чувство труппы в балете, артисты которого привыкают друг к другу еще с ученических времен, постигая науку танца в одном хореографическом училище (потому так часты браки среди балетных).

Балет изменился в Большом быстрее оперы, поскольку и спрос на него за границей был весомее —

---

\* Крупнейшие в истории Метрополитен-оперы забастовки персонала случились в 1969 и 1980 годах. Они нанесли огромный репутационный ущерб театру, которому пришлось долго восстанавливать свое реноме. Не менее ощутимы оказались и потери прибыли.

балетные педагоги, когда-то молодыми танцевавшие в Большом и Мариинке, после 1917 года заполонили театры мира, создавая национальные кадры в Англии, Франции, Испании, Японии и других странах. Все это создало Большому балету отличную рекламу и в то же время испортило его, способствуя раздроблению гастрольных трупп и, как следствие этого, снижению качества выступлений, все больше напоминающих наспех сколоченные дивертисменты для «чёса». «Чёсом» артисты называют гастрольные поездки по провинциальным площадкам своей собственной страны. Дело дошло до того, что выезжавшие за границу под маркой Большого балета группки артистов танцевали порой не под аккомпанемент оркестра, а под магнитофон.

Гастрольный зуд внес свои изменения и в репертуар театра, вынуждая руководство Большого «проявлять изрядную изворотливость, чтобы находить время для новых постановок, так же как и считаться с частыми нарушениями режима репетиционной работы и распорядка тренировочных занятий». Похожая картина наблюдалась и в опере, солисты которой все чаще требовали постановки зарубежных опер на языке оригинала. А причина понятна — материальная и моральная заинтересованность, помноженная на желание нагнать то самое время, когда зарубежная аудитория могла слушать спектакли Большого театра лишь по радио. Ну а свои зрители — москвичи и гости столицы — постепенно привыкли к такому виду эстетического голодания, когда в репертуарных спектаклях участвовали в основном те, кто на Западе не пригодился.

И все же не хотелось бы заканчивать книгу за упокой. Вернемся к тем золотым временам, когда итальянский богатеи сватался к нашему министру культуры. Согласитесь, вряд ли сегодня можно представить подобное, по разным причинам. В чем же отличие Большого театра от Ла Скала или Гранд-опера? Очень просто: итальянцам понадобился вагон с кьянти — сухим красным вином, а нашим артистам — вагон водки, который понятливая и добрая Екатерина Алексеевна (тоже ведь из народа, как Никита Сергеевич) отправила в Париж, когда Большой театр остался там на Новый год. Выпили всё. Даже не хватило. И спели, как надо. В этом сила Большого театра — нашей национальной гордости...



---

**«В ОБЛАСТИ БАЛЕТА МЫ  
ВПЕРЕДИ ПЛАНЕТЫ ВСЕЙ»**

Однажды Шаляпин приехал в Нижний Новгород и остановился далеко не в самых лучших апартаментах — шла Всероссийская ярмарка, все гостиницы были забиты до отказа. Под вечер зашел к нему приятель, заставший Федора Ивановича листающим партитуру «Майской ночи» Римского-Корсакова. Певец эту оперу особенно любил за «замечательное остроумие музыки» и тут же захотел продемонстрировать лучшие моменты. Он стал потихонечку напевать отрывки из мужских партий, постепенно войдя в образы героев оперы. Голос зазвучал громче, казалось, что в номере гостиницы не два человека, а больше — благодаря актерским данным Шаляпина, мгновенно перевоплощавшегося в самых разных персонажей. И вдруг камерный концерт прервал грубый неизвестно откуда взявшийся голос: «Послушайте, вы! Когда вы перестанете безобразничать? Нужно же дать покой людям! Слушала, слушала, нету никакого моего терпения! Перестаньте ерешить!» Это орала женщина из соседнего номера, разделенного с комнатой Шаляпина тонкой перегородкой. Свои эмоции нервная соседка подкрепляла кулаками, мощный стук которых в стену усиливал впечатление невольной слушательницы. Что же сделал певец? Мы знаем, как легко он мог поставить на место (в прямом смысле) зарвавшихся и переходящих грань поклонников. В этом же случае он просто

извинился за нарушение спокойствия соседки, прекратив бесплатный концерт по заявкам: «Бог с ней!» — и махнул рукой.

Знала ли взмутьившаяся мещанка, что за ее стеной «ералашит» сам Шалапин, поющий в Большом театре? И слышала ли она его фамилию до этого? Исходившая всю ярмарку торговка мечтала, видимо, только об одном — выспаться после трудового дня. И кто именно живет за стеной — знаменитый русский певец или купец второй гильдии, для нее не имело абсолютно никакого значения, ибо ей искусство Шалапина было до лампочки. Вот если бы в соседнем номере остановилась Нежданова, то исход был бы совсем иной — концерт обязательно бы продолжился, как в том случае, когда Козловский, услышав вокальные упражнения своей соседки Обуховой, надел фрак и позвонил в ее дверь. Но то было дело в Брюсовом переулке, а не на ярмарке...

Когда мы говорим о престиже Большого театра, то необходимо помнить, что создается он не только артистами с их званиями и гонорарами, но и зрителями, способными дать адекватную оценку происходящему на сцене. Конечно, можно подкупить публику (подобные примеры приведены в книге), но талант-то не купишь. А когда таланта нет, его пытаются заменить эрзацем, повторением давно услышанного, надеясь, что публика — дура, все проглотит. Но это зачастую не так, ибо и зритель имеет право на талант. По вопросу о том, кто кого воспитывает — артисты зрителей или наоборот, либо это происходит взаимно, — можно спорить бесконечно. Но насколько необходимо тратить силы на приближение искусства к публике? В советское время существовала установка, что «искусство в большом долгу перед народом», которому оно одновременно и «принадлежало». Именно последнее обстоятельство привело, в конце концов, к изоляции искусства советского от искусства мирового — взять хотя бы моду на исполнение зарубежных опер на русском языке в Большом и других театрах страны. Закончился сей долгий эксперимент печально — артисты свергли режиссера-руссофила и стали массово выучивать текст оригинала. А вот с балетом было попроще — его ведь на английский язык переводить не надо, потому и пел Юрий Визбор свою самую популярную песню:

Зато мы делаем ракеты,  
Перекрываем Енисей.  
А также в области балета  
Мы впереди планеты всей.

Подводя итог повествованию, хочется надеяться, что бесценный опыт прошлой эпохи, собранный в этой книге, послужит хорошим подспорьем будущим поколениям людей театра, которые сосредоточатся не на заискивании перед зрителем (приравнивая итоги своего труда к штыку, ракете или турбине атомной электростанции), а на высоком искусстве. Ибо для него театр и существует. Во всяком случае, будем на это надеяться...

## ЛИТЕРАТУРА

### Документы

*Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ)*  
Ф. Р-5446. Оп. 54. Д. 17. Л. 170—197.

*Российский государственный архив  
литературы и искусства (РГАЛИ)*  
Ф. 757. Оп. 1. Д. 2. Л. 29.  
Там же. Д. 40. Л. 6—7.

*Российский государственный архив  
социально-политической истории (РГАСПИ)*  
Ф. 5. Оп. 17. Д. 445. Л. 17—33.  
Ф. 17. Оп. 125. Д. 123. Л. 21—24.  
Там же. Д. 216. Л. 101—104.  
Там же. Д. 217. Л. 267—288.  
Там же. Д. 235. Л. 60.  
Там же. Оп. 163. Д. 1103. Л. 144—146.  
Там же. Д. 1151. Л. 85, 110—115.  
Там же. Д. 1152. Л. 56.  
Ф. 82. Оп. 2. Л. 951. Л. 6—15.  
Ф. 558. Оп. 11. Д. 181. Л. 98—114.

### Книги и статьи

Александр Ведерников: Певец. Артист. Художник / Сост. А. А. Золотов. М.: Музыка, 1985.

Алексей Иванов — богатырь оперной сцены: Дневники. Записки. Воспоминания / Сост. Г. Н. Горбенко, З. Н. Шляхова. М.: Голос-Пресс, 2004.

Антонина Васильевна Нежданова: Материалы и исследования. М.: Искусство, 1967.

*Архитова И. К.* Музыка жизни / Лит. запись А. М. Даниловой; предисл. С. Бэлзы. М.: Вагриус, 1997.

*Баранчеева И. Н.* Семейная жизнь Федора Шаляпина: Жена великого певца и ее судьба. М.: АГРАФ, 2002.

*Бачелис С.* Народный героический спектакль // Известия. 1939. 22 февраля.

*Булгакова Е. С.* Дневник Елены Булгаковой: [О М. А. Булгакове]. М.: Книжная палата, 1990.

*Ваншенкин К. Я.* Писательский клуб. М.: Вагриус, 1998.

Варианты гимна Союза Советских Социалистических республик. М., 1943.

*Ведерников А. Ф.* Чтоб душа не оскудела: Заметки певца /

Вступ. ст. В. Крупина; лит. запись Т. Маршковой. М.: Советская Россия, 1989.

*Вишневская Г. П.* Галина: История жизни. М.: Русич, 1998.

*Власова Т.* Потянуть солиста за язык: «Театрал» побывал в поликлинике Большого театра // *Театрал*. 2012. 3 декабря.

Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике: 1917—1953 / Сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: Демократия, 2002.

*Волков С. М.* Большой театр: Культура и политика: Новая история. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2018.

«Всех звезд Большого я тянула за язык»: [Интервью с врачом-фоноатром поликлиники Большого театра З. А. Изгарышевой] // <https://www.peoples.ru/>.

Всю жизнь в театре: билетер, декоратор, костюмер, реквизитор // <https://moslenta.ru/24> февраля 2016.

Вулкан под снегом: [Интервью с Илзе Лиепой] // <https://www.womanhit.ru/archive/174534-vulkan-pod-snegom.html>.

Высотная нота: [Интервью с Ириной Архиповой] // *Российская газета*. 2010. 19 февраля.

Вячеслав Войнаровский: «После убийства Зои Фёдоровой меня шесть раз допрашивали следователи!» // *Экспресс-газета*. 2015. 11 июля.

*Гаук П. А.* Москва — Вена — Москва, или Хроника маленького сына. М.: Классика-XXI, 2009.

Геннадий Рождественский: «Главным авангардистом мировой музыки был Бах!» // *Музыкальное обозрение*. 2016. № 3 (396).

Геннадий Рождественский: «Дирижирование — благодатная почва для мошенничества» // *Культура*. 2013. 20 ноября.

Геннадий Рождественский: «Есть идеалы, которые предать невозможно» // *Культура*. 2011. 20—26 января.

*Гликман Г.* Маэстро Мравинский // *Звезда*. 2003. № 5.

*Городинский В.* Иван Сусанин. Новая редакция спектакля в ГАБТе // *Правда*. 1939. 4 апреля.

*Гринберг М.* Иван Сусанин // *Литературная газета*. 1939. 1 марта.

*Дзержинский И.* Замечательный спектакль // *Советское искусство*. 1939. 22 февраля.

*Дмитриевский В. Н.* Шалапин. М.: Молодая гвардия, 2014 (Жизнь замечательных людей).

*Дмитричев Т. Ф.* Курьезы холодной войны: Записки дипломата. М.: Вече, 2012.

*Докучаев М. С.* Я охранял Брежнева и Горбачёва: Откровения генерала КГБ. М.: Алгоритм, 2016.

*Докишицер Т. А.* Трубоч на коне. М.: Композитор, 2008.

Дочь Лемешева о нищенском детстве, сумасшедших поклонницах и женах великого отца // <https://7days.ru/>

stars/privatelife/doch-lemesheva-o-nishchenskom-detstve-sumasshedshikh-poklonnitsakh-i-zhenakh-velikogo-ottsa.htm.

*Дулова М. А.* «Оставить дома для Ёлочки...»: Из дневника 1941—1943 годов // Наше наследие. 2005. № 74.

*Елагин Ю.* Темный гений: Всеволод Мейерхольд. London: ORI, 1982.

*Елагин Ю.* Укрощение искусств. Нью-Йорк: Эрмитаж, 1988.

*Елин Г. А.* Книжка с картинками. М.: Парад, 2008.

*Жирнов Е.* Разврат, пьянка, совращение девушек // Коммерсантъ Власть. 2005. № 47. 28 ноября.

*Жирнов Е.* Русский раб, подаренный мне Сталиным. Зачем британскому лорду потребовался молодой советский гражданин // Коммерсантъ. 2018. 8 декабря.

*Журин А.* «Царская невеста» цыганского барона // Совершенно секретно. 2016. 4 апреля.

*Зарубин В. И.* Большой театр = Bolshoi theatre: Первые постановки балетов на русской сцене. 1825—1993: Фотоальбом. М.: Эллис Лак, 1994.

*Иван Козловский.* «Душа моя, музыка ...»: 3-я книга воспоминаний об И. С. Козловском: Статьи / Сост. Т. Д. Малахова. М.: Наталис, 2009.

*Иванов А. П.* Военные дневники артиста: 1941—1945 / Сост. З. Н. Шляхова, Н. А. Очинская. М.: Голос-Пресс, 2015.

*Иванов А. П.* Чудо на Оке: Книга о братьях Пироговых / Лит. запись Г. И. Денисова. М.: Советская Россия, 1984.

*Игорь Моисеев:* я пал жертвой интриг // Коммерсантъ. 1999. № 102. 16 июня.

*Изотов Д.* «Иван Сусанин» 1939 года: Большой театр и идеология // <https://www.opaganews.ru/>.

*Ирина Архипова:* «Мы с Галей Вишневецкой поссорились из-за молодого солиста» // Комсомольская правда. 2010. 22 марта.

*История создания гимна СССР:* Научно-исследовательский медиаресурс / Ред.-сост. Е. С. Власова. М., 2016.

*Каретникова И.* Портреты разного размера // Знамя. 2015. № 8.

*Козловская А.* «Отец не мог любить других женщин, только маму» // Караван историй. 2002. Октябрь.

*Колокол мастера: О Борисе Александровиче Покровском: К 100-летию Б. А. Покровского:* Сборник / Сост. В. Я. Левиновский; при участии Д. Ф. Морозова. М.: ГИТИС, 2011.

*Коровин К.* Моя жизнь / Сост. А. Обрадович. М.: Азбука-Аттикус, 2013.

*Король М. Д.* Одиссея разведчика: Польша — США — Китай — ГУЛАГ. М.: [б. и.], 1999.

*Котельникова М.* Зритель номер один // Коммерсантъ Власть. 1998. № 25. 7 июля.

*Коткина И. А.* Атлантов в Большом театре: Судьба певца и движение оперного стиля. М.: АГРАФ; Большой театр, 2002.

*Котляр Э.* «Фауст» в ИТЛ // Театр ГУЛАГа: Воспоминания. Очерки / Сост. и авт. вступ. ст. М. М. Кораллов. М.: Мемориал, 1995.

Кремль. Особая кухня: Ветеранам посвящается / Авт. коллектив: В. А. Богомолов и др. М.: Качество жизни, 2018.

*Левцкий Л. А.* Термос времени: Дневник: 1978—1997. СПб.: Изд-во Сергея Ходова, 2006.

*Лемешев С. Я.* Путь к искусству / Лит. запись и послесл. Е. Грошевой. М.: Искусство, 1982.

*Лиена И. М.* Мой балет. М.: АСТ, 2018.

*Лиена М.* Я хочу танцевать сто лет. М.: АСТ-Пресс Книга, 2006.

*Львов М. А.* Русские певцы / Вступ. ст. Л. Дмитриева. М.: Музыка, 1965.

*Львов-Анохин Б. А.* Владимир Васильев. М.: Центрполиграф, 1998.

Людмила Максакова: Статья другим, оставаясь самим собой... [Интервью телеканалу «Культура»]. 2005. 26 сентября.

Людмила Чиркова: «Крутится, вертится шар голубой...» // <https://7days.ru/>.

*Магомаев М. М.* Живут во мне воспоминания. М.: АСТ, 2017.

*Майофис М.* «Дети мои являются третьим поколением работников искусств...»: Коммуникативные функции домашних мемуаров 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2019. № 3.

*Максакова Л.* Мое горькое, горькое счастье: Театральные мемуары. М.: Театралис, 2015.

*Максименков Л. В.* Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция: 1936—1938. М.: Юридическая книга, 1997.

*Максимова Е. С.* Мадам «нет». М.: АСТ-Пресс Книга, 2004.

*Малахиева-Мирович В. Г.* Маятник жизни моей: Дневник русской женщины: 1930—1954. М.: АСТ; Дом-музей Марины Цветаевой, 2015.

*Маршкова Т. И.* Большой театр: Золотые голоса. М.: Алгоритм, 2011.

*Медведев В. Т.* Грехи Горбачёва и Брежнева: Воспоминания личного охранника. М.: Алгоритм, 2017.

*Мендельсон-Прокофьева М. А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники: 1938—1967 / Науч. ред., предисл. и коммент. Е. В. Кривцова. М.: Композитор, 2012.

*Меркачева Е.* Тайный агент «Лебединого озера» // Московский комсомолец. 2019. № 27932. 22 марта.

*Мессерер А. М.* Танец. Мысль. Время / Лит. запись Р. Шейко. М.: Искусство, 1990.

*Мессерер Б. А.* Промельк Беллы: Романтическая хроника. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2016.

*Мессерер С. М.* Суламифь: Фрагменты воспоминаний. М.: ЛитРес, 2005.

*Монсенжон Б.* Рихтер: Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI. М., 2002.

*Мордвинов Б.* «Иван Сусанин» на сцене Большого театра // Правда. 1939. 7 февраля.

*Мордохович М. М.* Наказание без преступления // Наука и жизнь. 1990. № 3.

Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов: 1917—1991 / Сост. Л. Максименков. М.: Международный фонд «Демократия» (Фонд А. Н. Яковлева), 2013.

Надежда Андреевна Обухова: Воспоминания. Статьи. Материалы / Общ. ред. и вступ. ст. И. Бэлзы. М.: [б. и.], 1970.

*Нестеренко Е. Е.* Записки русского баса: В 2 т. М.: Фонд Е. Нестеренко, 2011.

*Нестеренко Е.* На прощание я поцеловал сцену Большого театра // Труд. 2004. 3 августа.

*Николаева-Светланова Н. А.* Неожиданный Светланов: Непридуманнные истории из нашей жизни. М.: Театралис, 2006.

Николай Голованов и его время: В 2 кн. Челябинск: Автограф, 2017.

*Орфенов А. И.* Записки русского тенора: Воспоминания. Заметки. Письма. М.: Изд-во Фонда Ирины Архиповой, 2004.

*Парин А. В.* Елена Образцова: Голос и судьба. М.: АГРАФ, 2009.

Период Енисейской ссылки в жизни Ольги Стефановны Михайловой-Буденной // <https://memorial.krsk.ru/>.

*Петров И. И.* Четверть века в Большом: Творчество. Размышления. М.: Алгоритм, 2003.

*Печёнкин А. И.* Выдвиженец, и жертва Сталина // Независимое военное обозрение. 2006. 17 февраля.

*Глисецкая М. М.* Я, Майя Глисецкая. М.: Новости, 1997.

*Глисецкий А.* Если вы с Майей поговорите про англичан, она вам выдаст! // Московский комсомолец. 2015. 26 января.

*Глисецкий А. М.* Жизнь в балете: Семейные хроники Глисецких и Мессереров. М., 2018.

Повелитель талантов: [Интервью с Александром Ворошило] // [www.rrlife.ru](http://www.rrlife.ru).

Подлинная история Большого театра // Огонек. 2000. № 35. 1 октября. С. 17.

*Покровский Б. А.* Когда выгоняют из Большого театра: Кирилл Кондрашин, Мстислав Ростропович, Галина Вишневская, Борис Покровский. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992.

*Покровский Б. А.* Ступени профессии / Предисл. Г. Товстоногова, К. Кривицкого. М.: Всероссийское театральное общество, 1984.

*Покровский Б. А.* Что, для чего и как? М.: Слово, 2003.



*Поляновский Г. А.* Антонина Васильевна Нежданова. М.: Музыка, 1976.

*Прокофьев С. С.* Дневник: 1907—1933: В 3 т. М.: Классика XXI, 2017.

*Ражников В. Г.* Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и о жизни. М.: Советский композитор, 1989.

*Райкина М. А.* За кулисами: Москва театральная: Перевоплощение. Любовь. Интрига. Гастроли. Приметы. Животные. М.: АСТ, 2017.

*Рейзен М. О.* Автобиографические записки: Статьи. Воспоминания / Сост. и ред. Е. А. Грошевой; лит. запись Е. И. Гульянц. М.: Советский композитор, 1986.

*Рогаль-Левицкий Д.* Я не стремился к «сильным мира сего» // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 159–[176].

*Рождественский Г. Н.* Мозаика. М.: Московская консерватория, 2011.

*Рождественский Г. Н.* Мысли о музыке / Вступ. ст. Р. Щедрина. М.: Советский композитор, 1975.

*Рождественский Г. Н.* Прембулы / Сост. и авт. предисл. Г. С. Алфеевская. М.: Советский композитор, 1989.

*Рождественский Г. Н.* Треугольники. М.: Слово, 2000.

*Рыбкин П.* Умер Марк Эрмлер // Большой город. 2002. 23 апреля.

Рядом с С. Я. Лемешевым / Сост. В. Н. Кудрявцева-Лемешева. М.: Музыка, 2002.

С. Я. Лемешев: Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемешеве: [Сборник] / Сост., ред. и вступ. ст. Е. А. Грошевой. М.: Советский композитор, 1987.

*Самосуд С. А.* Статьи. Воспоминания. Письма / Вступ. ст. и коммент. О. Л. Данск. М.: Советский композитор, 1984.

*Сандлер А. С., Этлис М. М.* Современники ГУЛАГа: Книга воспоминаний и размышлений. Магадан: Книжное изд-во, 1991.

*Седакова О.* Разговор о свободе: Беседа с Александром Кырлежеевым // <http://www.olgasedakova.com>.

*Скиталец С. Г.* Повести и рассказы. Воспоминания. М.: Московский рабочий, 1960.

*Соколов Б. В.* Буденный: Красный Мюрат. М.: Молодая гвардия, 2007 (Жизнь замечательных людей).

Соловей-разбойник. О Владиславе Пьявко // Огонек. 2002. № 5. 10 февраля.

*Судоплатов П. А.* Разведка и Кремль. М.: Гёя, 1996.

*Суходрев В. М.* Язык мой — друг мой: От Хрущёва до Горбачёва. М.: Тончу, 2008.

Тайные убийства по приказу Сталина. Как лубянские киллеры исполняли «деликатные поручения» вождя // Новая газета. 2010. № 08 (29). 16 апреля.

*Теляковский В. А.* Воспоминания / Вступ. ст. и прим. Д. Золотницкого. Л.; М.: Искусство, 1965.

*Теляковский В. А.* Дневники директора императорских театров: В 5 т. / Под общ. ред. М. Г. Светаевой; вступ. ст. О. М. Фельдмана; коммент. О. М. Фельдмана и др. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998—2017.

Тенор: Владислав Пьявко: Из хроники прожитых жизней... / Авт.-сост. Н. Хачатурова. М.: Изд-во Фонда Ирины Архиповой, 2002.

*Тимофеев Л. И.* Дневник военных лет // Знамя. 2002. № 6.

*Федотов Л.* Дневник советского школьника. Мемуары пророка из 9 А. М.: АСТ, 2015.

*Хайкин Б. Э.* Беседы о дирижерском ремесле / Вступ. ст. Ф. Мансурова. М.: Советский композитор, 1984.

*Хентова С. М.* Шостакович и Хачатурян: их сблизил 48-й год // Музыкальная жизнь. 1988. № 24.

*Храмченко М. С.* Солист Большого театра: Мой отец на фоне эпохи: Воспоминания и комментарии. М.: Человек, 2016.

Художники-декораторы: Ч. 2 // 25.10.2017 <https://www.lapersonne.com/post/theatre-designers-article/>.

*Чулаки М. И.* Я был директором Большого театра / Вступ. ст. М. Ростроповича. М.: Музыка, 1994.

*Шаляпин Ф. И.* Маска и душа: Мои сорок лет на театрах / Предисл. Б. Покровского; коммент., послесл. Е. Дмитриевской. М.: Союзтеатр, 1997.

*Шаляпин Ф. И.* Страницы из моей жизни. М., 1926.

*Шаляпина Л.* Глазами дочери: Воспоминания. Нью-Йорк, 1997.

*Шаторина Л. В.* Дневник: В 2 т. / Подг. текста и коммент. В. Ф. Петровой, В. Н. Сажина М.: Новое литературное обозрение, 2011.

*Шейко Р.* Елена Образцова: Записки в пути: Диалоги. М.: Искусство, 1984.

*Штильман А. Д.* В Большом театре и Метрополитен-опера: Годы жизни в Москве и Нью-Йорке. СПб.: Алетейя, 2015.

Этот гений — Федор Шаляпин: Воспоминания: Статьи / Сост., вступ. ст., общ. ред. Н. Н. Соколова. М.: Государственный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; Дом-музей Ф. И. Шаляпина; Фортепианная школа «Клавир», 1995.

Юрий Симонов: «Быть хозяином музыкального процесса»: [Интервью] // <https://www.classicalmusicnews.ru/>.

*Яковенко С. Б.* Павел Герасимович Лисициан в искусстве и жизни: Факты. Диалоги. Размышления. М.: Союз армян России; Реалии, 2001.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Предисловие КАК КОСМИЧЕСКИЕ РАКЕТЫ «БОРОЗДИЛИ» БОЛЬШОЙ ТЕАТР

6

#### Глава первая ЗАХВАТ БОЛЬШОГО ТЕАТРА. ПИТЕРЦЫ ПРОТИВ МОСКВИЧЕЙ. ШАЛЯПИН. РЕЙЗЕН И АТЛАНТОВ.

*Шаляпин: бас под номером 11 — «Прячьтесь, директор идет!» — Боевые действия начинаются... — Сколько стоит Федор Иванович — Леонид Собинов, первый юрист среди певцов — Царь как главный антрепренер императорских театров — Две жены и куча детей — Шаляпинские котлеты и бордо из Парижа — Ох эти розыгрыши... — Окаянная рулетка — Отдайте мне 200 тысяч! — Когда не хочется петь в Большом театре, а надо — Скитания Марка Рейзена — Квартира от Сталина — Театральный поезд «Красная стрела» — Уланова танцует для Риббентропа — 700 долларов от политбюро на поездку в Европу — Варяжские гости из Ленинграда — Обида Игоря Моисеева — Побег из Большого — Владимира Атлантова берут «под руки» — Чужак во стане русских воинов — Зураб и Зурабчик — Артисты и их покровители — Счастье Магомаева — Фурцева: с пьянкой по жизни — Дойная корова — Отважный курсант Владислав Пьявко — Войнаровский хорошо, а цыгане лучше! — Царская невеста на сцене и в зрительном зале — Нехороший пример Бомелия*

14

#### Глава вторая ИВАН СЕМЕНОВИЧ МЕНЯЕТ ПРОФЕССИЮ: КАК ВЫЛЕТАЮТ ИЗ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

*Галина Вишневская: через тернии к звездам — «Примадонна?» — Прослушивания в Бетховенском зале — Наезд на Максакову — Мстислав Леопольдович «Буратино» — Огнivecев, внебрачный сын Шаляпина — Квартира в сталинской высотке — Из коммуналки в кооператив — Евгений Нестеренко: «Скатертью дорога!» — Три увольнения Николая Голованова — «Севильский цирюльник дыбом» — Отречение Бориса Покровского — Когда пели только на русском языке... — Скрипач-эмигрант Артур Штильман — Всего четыре антисемита на всю оркестровую яму! — Реентович и «Большая скрипка*

650

*Большого театра» — Буфет с икрой и рыбкой —  
Невозвращенец-комсорг Александр Годунов и его жена  
Людмила Власова — Старая дубленка Алексея Ермолаева —  
Злосчастный рейс Нью-Йорк—Москва — Американская  
трагедия — 1941 год: побег Ивана Жадана — Солисты  
Большого поют для немецких офицеров — Фельетон про  
Козловского — Заоблачные гонорары — Заслуженная пенсия  
народных любимцев — Ария с петлей на шее — Конец  
золотой эпохи*

83

Глава третья  
ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ И ГЕНЕРАЛЬНОГО СЕКРЕТАРЯ.  
КУДА САЖАЛИ В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ

*Пророчество Шалыгина: Федька и Митька — Баритон  
Дмитрий Головин — Неподражаемый голос и неровное  
поведение — В одном доме с Мейерхольдом — «Признать  
виновным» — В лагере его называли Батей — Зрители за  
колючей проволокой — Оркестр Варламова — Контральто  
Ольга Михайлова: из кассирш в певицы — Вторая жена  
маршала Буденного — Семен Михайлович или Соломон  
Маркович? — «Подлая шпионка» трех разведок — Ссылка в  
Енисейске — В театр как на праздник — Психушка — «Иван  
Сусанин» 1939 года и политическая подоплека — Булгаков  
правит бал и либретто — Режиссер Борис Мордвинов и  
дирижер Самуил Самосуд — «Спасибо товарищу Сталину  
за его ценные указания» — Арест Мордвинова — Театр в  
Воркуте — Балерина Нина Горская, жена Бориса Чиркова —  
Балерина Галина Лерхе — Аврелия Добровольская, первая  
Шемаханская царица — За опоздание — под суд!*

150

Глава четвертая  
НЕ СТРЕЛЯЙТЕ В ДИРИЖЕРА! ЗАЯДЛЫЙ РЫБАК  
СВЕТЛАНОВ И ФИЛАТЕЛИСТ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ  
*Детский сад какой-то! — Артист миманса Жень  
Светланов — Николай Голованов: «Сынок, дирижером  
будешь!» — Новая сцена во Дворце съездов — Мелик-Пашаев,  
царивший в опере — Миланский состав «Аиды»: Архипова,  
Петров, Лисициан — Разрез выше колена — Это мой «Борис  
Годунов!» — Остряк Борис Хайкин — Инфаркт у главного —  
Негосударственные похороны — Скрипачки уходят в  
декрет — «Дирижер — это наш классовый враг» — Мурадели:  
Мура и Дели — Тубетейки в зале и в яме — Артур Эйзен поет  
Ленина — Селфи с вождем — Новая сцена для репетиций —*

651

*Не квартира, а филармония! — Антисоветская «Петрушка» — Рождественский клеит уголки — «Пламя Парижа» — Васька-синкопист — Голованов чертит себе брови и орет на музыкантов — Дирижеры-сталинисты — Три разных «Спартака»: Якобсон, Моисеев и Григорович — За хорошее поведение... Ленинская премия, а у Глисецкой травма! — «Щелкунчик» Григоровича и Рождественского — Фурцева о Бриттене: «Это недерастическая музыка!» — Юрий Симонов и «Невыносимонов»*

202

Глава пятая  
ГРУДЬ В КУСТАХ, А ГОЛОВА В КРЕСТАХ.  
КАК ИХ НАГРАЖДАЛИ

*Пир во время чумы — Что стоит в сметане? — «Эликсир веселья» в голодной Москве — «Продайте батончик хлеба!» — Солисты его императорского величества — Золотые часы от государя и первое звание от Луначарского — Перстень Бориса Годунова — А есть-то хочется! — Гастроли как подарок — «Глисецкие миллионы» — Народные артисты СССР и их привилегии — Порочная система награждений — Кому-то бублик, а кому-то дырка — Орден как спасение — Стукачи в Большом театре — «Узнаю я их по голосам, звонких повелителей мгновенья» — Апельсин и Лепешинская, жена генерала Райхмана — «Москвичи» от Сталина — Почетный легион для Глисецкой — Вступи в партию и получишь звание — Сталинские премии — Замены и вводы — Алкоголь и опера — Плясуны с пружинами в туфлях — «Светлый ручей» — «Тихий Дон» — «Леди Макбет Миценского уезда» — Еще один Дзержинский*

263

Глава шестая  
МАННАЯ КАША И СТАКАН ВОДКИ.  
ДОСУГ БОЛЬШОГО ТЕАТРА.  
ПОЛЕНОВО И СЕРЕБРЯНЫЙ БОР

*Дом отдыха в Поленове — Манная каша для дирижера — Певцы-волейболисты — Маскарады и дни смеха — Трубоч Павел Садовский в роли бога Бахуса — Грибники и спиннингисты — Щука Асафа Мессерера — Асяка и Мита — Поленовская банька, мечта композиторов — Шах и мат — Прокофьев учит боксу и бросается слонами — Шостакович и балерина — Мойте руки перед едой! — «Сербор», он же «Серебряный бор» — Спецглаж номер один для народных артистов — Лемешевская поляна — Михаил Янин изучает*

652

*флейту — Директор-астроном — Бильярдист Марк Эрмлер — Простота Улановой — Елизавета Гердт и ее дюжина чемоданов — Рудольф Нуреев — Ив Монтан в доме отдыха — Козловский и «Нюра»*

318

Глава седьмая

**ВИШНЕВСКАЯ: «Я ПОДОБРАЛА ОБРАЗЦОВУ КАК ЩЕНКА!»**  
**ДИРЕКТОРА, ХУДОЖНИКИ, СУФЛЕРЫ, ПОЖАРНЫЕ**  
*Необычный посетитель — «Ишь, ряжку отъел!» —  
Мастерские Большого театра на улице Москвина —  
Церковная парча для костюмов — Как делают декорации —  
Федор Федоровский, творец «Большого» стиля — Коровин и  
пистолет — Клобук Досифей из «Хованицины» — Рынди и  
«Дон Карлос» — Что такое «цвет Вирсаладзе» — Директора  
Большого театра — Вынос мозга и семейного сора — Борьба  
за нравственность — Мессерер и Головкина — Когда падают  
балерины — Кот в сапогах в кабинете — «Великая дружба»  
и великие расходы — Финансирование Большого театра:  
«А нам нужна одна “победа”, мы за ценой не постоим» —  
Истинные хозяева театра — Почему не пускают  
молодежь — Самосуд: из кого состоит Большой театр? —  
Луначарский, защитник Моисеева — Гельцер уронили! —  
Архипова: отдайте мой «Реквием!» — Необразцовая  
Образцова — Как ругаются народные артистки — Суфлеры  
Большого театра: вся жизнь в будке — Костюмеры как  
психотерапевты — Гример, лучший друг певца — Пожарные  
на сцене — Горят не только премьеры, но и певицы*

364

Глава восьмая

**ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ: ПЯТИКОМНАТНАЯ КВАРТИРА  
С ДОМРАБОТНИЦЕЙ, МАШИНА С ЛИЧНЫМ ШОФЕРОМ  
И ДАЧА В СНЕГИРЯХ**

*Посиделки в Брюсовом — «Да будет тебе, Ванька!» —  
«Мы были рабами» — «Головановский» дом на улице  
Неждановой — Павловская мебель — Иконы по стенам —  
Куда подевалась квартира Неждановой? — Сыр из  
холодильника — Ее любимая собачка Садко — Коллекция  
Гельцер — Комод Архиповой — Марис Лиена превращается  
в экскурсовода — Нина Тимофеева бегаёт по лестнице —  
Священный режим дня артистов: всё ради искусства! —  
Семья Максаковых — Небожители — Пасха она и в  
СССР Пасха! — В гостях у Лемешева на улице Горького —  
Пятикомнатная квартира с двумя туалетами —*

653

*Небольшой концерт Небольсина с лифтом — Диабет, болезнь басов — Трагедия Максима Михайлова — До встречи в Елисейском! — Всем табором на дачу — Поселок Снегири на Истре — Где достать вагонку — Корова Бурка дает молоко — Ромашки «Анатолии Петровичи» — Стильная дача Гаузов — Немецкие овчарки иногда кусаются — Свадьба на даче Веры Давыдовой — Та самая драка — Приезжайте еще! — Вилла «Валерия» в Сочи*

434

#### Глава девятая

### ВЕНИК ВМЕСТО БУКЕТА: КТО ОРЕТ С ГАЛЕРКИ.

#### ПОКЛОННИКИ И ТАЛАНТЫ

*Веник в подарок — Юрий Нагибин, профессиональный лемешист — «Протырка» как способ пройти без билета — Это не лечится — «Лемешиада» — «Сырхи» в вечном поиске — Всё для кумира — Козловитянки, козловитстки, они же козлихи — Душечка тенор — Когда съедают балетные туфли — Чем отличаются оперные фанатки от балетных — Мантуан Мантуанович, Лознгрин Лознгринович и Берендей Берендеевич — «Ты жива еще, моя старушка?» — «Майя Михайловна приползла!» — Что такое «кидон» — Для чего сдают бутылки — «Браво, Максимова!» — Девятая колонна Большого театра — Будильник как музыкальный инструмент — Как Веденецкий гость стихнул Индийского — Когда клячат аплодисменты — «Шалютинские» цены — Барышники и спекулянты — Билетная мафия — Зачем «затирают» кресла — «Кто это такой был, толстый, в красном платье?» — «Если народ не пойдет, то его уже ничем не остановишь!»*

489

#### Глава десятая

### «У НИКИТЫ СЕРГЕЕВИЧА ОТ ВАШЕЙ МУЗЫКИ ЖИВОТ ЗАБОЛЕЛ». ВЛАСТЬ ЦАРСКОЙ ЛОЖИ

*Царская ложа как символ верховной власти — «Все пытались уловить настроение царя» — Пленение Ленина полуголой Айседорой — «Вас желает видеть государь» — «Отдайте стакан, Шалютин!» — Неудача с Троцким — Гонорары натурой — «Лебединое озеро» — инструмент внешней политики — Черчилль и Никсон — «Иди, Леня, иди!» — «Лохматый» Брежнев и Александр Ворошило — «Щетина сцены» — Гвоздики от Мао — «Спящая красавица» для Рейгана — Раиса Максимовна все знает? — Горбачёв и Паваротти — Сталин в ложе: страшно, аж жуть! —*

654

*«Мальчики» из охраны в оркестровой яме — Сурдина и граната — Правительственные концерты — Комсомолка Плисецкая — Джазмены дуются в карты за кулисами — «Чуют правду!» — Взбучка от Власика — «Декабристы» без Берии — Хрущёв на «Трубадуре» — «Асель», иди отсель! — Случай с президентом — Балет или футбольный матч по цветному телевизору? — Цирк в Большом театре — Суворовый Косыгин — Атомоход в царской ложе — Баялда*

539

Глава одиннадцатая  
«ВОВЕК НЕ УВЯНУТ СОВЕТСКИЕ ЛАВРЫ...»  
ГАСТРОЛЬНЫЙ ГОЛОД

*«Весь мир насилья мы разрушим» — Поэт из психушки — Нашествие композиторов в Бетховенском зале — «Боже, царя храни!» — Глухой Ворошилов слушает гимны — Кролики и удавы — «Скажешь что-нибудь ему лишнее, и отправят тебя в Сибирь» — Голова от Хачатуряна, а ноги от Шостаковича — Сталин рождает... — Отважный Дмитрий Дмитриевич — Приличные люди в Большом театре — Кусок ветчины для генералиссимуса — Михалков заикается от радости — Рогаль-Левицкий — Острая перцовка — А трубка никак не раскуривается... — Ушибленный Храпченко танцует с Моисеевым — Ордер на галоши — Записка Абакумова — Уступка Рузвельту и союзникам — Массажист в подарок — «Проданная невеста» — Увеселительная прогулка в Италию — Стажировка в Ла Скала — Потрясение от Милана — Вагон спагетти — Обменные гастроли — Октябрятские звездочки в подарок французам — Синдром театра и чувство труппы — В чем сила Большого театра?*

594

Эпилог  
«В ОБЛАСТИ БАЛЕТА МЫ ВПЕРЕДИ ПЛАНЕТЫ ВСЕЙ»

640

Литература

643



**Васькин А. А.**

**В 19** Повседневная жизнь Большого театра от Федора Шаляпина до Майи Плисецкой / Александр Васькин. — М.: Молодая гвардия, 2021. — 655[1] с.: ил. — (Живая история: Повседневная жизнь человечества).

**ISBN 978-5-235-04417-3**

Новая книга Александра Васькина посвящена главному театру нашей страны — Большому и охватывает более чем столетие, начиная с эпохи Федора Шаляпина. Как попадали в театр и как из него уходили, как репетировали и ставили спектакли, как работали и отдыхали в квартирах и на дачах, чем болели и лечились, сколько зарабатывали и куда тратили, как выезжали на гастроли — эти и другие нюансы повседневной жизни вы найдете на страницах книги. Жизнь знаменитых певцов и артистов балета, известных дирижеров и музыкантов, главных режиссеров и художников, простых суфлеров и гримеров и даже зрителей из партера, царской ложи и галерки — все переплелось в этой необычной книге. А еще читатели узнают, кто такие «моржи», «сырихи» и «первачи», что означает «протырка», «кидон» и «щетина сцены», кто такие Вишня и Невыносимонов и как космические ракеты «бороздили» Большой театр. Сообщаемые автором факты послужат для многих читателей откровением. Издание продолжает тему, начатую Александром Васькиным в прежних книгах этой серии, — о Москве времен Хрущёва и Брежнева и советской богеме.

**УДК 792.5(092)**

**ББК 85.335.413(2=411.2)-8**

знак информационной  
продукции **16+**

**Васькин Александр Анатольевич**

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ БОЛЬШОГО ТЕАТРА  
ОТ ФЕДОРА ШАЛЯПИНА ДО МАЙИ ПЛИСЕЦКОЙ**

Редактор **Е. С. Писарева**

Художественный редактор **И. И. Суслов**

Технический редактор **М. П. Качурина**

Корректоры **И. В. Абрамова, Т. И. Маляренко, Г. В. Платова**

Сдано в набор 19.08.2020. Подписано в печать 03.11.2020. Формат 84×108/32.  
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Garaton». Усл. печ. л.  
34,44+1,68 вкл. Тираж 3000 экз. Заказ 10592.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва,  
Сушевская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: [dse1@gvardiya.ru](mailto:dse1@gvardiya.ru)

Отпечатано с готовых файлов заказчика  
в АО «Первая Образцовая типография»,  
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»  
432980, Россия, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

**ISBN 978-5-235-04417-3**



ВЫШЛИ В СВЕТ:

А. Васькин

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ  
СОВЕТСКОЙ БОГЕМЫ  
ОТ ЛИЛИ БРИК  
ДО ГАЛИНЫ БРЕЖНЕВОЙ

Алексей Митрофанов

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ  
СОВЕТСКОЙ  
КОММУНАЛКИ

А. Васькин

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ  
СОВЕТСКОЙ СТОЛИЦЫ  
ПРИ ХРУЩЕВЕ  
И БРЕЖНЕВЕ

М. Гуреев

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ  
СОЛОВКОВ:  
ОТ ОБИТЕЛИ ДО СЛОНА

Е. Романенко

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ  
РУССКОГО  
СРЕДНЕВЕКОВОГО  
МОНАСТЫРЯ

ISBN 978-5-235-04417-3



9 785235 044173 >

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ