

Тимофей ДОКШИЦЕР

**ТРУБАЧ
НА
КОНЕ**



**Москва
Издательство «КОМПОЗИТОР»
2008**

ББК 85.31
Д-11

Докшицер Т. А.
Д 11 Трубач на коне. – М.: Издательство «Композитор», 2008. – 232 с.
ISBN 5-85285-292-9

Д $\frac{4905000000-022}{082(02)-08}$ без объявл.

ББК 85.31

ISBN 5-85285-000-0

© Докшицер Т. А., 2008 г.
© Издательство «Композитор», 2008 г.

Памяти сына

К ЧИТАТЕЛЮ

*«Я не спеша собрал бесстрастно
Воспоминанья и дела...»*

Александр Блок

Удивительны свойства памяти музыканта. За долгие годы, казалось бы, навсегда стираются из памяти отдельные факты и даже значительные события, и в то же время в голове прочно удерживаются тысячи мелодий, когда-либо исполненных или просто однажды услышанных. Иногда, в часы ночных бдений, вместе с мелодиями в сознании воскресают — до мельчайших деталей — страницы прожитых лет. Куда труднее восстанавливаются имена людей и, особенно, даты событий.

Однако суть моего повествования не в соблюдении хроникальной пунктуальности, а в откровенном, без прикрас, описании тяжелого, но и счастливого в то же время труда музыканта, для которого путь к идеалу — работа всей жизни.

Долгое время я носил эти мысли в голове, но воспоминания теснились, не давали покоя, вырывались наружу. Стоило хоть одно из них изложить на бумаге, как тут же возникали новые — словно открывалась плотина в потоке идей, накопленных жизнью.

Материал для этой книги черпался прежде всего из собственной практики. Многое дали наблюдения над моими коллегами, учениками — их работой, учебой, поведением в различных жизненных ситуациях.

Словом, «Трубач на коне» — первая книга, ставшая отдельной частью моих размышлений. В ней освещаются этапы жизненного пути и личной исполнительской практики, начиная с первых шагов обучения игре на трубе и неустанного совершенствования мастерства на протяжении почти 65 лет.



Вторая книга – «Лаборатория трубача» – посвящена исполнительской, педагогической, методической, интеллектуальной и психологической сторонам практики трубачей. В ней излагаются основы и пути создания моего творческого метода.

И может быть, хорошо, что занялся я этим трудом на склоне лет, когда мой жизненный опыт и зрелость могут помочь другим людям совершить свой собственный путь в прекрасный мир музыки, подобный тому, который проделал я.



ДЕТСТВО

«Я склонен думать, что тяга к медным инструментам передается по наследству...»

Бернард Шоу

У меня никогда не возникал вопрос, чем я буду заниматься и какова будет моя профессия. Казалось, я знал это твердо от рождения — во всяком случае, с раннего детства, прежде чем был в состоянии осознать самого себя.

Родился я 13 декабря 1921 года в городе Нежине на Украине. (Фатальную цифру 13 принято связывать с неудачами в жизни. Однако для меня это число — счастливое. Почти двадцатью годами позже, 13 февраля 1941 года, я успешно выступил на Всесоюзном конкурсе, где по жеребьевке играл под № 13).

В детских играх обитателей нашего двора мне всегда отводилась роль «оркестра». Начиная громким «аккордом» шестивие колонны, состоящей из двух-трех мальчишек и одной девочки (моей сестры Зины, которая помогала мне ударами деревяшки по старой кастрюле), я пропевал звонкими голосами труб и корнетов мелодию, поддержанную мягким звуком баритонов с одновременным «уханьем» басов и барабанов. Наверное, мой «оркестр» звучал так лихо, что никто в нашем дворе заменить меня не мог.

В раннем детстве я знал все мелодии, какие слышал в городском парке, где в духовом оркестре играл мой отец, или в кинотеатре, где он руководил струнным ансамблем.

Отец, Александр Тевелевич, не имел специального музыкального образования, не считая двух уроков, полученных им в Киеве у известного скрипача его юности М. Эрденко, о чем отец с гордостью рассказывал. Однако это был музыкант по призванию, богато одаренный от природы. Он играл на скрипке, валторне, удар-



ных инструментах, сам сочинял музыку, умел ее инструментовать, да еще руководил оркестрами.

Три брата моего отца – Борис, Соломон и Самуил – тоже были музыкантами, и вместе со своими земляками – флейтистом Проценко и братьями Маниловыми (впоследствии известными киевскими музыкантами) составляли основу нежинского оркестра.

И в следующем, уже моем поколении рода Докшицеров, многие стали музыкантами. Мой брат Владимир, трубач, работал в ансамбле народного танца Игоря Моисеева, затем в оркестре Большого театра, а сейчас преподает в училище им. Гнесиных. Двоюродный брат Лев окончил Военно-дирижерский факультет Московской консерватории и всю жизнь проработал в оркестрах военно-морского флота на Тихом океане, на Черном море, а затем на Балтике. Другой двоюродный брат, Александр, тоже не расставался с трубой всю свою жизнь и играл в разных оркестрах Москвы.

Наши дети и внуки также пошли по стопам отцов. Вырос и стал музыкантом мой сын Сергей. Трубачом ему помешала стать незаживающая язвочка, образовавшаяся на губе после лихорадки, – пришлось поменять трубу на фагот. Сергей окончил Московскую консерваторию и выдержал конкурс в оркестр Большого театра. Правда, работой в театре он не был удовлетворен (в основном из-за нездоровой атмосферы в группе фаготов) и через 11 лет перешел в оркестр Московской филармонии, где в полной мере проявил себя как музыкант. Сергей безвременно скончался на 43-м году жизни. Он был последним в династии Докшицеров – теперь только его дочь Аня носит эту фамилию.

Продолжают музыкальную традицию нашего рода мои племянники. Александр Кузин, сын сестры, – скрипач Большого симфонического оркестра Московского радио и телевидения, дипломант Всесоюзного конкурса. Александр Харламов, сын младшего брата (он носит фамилию матери), – кларнетист, лауреат Всесоюзного конкурса, – представлял потомственных музыкантов в оркестре Большого театра, а теперь работает в Государственном симфоническом оркестре России. Словом, пример рода Докшицеров ярко иллюстрирует слова Бернарда Шоу, вынесенные в эпиграф...

Моя ветвь рода Докшицеров ведет свое происхождение от белорусского города Докшицы, ныне районного центра Витебской области. Там, видимо, еще в конце XVIII или начале XIX столетия поселилась семья моего прадеда. А может быть тогда это был не город, а деревня или хутор, и название его произошло от фамилии прадеда или наоборот. Один из его сыновей, мой дед Тевель Шewe-



левич, именем которого я был наречен по старым еврейским законам, переехал на Украину, в город Нежин Черниговской области. Это произошло примерно во второй половине XIX века, потому что все его дети — пять сыновей и две дочери — родились в Нежине. Младшим из сыновей был мой отец, родившийся в 1885 году.

Однако вернусь к своему детству. Музыка в нашем доме начинала звучать очень рано. Отец вставал на рассвете и, тихо пощипывая струны скрипки, сочинял музыку для кино (тогда еще немного) или для какой-нибудь приезжей театральной труппы. К этой работе отца я внимательно прислушивался, его мелодии моментально запоминал и повторял, а затем напевал или насвистывал на улице. По-видимому, это способствовало развитию моего слуха и музыкальной памяти.

Мама, Любовь Наумовна (девичья фамилия Слезова), целиком посвятила себя семье и воспитанию пятерых детей. Доходы отца были невелики, жили мы в нужде. Отец подрабатывал то дворником, то садовником. Меня, старшего из сыновей, он приучал к труду и частенько брал с собой на улицу убирать лопатой снег с тротуаров. Одновременно все мальчишки выйти на улицу не могли: теплую одежду носили по очереди. Матери приходилось вертеться, чтобы накормить, обшить и одеть семью...

Время было тревожное, хотя и интересное. В стране расцветал нэп, но назревала коллективизация. В свои 5—6 лет я, конечно, еще не понимал всей сложности политических и социальных событий, происходящих в стране. Воспринимал жизнь, как смену кадров в кино — чему-то радовался, чего-то пугался. Частенько и светлые, и мрачные события происходили одновременно.

Новая экономическая политика, объявленная Лениным в 1921 году, привела к быстрому расцвету крестьянского труда, развитию личной инициативы. Это живо отразилось на жизни людей. По субботам и воскресеньям все улицы и закоулки нашего маленького городка превращались в сплошную ярмарку. Может быть, Николай Васильевич Гоголь, учившийся в Нежинской гимназии высших наук с 1821 года (за 100 лет до моего появления на свет), свою знаменитую «Сорочинскую ярмарку» описывал под впечатлением именно нежинского базара?

Навсегда сохранились в моей памяти красочность национальных костюмов украинских девушек, разносивших в крынках по домам топленое молоко, паруху, варенец; улыбающихся усатых мужиков на лошадях, продававших вязанки дров, кур, гусей, кавуны и дыни. Изобилие товаров казалось пиршеством жизни. А после ярмарки



утомленные люди находили разрядку в пении. По вечерам песни звучали изо всех ближайших окрестных деревень — грустные и веселые, многоголосные... С ними и затихал день. Мне тогда казалось, что нет ничего прекраснее хорового народного пения, в особенности украинских песен. Я слушал их, затаив дыхание. И это впоследствии отразилось на моем восприятии музыки.

В Нежине, тихом провинциальном городке, казалось, все друг друга знали. В нем жили свои приметные люди: герои, инвалиды, юродивые. В моем детском понятии без них город не существовал. Его приметами были также Школа высших наук, Гоголевская улица, графский сад, речушка-лужа под названием Остер, в которой мы купались и бесстрашно ныряли в ее мелководье.

Нежин имел свои неповторимые запахи: соленых огурцов и сельдей, стоявших в деревянных бочках на улицах, дегтя от сапог горожан и тележных колес, пыли немощенных улиц... Но нежинские огурчики царили надо всем и всюду.

Героем и грозой города слыл брандмейстер пожарной команды Сашко Подольский — крепкий, красивый мужик. Когда в упряжке лошадей везли бочку с водой тушить пожар, Сашко стоял на приступке несущейся телеги в бронзово-золотистой каске, а примостившийся по другую сторону трубач играл тревогу. Все это превращалось в яркое зрелище с сильным театральным эффектом. Горожане шарахались в стороны прочь с дороги, провожая с разинутыми ртами удаляющихся героев.

Сашко Подольский был еще и музыкантом, он играл на баритоне в оркестре пожарной части, которым руководил мой отец. Сашко дружил с отцом, иногда брал его с собой, когда ходил на бойню. Все городские двери открывались Подольскому, он являлся стражем и хозяином. Когда отец возвращался домой с бойни, мы угощались мясом и ароматным супом, который вкусно готовила мама. Лакомством для нас всегда оставалось сало — основной продукт украинцев. Хотя по национальным традициям евреям есть его запрещалось, тем не менее мы выросли на сале, и до сих пор оно — мое лакомство.

Другим героем Нежина можно назвать фельдшера Бобка. Этот изумительной отзывчивости, доброты и одаренности человек служил доктором города. Он лечил все: принимал роды, делал хирургические операции. У бедных людей денег не брал, но явиться на помощь мог в любое время суток. Ростом ниже среднего, это был чуть полноватый человек с круглым улыбчивым лицом и запорожскими усами с опущенными вниз кончиками. В руках у него всегда



находился саквояж с нужными инструментами, градусником и микстурами. В нашем доме он появлялся неоднократно. Лечил детские болезни. Однажды спас маму, вскрыв нарыв на ноге величиной с кулак, освободив ее от тяжких мучений.

В Нежине жила еще одна приметная личность — Голда Пинус, подруга нашей мамы. Она принадлежала к городской интеллигенции, была учительницей. Приметность состояла в том, что руки и ноги у нее были вывернуты — пятки ног впереди, а пальцы сзади. Так же были вывернуты и кисти рук. Несмотря на инвалидность, Голда работала, помогала учить детей, и нас в том числе. Одевалась она чисто и аккуратно, в рукаве платья всегда виднелся кончик белоснежного платочка. Ее приветливое лицо покрывал тонкий волосяной пушок. Походка — медленная и трудная. Голду знали как человека сильной воли, она никогда не жаловалась на судьбу и даже воспитывала приемную дочь. Такая жительница города стала символом мужества и человеческой красоты. Инвалидность ее просто не замечали, так красива она была душой.

Все знали и упитанного, болезненно опухшего парня лет 20-ти, умственное развитие которого приостановилось где-то на уровне 5-летнего ребенка — юродивого нашего города по имени Велька. Он тоже занимался делом и в его работе нуждались горожане. Велька разносил питьевую воду в ведре и поил жаждущих из металлической кружки, ведь тогда на улицах не было прохладительных напитков и специальных аппаратов. Велька бродил по городу с ведром и голосил: «Кому воды холодной-и-и...» За услуги ему бросали монетки и никто над ним не смеялся, ведь он работал. Когда его спрашивали: «Велька, где твои деньги?», он отвечал: «Все на сдачу ушли». И снова звучало: «Кому воды холодной-и-и?» Последнюю букву «и» он распевал и делал на ней ударение.

Население Нежина казалось весьма интернациональным: украинцы, русские, евреи, цыгане и даже китайцы. В последней группе жителей я заметил одну необычную особенность. Китайские женщины носили на ногах деревянные колодки, ограничивающие рост их ступней. Эта, по-видимому, древняя религиозная традиция, с моей точки зрения, была ужасной. Походка женщин становилась похожей на мучительное передвижение инвалидов.

С началом коллективизации и отмены нэпа на смену хозяйственному расцвету пришли насилие и мрак. У крестьян стали отнимать землю и скот — это называлось раскулачиванием. Люди защищали свое хозяйство, нажитое потом и трудом. Полилась кровь. Убитые были и с той, и с другой стороны. Нам внушали, что мы живем пло-



хо, потому что кулаки не отдают свой урожай и скот, поэтому их надо бить.

Теперь наш городской оркестр чаще звучал на похоронах, чем в городском саду. Однажды и меня взяли на похороны. Я играл на тарелках. Папа сказал: «Сынок, это совсем несложно: ударяй в тарелки три раза подряд на каждый шаг, а на четвертый — пропускай удар». Разъяснение я понял с полуслова. Мальчишки с завистью наблюдали, как я среди взрослых шагал в составе оркестра. Это был мой первый в жизни заработок — не помню, кажется, получил рубль или три.

Дома мама встретила меня, усадила одного за стол и подала кружку кофе, приготовленного из жженных хлебных корок с молоком. Для меня такая почесть и такой деликатес были высшей наградой, я почувствовал себя чуть ли не кормильцем семьи. Тогда же зародилось во мне чувство ответственности, заботы о близких — и оно сохранилось потом навсегда.

Для нашей семьи годы нэпа не были временем изобилия. Чтобы накормить семью, мама постоянно что-то изобретала, покупала и продавала. Часто пекла блины, продавала их и к завтраку приносила нам хлеб и сало. Но после разорения крестьянства на Украине наступил голод. Спасаясь от него, наша семья в 1932 году, благодаря энергии мамы, перебралась в Москву.

Уму непостижимо, каким образом маме удалось перевезти из провинции в столицу семью из шести человек (мой младший брат Владимир родился уже в Москве). В те годы даже железнодорожные билеты невозможно было купить без паспорта с московской пропиской, и штамп в паспорте фактически исключал возможность перемены места жительства. Но, видимо, материнский инстинкт спасения детей оказался сильнее рабских законов первого в мире государства рабочих и крестьян, и он подвигнул маму, слабую женщину, на этот мужественный шаг, сыгравший впоследствии решающую роль в судьбе ее детей.

Переезд наш состоялся в два этапа. Сначала мама перевезла двух сыновей (меня и младшего брата Абрама) вместе с папой, затем вернулась в Нежин за дочерью Зиной и сыном Львом, которые за неделю опухли от голода и были уже не в состоянии принимать пищу...

В Москве мы поселились у сестры моего отца, тети Тани. Ее муж, дядя Копель, классный сапожник-модельер, зарабатывал лучше, чем музыканты. Это была добрейшая семья. Жили они в Замоскворечье, в Бабыгородском переулке, в комнате с двумя окнами: на одном подоконнике находился верстак дяди Копеля (так он называл свое рабочее место), другой служил обеденным столом, и на нем всегда ле-



жали хлеб и селедка. Тетя Таня была маленькой, полной женщиной с красивым лицом, а дядя Копель — высоченный, тощий и совершенно лысый. Он любил философствовать, размышлять и рассуждать о жизни, политике, музыке. Во время работы под удары молотка он нередко насвистывал какую-нибудь мелодию. У них было два сына — Моисей и Тевель. Оба ушли из жизни раньше своих родителей: старший погиб на войне, а младший попал под машину..

В этой семье мы чувствовали себя очень хорошо — немного отъелись, окрепли. В нашем положении беженцев, не имеющих своего дома, нам очень помогало чувство юмора, всегда свойственное моему отцу (мне кажется, в какой-то степени и я унаследовал его). Отец часто с характерным украинским акцентом рассказывал разные потешные истории из жизни, смешные эпизоды из оперетт. Запомнилось мне, как он от лица украинского мужика говорил: «Если бы я был богатый, то ел бы сало с салом и спал на соломе». Мы не были богаты, ели что бог пошлет (точнее, что тетя Таня приготовит), спали на полу без соломы, но были счастливы.

Через некоторое время семья переехала в общежитие станкостроительного завода, куда устроились на работу мои родители. Нам предоставили одну комнату на две семьи, перегороденную пополам простыней. Меня, старшего сына, определили воспитанником в военный оркестр — тогда мне было от роду десять лет. Мама, потерявшая на войне двух сыновей, прожила затем долгую и трудную жизнь и дожила до глубокой старости — она скончалась в возрасте 91 года в 1987 году. Уже сам будучи дедом, я долго испытывал огромное счастье, обращаясь к ней, произносить святое для каждого человека слово «мама»...

МАЛЕНЬКИЙ КАВАЛЕРИСТ

Летом 1932 года меня взяли на воспитание в оркестр 62-го кавалерийского полка. В те тяжелые времена в военных частях было принято воспитывать и выкармливать нескольких ребятишек. Вместе со мной «сыном полка» был Аркадий Нестеров — ныне известный композитор, ректор Нижегородской консерватории (автор концерта для трубы, а в свое время сам прекрасно играл на этом инструменте).

Именно в полку, с десятилетнего возраста, я начал систематически заниматься игрой на трубе. До этого, лет в семь, я выдувал звуки на мундштуке, который дал мне отец, но больше забавлялся им, как детской игрушкой.



В полку я был окружен вниманием взрослых. Обо мне трогательно заботились полковой врач, повара, конюх, начальник штаба полка — бывший офицер царской армии Артемьев. По утрам меня кормили одного, раньше всех, и отправляли в школу. Нарекли меня Тимкой вместо Тевки и с тех пор иначе не называли.

Воспитанием моим занимался непосредственно капельмейстер оркестра Анатолий Игнатьевич Чижов и мои двоюродные братья — Лев и Александр, тоже служившие в этом оркестре. Кстати, с Анатолием Игнатьевичем мы оставались друзьями долгие годы. Служба воспитанником отнюдь не являлась детской забавой. Меня готовили к выполнению обязанностей полкового трубача. В ту пору, когда еще не было радиофикации, весь распорядок жизни кавалерийской части и приказы командиров передавались сигналами трубы. Для каждой команды существовал специальный сигнал, я их быстро выучил и стал нести службу.

Играть полагалось и верхом на лошади, причем не только стоя, но и на легком галопе. Чтобы избежать в этот момент тряски и качания звука, надо было привстать с седла и пружинить в коленях. Мне дали спокойную кобылку. Она казалась мне огромной, как гора, ее седлал и выводил для меня из конюшни коновод. Сначала меня подсаживали на лошадь, но вскоре я и сам научился взбираться на нее. Лошадь относилась ко мне, как мать к ребенку, обнюхивала теплой пушистой мордой, стараясь прикоснуться к лицу.

Я нес службу солдата почти наравне со взрослыми: вставал рано, дежурил сутками — правда, ночью меня укладывали спать, — ездил с полком на учения, парады, траурные процессии (лошади в нашем полку были вороные, а красная ленточка в гриве создавала символ траура).

В начале службы со мной случались милые курьезы. Оказалось, что я не умел определять время на часах. Действительно, я никогда не присматривался к часам, отец держал свои часы в кармане жилета, а до службы в армии мне вообще ни к чему было знать время. Я и так был по-детски счастлив, в голове звучала музыка. И вот однажды этот пробел в моем развитии привел к неприятному случаю. Вышло так, что офицер (раньше он назывался командир), дежуривший по полку, сказал мне: «Трубач, в 7 часов сыграешь подъем», а сам ушел. Я ответил: «Есть!» — и продолжал спокойно сидеть, замороженный бегом маятника ходиков, висевших на стене, для меня это была ничего не значащая забавная игрушка... Вдруг я услышал крик прибежавшего дежурного офицера, ударивший меня, как током ...я разбудил полк с опозданием более чем на 20



минут! Начальник штаба Артемьев улыбнулся, когда узнал причину происшедшего.

На коне я держался хорошо и умел играть сигналы на скаку, за что на смотре инспектор военных оркестров Красной армии, известный капельмейстер Семен Александрович Чернецкий наградил меня десятью рублями. На эти деньги были куплены первые в моей жизни настоящие коньки. У нас в Нежине на всю семью был один конек — деревянный, с металлической оправой из толстой проволоки.

Я всегда с завистью смотрел, как на занятиях взрослые всадники на конях скакали через барьеры. Музыканты скакали тоже, но мне не разрешалось, хотя я был уже большим — мне шел двенадцатый год. Пока взрослые скакали, я на своей кобылке ездил шагом вокруг да около.

Но однажды старшина Лашин, наш баритонист (фамилия его почему-то мне запомнилась), с мягкой и доброй улыбкой обратился ко мне: «Докшицер маленький (так меня называли потому, что в оркестре были еще два Докшицера, Лев и Александр), а ну, попробуй тоже!»

Наблюдая за взрослыми, я усвоил: когда конь идет на прыжок, всадник, помогая ему, привстает в седле, отпускает поводок и пружинит в коленях. Так я и сделал. Барьер был невысоким. Лашин разогнал мою старушку — ей, очевидно, было в радость вспомнить былую прыть, — я привстал на коленях, готовый к прыжку... Но лошадь вдруг остановилась перед самым барьером, как вкопанная! От неожиданности я перелетел из седла на ее шею и, потеряв поводок, судорожно ухватился руками за гриву. По инерции она тоже не смогла устоять и, с места перескочив через барьер, начала метаться по полю, стараясь сбросить меня с шеи. Если бы взрослые не остановили ее, я бы мог оказаться под копытами...

Капельмейстер оркестра (теперь говорят дирижер или начальник оркестра) Анатолий Игнатьевич Чижов позаботился о моей учебе в общеобразовательной и музыкальной школах. В первый год службы меня не брали летом на ежедневные лагерные учения, куда с утра, под звуки оркестра, отправлялись все эскадроны полка. Меня оставляли у лагерных палаток заниматься. Поскольку я еще не знал как это делать и насколько это необходимо, то отвлекался, и большее время проводил на спортивной площадке с мячом или вертелся по-обезьяньи на трапециях.

Чижов в полку пробыл года два, потом куда-то переведен. Не миновала его и кара «врага народа», как и многих военачальников в сталинское время. Однако мне еще суждено было служить в годы



войны под его началом в образцовом оркестре Московского военного округа.

Вместо Чижова начальником оркестра назначили капельмейстера Когана. Он был значительно старше Чижова, на лошади едва-едва держался, ко мне относился по-отцовски. После трех лет службы в оркестре 62-го кавалерийского полка, по совету моего старшего брата Льва, обучающегося уже на военно-дирижерском факультете Московской консерватории, я тоже решил уйти из армии — учиться. Но Коган все же хотел задержать меня в оркестре. Зная, что я мечтаю иметь свой экземпляр лучшего и единственного в то время учебника для трубы «Школа Арбана», которого в продаже не было, он повез меня якобы для получения «Школы» к Семену Александровичу Чернецкому, автору военных маршей. Он много лет проводил парады на Красной площади, но тоже не избежал сталинской участи «врага народа». Ему инкриминировалась подрывная, антисоветская деятельность, в частности за то, что на очередном параде сводный оркестр, управляемый им, начал играть под правую ногу и этим сбил шествие армейских колонн. Чернецкий по праву слыл большим мастером своего дела, и абсурдность обвинения всем была очевидна.

Чернецкий принял нас в своей «резиденции» — двухэтажном особняке на Арбатской площади, где теперь воздвигнут огромный дом Генерального штаба, который москвичи называют «Пентагоном». Он послушал мою игру — для меня это была встреча на высочайшем уровне — и предложил служить в только что созданном им образцово-показательном оркестре наркомата обороны (так в Москве назывались и универмаги — образцово-показательные). «Будешь сыт, одет, и получать будешь 120 рублей в месяц». Это мне-то, 13-летнему мальчишке, такое предложение?! Да я в жизни в руках не держал больше десятки!.. В дополнение Чернецкий подарил мне вожденную «Школу Арбана» в хорошем издании Юргенсона с надписью: «Талантливому Тимоше...»

Но по настоянию брата я из армии все же ушел, и был представлен профессору М. И. Табакову. Началась другая жизнь. А с Чернецким, так или иначе, связана вся моя молодость. Когда в Балалаечном оркестре, где я служил юношей (подробнее об этом позже), играли украинский марш Чернецкого (в котором была сольная фраза трубы) и представляли ему театрализованный номер на эту музыку, поставленный режиссером Феликсом Николаевичем Даниловичем, он, заметив меня сидящим и не играющим сольный эпизод, крикнул: «Дайте ему играть эту фразу!» И, указав пальцем на меня, пригрозил: «А ты мне “Школу” верни!». Это было непонятное для всех



уличение меня якобы в воровстве, ведь я уклонился от службы в его оркестре.

Чернецкий был членом жюри Всесоюзного конкурса весной 1941 года в Москве. И когда я стал лауреатом, он поздравил меня с успехом и сказал: «Ко мне в оркестр пойдете служить». А когда через 5 месяцев, уже после начала войны, он увидел меня в Образцовом оркестре штаба Московского военного округа и бросил взор своего одного глаза в мою сторону (вместо второго глаза у него был протез), наш начальник Сергей Александрович Панфилов, инспектор оркестров МВО, сказал Чернецкому: «Это наш лауреат» (в Союзе тогда было только 5 трубачей-лауреатов: Н. Полонский, С. Еремин, Г. Орвид, И. Валовник и я). «Лауреат-то лауреат, а как он к вам попал?» — поинтересовался Чернецкий, так и не увидевший меня в своем оркестре.

Много раз за время военной службы я находился в составе сводного тысячетрубного оркестра. К каждому параду готовились, проводили месячные учения, ведь играть надо было все наизусть. Как всегда, репетиции проводил генерал-майор С. Чернецкий. Однажды, во время репетиции на Крымской набережной, кто-то из баритонистов все время играл не ту ноту. Капельмейстеры десятков оркестров прислушивались, бегали, искали — кто же врет? Раз остановили игру, два... Я не выдержал и крикнул: «Надо играть “ля бемоль”!»

Чернецкий: «Кто сказал “ля бемоль”?» И в абсолютном молчании продолжил: «Я из вас капельмейстера сделаю». Почему-то это прозвучало угрозой. Однако позже я и в самом деле стал капельмейстером, т.е. дирижером. Но об этом речь впереди.

Я считал отношение Чернецкого ко мне настолько добрым, что как-то осмелился позвонить ему домой с просьбой. Результат оказался неожиданным, но вместе с тем нормальным в условиях военной дисциплины. Генерал-майор прислал в оркестр приказ: «За нарушение устава и обращение не по команде старшему сержанту Т. Докшицеру объявить трое суток ареста на гауптвахте».

Начальником оркестра был в то время Анатолий Игнатьевич Чижов, мой первый воспитатель. Он прочитал, как положено, перед строем приказ генерала, а мне лично чуть позже сказал: «Отправляйся домой, и чтобы три дня тебя никто не видел». Это было единственное взыскание, которое я получил за 15-летнюю службу в армии.

Однако я забежал вперед и нарушил последовательность повествования, поэтому вернусь в кавалерию, свою альма матер, где с особым вниманием ко мне относился начальник штаба полка Артемьев. Он отличался стройностью фигуры, опрятностью одежды, всегда держал



в руках короткую плетть из кожи. У него не было детей, и когда он меня замечал, то иногда подзывал к себе. Я был приучен подходить к начальству по всем правилам службы: «Воспитанник Докшицер по Вашему приказанию явился!» — и руку под козырек. Однажды он подарил мне книгу «Путешествие Робинзона Крузо» в старинном издании с изумительными цветными иллюстрациями. Только картинки я и успел рассмотреть, книгу у меня вскоре кто-то стянул. В другой раз начальник штаба отдал приказание: «Пойдите к моей супруге (командирские квартиры были рядом с лагерем) и скажите ей ...». После слова «супруга» я уже ничего не понимал. А он сказал: «Повторите приказание». Я долго молчал, не зная, что сказать... Потом спросил его: «А что такое супруга?» Он улыбнулся: «Скажите моей жене, что я немного задерживаюсь».

И на сцену первый раз я вышел в клубе полка. Это было в Москве, в казармах, расположенных вдоль Ходынского поля, рядом с больницей Боткина. Шел концерт армейской самодеятельности, солдаты пели и танцевали, и мне тоже захотелось подняться на сцену. Лева, мой старший двоюродный брат, одобрил мое намерение. Я сбегал за трубой, к тому времени я уже выучил какую-то старомодную и, естественно, примитивную пьесу. Она состояла из 5–6 коротких фраз для трубы и больших фортепианных эпизодов. Играл я без фортепиано. Сыграл первую фразу и начал сосредоточенно отсчитывать паузы. Раздались аплодисменты. Сыграл второй эпизод — опять аплодисменты, и так, пока я не доиграл до конца, со сцены не ушел. Смущения не ощутил, правда, было непонятно почему они часто аплодировали. Это «боевое крещение» было только началом. После него я не упускал случая участвовать в концертах самодеятельности уже с фортепиано. Меня стали посылать на детские олимпиады и смотры. Форму я носил армейскую, самого маленького размера, но все равно утопал в ней. Штаны сваливались, надо было их все время подтягивать, а сапоги болтались так, что их можно было потерять. Благодаря концертам, по распоряжению начальника штаба Артемьева, мне сшили специальную форму детского размера на мальчика 12-ти лет. А для выступления в заключительном концерте армейской самодеятельности, который проходил в Зеленом театре Центрального парка культуры и отдыха им. Горького в Москве, вмещавшего десятки тысяч зрителей, мне сшили белую рубашку. Ехал на концерт я из Кубинки, где были наши лагеря, поездом с паровозом. В вагоне мест не было, и я простоял всю дорогу в тамбуре. Перед концертом заехал к родителям, мама в ужасе сняла с меня рубашку, измазанную паровозной копотью. До сих пор не могу понять, как она



успела за короткое время ее отстирать, высушить и отгладить. На концерте я играл «Попутную песню» М. Глинки. В оригинале поется о том, как лихо мчится паровоз и как он дышит легким паром.

Таким образом, еще в детстве, в армии я приобрел очень важные для меня начальные сценические навыки.

ПЕРВЫЙ УЧИТЕЛЬ

В первый же год службы меня определили учиться в детские классы музыкального училища им. Глазунова к преподавателю Ивану Антоновичу Василевскому, известному тогда трубачу и педагогу, солисту Большого театра. Иван Антонович стал моим первым настоящим профессиональным учителем.

Занятия наши начинались с того, что Иван Антонович угощал меня половиной своего бутерброда, который всегда приносил из дома завернутым в льняную салфетку. Видимо, моя худоба вызывала у Ивана Антоновича сомнения, смогу ли я выдержать игровую нагрузку на трубе. Домашний бутерброд был для меня лакомством. И только после того, как я его съедал, Иван Антонович говорил: «Ну, теперь давай заниматься!»

Иван Антонович отдавал жизнь и душу своим ученикам. Его 16-метровая комната в коммунальной квартире на Неглинной, где проживали еще три семьи, была одновременно спальней, столовой, кабинетом и учебной студией. Сюда ежедневно приходил кто-то из студентов или молодых коллег по театру для дополнительных занятий.

Труба в квартире могла звучать целый день, и это никогда не вызвало ропота соседей. Иван Антонович внушил обожавшим его жильцам квартиры, что воспитание трубачей является делом государственной важности и связано с расцветом советского искусства, а следовательно, и с расцветом советского государства. Сам он начинал заниматься в 7 часов утра, но разыгрывался с сурдиной.

Детство его было трудным и голодным. Он вышел из крестьянской среды, когда-то пас скот в деревне. Попав в Москву, в Большой театр, он свято и наивно верил в строительство светлого будущего, активно занимался общественной (профсоюзной) деятельностью.

В сталинское время ежегодно выпускались государственные займы в фонд строительства пятилеток развития хозяйства и строительства социализма и коммунизма. Это была политика скрытого налога, государственных поборов и без того низкооплачиваемого насе-



ления страны. Обычно агитировали подписываться на сумму месячного оклада. Иван Антонович всегда подписывался на два оклада и, как профсоюзный руководитель, убеждал так же поступать и других. Сам он не имел никаких накоплений и, насколько я знаю, у него не было даже сберегательной книжки. Но он искренне верил, что чем больше люди помогут государству, тем скорее наступит то самое светлое будущее, которое обещают.

Он слыл человеком широкой натуры. Дом его был по-русски гостеприимным. За стол сажали всякого, кто оказывался в доме во время трапезы. Его жена, Александра Ивановна, тихая, маленькая женщина, целиком посвятила жизнь мужу. Детей у них не было.

Все женщины в квартире заботились об Иване Антоновиче: готовили, убирали, покупали продукты. Его обожали за доброту, благородство, жизненную стойкость, оптимизм, ум. Он всем служил опорой, помогал каждому, за всех был в ответе. Мог с резкой прямоотой отчитать друга и приголубить врага.

Иван Антонович страдал болезнью желудка и поэтому ел часто и понемногу. Для него готовили диетическую, простую пищу, без специй и деликатесов. Венцом обеда нередко была пшенная каша, предварительно завернутая в полотенце и распаренная в подушках кровати.

Забегая вперед, могу сказать, что мне никогда не удавалось звать Ивана Антоновича в ресторан. Когда мы с ним уже работали вместе в Большом театре и у меня появились деньги, мне захотелось как-то ответить на его внимание и заботу и пригласить пообедать в ресторане. Но он всегда отказывался от таких приглашений. В ответ на мои недоуменные вопросы он вдруг однажды сказал: «Знаешь, Тимочка, я не люблю, когда обманывают...»

Конечно, это была отговорка исключительно скромного человека, который и в мыслях не мог допустить хоть чуть-чуть обременить другого: он предпочитал отдать свое, последнее, но не делить чужое — в этом состояло его жизненное кредо.

Когда в 1948 году «по высшему повелению» разрешили строить кооперативный жилой дом для артистов оркестра Большого театра, я по молодости и непродолжительности стажа работы в театре не мог рассчитывать на то, чтобы попасть в число счастливицов — будущих обладателей квартиры. Ивану Антоновичу как ветерану Большого театра такая возможность была предоставлена в первую очередь. Он вступил в кооператив, подождал, пока строительство дома подойдет к концу и пока я закреплюсь в театре, а затем заявил о выходе из кооператива при условии, что его квартиру предоставят мне. Так, благо-



даря Ивану Антоновичу, с молодости, в течение 40 лет я прожил в чудесной отдельной квартире, где мог с утра до вечера спокойно играть на трубе.

После спектаклей в Большом театре Иван Антонович обычно шел домой пешком. Я неоднократно его провожал. Встречных знакомых он приветствовал снятием кепки и каждый раз объяснял мне, кто этот человек. Однажды, приветствуя таким образом старую, согнувшуюся женщину, он сказал: «Ты не представляешь себе, какая это была певица и какая красавица!»

Иван Антонович и сам был видным мужчиной гигантского роста, с красивой шевелюрой — кумир женщин.

Более 30 лет он исполнял первые партии трубы в оркестре, и в отличие от других трубачей — М. Табакова, С. Еремина — обладал виртуозной техникой, правда, уступая им в качестве звука. Феноменальные педагогические способности позволили ему воспитать множество хороших исполнителей. Среди его учеников такие трубачи, как Н. Бердыев, И. Воловник, Я. Гандель, Г. Домани, О. Усач, В. Трайбман, В. Шлепаков, В. Юдин и целый «клан» Докшицеров: Лев, Александр, Владимир, Тимофей. Иван Антонович говорил мне: «Если за всю жизнь удастся воспитать хотя бы одного настоящего музыканта-артиста, то считай, что ты счастливый педагог».

Иван Антонович мог считать себя многократно счастливым, он воспитал много настоящих музыкантов, хранящих благодарную память о своем учителе. В течение многих лет, 6 мая, в день рождения Ивана Антоновича, на Новодевичьем кладбище в Москве, где он похоронен, звучат в его память траурные фанфары, сочиненные Владимиром Пескиным.

Теперь, когда я сам более 40 лет занимаюсь педагогикой, я могу судить о большом педагогическом даровании Ивана Антоновича Василевского — талантливого тренера, мастера начального обучения, умевшего в течение 3—4-х лет развить у учеников всесторонние технические навыки. И делал он это с исключительной методичностью по «Школе Арбана». Задавая страницу за страницей, параллельно из разных разделов по возрастающей трудности, он развивал один прием за другим. Сам блестяще владевший техникой (он был учеником известного виртуоза-корнетиста Михаила Прокофьевича Адамова), Иван Антонович педантично и терпеливо проверял каждое задание, каждое упражнение, ставил свою подпись под выученным номером, задавал повторять упражнения еще на неделю, если находил, что ученик не достиг свободы владения данным навыком и может получить от разучивания упражнения дополнительные ре-



зультаты. Постепенно, но довольно быстро его ученики преодолевали технические трудности.

Василевский был большим знатоком школы Арбана. Он считал, что каждый трубач, независимо от своего профессионального уровня, должен по ней совершенствоваться и развивать, а также периодически восстанавливать свое мастерство. В разделах мажорных и хроматических гамм он усложнял упражнения чередованием легатных фраз со стаккатными — этим он добивался ритмического контроля при легато и одновременно виртуозной легкости движений языка и пальцев при стаккато. От урока к уроку его ученики замечали собственный рост, их энтузиазм возрастал, они стремились постигать все новые и новые задачи. При изучении двойной и тройной атаки они уже чувствовали себя виртуозами.

За три с половиной года учебы у Василевского я освоил школу Арбана наизусть, и в дальнейшей своей работе не знал технических проблем, вовремя и быстро восстанавливал утраченные навыки, зная в каждом случае, какие страницы из «Школы Арбана» надо для этого играть. Сама «Школа Арбана» стала для меня настольной книгой, в которую я и сейчас периодически заглядываю и приучаю своих учеников пользоваться этим материалом. Книга живет уже более 100 лет, но, думаю, ее значение не устареет и для трубачей XXI века.

Мое общение и дружба с Иваном Антоновичем Василевским продолжались и в годы совместной работы в Большом театре. Мы были друзьями до последнего его часа. Скончался Иван Антонович 14 января 1959 года.

В КЛАССЕ МИХАИЛА ИННОКЕНТЬЕВИЧА ТАБАКОВА

Вторым моим учителем был Михаил Иннокентьевич Табаков, профессор, прославленный русский трубач с божественным звуком. Он являлся первым исполнителем произведений Скрябина, в частности, его «Поэмы экстаза». Сам Скрябин говорил: «Если бы я мог, я купил бы Табакова, чтобы он всегда исполнял мои произведения!»

Михаил Иннокентьевич тоже проработал много лет в Большом театре. Он был активным общественным деятелем, одним из создателей «Персимфанса» — Первого симфонического ансамбля без дирижера. Это происходило в пору увлечения революционными идеями, когда даже профессия дирижера считалась одной из форм эксплуатации. «Персимфанс», однако, прославился не тем, что музы-



канты играли без дирижера, а высочайшей исполнительской культурой. В его состав входили самые видные музыканты Москвы.

Подобного рода коллективы возникали в ту пору и в других странах Европы. Кажется, мне приходилось видеть фотографии оркестров без дирижеров в Берлине или Париже. Эта мода вскоре прошла — хорошего оркестра без дирижера просто не может быть. И в «Персимфансе» присутствовал скрытый дирижер, который сидел в оркестре с инструментом, это был концертмейстер, профессор Лев Моисеевич Цейтлин. По его знаку начинали играть, делали нюансы и все прочее. И хотя каждый участник ансамбля мог высказать свои пожелания по поводу интерпретации, все же решающее слово принадлежало концертмейстеру — скрытому дирижеру.

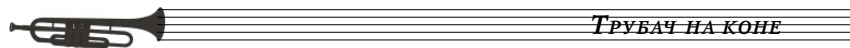
Еще в дореволюционные годы Табаков являлся создателем и директором прославленного в свое время оркестра Сергея Кусевицкого.

Со своими учениками Михаил Иннокентьевич держался сухо, был строг и требователен, не допускал неофициального тона. Студенты всегда чувствовали дистанцию между собой и профессором. Иногда он становился даже свирепым и мог выставить за дверь нерадивого студента. Однако со старшекурсниками он позволял себе иногда расслабиться. Не отказывался посещать с ними рестораны, но только, как он говорил, «на немецкий счет». Михаил Иннокентьевич был большим гурманом.

О его излюбленном блюде — бифштексе по-татарски — мы знали по рассказам, но отведать в наших ресторанах этот бифштекс не приходилось.

Жил он в Южинском переулке у Никитских ворот, на первом этаже старенького дома. Только на склоне лет удалось построить кооперативную квартиру, в которой ему уже не суждено было жить... Посещение дома Табакова всегда казалось чрезвычайным событием и могло произойти только по случаю какого-нибудь особо важного дела. Однажды нас с Наумом Эммануиловичем Полонским — одним из первых и прославленных его учеников — пригласили зайти в гости, но явились мы на несколько минут раньше назначенного часа. Михаил Иннокентьевич встретил нас замечанием: «Это невежливо». Да, наверное, он был прав. Я невольно сопоставляю этикету Табакова с манерами современных молодых людей, которые могут позвонить по моему телефону и сказать: «Позовите Докшицера», — словно не существуют ни «здравствуйте», ни «можно ли попросить», ни «пожалуйста»...

Как педагог Табаков мало занимался вопросами развития техники. Сила его метода заключалась в формировании звука, боль-



шим мастером которого являлся он сам. Он добивался певучего, объемного и стабильного звучания, на хорошем дыхании, звука динамичного, излучающего энергию при любом нюансе. Работа над звуком входила в регламент ежедневных занятий и была связана, главным образом, с исполнением длинных филированных звуков. Табаков называл их «белыми нотами» — в отличие от нот зачерненных.

При всей условности этой терминологии, так и не сложившейся до наших дней, смысл «белых нот», которые называли еще долгими, протяженными, выдержанными, был нам понятен. Каждое удавшееся исполнение филированного звука, с хорошо рассчитанной динамикой и дыханием, вызывало волнение, равносильное исполнению музыкальной фразы с кульминацией и спадом звуковой волны. Сам Михаил Иннокентьевич с потрясающей выразительностью демонстрировал это в классе. Филированный звук в верхнем регистре он начинал пианиссимо атакой и крещендо доводил до головокружительного фортиссимо. При этом мышцы его лица — человека, перешагнувшего 70-летний порог, — играли, как бицепсы у спортсмена, а звук, не шелохнувшись, оставался стабильным. Затем, уводя его на диминуэндо, он немного поддувал щеки и переводил звучание в стадию «свободного парения». Казалось, здесь уже не требовалось ни дыхания, ни энергии губ, звук сам жил, двигался, излучал энергию, постепенно исчезая до такого тончайшего пианиссимо, что невозможно было уловить момент его окончания, настолько он сливался с акустическим отзвуком в классе.

Отсюда берут начало неповторимые скрябинские и вагнеровские фразы, которыми так прославился Табаков. Владение звуком у него было феноменальным.

Ежедневно лучшее время и свежие силы мы отдавали исполнению «белых нот» — развивали дыхание, звук, выдержку, слух. На эту работу уходило от 40 минут до часа. Затем играли этюды, тоже для звука, или упражнения на легато — интервалы в медленном темпе. После таких занятий губы были хорошо заряжены, но и порядочно утомлены — настолько, что для изучения репертуара уже не хватало сил, требовался многочасовой перерыв. Однако даже ночного перерыва для отдыха не всегда оказывалось достаточно — снова наступало время утренних «белых нот», а губы не успевали отдохнуть...

В те далекие годы, при абсолютном авторитете профессора, самим студентам трудно было разобраться в том, что филированные звуки в таком объеме утомительны для губ и в целом неблагоприятно отражаются на дневном режиме занятий и работы. Перма-



нентное состояние утомления мешало определить истинные возможности исполнительского аппарата. Мы постоянно жаловались на отсутствие выдержки, не подозревая, что при таких активных занятиях надо элементарно дать губам хорошо отдохнуть, а за два-три дня до ответственного выступления снизить интенсивность нагрузки.

Упражнения, построенные на филированных звуках, при всей их безусловной полезности (особенно в начальный период формирования губного аппарата и развития дыхания) все же имеют свою оборотную сторону — статичность. Длительная неподвижность напряженных губных мышц неотвратимо приводит к нарушению нормального кровообращения, и, следовательно, к утомлению, а в отдельных случаях и к онемению губ и мышц лица. А такое состояние, в свою очередь, требует длительного отдыха, гораздо более длительного, чем может позволить себе исполнитель в дневном режиме работы. Возобновление занятий на утомленных губах приводит к дополнительным наслоениям усталости. И так можно годами ошибаться в своих возможностях — считать губы слабыми, не подозревая, что они, оказывается, просто систематически утомлены и ждут не дождутся отдыха, чтобы продемонстрировать свою истинную силу и выносливость.

Вы, мой читатель-коллега, уже поняли, что в занятиях надо избегать затяжной статичности. А как избежать? Очень просто: чередовать статические упражнения с подвижно-динамическими, мелодические — с техническими. После 5–6 длинных филированных звуков можно поиграть технически несложные интервальные упражнения — они особенно эффективно нормализуют кровообращение, а следовательно, восстанавливают силу и выносливость губ. Теперь мы это хорошо знаем и даем своим ученикам другие рекомендации. Оказалось, что звук, дыхание, выдержку губных мышц, слух можно развивать не только на филированных звуках — «белых нотах», — но и на интервалах легато — вокализах, которые еще успешнее и скорее совершенствуют все в комплексе.

Михаил Иннокентьевич Табаков раскрывал и интерпретаторское чутье, требовал в певучих фразах выразительного, вокального звучания, не позволяя играть крикливым звуком. В нюансе форте он добивался мягкости и в то же время яркости, а когда надо — и мощи звучания.

От него я впервые услышал о манерной атаке (артикуляции) звука, когда вместо слога из двух букв — «га», «ту», «ти» — произносятся три буквы «гтва». Это принципиально важный момент в эстетике



произношения звука, отличающий мастера от дилетанта. Я усвоил его на всю жизнь и при всякой встрече с коллегами стараюсь передать и разъяснить им разницу этих приемов.

Этюды мы изучали параллельно с концертными сочинениями. Некоторые студенты выучивали их наизусть. Впрочем, для меня это никогда не являлось трудной задачей, так как все этюды, изданные у нас в стране, я играл наизусть и по сей день их помню, хотя иногда повторяю по нотам.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА

Студенты Табакова часто выступали в концертах, приобретая навыки концентрации внимания, памяти и воли на сцене.

Я учился у Табакова с 14-летнего возраста в Центральной музыкальной школе (ЦМШ) при Московской консерватории. Так случилось, что я был первым учащимся-духовиком этой школы. Этого добился Табаков. Он водил меня по кабинетам каких-то учреждений, заставлял играть и доказывал, что в группе одаренных детей (раньше ЦМШ называлась Особая детская группа одаренных детей) должны быть не только пианисты, скрипачи и виолончелисты, но и духовики. Тогда впервые нас, вместе с кларнетистом Виктором Петровым — ныне профессором Московской консерватории, учеником профессора С. В. Розанова, — приняли в ЦМШ.

Концерты учащихся ЦМШ проводились несколько раз в году в Большом зале Московской консерватории. Показывали юные таланты. Среди участников концертов были пианисты Роза Тамаркина, Арнольд Каплан, Татьяна Николаева, скрипачи Борис Гольдштейн, Леонид Коган, Юлиан Ситковецкий, Иосиф Майстер, виолончелисты Федор Лузанов, Борис Реентович, Яков Слободкин и более молодой Мстислав Ростропович.

Табаков всегда включал мое имя в эти концерты. Но несколько раз меня, единственного трубача, неожиданно снимали с концерта под предлогом сокращения программы. Табаков яростно конфликтовал по этому поводу с А. Б. Гольденвейзером — художественным руководителем ЦМШ. Вскоре выяснилась истинная причина этого конфликта: меня исключали из программы только из-за низкого качества исполняемой музыки. В те годы концертный репертуар для трубы был ограничен буквально десятком названий. Студенты вузов на протяжении пяти лет обучения играли одни и те же произведе-



дения Брандта, Беме, Мертена и несколько переложений. Фантазии Гоха, Фукса, Тронье не выдерживали уже никакой критики — такая музыка не использовалась даже в учебных целях. И лишь когда появился Концертный этюд Гедике, мое имя стали чаще включать в программы концертов.

Много лет спустя, когда я уже был артистом оркестра Большого театра и занимался концертной работой, Александр Борисович Гольденвейзер пригласил меня участвовать в записи септета Сен-Санса. Кроме самого Гольденвейзера, в состав исполнителей входил квартет им. Бетховена (Д. Цыганов, В. Борисовский, С. Ширинский, А. Ширинский) и контрабасист И. Гертович. Все они уже являлись знаменитыми музыкантами, профессорами, и для меня, молодого тогда человека, было большой честью играть вместе с ними. Еще позднее мы записывали Итальянскую польку Рахманинова, вторую авторскую редакцию для двух фортепиано и трубы. Партнером Александра Борисовича стал его ученик — известный пианист Григорий Романович Гинзбург.

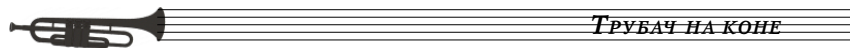
Помню, во время этой записи произошел несколько комичный эпизод. Александру Борисовичу тогда было уже под 80, его внимание моментами будто отключалось — казалось, он что-то забывал, потом вспоминал. В процессе записи в его партии проскользнула какая-то неточность. Звукорежиссер Г. Н. Дудкевич, стараясь не тревожить лишним раз Гольденвейзера, обратился к Гинзбургу:

— Григорий Романович, у Вас там в цифре 3 что-то... как-то... не точно получилось. Начнем еще раз.

Начали еще раз — опять остановка. И вновь обращение к Григорию Романовичу. Но когда Гольденвейзер ошибся в третий раз и Дудкевич остановил мотор и произнес «стоп», Александр Борисович с некоторым возбуждением обратился к Гинзбургу: «Гриша, что ты такой невнимательный? Соберись!..»

В конце концов все закончилось благополучно. Запись польки Рахманинова вошла в золотой фонд радио, и ее звучание можно услышать и в наши дни.

Возвращаясь к отношениям Гольденвейзера с моим профессором Табаковым, я могу сейчас сказать, что ничего личного в их «войне» не было. В сущности, своей принципиальной позицией Гольденвейзер заставил трубачей задуматься о своем репертуаре и позаботиться о его обновлении. Мне эта позиция близка: я считаю, что исполнитель должен быть тем «фильтром», который отсеивает плохую музыку и пропагандирует хорошую. Когда М. И. Табаков скончался, на панихиде в Малом зале Московской консерватории у его



гроба я видел стоявшего со склоненной головой Александра Борисовича Гольденвейзера... Теперь современными композиторами – отечественными и зарубежными – созданы десятки концертных произведений для трубы, которые по своему художественному содержанию не уступают музыке, написанной для фортепиано, скрипки или других инструментов. Достаточно назвать имена наших композиторов: А. Гедике, С. Василенко, А. Арутюняна, А. Пахмутовой, М. Вайнберга, Э. Тамберга, Н. Ракова, А. Нестерова, В. Агафонникова, В. Пескина, А. Красотова, В. Щелокова, Б. Троцюка и многих других.

В ПОИСКАХ РЕПЕРТУАРА

Уже в юношеские годы начались мои контакты с композиторами. Занимаясь в ЦМШ, я одновременно работал в Балалаечном оркестре Центрального дома Красной армии (позднее он назывался ЦДСА). Этот коллектив представлял собой ансамбль песни и пляски с солистами-певцами, танцевальной группой и актерами-чтецами. Основу его составлял не хор, как в ансамбле им.Александрова, а оркестр народных инструментов с духовыми и ударными. Создателями его были режиссер Феликс Николаевич Данилович и известный музыкант-народник, дирижер Петр Иванович Алексеев. Юношей, с этим оркестром я много поездил по стране. Был в Белоруссии, Ленинграде, Поволжье, Закавказье, на Украине и даже в Монголии, во время крупного сражения с японцами на реке Халхин-Гол.

В Балалаечном оркестре я познакомился с пианистом Владимиром Ананьевичем Пескиным. И как показало время, это знакомство оказало огромное влияние не только на развитие моих исполнительских способностей, но и на создание ряда значительных произведений для трубы.

Дело в том, что в оркестре существовала практика бесплатных шефских концертов отдельных исполнителей-солистов. Концерты эти проводились в малых аудиториях, где невозможно было разместить весь коллектив. Поэтому все солисты, певцы, чтецы и танцоры имели специально подготовленные для таких выступлений концертные номера. А всем им – в том числе и мне – аккомпанировал Владимир Ананьевич Пескин. Он сделал для меня несколько переложений классических пьес, в том числе романсов – «Как дух Лауры» Листа и «Весенние воды» Рахманинова.



Шефские выступления стали замечательной концертной практикой для меня и создали прекрасную почву для развития композиторского творчества Владимира Пескина. Владимир Ананьевич учился в Московской консерватории в классе профессора С. Е. Файнберга, но «переиграл» руки и окончить консерваторию ему было не суждено. Однако профессиональное заболевание не помешало успешно заниматься концертмейстерской и педагогической работой. А работать было необходимо: семья разорена — отец репрессирован, мать сослана в степи Казахстана, младший брат еще учился, и В. Пескин являлся единственным кормильцем.

Еще в годы учебы Владимир Ананьевич занимался композицией. Его милые фортепианные прелюдии я с удовольствием разучивал. Но главным образом он писал вокальную музыку, часто на собственные стихи. Первой исполнительницей этих сочинений была его мать, Вера Исаевна, обладательница чудесного светлого сопрано.

А первым сочинением Пескина для трубы стало виртуозное Скерцо. Написано оно было без учета традиционной специфики инструмента, но именно это обстоятельство позволило ему создать музыку неслыханной свежести, и совершенно несвойственной трубе, по тем временам, технической сложности.

Когда Владимир Ананьевич показал мне ноты, я пришел в недоумение — с первого взгляда что-то в этой музыке отпугивало, но что-то и привлекало. Я вначале не решался взяться за разучивание Скерцо, потому что не представлял его пригодным для исполнения на трубе. Однако постепенно, пробуя играть его, я все больше и больше входил во вкус и понял, что моя техника недостаточно развита. Наконец у меня что-то стало получаться. Некоторые моменты Владимир Ананьевич исправил как совершенно неисполнимые и не отвечающие природе инструмента. Вскоре мы стали включать Скерцо в программы шефских концертов. Я уже играл его свободно и с удовольствием.

Наконец мы решили показать Скерцо Михаилу Иннокентьевичу Табакову. Он был ошеломлен произведением, моей работой, и сказал буквально следующее: «Если бы это услышали сто лет тому назад, то тебя, как Паганини, объявили бы дьяволом».

Это было в 1937 году. Спустя 45 лет я записал это произведение с духовым оркестром под управлением Николая Михайловича Михайлова, главного военного дирижера Советской Армии. Скерцо Пескина до сих пор не потеряло своей свежести, и даже теперь не всякий виртуоз возьмется за его исполнение.



Затем Пескин написал Поэму, тоже в совершенно необычном для трубы ключе — с арпеджированными оборотами и почти флейтовой фактурой в среднем эпизоде. Теперь Поэму №1 можно услышать в программе моего последнего компакт-диска. Поэма входила и в программу второго тура моего выступления на Всесоюзном конкурсе в 1941 году.

Далее появился трехчастный Концерт в до миноре, который начинается с ноты «ля» малой октавы. Одна эта деталь свидетельствует о том, что автору важнее музыка, чем удобство исполнителя, а с музыкальной точки зрения этот звук не только оправдан, но и является стержнем главной темы, которая проходит в первой части Концерта трижды. И исполнителю ничего не остается, как только добиться хорошего звучания нижних звуков — разумеется, если есть желание исполнить Концерт. А если музыка, в свою очередь, стимулирует еще и совершенствование мастерства, то ее значение возрастает. Кстати, и каденция этого Концерта — новое слово в нашей трубной литературе.

Пескин также написал для трубы несколько сочинений малой формы, Поэму № 2, Концертное аллегро, ставшее весьма популярным, Концерт № 3, Вариации, а также концерты для валторны и кларнета.

Композиторский почерк Пескина близок к музыке романтиков. По моему мнению, это современный Мендельсон. Его вклад в репертуар трубачей неоценим — особенно для того «голодного» времени, когда мы отказались от дилетантской музыки писавших для себя авторов-трубачей прошлого. Новая музыка еще едва стала появляться. опередили Пескина только Александр Федорович Гедике, своим гениальным Концертом заложивший классическую основу современного репертуара для трубы, и Вячеслав Иванович Щелочков с Первым концертом и Этюдом №1.

Музицируя с Владимиром Ананьевичем, я переиграл много «нетрубной» музыки, особенно вокальной. Играл прямо по клавиру романсы Чайковского, Рахманинова, песни Шуберта, Мендельсона, прелюдии Скрябина. Романсы я не только играл на трубе, но и пытался петь своим стертým, тусклым голосом, который при моей неудачной попытке поступления на дирижерско-хоровое отделение Московской консерватории был определен профессионально как второй тенор (и такое в моей жизни было!).

Подобные занятия выходили за рамки программы воспитания духовика, однако я на собственном опыте убедился в их пользе для развития музыкальной эрудиции и формирования интерпретаторского чутья.



Владимир Ананьевич не был моим преподавателем, но общение обогащало нас обоюдно, вдохновляя на новые творческие искания.

С осени 1939 года, после окончания ЦМШ, я должен был продолжать учебу в Московской консерватории, но не успел приехать к началу учебного года, так как находился в Монголии с Балалаечным оркестром. Хотя там шла кровопролитная война с японцами, концерты проводились ежедневно. Однажды в голой степи и наш ансамбль попал под обстрел японских самолетов. Помню, мы очень страдали от комаров. Японцы защищались от них сетчатыми цилиндрами, закрывающими голову до плеч, а мы ничем. И все равно наши войска под командованием Георгия Константиновича Жукова одержали победу.

Я вернулся домой, но к началу учебного года в консерватории опоздал. Чтобы не терять времени, Табаков взял меня к себе в класс училища им. Гнесиных, где я и проучился до начала Великой Отечественной войны.

НА ВСЕСОЮЗНОМ КОНКУРСЕ

В феврале 1941 года в Москве состоялся Всесоюзный конкурс исполнителей на духовых инструментах. Табаков выставил на конкурс пятерых своих учеников: А. Августенчика, В. Евсеева, А. Месияна, Г. Орvida и меня. Я оказался самым молодым участником конкурса — мне тогда исполнилось 19 лет.

Поскольку в мою конкурсную программу была включена поэма Пескина (разумеется, с согласия моего профессора), я попросил Табакова разрешить мне играть ее на конкурсе с автором, а не с концертмейстером нашего класса — Марией Исааковной Фишбейн, очень хорошей пианисткой. Михаил Иннокентьевич согласился. Но когда на второй тур прошли только Орвид и я, причем Орвид, будучи уже педагогом консерватории, играл со своим концертмейстером, и получилось так, что участие Марии Исааковны в конкурсе закончилось. Мария Исааковна выразила по этому поводу свое неудовольствие. Ее раздражение передалось Табакову, но в этой ситуации ничего нельзя было изменить. Предстоял второй тур с поэмой Пескина, а Мария Исааковна даже не слышала этой музыки. И подводить меня было не в интересах Табакова.

На заключительной стадии конкурса конфликт все-таки произошел и привел к полному разрыву отношений Табакова с Пескиным. А вышло это так. На концерте лауреатов в зале Чайков-



ского время выступления ограничили 4—5 минутами. Конечно же, и по времени, и по содержанию для этого концерта более всего подходила поэма Пескина. Но Мария Исааковна настояла на том, чтобы этот концерт со мной играла она — значит, следовало выбрать другое произведение. Табаков рекомендовал мне играть сокращенный вариант Концертштюка Брандта фа минор. Таких сокращений никто никогда не делал. Нелепость этой затеи могла обернуться против меня, ее могли расценить как слабость новоиспеченного лауреата, который на заключительном концерте играет облегченный вариант всем известного сочинения. Не знаю, как я решился возразить Табакову, которого боготворили, который был моим кумиром и высшим судьей, но я отказался от участия в концерте...

За этим последовали три дня молчания. Я не приходил к Михаилу Иннокентьевичу и не звонил — ведь звонить ему можно было лишь в чрезвычайных обстоятельствах, и я не нашел в себе силы это сделать. За эти три дня я расслабился, совсем перестал заниматься, не видя выхода из ситуации и зная, что со стороны Табакова никакого компромисса быть не может.

И вдруг в день концерта произошло неслыханное. Табаков сам позвонил мне! Это была небывалая уступка профессора своему ученику, и я до сих пор испытываю за нее чувство стыда. Михаил Иннокентьевич выразился кратко:

— Сегодня в концерте можешь играть что хочешь.

Но было уже поздно. Я три дня не брал инструмент в руки и считал невозможным, будучи не в форме, выйти на сцену.

Таким образом, моя радость по случаю успешного выступления на конкурсе была омрачена. Соревнование выдалось очень трудным. Премии присуждали не так, как теперь — по каждому инструменту три премии и два диплома, — а по две премии, общих для всех инструментов. В результате, трубачам не дали ни первых, ни вторых премий, но присудили три третьих: Орвиду, Воловнику (из Ленинграда) и мне. Диплом получил трубач Самохвалов из Киева.

В то время в нашей стране было всего два трубача-лауреата: Н. Полонский и С. Еремин. Тогда это звание котировалось очень высоко, оно налагало большую ответственность, но и предоставляло возможности проявить себя на концертной эстраде. Это был отличительный титул признания высшего мастерства. В начальный период моей концертной деятельности звание лауреата мне очень помогло.



ВОЙНА

Прошло всего полгода после окончания конкурса, когда меня призвали в армию. Началась Великая Отечественная война.

Моя армейская служба проходила в Образцовом оркестре штаба Московского военного округа. Это была, по сути, третья моя армейская служба (первая — воспитанником, вторая — вольнонаемным музыкантом в Балалаечном оркестре ЦЦКА с ноября по ноябрь 1939 года).

Оркестр штаба Московского военного округа был укомплектован, в основном, профессиональными музыкантами. Впоследствии из его состава образовался джаз-оркестр, которым руководил выдающийся музыкант Виктор Николаевич Кнушевицкий, создатель первого в нашей стране Государственного эстрадного оркестра.

Пожалуй, никогда в военных оркестрах не играли музыканты столь высокого класса, как во время войны. Служили все исполнители профессиональных оркестров призывного возраста — от молодежи до седовласых. Надо сказать, что служба военного музыканта изнурительна. А на духовом инструменте особенно трудна в зимнее время, когда приходилось играть на улице на застывшем инструменте с обледенелым мундштуком. Но во время войны мы с этим не считались, наша ежедневная работа длилась часами. Понятно, что, помимо исполнения музыки, мы выполняли караульную и патрульную службу в прифронтовом городе, каким стала Москва к середине октября 1941 года и позже. Немцы каждую ночь бомбили город. Мы, вооруженные винтовками, дежурили на крышах домов, в местах скопления людей — бомбоубежищах, станциях метро. Некоторые носили с собой и свои музыкальные инструменты.

Наша профессиональная будничная работа начиналась рано утром. До декабря месяца она была довольно грустной. Исключением стал неожиданный парад 7 ноября на Красной площади по случаю 24-й годовщины Октябрьской революции, который проходил без всякой подготовки. Нас подняли в 5 утра, к 7 часам было приказано явиться на Красную площадь. Кроме нашего оркестра, насчитывающего 50 человек, там были оркестры полков НКВД — всего около 150 музыкантов. Этим маленьким сводным оркестром дирижировал автор популярного марша «Прощание славянки» В. Агапкин.

В параде участвовали части, находившиеся на переформировании. В их марше по Красной площади не было ничего торжественного. Усталые, они не могли знать, что им, направляющимся на боевые позиции осажденной немцами столицы, предстоит сначала



пройти маршем по Красной площади. Этот парад начался в 8 часов утра, в то время как обычно они начинались в 10 часов. Предра-светный утренний туман, низкая облачность, метель и мороз дела-ли погоду нелетной, что сопутствовало наименьшей вероятности налета немецкой авиации.

В речи И. Сталина с трибуны Мавзолея прозвучали слова, кото-рые запомнились как вещее предсказание: «Еще полгода, годик и фашистская Германия лопнет под тяжестью своих преступлений». Смысл этой фразы тогда не казался реальностью. Он больше был направлен на поднятие духа людей. Но месяцем позже наши войска нанесли врагу первый после начала войны сокрушительный удар и отогнали немцев от Москвы. Вдохновленным победой людям по-требовалось больше музыки.

Звуки нашего оркестра, единственного из образцовых военных коллективов оставшегося в Москве, раздавались на московских вок-залах и речных причалах, откуда сформированные части направля-лись на фронт, туда прибывали беженцы и эвакуированные из ок-купированных районов нашей страны.

Многие люди, а порой и сами музыканты, не вполне оценива-ли роль и значение музыки на войне — как во время кровопролит-ных сражений на фронтах, так и в тылу. Но надо было видеть лица людей — стариков, женщин, детей, которые потеряли все, бежали неизвестно куда, оставив свои дома... казалось, жизнь кончилась. Но услышав звуки духового оркестра, люди как будто оживали — плакали, обнимались, кричали: «Музыка! Значит, жизнь, значит, не все кончено и впереди победа!» Это было выражением отчаяния, смешанного с чувством надежды. Глядя на это, невозможно было играть, слезы душили, сбивалось дыхание... Эти минуты — незабы-ваемы.

Однако, как это не покажется странным, ни трудности и тяготы армейской службы, ни тревога и напряжение военных будней не от-равляли нашу жизнь так, как наш начальник и дирижер — Лев Геор-гиевич Юрьев (брат выдающегося трубача Леонида Георгиевича Юрьева). Мало того, что он был бездарным дирижером и музыкан-том, что особенно бросалось в глаза на фоне высокой исполнитель-ской квалификации большинства оркестрантов, но к тому же еще и на редкость неприятным человеком. Для него не существовало ни-каких авторитетов, он не терпел компетентных суждений, не при-слушивался к чьему-либо мнению. Люди для него являлись меха-низмами, автоматами, призванными молча выполнять любые при-казы. А приказы эти бывали порой нелепы до идиотизма.



Например, он мог скомандовать на репетиции: «Встать! “Ромео и Джульетту”... на месте шагом... марш!» — и мы играли эпизод аллегро из увертюры-фантазии Чайковского в темпе марша. Таков был «творческий» метод нашего дирижера и начальника.

Злоупотребление своим положением развлекало его. Например, заметив отсутствие на моем пульте нот оркестровой партии, он объявлял: «Трое суток гауптвахты, если ноты не будут сейчас же на месте!» — и мои товарищи шли искать ноты, хотя это было заботой библиотекаря. Юрьев с нами разговаривал злобно, с перекошенным и слюнявым, как у бешеной собаки, ртом.

Некоторые его выходки граничили с садизмом. После ночных бомбардировок Москвы в оркестр звонили родственники, справляясь о своих родных и близких. Однажды после такой тяжелой ночи, а мы часто проводили их на крышах домов, одна женщина позволила, чтобы узнать о здоровье сына. Юрьев, раздраженный звонками, ответил: «Он убит».

Это была его «шутка». И каждый день он позволял себе в разной форме оскорблять и унижать людей. Генерал Чернецкий называл службу в оркестре Юрьева «штрафным батальоном».

Мало того, наш командир был еще и трусом. Во время переезда оркестра на концерты в Горький, в октябре 1941 года, на наш эшелон напали немецкие самолеты. Была объявлена тревога. Мы выскочили из вагонов, вооруженные старыми винтовками (образца, кажется, 1897 года), и стали стрелять по пикирующим самолетам, но наш огонь был для них как слону дробина. А Юрьев в это время прятался в вагоне и кричал: «Прикрывайте меня!»

Разумеется, терпеть такое положение было трудно, и в оркестре нарастало недовольство самодурством начальника. Но в условиях военного времени неподчинение командиру квалифицировалось как бунт, нарушение устава и присяги. Тогда группа музыкантов подала рапорт с просьбой об отправке их в действующую армию.

Разобраться в ситуации пришел генерал из политуправления штаба Московского военного округа. На собрании коллектива в лицо Юрьеву говорили: «Если мы окажемся на фронте, то первую пулю пустим в Юрьева!»

Такое могут сказать лишь люди, доведенные до отчаяния. Казалось, что после этого собрания мы больше не увидим Юрьева в оркестре. Однако решение приняли иное. «Своего» в обиду не дали, а большую часть оркестра — лучших, смелых людей — отправили на фронт. Среди них были упомянутый уже Виктор Кнушевицкий, гобоист Константин Швечков (после войны — ответственный ра-



ботник Внешторга), Кирилл Никончук, тоже гобоист (после войны – профессор Ленинградской консерватории), тубист Владимир Календа (после войны – артист оркестра Московской областной филармонии) и многие другие. Некоторые – увы! не вернулись обратно.

Таким способом, «честь мундира» была восстановлена и «порядок» в оркестре наведен. Но Юрьева все же вскоре из коллектива убрали. На его место был назначен Г. Запорожец – нормальный и требовательный человек. Инспектором оркестра Московского военного округа, то есть нашим художественным руководителем, вместо Панфилова стал Крутов, впоследствии трагически погибший при нелепых обстоятельствах. Он открыл дверь еще двигающейся машины, которая проезжала снежный сугроб, а дверь захлопнулась... и убила его.

Между тем коллектив наш был дружным – молодые уважительно относились к старшим. Отцы и дети служили и трудились вместе. Среди старших по возрасту помню кларнетиста-виртуоза Алексея Тихоновича Игнатенко, который носил пенсне. До войны он работал в оркестре В. Кнушевицкого и фантастично исполнял на кларнете молдавские танцы. Мы ласково звали его Люля, он всегда пребывал в хорошем настроении, острил и веселил всех.

Однажды я обратился к ребятам с просьбой помочь композитору В. Пескину вернуть рояль, который вывез из его квартиры бывший ученик, певец Саша Конев. Ему Пескин, уезжая в эвакуацию, доверил ключи. Конев инструмент не отдавал и скрывал его у себя дома. На просьбу живо откликнулись мои молодые коллеги. Не отстал от нас и Люля в пенсне.

Как-то ранним утром человек десять на грузовике (не помню, где мы достали машину) собрались ехать за роялем. Одиннадцатым присоединился Владимир Антушевский из Днепропетровской филармонии, валторнист от бога, возвращавшийся под утро в казарму. Двенадцатым был Алик Швиндлерман – наш соло-флейтист.

В 8 утра в квартиру Конева энергично вошел отряд вооруженных людей. Хозяин еще не успел одеться. «Мы за роялем Пескина приехали». Он опешил от неожиданности: «Вот инструмент». Мы, не говоря ни слова, без приспособлений, подняли рояль на руки, стащили его вниз и затем водрузили Пескину на 2-й этаж известного в Москве дома бывшего Российского страхового общества, что на Сретенском бульваре.

Практика грузчиков, правда, у нас уже была. Мы ее приобрели, когда 17 октября 1941 года немцы прорвались к Москве. Тогда сроч-



но эвакуировали штаб Московского военного округа, и мы грузили сейфы ничуть не легче концертного рояля Пескина.

Дружба и связи музыкантов военных времен оркестра МВО сохранились на долгие годы.

Интересно, что после войны мы неоднократно встречались с Юрьевым. Он частенько приходил в Центральный дом работников искусств на собрания творческого объединения музыкантов-духовиков, которые я возглавлял, и вел себя вполне достойно, как равный среди равных, приветливый и улыбчивый. И куда девались его злобно перекошенные губы? Общаясь с ним, я все думал о том, как странно порой обстоятельства деформируют личность. Для таких людей как Юрьев, характерно умение приспособливаться к среде обитания. И такие люди творили нашу историю — будто бы радея о добре, несли другим зло...

Ближе к 1942 году, и после него работать стало немного веселее. Немцев погнали от Москвы. Мы играли на аэродромах при награждениях героев-летчиков, в лесах и освобожденных городах, где стояли на переформировании части, при вручении им гвардейских знамен. В освобожденный и совершенно разрушенный город Калинин (теперь Тверь) поехали играть для поднятия духа местных жителей, возвращавшихся из лесов. И нипочем для нас, музыкантов, были трескучие морозы лютой зимы 1941—1942 года, а ехали-то в кузовах открытых грузовиков.

Конечно, трудно говорить о профессиональной форме музыканта, о каких-то серьезных занятиях во время военной службы. Хорошо, если перед игрой едва успевали разогреть мундштук и инструмент. Такой режим растраты исполнительских ресурсов, без их восстановления и накопления, вел к неизбежному снижению уровня мастерства, огрублению исполнительского аппарата, потере тонких ощущений губных мышц. Как результат, утрачивалась легкость звучания и многое другое.

Для восстановления игровых навыков требовались регулярные занятия и, естественно, отдохнувший организм. Ни того, ни другого у нас не было.

В поисках спасительного метода восстановления аппарата люди бросались на нечто сенсационное. В армейских оркестрах легко рождались легенды о том, что «кто-то когда-то умел делать такое, благодаря системе...», и начиналось что-то вроде эпидемии. Все «заболевало» новой системой занятий. Попадались на такое и мы. Я слышал о системе бесприжимной игры и смеялся, когда видел как трубачи старались извлекать верхние звуки («до» третьей октавы), не



прикасаясь руками к инструменту, лежащему на скользкой поверхности крышки рояля. Нет бесприжимной игры! Есть легкая игра, но для извлечения любого звука, верхнего или нижнего, должна существовать определенная степень напряжения мышц всего аппарата, особенно губ, языка, дыхания. И до сих пор отдельные студенты пробуют эту систему, теряют годы, а главное — не всегда удается после этого вернуть «пострадавшего» на нормальный уровень.

На этом я не попался тогда, но попался на другом — на системе занятий Щербинина. Владимир Арнольдович был очень влиятельным музыкантом, воспитавшим много квалифицированных тромбонистов. У него была система занятий и разыгрывания на тромбоне под названием «Стандарты», включающая «колеса», или «кольца» (не помню точное название). Эта система была рассчитана на многочасовые ежедневные тренировки. Они, безусловно, закаляли аппарат, развивали регистры, но выдерживали эту систему далеко не все тромбонисты, многие от нее страдали. «Стандарты» безуспешно старались передать трубачам. Вот и я поверил в спасительную силу этой системы.

Смысл упражнения «колесо», или «кольцо», состоял в следующем: надо было с самого нижнего звука (фа-диез малой октавы) по хроматическому звукоряду медленно, легато и пиано подняться на квинту вверх и так же, не отводя мундштук от губ, спуститься обратно вниз и начать новый круг, прибавляя сверху еще полтона, и вновь спуститься вниз. С каждым новым кругом добавляя по полтона, надо было стремиться расширить «колесо» до 2,5—3 октав, а затем аналогичным путем вернуться обратно.

На эти занятия уходили часы труда. Теперь я понимаю, что большей бессмыслицы и варварства невозможно было вообразить. Но тогда я начал «наворачивать круги». Через неделю у меня напрочь перестали извлекаться вообще какие бы то ни было звуки — ни верхние, ни нижние, ни средние, ни громкие, ни тихие.

В отчаянии я обратился к Владимиру Арнольдовичу, с которым много лет нас связывали дружеские отношения. Он сказал: «Приходи, поможем. А эти (он имел в виду свои «колеса») брось играть».

Около месяца я не прикасался к инструменту. Еще больше времени ушло на постепенное приближение своим обычным методом к прежней игровой форме.

И в наше время есть подобные работы, рекламирующие развитие сверхвозможностей игры на трубе. Они отражают, в основном, крайний субъективизм их авторов и рассчитаны на ищущих легкого пути. А легких путей в нашей практике не бывает. Строить цели-



ком свои занятия на этих системах опасно и чревато непредвиденными отрицательными результатами. Лишь отдельные страницы и мысли из этих работ могут быть испробованы индивидуально.

Моя третья служба в армии продолжалась до конца войны и дальше, до парада Победы 24 июля 1945 года. За армейские годы я дослужился до звания старшего сержанта. Еще будучи на службе выдержал конкурс в оркестр Большого театра, и в декабре 1945 года начал работу в прославленном коллективе, которая продолжалась без малого сорок лет — как один день...

Печальным итогом войны для нашей семьи стала гибель двух моих младших братьев — Левы и Абраши. Лев, 1923 года рождения, пошел в армию добровольцем. Ему еще не было 18 лет. Через три месяца он, в звании лейтенанта, был отправлен на фронт в Белоруссию, и где-то под Смоленском их часть попала в окружение. Оттуда брат выбрался, к счастью, легко раненым. В 1942 году их армию направили под Орел, где вскоре развернулась ожесточенная битва на Орловско-Курской дуге, после которой немцы устремились к Сталинграду. Когда эшелон, в котором ехал Лева, остановился под Москвой в районе станции Бутово, он сумел мне дать знать, что мы можем повидаться. Я немедленно помчался на встречу с братом. Он был в полевой форме, лицо его, огрубевшее от мороза и ветра, стало совсем другим — не светлым, мальчишеским и улыбочивым, каким я его видел всего полгода тому назад. Раненый в бедро он хромал, взгляд его выражал суровость и озабоченность. Мы стояли на лесной опушке, скрытые деревьями от железной дороги, разговаривали и поглядывали на часы. Я не мог допустить, чтобы он уехал от меня в неизвестность, готов был спрятать его, моего ребенка, в своем сердце. Но не мог же он стать дезертиром, хотя по закону должен был призваться в армию годом позже. Мы попрощались. Я предчувствовал, что больше его не увижу, но не показал своих слез. Я и теперь плачу, описывая нашу последнюю встречу. В бою Леву в самое сердце поразила пуля снайпера. Это случилось под Орлом. Его фронтовые товарищи прислали нам комсомольский билет и фотографии, простреленные адской пулей. Похоронили его в безымянной братской могиле. Ему шел лишь 19-й год...

Младший брат мой, Абраша, 1925 года рождения, был одаренным музыкантом. Он тоже учился в ЦМШ у профессора М. И. Табакова и увлекался композицией. По общеобразовательным предметам он учился в одной группе с Леонидом Коганом и Юлием Ситковецким. Несмотря на детский возраст — ему было 16 лет —



Абраша начал играть в оркестре театра Моссовета. Осенью 1941 года вместе с театром эвакуировался в Среднюю Азию, не помню, то ли в Чимкент, то ли в Ташкент. Когда в 1943 году ему пришло время призываться в армию, я попросил начальника нашего оркестра Г. Запорожца взять его к нам. Получив согласие, написал Абраше, чтобы он ехал в Москву. Но что значит во время войны молодому человеку призывного возраста проехать полстраны с юга на север? Из города Чкалова (ныне, кажется, Оренбург) он прислал телеграмму: «Поезда высадили, пришли деньги». Послал до востребования денег сколько имел, но ответа от него не получил. По моей просьбе товарищ по оркестру, скрипач Самуил Кит, ехавший в командировку через Чкалов, интересовался судьбой моего брата в военной комендатуре на вокзале... Остается только предположить, что его приняли за дезертира, скрывающегося от военной службы, и отправили на фронт в составе штрафного батальона, как это обычно делали, где его сразу же убили. Абраша не был пригоден к строевой службе — он страдал близорукостью и носил очки со сложными линзами.

Мы все, особенно мама, всю жизнь ждали его. Искали, наводили справки в армейских архивах, но нам неизменно отвечали: «Считается без вести пропавшим».

Абраша играл на трубе «Циммерман», которая была собственностью консерватории. После окончания войны, когда консерватория вернулась из Саратова в Москву, с отца, как гаранта несовершеннолетнего учащегося, потребовали возместить стоимость трубы погибшего сына...

МОЯ СЕМЬЯ

Еще до поступления в Большой театр я женился на девушке, с которой познакомился за год до начала войны. Фаина Семеновна Хавкина тоже была студенткой училища им. Гнесиных. Обладательница звонкого сопрано, она выступала в самодеятельных концертах города Кольчугина Ивановской области и оттуда была рекомендована в училище как перспективная певица. Ей сразу же стали «ставить» голос, менять дыхание и заучили так, что она вовсе потеряла былую уверенность и стала бояться выходить на сцену. С началом войны занятия прекратились. Фаину эвакуировали в Горький. Я же остался служить в Москве. Более трех лет мы были разлучены, но почти ежедневно писали друг другу письма. А когда в начале 1945



года Фаина вернулась в Москву, мы стали мужем и женой. Жилья у нас не было, ютились то у знакомых, то у моих родителей, одно время снимали угол в общей квартире. Когда мое положение в Большом театре укрепилось, нам предоставили крохотную комнатку в театральном доме в Щепкинском переулке, что позади театра. Мы были счастливы.

4 сентября 1948 года у нас родился сын Сергей. Он оказался единственным ребенком. Фаина была очень преданным человеком, с необычайно тревожной натурой. Она окончила Московский институт иностранных языков, хорошо знала английский, успешно работала в школе. Но неуверенность в себе являлась чертой ее характера, ей все казалось, что она малоквалифицированный педагог. Часто болела — результат двух неудачных родов, и работу в школе пришлось оставить.

Наследственность семьи Фаины оказалась фатальной, словно весь их род был обречен на вымирание. Ее отец умер молодым, родной брат Яков не дожил до 59 лет. Его сын Борис умер в 40 лет. Фаина умерла в 49. Судьба продолжала косить род...

Мы захоронили урну с прахом Фаины на кладбище Московского крематория. На двухметровом гранитном камне высекли глубокий рельеф с изображением склоненной женской головы.

Художником, создавшим этот образ, была известная московская керамистка Монна Яновна Раггус. Общие заботы и общая работа над памятником постепенно сблизили нас. Мы еще много дней провели на могиле, пока не закончили скульптуру и не установили памятник. Знакомство с талантливым художником незаметно переросло в привязанность, а спустя два года мы с Монной поженились.

Моя семья всегда оставалась для меня главной опорой и поддержкой. У сына Сергея сложилась вполне благополучная семейная жизнь. Его жена Ирина родила дочку, которую назвали Анной. Счастливые родители растили любимое чадо. Отец обожал дочь. Мы с Монной и Сергей с семьей вместе проводили летние месяцы в Портновской, на подмосковной даче, выстроенной в прибалтийском стиле по проекту Монны Яновны. Дедушка с бабушкой выгуливали и баловали внучку, которой на одиннадцатом году жизни неожиданно суждено было стать сиротой, а ее маме — вдовой. Теперь Ирина с Аннушкой уехали в Америку и по-прежнему вдвоем проживают в Нью-Йорке.

Моя вторая жена, Монна Яновна, литовка по происхождению, родилась и училась в России. Как и я, она сформировалась как твор-



ческая личность на русской культуре. Окончила Московский институт прикладного и декоративного искусства и стала заниматься керамикой. До этого мечтала стать актрисой и даже год проучилась в студии Ю. Завадского.

Мы с женой стали друзьями и по искусству, наши творческие профессии в чем-то привели к взаимовлиянию. В керамике Монны появились музыкальные сюжеты (она занималась керамикой художественной, а не бытовой): «Полифония Баха» с изображением элементов органа; «Летящая скрипка» – темы каминных и настенных часов, которые были созданы на сюжеты «Пиковой дамы», «Кармен», «Марии Стюарт», гоголевского «Портрета»; триптих «Экология» в защиту природы и многое другое. А в моей музыке расширились представления о художественных образах, навеянные полотнами художников от античных времен до модернизма. Монна владела богатой библиотекой книг и художественных альбомов, которые вот уже около 25 лет нашей совместной жизни я изучаю и духовно подпитываюсь.

Персональные выставки керамики Монны Рачгус, члена Союза художников России, проходившие в Москве и в Вильнюсе, сопровождались звучанием моих записей музыки Баха, Листа, Шопена, Рихарда Штрауса, Равеля, Дебюсси, Чайковского, Рахманинова... Монна – весьма эрудированный человек. Кроме того, она неравнодушна к социальной стороне жизни России, к политике, экологии. Участь «врага народа», постигшая ее отца в годы сталинских репрессий, также наложила отпечаток на ее восприятие нашей действительности.

Вот уже долгие годы мы с Монной всегда вместе в трудные и радостные минуты жизни. Вместе разъезжаем по странам, где я в последнее время провожу, в основном, курсы мастерства. Монна была со мной и в Роттердаме, когда я перенес тяжелейшую операцию на сердце. А шесть лет спустя, когда она оказалась в больнице на операционном столе, я вернулся из Америки после выступления на Саммит Брасс (Samit Brass) на 4 дня раньше, чтобы перевезти ее домой. Но несколько дней спустя сам неожиданно свалился и попал в кардиологическое отделение. Монна, еще совсем слабая, опять ухаживала за мной.

Так, вдалеке от родины, России, одни, мы и теперь поддерживаем друг друга и ни одного дня не проводим праздну. Заняты творческим трудом соответственно нашим возможностям. Время проводим в основном за письменным столом и на природе: я пишу или играю, Монна пишет, рисует или лепит.



УЧЕБА В ИНСТИТУТЕ ГНЕСИНЫХ

Когда на конкурсе в Большой театр я играл «Концертное аллегро» Пескина, это сочинение не было известно Табакову. Кто-то из коллег Табакова — кажется, это был Ян Францевич Шуберт, фэготист Большого театра и преподаватель кафедры института им. Гнесиных, созданной Табаковым, — поздравил Михаила Иннокентьевича с успехом его ученика, который на конкурсе в Большой театр играл новое интересное сочинение композитора Пескина. Михаил Иннокентьевич, конечно, порадовался моему успеху, но сказал, что испытал неловкость (буквально это прозвучало: «Вынужден был хлопать глазами»), не зная о каком произведении идет речь. Тогда я спросил, нет ли у него желания послушать «Концертное аллегро»? Он замялся, но ответил: «Хорошо. Приходите».

Я уговорил Владимира Ананьевича пойти в консерваторию (Табаков тогда преподавал в консерватории и в институте) и сыграть Михаилу Иннокентьевичу незнакомое произведение. Мы пришли, долго ждали у дверей 26-го класса, где всегда занимался Табаков, но он не принял нас. На этот раз я испытал неловкость перед Пескиным и был оскорблен вместе с ним. Как видно, происшествие на заключительном концерте Всесоюзного конкурса мой профессор не забыл. Почти год после этого инцидента я не ходил к Табакову.

Это было тяжело. Страдали мы оба. Помню, мудрую инициативу проявил мой товарищ Илья Границкий. В 1944 году его приняли в только открывшийся институт им. Гнесиных, в класс Михаила Иннокентьевича Табакова. Илья знал о сложившейся ситуации и понимал, что мне нужен Табаков и я могу быть полезен ему (во время войны Табаков находился в эвакуации в Саратове и, по просьбе Елены Фабиановны Гнесиной, я занимался с его учениками, оставшимися в Москве), поэтому постепенно подготовил Табакова к моему приходу.

В назначенный день я смиренно вошел в класс и сел у двери. Михаил Иннокентьевич как ни в чем не бывало обратился ко мне и назначил время для занятий. В дальнейшем я продолжил заниматься в его классе, всячески помогал ему, а затем стал его преемником в институте, где проработал 35 лет. Ничто больше не омрачало наших отношений до самой кончины Михаила Иннокентьевича.

По-прежнему я совмещал учебу с работой. Так было всегда, начиная с моей службы воспитанником в кавалерии. Несмотря на ра-



боту в Большом театре, в учебе я не отставал, напротив, работал с опережением программы. Как участнику войны и работнику Большого театра мне предложили учиться по индивидуальной программе и я закончил институт за четыре года вместо пяти (1946–1950), да еще получил диплом с отличием.

В период учебы в институте я участвовал в международном конкурсе духовиков, который состоялся в 1947 году в Праге, во время I Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Участвовали в нем кларнетисты и трубачи. Впервые наши духовики представляли советскую исполнительскую школу за рубежом и можно было сравнить уровень мастерства у нас и в других странах. Советский Союз в конкурсе представляли два кларнетиста — В. Петров и И. Рогинский, и два трубача — И. Павлов и я. «Первая ласточка» оказалась очень удачной: все мы стали лауреатами этого международного конкурса, заняв первые и вторые места.

ТРУБАЧ НА ПЬЕДЕСТАЛЕ ДИРИЖЕРА

После окончания института, когда курс обучения духовика был завершен, я почувствовал, что не удовлетворен объемом полученных знаний. Мне казалось, что я сошел с поезда, не доехав до цели и полпути. Продолжать совершенствоваться в аспирантуре, куда я сдал экзамены, мне не разрешили под предлогом незаконности совмещения работы в Большом театре с учебой в аспирантуре, которая тоже считалась работой. Такой вот парадокс нашей системы. К счастью, аналогичное положение не помешало моему коллеге по Большому театру, кларнетисту Виктору Петрову, в том же году приказом зам.министра культуры Калошина быть зачисленным в аспирантуру. Время страна переживала трудное — 1951 год, разгар борьбы с космополитизмом, формализмом в языкознании, биологической науке. В следующем году появится гнусное «дело врачей», и героиня этого события — рядовая медсестра Лидия Тимашук, «разоблачившая» группу «наемных убийц», а на самом деле — выдающихся деятелей медицины — получит за свой «высокий подвиг» орден Ленина (после смерти Сталина ей спешно «устроили» автомобильную аварию)...

Я решил поступить на дирижерско-симфоническое отделение Московской консерватории. Поступил со второго захода — после первой неудачной попытки год изучал гармонию, чтение партитур, совершенствовал игру на фортепиано.



Полученные на дирижерском отделении знания сыграли неоценимую роль в моей деятельности исполнителя-трубача. За годы учебы в консерватории я окупился в глубины музыкальных наук, что расширило горизонты моих знаний и мое музыкальное мышление. Я с благодарностью вспоминаю своих учителей: Лео Морицевича Гинзбурга, Кирилла Петровича Кондрашина, Николая Петровича Ракова, преподававшего инструментовку, Илью Романовича Клячко — педагога по фортепиано, Сергея Васильевича Евсеева — он вел полифонию.

Дирижерскому делу я отдал более 10 лет своей жизни. Из них три года в Большом театре прошли в общении с такими музыкантами, как Александр Шамильевич Мелик-Пашаев, Юрий Федорович Файер, Борис Эммануилович Хайкин. Я был их ассистентом, дирижируя в очередь «Травиатой», «Вертером», «Фаустом», «Банк-Баном», балетом «Лауренсия».

Сейчас, оглядываясь назад и вспоминая, как увлеченно и настойчиво бился я за право продолжать свое образование на дирижерском отделении, я с большей ясностью могу оценить степень заблуждения или правоты своего решения тех лет.

Моим первым учителем и вдохновителем на дирижерском поприще был Кирилл Петрович Кондрашин. Это происходило в тот год, когда дверь консерватории передо мной была закрыта, но дверь класса Кондрашина, начавшего тогда работать в консерватории, распахнулась. Я посещал уроки, присматривался, прислушивался, получал небольшие задания и готовился к повторному экзамену.

С Кириллом Петровичем я сотрудничал со дня поступления в Большой театр. Сыграл с ним много спектаклей, был участником созданного им молодежного оркестра, неоднократно гастролировал за рубежом с оркестром Московской филармонии, который он возглавил после ухода из Большого театра.

При поступлении в консерваторию меня определили в класс профессора Лео Морицевича Гинзбурга. Параллельно в класс А. В. Гаука был зачислен Альгис Жюрайтис. Евгений Светланов был уже на втором курсе, а Геннадий Рождественский заканчивал консерваторию в классе своего отца, Николая Павловича Аносова.

До этого мне приходилось встречаться с Лео Морицевичем в творческой рабочей обстановке, когда он дирижировал программу с молодежным оркестром. Этот коллектив был создан в 1949 году специально для участия в фестивале молодежи и студентов в Будапеште. Оркестр в основном состоял из молодых музыкантов Боль-



шого театра. На фестивале мы играли симфонические программы и балетные спектакли Большого театра. Коллектив просуществовал несколько лет, участвовал в абонементных концертах Московской филармонии, сделал записи на радио.

С молодежным оркестром состоялся и дирижерский дебют Святослава Рихтера. Он дирижировал Симфонией-концертом для виолончели с оркестром С. Прокофьева, а солистом был Мстислав Ростропович. Дирижировали этим оркестром и Давид Федорович Ойстрах, и Геннадий Рождественский.

Возвращаясь к программе, которую готовил с молодежным оркестром Лео Морицевич, хочу отметить его умную, кропотливую и тонкую работу над 4-й симфонией Брамса. Музыка эту я знал и считал — как и теперь считаю — очень сложной для дирижера, особенно в построении цельности формы и темповых соотношений.

Занятия в классе Л. М. Гинзбурга казались необычными, и не столько трудными, сколько неудобными. Мы должны были дирижировать произведения наизусть и без какого бы то ни было озвучивания (даже петь запрещено), 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. Правда, не я один. Поступивший со мной А. Джумахматов, ныне ведущий дирижер в Киргизии, тоже недоумевал: «Сколько же лет потребуется для освоения таким методом репертуара? Всей жизни не хватит».

К счастью, он оказался только начальным этапом педагогической системы Лео Морицевича, задача которого заключалась в «настройке» памяти, слуха, воли и подготовке к сложной профессии дирижера. Дальше пошло легче: мы дирижировали в классе по нотам, а оркестр нам заменяли два пианиста.

Уже в первый год обучения состоялся мой дебют. Я дирижировал с оркестром и певцами оперной студии заключительную сцену из «Онегина». Затем исполнил только что появившуюся в печати неизвестную доселе 21-ю симфонию Овсяннико-Куликовского. Тогда я обратил внимание на некое несоответствие в партии труб: во второй части симфонии они играли терцовую мелодию на хроматическом звукоряде, а ведь в 1810 году (именно этим годом датируется



написание симфонии) хроматической трубы еще не существовало, она была изобретена лишь к 30-м годам прошлого века. Но детективную историю творчества Овсяннико-Куликовского я расскажу позже.

Далее я изучал симфонии классиков. Помню, как ошеломил меня своей простотой гениальный речитатив из финала 1-й симфонии Бетховена, особенно когда я услышал ее в исполнении австрийского дирижера И. Крипса и немецкого Г. Абендрота, гастролировавших тогда в Москве. Мне до сих пор кажется, что гений Бетховена можно определить по этой детали, построенной всего-навсего на звуках до-мажорной гаммы в одну октаву. Может быть, такая моя реакция была наивной, потому что ничего подобного в своей трубной литературе я не встречал, но и сейчас меня волнует этот эпизод.

Лео Морицевич слыл эрудитом. Он хорошо знал музыкальную литературу и различные дирижерские концепции ее исполнения. Нередко из его уст можно было услышать: «А Тосканини (или Стоковский, или Мравинский) делал этот эпизод так-то...»

Его педагогический метод был ясно сформирован и отточен, однако он никогда не стремился излагать его студентам и «разжевывать» всякие частности. На уроках порой казалось, что он недоговаривает, что-то таит в себе, и это беспокоило учеников. Но Гинзбург иногда мог скупой, одним лишь словом навести ученика на какую-то мысль и тем самым помочь ему открыть целый пласт понятий. Со временем я понял мудрость этого метода. Лео Морицевич считал, что мысль, истина, рожденная или открытая самим учеником, во много раз ценнее и глубже остается в его памяти, чем подсказанная со стороны, чужая — многократно повторенная в педагогическом процессе, а потому и не требующая предельного внимания. Легко доставшись, она легко и исчезает из памяти.

Перед моим дипломным концертом я уже имел некоторый опыт выступлений с оркестром в Москве и других городах. А программы строил так, чтобы можно было часть произведений дирижировать, а часть играть на трубе в сопровождении оркестра.

Несмотря на то, что объем дирижерской нагрузки с годами возрастал, я все же ежедневно, перед тем как открыть партитуру, занимался на трубе. Это уже стало моей физиологической потребностью — не говоря о том, что я обязан был поддерживать свою игровую форму, оставаясь трубачом. Ненормальность такого положения рано или поздно должна была привести меня к внутреннему конф-



лику, заставить задать вопрос самому себе: «Кто я? Какой профессии должен посвятить себя безраздельно?»

Итак, мой дипломный концерт состоялся в Большом зале Московской консерватории. Играл оркестр Большого театра — мои коллеги оказали мне великую честь. В программе — 6-я симфония Чайковского, Концерт для голоса с оркестром Р. Глиэра (пела изумительная колоратура Галина Олейниченко), увертюра Вебера «Оберон». Большой зал заполнен, несмотря на дневной час. Экзамен прошел удачно.

И опять же, после окончания консерватории передо мной встал вопрос: «Кто я?!»

В это время объявили конкурс в стажерскую группу дирижеров Большого театра. Меньше всего я думал о такой судьбе, а вернее, и думать себе не позволял стать дирижером Большого театра, не набравшись опыта. Но как же быть? Почти десять лет труда... Оставить все, уехать в провинцию и где-то начинать все сначала?

После успешного конкурса Лео Морицевич сказал мне: «Вот теперь я не сомневаюсь в Вашей дирижерской карьере...»

И тут мой профессор ошибся! Я не был дирижером по своей музыкантской природе и по данным своего характера. Да, я чувствую музыку, понимаю ее и могу воплотить на своем инструменте, но лично (это слово часто произносил Лео Морицевич), а не через других людей. Наверное, мне не дано постичь таинства дирижерского искусства, которые заключены именно в этом — в передаче энергии ума и сердца другим людям, в умении своими мыслями, чувствами и настроениями воздействовать на них.

Возможно, истина в том, что личность дирижера скрывает в себе некие магические и гипнотические силы, которые отличают подлинного дирижера от красиво и правильно жестикулирующего музыканта. И если хорошие, даже выдающиеся исполнители, взявшись за палочку показывают несостоятельность в дирижировании, то и среди дирижеров часто встречаются слабые музыканты.

Занимался дирижированием я самозабвенно, как на своем инструменте. К каждому спектаклю в Большом театре (операми дирижировал в филиале) готовился сам, проводил спевки с солистами, вводил новых исполнителей. Однако в процессе спектакля я редко чувствовал подлинно творческий ответ, идущий от артистов на сцене. Я старался, напрягался, страдал, но не мог получить то, что чувствовал сам. Наверное, причина заключалась в несовершенстве



моего мастерства, молодости. Но не только в этом. Виновата была и оперная рутина. Спектакли шли годами, почти никогда по-настоящему не репетировались. В них укоренилось множество штампов: все всё знали и пели по инерции.

Как-то после спектакля «Травиата» я попросил зайти в дирижерскую комнату молодого хормейстера и спросил его: «Почему артисты хора не смотрят на руку, тормозят движение танца в первом акте?» Он ответил: «Прожектора рампы слепят, мешают смотреть». А режиссер, ведущая спектакль, сказала: «Да они и не знают, кто дирижирует».

Они бы знали кто дирижирует, если бы за пультом стоял Голованов или Мелик-Пашаев!

Была и еще одна причина, мешавшая мне. Речь идет о творческом компромиссе, заложенном в дирижерской профессии — одной из негативных ее сторон. Дирижеру никогда не хватает времени сделать не только все, что он хочет, но и то, что необходимо. И приходится часто надеяться на пресловутое «вечером будет». Об этом предупреждал меня Кирилл Петрович Кондрашин, которому нередко приходилось объявлять конец репетиции, оставаясь неудовлетворенным отсутствием времени.

Это как раз то, что несовместимо с творчеством музыканта-инструменталиста, прежде всего, солирующего артиста, для которого не существует ни физических, ни временных преград в процессе подготовки музыки к показу. Чего же можно добиться, если без репетиции дирижируешь оперным спектаклем, сделанным кем-то и когда-то, пусть даже очень хорошо?

После двадцатого-тридцатого спектакля меня стала тяготить дирижерская работа. Однажды я заменил заболевшего Юрия Федоровича Файера, потому что был его ассистентом при постановке балета «Лауренсия» А. Крейна. Но одно дело прокорректировать ноты и провести репетицию с оркестром, а другое — провести спектакль с балетом. Сколько я ни изучал в балетном классе хореографию, на спектакле никак не мог понять, где, когда и у кого бывает злополучный «раз». У одних он бывал наверху, то есть в полете, у других — в начале прыжка. В результате я напортил, сколько мог, моим любимым балетным девочкам и ребятам, искусством которых любовался и восхищался со своего оркестрового места все годы работы в театре.

Спектакль прошел благополучно. Как говорят, «закончили все вместе». Но напряжение было огромным и у меня, и у моих коллег, артистов оркестра. В одном месте в ожидании движения балерины



я долго держал руку на весу. В этот момент не выдержали нервы у концертмейстера вторых скрипок Николая Георгиевича Панюшкина, и он за четверть до вступления всего оркестра один, что называется, «рванул» на скрипке аккорд. Не знаю, как я не свалился с пульта. Потом мы извинялись друг перед другом.

Бывший тогда заместителем директора театра по творческим вопросам Сергей Владимирович Шашкин предложил мне дирижировать этот спектакль еще раз. Но я поблагодарил и решительно отказался, вполне «удовлетворенный» дебютом.

В те годы в театре были заведены «контрольные» книги. Дирижер записывал в книгу свое мнение о том, как прошел спектакль, концертмейстеры оркестра — как провел спектакль дирижер. Конечно, всегда отмечали «вдохновение маэстро», а ведущий режиссер вписывал замечания к постановочной части. Я знал, что дирижеры не всегда давали оценки, а иногда просто расписывались. И я порой так поступал, не задумываясь о том, что в этих книгах таится опасность ненароком задеть самолюбие артиста. А это область тонкая — можно и не заметить как обидишь человека.

Однажды так и вышло. Партию Виолетты в моих спектаклях пела Глафира Деомидова — чудная певица, милый, улыбчивый человек. Глаша была безотказным работником, часто заменяла заболевших, даже репетировала вместо них. А на свои партии, случалось, приходила утомленная, с осевшим голосом. 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 объятия...

Годы дирижерской стажировки в Большом театре подходили к концу. Надо решать, что делать дальше. Для меня было ясно, что с трубой я не расстанусь. Мой друг Яков Гандель, мудрый человек, часто обсуждая со мной дела, говорил: «Лучше быть звездным трубачом, чем второстепенным дирижером».

А Мелик-Пашаев: «Как же мы без Докшицера-трубача?»

Да разве нужно было меня убеждать! Я никогда не считал себя настоящим дирижером, я только занимался этим делом.

Мой «кризис» разрешился сам по себе и неожиданно. В 1971 году закрыли филиал Большого театра, сократили около ста музыкантов



и двух дирижеров — Г. Жемчужина и меня. И я почувствовал, что жизнь вернулась в нормальное русло.

Но я никогда не жалел, что столько времени отдал дирижерской деятельности. Пользу из этих занятий я извлек огромную, ведь я получил именно то, чего мне недоставало в моей исполнительской работе. Мое мышление осталось дирижерским — в этом профессор Лео Морицевич не ошибся! Я никогда не мог ограничиться изучением партии трубы при знакомстве с новой музыкой, мне нужна была партитура, чтобы видеть все, судить о музыке и исполнять ее. Я воспринимаю музыку не иначе как в колорите оркестровых инструментов, хорошо знакомых мне, вижу мастерство дирижера и его слабости. Рефлекторно сам дергаюсь, когда дирижер теряет управление оркестром или тянется за ним.

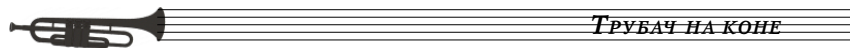
Хотя я не занимаюсь дирижированием, дирижером себя ощущаю теперь больше, чем в те годы, когда проходил практику в театре. Дирижерское начало доминирует в моем сознании оркестрового исполнителя, концертанта, преподавателя, аранжировщика. Это помогло мне в дальнейшем развивать исполнительскую сторону моей деятельности трубача.

Итак, после 25 лет учебы наступила в полном смысле музыкальная зрелость. Для меня не было проблемой разобраться в музыке по партитуре, клавиру, сделать инструментовку, транскрипцию. Уже другими глазами я смотрел на трубную литературу — меня удручала ее убогость. И поскольку главным в жизни оставалось все же исполнительство на трубе, то я активно взялся за обновление репертуара. Одновременно начался период реализации накопленных знаний и передачи их другим.

За чудный звук трубы — расплата:
В него влюбилась Травиата.
И в «Травиате» с этих пор
За пультом Тима-дирижер.

Куплет Ю. Николаева,
шарж А. Радунского





ОРКЕСТР БОЛЬШОГО ТЕАТРА

До поступления в Большой театр я уже имел некоторый опыт оркестровой работы — в основном это была работа в духовом оркестре, джазе, а также в оркестре драматического театра им. Вахтангова. Желание стать артистом оркестра Большого театра оставалось моей тайной мечтой, о которой я никогда никому не говорил, что оказалось единственным признаком суеверия моей натуры — не высказывать вслух то, о чем мечтаю. Не знаю, откуда это взялось, но и сейчас оно при мне...

В декабре 1945 года, когда я впервые попал в Большой театр, его огромный оркестр насчитывал 230 человек и состоял из двух с половиной составов. Артисты работали одновременно в Большом театре и филиале, и еще оставался подменный резерв, равный почти половине состава.

Средний возраст музыкантов выходил за пятьдесят, большинство — седоволосые. В разговорах упоминали фамилии Рахманинова, Сука, Авранека. Имена этих выдающихся дирижеров прошлых лет звучали для меня, как история времен античности.

В то время в оркестре было совсем мало молодых музыкантов: лауреат первой премии на Всесоюзном конкурсе 1941 года валторнист Валерий Полах, его коллега Александр Рябинин, гобоист Иван Пушечников, кларнетист Виктор Петров, ударник Алексей Огородников, виолончелисты Федор Лузанов и Борис Реентович, скрипач Леон Закс и еще несколько человек.

Мы работали под зорким и критическим наблюдением старших мастеров. Нам помогали осваивать репертуар, расти, а главное — впитывать исполнительские традиции, которыми так славен оркестр Большого театра.

Традиции заключались не столько в консервативности мышления и трактовки музыки (хотя нередко можно было услышать в оценках старших: «А Михаил Прокофьевич Адамов эту фразу играл так-то...»), сколько в общем звучании, вдохновенности фразировки. Новизна трактовки всегда привлекала особое внимание и принималась коллективом только в случае достижения идеала звучания, но чаще всего непривычное воспринималось критически. Иван Антонович Василевский, отрабатывая со мной Неаполитанский танец из балета Чайковского «Лебединое озеро», настаивал на адамовской артикуляции, к которой с годами так привык, что иной и не представлял себе.

Первыми ценителями исполненного соло оказывались рядом сидящие музыканты. Свое мнение они выражали едва слышными



возгласами одобрения или гробовым молчанием. Правда, при аварии, явной неудаче, равной катастрофе, сочувственно постукивали по пультам или раструбу инструмента в знак профессиональной солидарности.

Но высшим судьей оставался дирижер – его реакция была решающей для всеобщей оценки. За дирижерским пультом стояли такие мастера как С. А. Самосуд, А. М. Пазовский, Н. С. Голованов, А. Ш. Мелик-Пашаев, Ю. Ф. Файер, В. В. Небольсин, К. П. Кондрашин. Позже в театр пришли Б. Э. Хайкин, М. Н. Жуков, О. А. Дмитриади. Новое поколение дирижеров – Е. Ф. Светланов, Г. Н. Рождественский, А. М. Жюрайтис, М. Ф. Эрмлер – были моими ровесниками. Мы вместе учились в консерватории дирижерскому делу (только Эрмлер ленинградец), вместе проходили конкурс в стажерскую группу дирижеров Большого театра. С дирижерами более молодого поколения – Ф. Ш. Мансуровым, А. Н. Лазаревым, Ю. И. Симоновым – мне тоже довелось работать десяток лет, выступать в концертах и делать записи. Таким образом, я застал дирижеров трех-четырёх поколений, имел возможность наблюдать их работу и участвовать в ней.

Творчество оркестрового музыканта теснейшим образом связано с мастерством и художественными требованиями дирижера. Каждый дирижер хотел, чтобы играли хорошо и только хорошо! В этом все они были схожи. Но каждого отличало и нечто свое, неповторимое. Так, 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...

Одно время в театре за дирижерским пультом появился Мстислав Леопольдович Ростропович – мой товарищ по ЦМШ, грандиозный музыкант и феноменальный виолончелист. Он увлекся дирижированием, поставил в Большом театре «Евгения Онегина», с которым театр гастролировал в Париже и Берлине с огромным успехом, а позже вместе с режиссером Б. А. Покровским сделал новую редакцию оперы С. Прокофьева «Война и мир».



С. А. САМОСУД

Самуил Абрамович Самосуд (1884—1964) — яркая личность в истории советского оперного искусства. В Ленинграде он прославился как новатор — постановщик новых опер, в том числе «Войны и мира» Прокофьева, — и был приглашен в Большой театр, где поставил две оперы И. Держинского — «Тихий Дон» и «Поднятая целина», а также оперу М. Глинки «Иван Сусанин».

Вместе с Самосудом в Москву переехал его друг, скрипач Л. А. Авцон, который боготворил Самосуда и проводил много времени в беседах с ним. Авцон рассказывал мне, что Самосуд пользовался расположением Сталина и тот иногда интересовался мнением Самосуда. Например, когда в 1940 году собирались отметить 100-летие со дня рождения П. И. Чайковского, Сталин, периодически приезжавший один в свою ложу, спросил Самосуда, как он смотрит на то, чтобы Большому театру присвоить имя Чайковского. Самосуд подумал и сказал: «Большой театр — это Большой театр, а имя Чайковского можно присвоить Московской консерватории».

Другой пример. В 1942 году в Большом театре прослушивали и отбирали варианты Гимна Советского Союза, вместо «Интернационала», это было важное политическое событие. Сотни людей участвовали в нем. Многие композиторы предлагали свои варианты. Хоры и духовые оркестры менялись один за другим. Только оркестр Большого театра сидел, не вставая, в своей оркестровой яме с начала до конца, а над ним — правительственная ложа. Сталин сказал Самосуду: «Много работают музыканты Большого театра». — «Да, товарищ Сталин, — ответил Самосуд, — много работают, но мало получают...» (Нужно заметить, что Самосуд на свои постановки брал до ста репетиций).

Через несколько дней в Большой театр поступила правительственная депеша. В ней сообщалось, что дирекция Большого театра может располагать энной, весьма значительной суммой для увеличения зарплаты артистам оркестра. Сумма повергла в страх руководителей театра. Ставки были увеличены в 3—4 раза, а остальные деньги возвращены обратно.

После этого немедленно испортились отношения между оркестром и артистами оперы и балета. Солисты балета и оперы всегда были более высокооплачиваемой категорией, чем артисты оркестра. Поэтому за первым шагом последовали и другие — повысили ставки и в опере, и в балете, а затем до уровня Большого подняли Ленинградский театр им. Кирова, Киевский оперный театр, оркестр



Мравинского, Государственный симфонический оркестр с дирижером Гауком и большой оркестр радио во главе с Головановым.

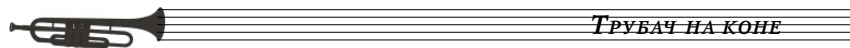
Так, одной волей самодержца, благодаря вовремя сказанной реплике Самосуда, были изменены условия жизни целой категории работников искусства.

Самосуд был главным дирижером с 1936 по 1943 годы. После него эту должность 5 лет занимал А. М. Пазовский, а с 1949 года главным дирижером вновь стал Н. С. Голованов. С Самосудом мне довелось участвовать в первом исполнении 7-й симфонии Д. Шостаковича в Москве, в конце 1941 года. Помню, партию первой трубы играл тогда С. Н. Еремин, ведущий первой тройки труб, а вторую тройку, где был и я, возглавлял Г. А. Орвид.

После войны, когда Самосуд был главным дирижером второго оркестра радио (а его ассистентом и концертмейстером — начинающий тогда дирижерскую карьеру Юрий Силантьев), я записал с ним только что обнаруженное неизвестное сочинение для трубы А. Глазунова «Листок из альбома». Как вскоре выяснилось, неизвестные до той поры «находки», в том числе и «Листок из альбома», принадлежали перу скрипача Михаила Гольдштейна. Среди «обнародованных» им опусов были: Соната для виолончели А. Бородина, которую записал на пластинку известный виолончелист Яков Слободкин, Концертный вальс для трубы и фортепиано А. Аренского. К их числу принадлежала и 21-я симфония Овсяннико-Куликовского — мой дирижерский дебют. Написанная якобы в 1810 году по случаю открытия Одесского оперного театра, она призвана была доказать, что жанр симфонии родился в России, и его создатель — Овсяннико-Куликовский, а не венские классики — Гайдн, Моцарт, Бетховен. В послевоенные годы распространилась мода на русские приоритеты...

Опусы Михаила Гольдштейна написаны так искусно, что трудно было заподозрить подделку. Сам Гольденвейзер, опубликовавший рецензию на сонату Бородина, восклицал: «Да ведь это музыка Александра Порфирьевича!..» Но особая пикантность ситуации с симфонией Овсяннико-Куликовского заключалась в том, что такого композитора вообще не существовало. Ни в одном из музыкальных справочников, изданных в самые последние годы, даже в советском энциклопедическом словаре, имени такого композитора не упоминается! Хотя ничем не приметный музыкант с такой фамилией жил в Одессе.

Когда я снова переписал «Листок из альбома» с дирижером Геннадием Рождественским, на «Мелодии» возник вопрос, под каким



опусом у автора опубликовано это сочинение и не предъявит ли Гольдштейн, проживавший уже за границей, авторские права на эту музыку Глазунова. Выход нашли: «Листок» был включен в каталог произведений Глазунова и закреплен в новом музыкально-энциклопедическом словаре, вышедшем в 1973 году.

О СТАЛИНЕ

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 валторнистов, 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 Первого. Я видел его на спектаклях «Псковитянка» (с прологом «Вера Шелоба»), «Царская невеста», «Борис Го-



дунов», «Хованщина», но никогда не встречал на операх-сказках Римского-Корсакова («Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок»), где образ царя выведен в пародийно-шутовском виде.

Сталин театр «опекал», но требовал, чтобы тот своим творчеством служил господствовавшей идеологии. Репертуар и планируемые постановки строжайше проверялись. Каждая новая работа коллектива принималась особой комиссией ЦК и Министерства культуры, а если появлялись сомнения в идеологическом отношении или в точности следования «исторической правде», спектакль просматривал сам Сталин. Скандальной была история с постановкой оперы В. Мурадели «Великая дружба», где главным героем был Серго Орджоникидзе, а не сам Сталин. Эта постановка Большого театра не только не получила разрешения на показ, но послужила поводом для постановления ЦК от 1948 года, которое явилось потрясением для всей нашей музыкальной культуры. В нем подверглись уничтожающей критике все лучшие композиторы России, в их числе С. Прокофьев и Д. Шостакович. Это позорное постановление было отменено Хрущевым после смерти Сталина.

В Большом театре проводились все торжественные собрания, посвященные государственным праздникам (Кремлевский дворец съездов был построен только в 1961 году), и во всех таких торжественных концертах участвовал оркестр. В эти дни устанавливался особый режим, а мы с утра до вечера оставались в театре. Как-то раз 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 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.

В 1930-е годы – особенно после 1937 года – во всех учреждениях периодически вылавливали «врагов народа». Не обошли и Большой театр. В 1939 году в оркестре была «разоблачена» террористическая группа музыкантов, в планы которой входило взорвать Большой театр и убить Сталина. Среди музыкантов этой группы были мои коллеги – Борис Булгаков, Валентин Карцев, Сергей Госачинской, 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: их отпустили на свободу и до конца своих дней они работали в оркестре.

Довелось мне видеть Сталина и на шикарных банкетах в Георгиевском зале Кремля – это было еще до работы в Большом театре. Балалаечный оркестр Центрального дома Красной Армии (ЦДКА), где я тогда служил, принимал участие в концертах, которые давались многочисленным участникам этих попоек. Нам тоже перепадало угощение с «барского стола» – оставалось много выпивки и закуски.

Десятки раз, стоя на Красной площади в составе сводного оркестра во время парадов, я наблюдал выход Сталина на трибуну Мавзолея, куда вел специальный подземный переход из Кремля. Мизансцены этого спектакля были бессмертны, как рутинная оперная



режиссура, особенно приемы выражения «народной любви» к членам Политбюро — дети, преподносящие букеты цветов вождям... Последняя мизансцена сталинских режиссеров просуществовала вплоть до горбачевских времен.

Личность Сталина в те времена обожествлялась. Все события нашей жизни непременно связывались с ним, его славили и благодарили, пресса и радио непрерывно вещали о «мудром учителе», «отце всех народов» и т.п. Мы жили в состоянии всеобщего психоза, и оно составляло наши будни. Всякая речь, даже на производственную тему, завершалась здравицей в честь Сталина. В любом студенческом реферате надо было славить Сталина и партию. Советские люди так к этому привыкли, что не заметили, как в коротком выступлении самого вождя на торжественном собрании по случаю собственного 70-летия, из его уст прозвучала завершающая фраза: «Да здравствует товарищ Сталин!» (!)

Я, как и все, был подвержен всеобщему психозу, как и все, кричал и славил великого вождя. И все же еще с молодых лет понял, какое зло несет Сталин людям. Об этом можно было размышлять, но поделиться с кем-то невозможно. И в наши дни, в период нарождающейся демократии, в умах людей старшего поколения нередко бродят мысли о Сталине и его «железной руке», о том, что половину населения следует расстрелять, а другую — сослать... Все это мы пережили, и, надеюсь, те времена ушли безвозвратно.

Вот на какие размышления навело меня воспоминание об одной фразе, высказанной Самосудом «великому вождю» о зарработке музыкантов. Однако продолжу рассказ о дирижерах Большого театра, с которыми мне довелось работать.

ДИРИЖЕРЫ

Н. С. Голованов

Гигантской личностью в оперно-симфоническом искусстве был Николай Семенович Голованов. Он отличался исключительной требовательностью, строгостью, даже свирепостью в репетиционной работе и детской ранимостью в жизни. Когда что-то случилось во время спектакля (что часто вовсе не зависело от дирижера), он возвращался домой в подавленном состоянии. Мне рассказывал С. Л. Рогачевский, заведующий театральной поликлиникой, что подавленность, которой был подвержен Николай Семенович из-за



постоянной неудовлетворенности, он, Рогачевский, снимал восторженными отзывами публики, феноменальными впечатлениями от его спектакля, которые якобы высказывались зрителями. Такой метод психотерапии не противоречил истине.

Голованову было свойственно драматизировать детали. Он требовал, чтобы отдача всех участников спектакля на сцене и в оркестре соответствовала его уровню. Когда во время работы он обращался к группе музыкантов и не встречал ответного горящего взгляда, он свирепел, 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.

Голованов считался мастером монументальных, масштабных постановок. Его «Борис Годунов» и «Садко», поставленные еще в 1951—1952 годах, сохранились в репертуаре театра до наших дней. А «Хованщина» дожила до 1995 года, до новой постановки Б. Покровского и М. Ростроповича.

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 5 и 6 долей: это происходило за счет тенуто на отдельных четвертях. Он возмущался: «Не умеешь играть на четыре — раз, два, три и четыре — безобразие!» (Это было его любимым словом).

Приходил на репетиции Голованов за полчаса до начала и часто начинал репетиции раньше установленного времени, но опоздавших не было. Судя по оркестровым партиям, исчерканным малиновым карандашом (все знали карандаш Голованова), репетиционной работе предшествовал напряженный домашний труд. Все его требования были обозначены в каждой партии.

Активность и воинственность Голованова проявлялись не только в творческой работе. Он мог устроить разнос в министерстве, райкоме, любой другой инстанции. После войны в театре работал выдающийся валторнист Александр Александрович Рябинин, но он служил офицером и из части его отпускали на спектакли не всегда. Не знаю точно, в какую инстанцию пошел Голованов — то ли в генеральный штаб, то ли к самому министру обороны, но устроенный им скандал и заявление типа: «У вас тысячи майоров, а Большому театру нужен только один — Рябинин», — возымели свое действие.

Николай Семенович был человеком религиозным, посещал службу в церкви Воскресения Словущего на улице Неждановой,

бывшем Брюсовском переулке. Дом, где он жил, являлся первым кооперативным домом в Москве и назывался «головановским». Теперь и его квартира стала музеем и называется «Музей-квартира Голованова». Там часто собираются музыканты, и мне приходилось бывать на камерных концертах.

А. Ш. Мелик-Пашаев

Антиподом Голованова был Александр Шамильевич Мелик-Пашаев, утонченный музыкант-эстет. Он тоже приходил на репетиции с тщательно отработанной и выверенной исполнительской концепцией и проштрихованной партитурой. Продумано было все, вплоть до внешнего поведения и эффектных театральных приемов. Он мог неожиданно перестать дирижировать и слушать, как оркестр справляется сам. Или картинно вытирать лицо во время действия белоснежным платком. Казалось, каждый спектакль повторяется, будто отснятый на киноплёнку, настолько точно воспроизводилось и повторялось все внешнее поведение: как было на первом спектакле, так и на тридцатом, и на пятидесятом.

Но это только внешняя сторона. На самом деле, в проведение каждого очередного спектакля вкладывалась новая, свежая энергия, зажигающая исполнителей и публику. В таком методе работы с оперным коллективом состояла мудрость Александра Шамильевича. Он знакомил всех с исполнительским планом, который был монолитен и нерушим, и от всех требовал его неукоснительного выполнения. Но на каждом очередном представлении такая оболочка наполнялась новым дыханием. Это делало спектакли Мелик-Пашаева и стабильными, и живыми. Поэтому Александр Шамильевич не очень жаловал новых исполнителей, и попасть в его состав молодому человеку, не прошедшему «курс подготовки», было невозможно.

В годы моей дирижерской практики в Большом театре я являлся ассистентом Мелик-Пашаева при постановке оперы Ф. Эркеля «Банк-Бан». В мои обязанности входило проведение спевков с певцами и корректурных репетиций с оркестром, выверка текста, штрихов, нюансов, исправление ошибок. Когда Александр Шамильевич пришел на дирижерский пульт, я находился за его спиной, у барьера оркестровой ямы. Все шло благополучно, и вдруг — остановка: ошибка в нотах. Александр Шамильевич обладал тонким слухом. Я тоже слышал хорошо, но эту ошибку пропустил. Только при повторении эпизода я услышал какое-то звуковое мерцание — вроде бы не фальшь, но все-таки что-то не то в аккорде. Этот случай открыл мне целый



пласт новых представлений о слуховом контроле. Сидя в оркестре, мы приучаемся замечать неправильные звуки в однотембровых инструментах, в основном, рядом сидящих музыкантов. Иногда можем услышать на расстоянии ошибки в звучании инструментов с характерным тембровым колоритом, скажем, кларнета или гобоя.

После этого эпизода на репетиции «Банк-Бана» моя реакция на звуковысотное интонирование во всей последующей практике стала иной.

Слуховое восприятие у духовиков, как и у вокалистов, имеет особую природу. Из-за того, что источник звукообразования и его контроля (губы и уши) находятся в непосредственной близости, мы не можем воспринимать звук как бы со стороны, а без пространственного ощущения труднее его контролировать и корректировать. По этой причине не всегда трубач даже свой инструмент может подстроить точно. Еще сложнее дается его корректирование в процессе игры, когда инструмент, нагреваясь, начинает повышать строй.

С Мелик-Пашаевым играть всегда было радостно. Непревзойденными шедеврами его репертуара можно назвать «Кармен», «Пиковую даму», «Аиду» и другие оперы Верди, Пуччини.

Александр Шамильевич тонко чувствовал природу исполнительства оркестрантов. Когда что-то не получалось вместе, он говорил: «Я подумаю, как это лучше показать».

Помню, как всегда судорожно напрягались руки Александра Шамильевича в сцене смерти Графини в «Пиковой даме» перед тем, как показать два коротких аккорда у труб и тромбонов, венчающих последний вздох умирающей старухи. Это напряжение передавалось и нам — 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. В той же «Пиковой даме», в первом акте, после реплики Томского «Но граф был не трус», трубач играет сольную фразу, в которой, казалось бы, нет ничего трудного. На самом же деле здесь оказалось много проблем. Дело в том, что эта неудобная фраза идет после большой паузы, которая длится 12—15 минут. При этом трубач играет совершенно один, без поддержки других голосов, при неопределенном ощущении тональности: только конец музыкальной фразы утверждает до-мажор. Все это вместе создает, кроме неудобства, еще и неуверенность. Илья Минеевич Границкий, прекрасно игравший этот спектакль, неоднократно говорил мне, что эта фраза очень неудобна. В исполнении Наума Эммануиловича Полонского я слы-

шал совсем несвойственную ему дрожь в звуке, а Полонский – лидер советских трубачей, звезда 1930–40-х годов.

Настала моя очередь играть спектакль. Александр Шамильевич остановил меня в коридоре и сказал: «Тимочка (он всегда ласково обращался к людям), я хочу Вас попросить присмотреться к “Пиковой даме”».

На спектакле – а играл я без репетиции – мне было просто. Музыка на слуху, а на предостережение Границкого я не обратил внимания – мало ли почему ему трудна эта фраза. И вот перед словами «Но граф был не трус» я почувствовал, что потерял тональный ориентир, мне не на что опереться... В тишине, после реплики певца, я не сыграл, а, что называется, врезал – и не туда. Это было возмездие за самонадеянность. Но к этому вопросу я еще вернусь. Урок мне, молодому тогда еще музыканту, не пошел впрок.

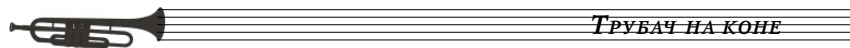
К «Пиковой даме» я обратился вновь после большого перерыва. По совету дирижера Марка Фридриховича Эрмлера, с которым мы осуществили не одну запись, я попробовал сыграть злосчастную фразу на трубе «С». Это был умный совет мудрого человека. В дальнейшем я играл «Пиковую даму» вполне благополучно много лет, но это всегда требовало особой собранности.

Ю. Ф. Файер

Юрий Федорович Файер – балетный дирижер, на редкость одаренный богом человек, вдохновенный, эмоциональный, яркий музыкант с особым даром ощущения звука. Бывает ли у дирижера свой звук? Ведь музыканты на своих инструментах звучат по-разному. Оказывается, и у дирижера есть свой звук – оркестр у каждого звучит индивидуально, неповторимо.

Это особенно проявилось на концерте оркестра, посвященном 175-летию юбилею Большого театра, который состоялся в Большом зале консерватории в 1951 году. Тогда за дирижерским пультом стояли поочередно все дирижеры театра. Н. С. Голованов, правда, уже не дирижировал, хотя оставался главным дирижером. В тот вечер можно было непосредственно сравнить звучание одного и того же оркестра «в руках» разных дирижеров, с разным исполнительским почерком. В программе были небольшие сочинения, увертюры, оркестровые фрагменты из опер, танцы из балетов.

Когда оркестр заиграл «Терцовый» (два кларнета) антракт из балета «Раймонда» Глазунова, стало очевидно, что ни у кого оркестр так не звучал, как у Файера.



Около двух лет Юрий Федорович под разными предлогами не подпускал меня к своим спектаклям. К примеру, он требовал исполнения корнетных партий именно на корнете, а такого инструмента у меня не было.

Вскоре мне попался корнет фирмы «Александр» (Alexander), привезенный кем-то после войны из Германии. Мое первое выступление в балете «Лебединое озеро» предопределило будущее. После моего дебюта Файер требовал, чтобы его спектакли всегда играл Докшицер. И ему уже было безразлично, на чем я играю – на трубе или на корнете. Я продолжал играть на трубе, а корнет отложил в сторону: у него был трудный верх, но звучал он очень хорошо. На нем я сделал свою первую пластинку, в которой впервые прозвучал «Полет шмеля» из оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».

Этот дорогой мне инструмент спустя 45 лет я вернул на его родину – в Германию, и теперь он является экспонатом Музея труб в городе Бад Секингене.

Участие в постановке балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» окончательно укрепило мое положение солиста оркестра. Я играл трубные и корнетные партии со всеми дирижерами. Интересно было работать и с более молодыми из них: Геннадием Рождественским, Евгением Светлановым, Альгисом Жюрайтисом, Марком Эрмлером и другими.

ТРУБАЧИ ОРКЕСТРА

Группа трубачей в основном оркестре Большого театра состояла из одиннадцати человек. Столько же трубачей было и в сценно-духовом оркестре-банде. Возглавлял группу Иван Антонович Василевский, который играл виртуозно, ярко, с мелкой, немного дрожащей вибрацией. Кроме него, первыми трубачами являлись: С. Н. Еремин, обладавший объемным, мощным звуком, подобным вулканической лаве, но технически малоподвижным; П. Садовский – двухметровый великан, умевший извлекать из своего инструмента светлый и легкий звук; Н. Э. Полонский – великолепный музыкант, соединивший в себе мощь трубача и виртуозность корнетиста. Этот человек, помимо музыки, мог талантливо работать по дереву: начав с кое-каких бытовых предметов, он перешел на ударные инструменты (кастаньеты, ксилофоны), а закончил скрипичных дел мастером, даже стал в этой области дипломантом Международного конкурса.



Регулятор 1-й трубы и 1-го пистона В. И. Иванов играл красиво, очень профессионально, хотя и без ярких индивидуальных черт. А. Августенчик – регулятор 1-й и 3-й трубы – обладал очень красивым звуком с «золотой крошкой», хорошим диапазоном и ярким верхним регистром. Регуляторы 2-й и 3-й трубы – братья Андрей и Яков Гандели, оба хорошие музыканты-интеллектуалы. Андрей, по состоянию здоровья, занимался мало, но это не мешало ему хорошо играть. Яков – жизнелюб, душа общества и нашей группы, вечно был занят амурными романами. Исполнители 2-х труб А. Балахонов и К. Курганов – оба с хорошим звуком, оба заядлые рыбаки. Балахонов – исключительно профессиональный, собранный человек, Курганов – несколько более беззаботный, весельчак. Следует отметить, что почти все трубачи группы были воспитаны в классе Михаила Иннокентьевича Табакова.

Периодически состав группы обновлялся. В нее вошли И. Павлов, И. Границкий, И. Воловник, братья-молдаване Орест и Михаил Усачи. Затем пришли А. Максименко и В. Новиков. Одно время в оркестре работал Л. Володин – солист Госоркестра. Позже, когда из группы ушли И. Василевский, С. Еремин, П. Садовский, А. Августенчик и В. Иванов, группу возглавил Н. Полонский.

В наше время атмосфера в группе отличалась доброжелательностью, взаимным вниманием в процессе игры. Этот важный фактор творческого контакта благотворно отражался на работе, вместе мы играли легко и весело. В своих паузах во время спектаклей мы могли переключаться и даже отвлекаться: что-то писать, рисовать или смотреть на сцену. Мы отнюдь не были «сухарями», озабоченными только своей профессией. В каждом составе был «диспетчер», который следил за всеми паузами в спектакле и предупреждал нас: «Буква “Е”, до вступления осталось 16 тактов... два, три, четыре...». И все брали в руки инструменты, грели мундштуки, опускали глаза в ноты. «Четырнадцать, пятнадцать, шестнадцать...». И, как один, – в точку! Самыми надежными «диспетчерами» были Александр Григорьевич Балахонов, Илья Минеевич Границкий и Иван Илларионович Павлов.

Последний несколько выделялся в группе. Он был самолюбивым человеком, но не лучшим исполнителем. Это качество его характера, за исключением отдельных периодов, не отражалось на работе, отношения наши оставались деловыми, иногда даже по-человечески хорошими, но временами его «заносило» то в одну, то в другую сторону. Самым неприятным в его натуре был шовинистический и антисемитский душок.



В общественно-профессиональной сфере я был человеком активным и получалось так, что всякие собрания, юбилеи трубачей проходили обычно не без моего участия. Павлова это задевало, и, однажды, не сдержавшись, он изрек: «Докшицер превратил театр в синагогу». Дальше – больше: «Докшицер возглавляет сионистскую организацию в Москве». И хотя это происходило в 1970-е годы, во времена расцвета антисемитизма в нашей стране, к счастью, мой авторитет и имя оказались выше националистических наветов.

В разные времена в России разжиганием национальных противоречий занимались люди, стремящиеся делать свои дела нечистыми руками, сортировать людей по составу крови, чтобы избавляться от неугодных. Когда к донорам обращаются с просьбой помочь людям, интересуются не национальностью, а группой крови, и еврейская кровь может спасти русского, а русская – американца. Если люди говорят на одном языке, трудятся в одной упряжке, этого вполне достаточно для понимания и общения. Так заведено в цивилизованном мире. А если и не разговаривают на одном языке, то находят другие формы общения. Мой личный опыт подтверждает это. Я часто провожу семинары и курсы мастерства в разных странах, не владея многими иностранными языками.

В Голландии, в госпитале, где мне оперировали сердце, буфетчица была испанка, горничная – негритянка, заведующий отделением – араб, анестезиолог – японец, и все – свои. Я тоже был своим. В основе взаимоотношений – уважение к личности. Когда в реабилитационном санатории мы, четыре обитателя палаты, сидели за стол, никто не брался за вилку, пока один из нас – верующий голландец – не помолится перед трапезой...

А тут, у меня дома, на родине, где жили мои предки, меня пытаются сделать инородцем! Моя культура и язык – русские. Русская музыка – моя, я ее проповедник, и никому не удастся убить во мне то, что впитано с молоком матери.

К сожалению, павловские рецидивы были цветочками, ягодки появились позже. И теперь, в очередной раз, в моей России в трудную минуту снова расцветают национализм и антисемитизм... После того как легендарный Наум Полонский ушел на пенсию, группу трубачей довелось возглавить мне. И опять произошла смена поколений. В театр пришли В. Прокопов, Ф. Ригин, рано умерший А. Максименко, П. Веденяпин, М. Ханин, Михаил Границкий, В. Янков, трагически погибший в Черном море. В сценический оркестр – А. Орехов, В. Истомина, Ю. Токин, А. Корольков, С. Зверкин, Ю. Гончаренко, С. Юсупов, В. Докшицер. Уже



после моего ухода из театра появились И. Школьник и рано ушедший из жизни И. Сазонов.

Так, за 38 лет моей работы в оркестре сменилось три поколения трубачей.

ОРКЕСТР И ДИРИЖЕРЫ

Все артисты оркестра были счастливы, когда все удавалось. Но что-то не получалось, проскальзывали досадные «случайности», особенно заметные у трубачей. В связи с этим позволю себе несколько размышлений о профессии оркестрового музыканта и дирижера.

Инструменталист — непосредственный создатель звуков, он несет ответственность за их качественное звучание — интонирование, построение фразы, ансамбль. В творческом процессе — активно мыслит, контролирует, слушает, сопоставляет, определяет свою роль в отдельных аккордах и музыкальных фразах. Он, как один из участников коллективного творчества, вносит личный вклад в общее звучание, в то время как дирижер — в ответе за всех и все. Дирижер непосредственно не воспроизводит звуков, он направляет и объединяет энергию коллектива в целом. Случайности и ошибки, которые могут происходить во время игры, к нему как бы не имеют отношения. Но это не всегда так. Ошибки дирижера, особенно неопределенность жеста, влияют на музыкантов, вселяют неуверенность, создают неудобство в процессе игры, парализуют их волю.

Известный итальянский дирижер-виртуоз Вилли Ферреро на репетиции с московским оркестром показал вступление к 5-й симфонии Бетховена вялым жестом, а это, как известно, всегда пробный камень для дирижера. И когда со стороны музыкантов раздалась возгласы неудовлетворения — мол, у Вас, маэстро, это не получилось, — Ферреро показал вступление так, что никто не мог сыграть по-своему, даже если бы захотел.

Когда музыкант ошибается — это слышно всем. Когда ошибается дирижер — это незаметно и даже мало кому понятно, кроме самих музыкантов. Каждый серьезный музыкант переживает за свою ошибку и отвечает за нее. А руководитель оркестра нередко поступает согласно афоризму Б. Хайкина: «Когда дирижер ошибается, он должен быстро найти виноватого». В практике дирижеров это довольно шаблонный прием: виноватый нужен для поддержания безупречности своего авторитета. Но именно такой поворот дела авторитета руководителю не прибавляет. Вместе с тем музыканты



сами склонны поддерживать ореол непогрешимости своего дирижера, прощать ему отдельные маленькие слабости. И хорошо, когда это бывает взаимно. Ведь все мы люди и, как любят говорить в музыкальной среде: «У нас бывает, и у Вас бывает».

Так в творческом процессе при обоюдном уважении складывается хорошее взаимопонимание между дирижером и оркестрантами, а в итоге достигаются хорошие творческие результаты.

Но если музыкант играет невыразительно, нестройно — это целиком его вина, а не дирижера. Когда же оркестр играет не вместе, вяло, однообразно, неинтересно, резко — за это в ответе дирижер. И совершенно несостоятельны здесь возгласы с пюльта: «Не вместе играете...», «...играйте по руке!». В ответ можно услышать: «Как показал, так и сыграли!». И это истина. Играют музыканты — показывает дирижер. Но ведь в процессе исполнения участвуют обе стороны. Стало быть, ответственность и мобилизация должны быть обоюдными.

Дирижер, который считает себя всегда правым, теряет уважение и доверие музыкантов, и, случается, приводит к концу совместной работы. Личность дирижера всегда находится под критическим взглядом сотни глаз: как настроен, как одет, что скажет, с чего начнет... Музыканты склонны предвзято относиться к дирижеру. Каждому может показаться, что дирижер делает не то, надо бы иначе. Как у Шота Руставели: «Каждый мнит себя стратегом, видя бой со стороны». Музыканты особенно не принимают слишком частых повторений, остановок на репетициях по мелочам, настойчивости дирижера в выполнении различных тонкостей, деталей. Одним словом, критикуют суть метода, направленного на совершенствование игры. Но разве метод многократного повторения не входит в практику каждого музыканта, работающего над сольной инструментальной пьесой? Беда, если не входит, если исполнитель не знает, что делать дальше, проиграв один-два раза сочинение.

К сожалению, и в дирижерской практике стало модным с двух-трех репетиций исполнять монументальные произведения. Думаю, что метод беглых репетиций, проигрывание материала без постановки художественных задач так же плох, как проведение ста репетиций с бесконечной шлифовкой деталей, которые каждый музыкант обязан сам решать без подсказки.

Я замечал, что в оркестре на кропотливую работу дирижера селят в основном те музыканты, которые в своей индивидуальной практике не отличаются стремлением к совершенствованию мастерства.



Игра в оркестре – всегда школа для любого профессионала. В разных частях света мне часто задавали один и тот же вопрос: «Почему Вы, концертирующий артист, играете в оркестре?».5 Мой ответ прост: в оркестре я могу выверять свой слух, ритм, звук, ансамблевое чутье. И после каждой сольной гастрولي я стремился в оркестр, чтобы пройти очередной курс профессиональной профилактики.

Я оркестровый музыкант, мой инструмент – оркестровый. Я наблюдал за солистами-концертантами, которые не играют в оркестре: пианистами, виолончелистами, скрипачами. Сколько усилий они прилагают для того, чтобы реализовать свою исполнительскую концепцию, преодолевая субъективное ощущение темпа, ритма, и быть в ансамбле! Да, я всегда учился в оркестре у лучших музыкантов, дирижеров, певцов, режиссеров – учился играть и мыслить.

Работая в театре, неукоснительно соблюдал режим солиста оркестра. Это выразалось в том, что утреннее занятие в день ответственного спектакля было легким и непродолжительным по времени – примерно полчаса, потому что всю подготовку, соответствующую характеру исполняемой партии, 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 желательным коротким сном. Этот элементарный режим позволял быть внимательным и собранным на спектакле.

Годы работы в театре были для меня годами учебы, «моими университетами», формированием зрелости, совершенствованием артистизма. Я пришел в театр лауреатом – это звание тогда было свидетельством высшей музыкантской категории, когда вдруг из уст Ивана Антоновича Василевского я услышал слова: «Теперь тебе надо учиться». Тогда я подумал про себя: чему же еще учиться?

Ведь я лауреат, принят и активно участвую в работе оркестра Большого театра. Но я целиком принял совет учителя: будучи в театре, я окончил два вуза, жадно впитывал все, что видел и слышал вокруг.

Большой театр стал для меня академией постижения глубинных и высших знаний. Я учился у солистов оркестра – выдающихся скрипачей С. Калиновского, И. Жука, виолончелистов С. Кнушевицкого, И. Буравского, В. Матковского, флейтистов И. Ютсона, Г. Игнатенко, гобоистов М. Иванова, Н. Солодуева, кларнетистов А. Володина, И. Цуккермана, фаготистов М. Халилеева, Я. Шуберта, трубачей Н. Полонского и С. Еремина. Учился у певцов, дирижеров. У талантливейшего режиссера Бориса Александровича По-



кровского, интереснейшего человека, черпал много важных мыслей для себя и своей музыки. Находясь в самой гуще театральной жизни, видя изнанку сложного, а иногда мучительного процесса, мы не всегда могли объективно оценить результаты тяжелого труда сотен людей и подчас подвергали уничтожающей критике собственную многомесячную работу. Такая постоянная неудовлетворенность самих участников всех мобилизовывала, хотя и была обидна для руководителей новых постановок.

Только восторженная реакция публики, высоко оценивающей наш спектакль или концерт, постепенно меняла суждение о результатах собственной работы.

С другой стороны, участники спектаклей ревностно и свято хранили все, что было изначально заложено в них режиссером, дирижером, художником, и малейшее отступление расценивали как аварию. Известна реакция ветерана театра, артиста миманса Алексея Степановича Тюрина на ошибку своего коллеги, который во время шествия в спектакле «Аида» ушел не в ту кулису и этим «провалил спектакль»...

Равнодушных в театре не было. Большинство из тех, кто уходил на другую работу, душой оставались «габтовцами», гордились своей принадлежностью к театру и не упускали случая сказать с достоинством: «Работал в Большом театре».

Много лет назад, в антракте генеральной репетиции к оркестровому барьеру подошел старейший работник театра, бывший трубач, а потом дирижер сценического оркестра Петр Яковлевич Лямин. В то время он был уже на пенсии. Оркестранты стали ему жаловаться: дескать, плохо играем, неинтересно, а на сцене бог знает что... Лямин, глядя сверху в «яму», ответил: «Здесь все высоко, все профессионально и прекрасно. Цените эти счастливые годы работы в театре».

Справедливости ради надо отметить, что не все и не всегда в театре удавалось. Неудачи переживал весь коллектив. Зато сколько за мой театральный век было сыграно «Борисов», «Аид», «Тоск», «Пиковых дам», «Онегиных», «Хованщин», «Кармен», «Салтанов», «Травиат», «Вертеров», «Лебединых», «Спартак», «Легенд о любви», «Каменных цветков», «Иолант», «Снов в летнюю ночь», вызывавших неизменные волнения и восторги публики и самих исполнителей!

В Большом театре я был счастлив, испытал подлинное уважение к себе и признание своей деятельности со стороны товарищей по работе и руководства. Неслыханным проявлением внимания



ЗАКУЛИСНАЯ ЖИЗНЬ

явилось празднование моего 60-летнего юбилея на основной сцене. Это был единственный случай в истории Большого, когда оркестровому музыканту для творческого концерта отдали зал театра. В программе из двух отделений звучали: «Голубая рапсодия» Гершвина в моей транскрипции для трубы, Концерт Гуммеля с камерным оркестром (дирижировал Юрий Симонов), а также несколько пьес с ансамблем скрипачей Юлия Реентовича. Во втором отделении исполнялся третий акт балета «Лебединое озеро». Я ушел со сцены, предоставив ее балету. Неаполитанский танец играл, стоя в оркестре, освещенный лучом прожектора, под аплодисменты публики...

К своему юбилею я получил множество поздравлений в виде общепринятых папок с адресами, писем, телеграмм в стихах и прозе. Приведу фрагмент послания ленинградского трубача В. С. Марголина:

Твоей трубы волшебной звуки,
Десятки лет пленяя мир,
В тотальный век эстрадной скуки
Ласкают трелями эфир.

В алмазной россыпи staccato
Звучит серебряный ручей,
Когда воздушные legato
Плетет из кружев Тимофей.

И весь твой облик вдохновенный
Настолько с музыкой един,
Что светит юностью нетленной
Корона царственных седин....

ЗАКУЛИСНАЯ ЖИЗНЬ

Закулисная жизнь Большого театра, как правило, не прорывалась на сцену и не была заметна рядовому зрителю. Она всегда была и остается многообразной, специфичной и в чем-то скандальной — мелкой или крупной, затрагивающей интересы отдельных личностей или коллектива в целом. В определенных ситуациях закулисная жизнь оказывала дурное влияние на творческую атмосферу театра.

Я помню время, когда после «исторического» постановления ЦК КПСС 1948 года «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”» стали



меняться директора театра: Солодовников, Анисимов, Пахомов, Чулаки, Орвид, Муромцев, Лушин, еще кто-то чередовались на протяжении приблизительно 10–15 лет. Причем Чулаки назначался директором дважды, с интервалом в несколько лет. В упомянутом постановлении разнесли работу Большого театра и подвергли уничтожающей критике наших ведущих композиторов с привлечением, разумеется, «мнений» представителей рабочего класса и крестьянства — так тогда было заведено. Это постановление нас заставляли изучать и критиковать творчество «композиторов-формалистов».

После ухода из театра Н. С. Голованова, у которого, как рассказывают, дежурный вахтер впервые за долгие годы потребовал предъявить пропуск и отобрал его, не пустив Николая Семеновича в театр, исполнять обязанности главного дирижера стал А. Ш. Мелик-Пашаев. В этом статусе он возглавлял музыкальную жизнь театра более десяти лет — небывало долгий период.

Александр Шамильевич занимался сугубо творческими проблемами, не вникая в административные вопросы и не касаясь интриг. Но интриги сами заделали его. В период, когда Мелик-Пашаев был главным дирижером Большого театра, Светланова назначили главным дирижером Кремлевского Дворца съездов, который был второй сценой нашего театра. А поскольку у Большого театра и КДС до этого существовало общее административное и художественное руководство, создалось ненормальное положение с музыкальным двоевластием. Со временем у Мелик-Пашаева стали отнимать его спектакли. Александр Шамильевич как-то сказал мне: «Тимочка, неудобно стало в театре». Он чувствовал себя очень ущемленным.

В то время в журнале «Советская музыка» появилась редакционная статья о Большом театре с резкой критикой в адрес А. Ш. Мелик-Пашаева и главного режиссера Б. А. Покровского. На обсуждении статьи, которое происходило в театре, Александр Шамильевич и Борис Александрович официально заявили о том, что, по их мнению, в Большом театре не должно быть статуса «главных» — главный тот, кто готовит премьеру, а творческие вопросы должны решаться совместно директором и художественной коллегией. К мнению Мелик-Пашаева и Покровского «прислушались». Обсуждение проходило в ноябре 1962 года, а 2 января 1963 года Мелик-Пашаев был освобожден от обязанностей главного дирижера Большого театра. На эту должность был назначен Е. Ф. Светланов, ставший главным дирижером Большого театра и Кремлевского Дворца съездов.



С преждевременным уходом из жизни на 59-м году А. Ш. Мелик-Пашаева (1964) закончился яркий и, может быть, один из лучших периодов в истории Большого театра.

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 создавались 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 негодных 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 и вернул списки обратно, стал назначенный в 1953 году министр культуры, бывший руководитель партизанского движения в Белоруссии Пантелеймон Кондратьевич Пономаренко.

После перехода Е. Ф. Светланова в Государственный симфонический оркестр СССР, в течение пяти лет (1965—1970 гг.) главным дирижером театра был Г. Н. Рождественский — человек принципиальный, прямой, имевший независимую творческую позицию и не желавший считаться с закулисными дрызгами.

В период работы Геннадия Николаевича в театре стал мелькать никому не известный молодой человек — дирижер Ю. И. Симонов. После того как он продирижировал «Аиду», бывшая тогда министром культуры Екатерина Алексеевна Фурцева перевела его в Большой театр главным дирижером из Кисловодска, где Симонов только «набивал» дирижерскую руку в оркестре местной филармонии, едва окончив Ленинградскую консерваторию.

Организаторские способности Симонова превзошли его музыкальное дарование. Он моментально расколол коллектив оркестра, создав свою команду сыска. Навел страх не только на музыкантов и певцов, но и на дирекцию театра. Казалось, 29-летний



молодой человек не понял своей роли, не оценил высокое назначение.

Е. А. Фурцева долгое время поддерживала Симонова, не только защищая честь своего мундира, но и учитывая тот факт, что молодому дирижеру покровительствовал член Политбюро, руководитель Московской партийной организации В. В. Гришин. Наверное, поэтому и Симонов вел себя столь беспардонно.

Несмотря на безусловную музыкальную одаренность Симонова, работу в театре он завалил окончательно, целых пять лет оставаясь главным дирижером. И только в 1985 году его наконец-то освободили от работы в театре. Однако, не найдя для него места в московских оркестрах, по распоряжению Гришина специально создали новый коллектив — Малый симфонический оркестр при Министерстве культуры СССР, который также скоро развалился. Коллектив отказался играть с ним и выехать в зарубежные гастроли, т. к. Симонов своей волей объявил часть музыкантов «невъездными» — такая категория советских людей, слава богу, в то время уже перестала существовать.

В течение ряда лет я был членом художественного совета театра. Это высший совещательный руководящий орган в творческой жизни театра, который давал свои рекомендации по репертуару, обсуждал постановочные группы и новые спектакли, поддерживал выдвижение артистов на государственные поощрения и т. д.

На заседаниях художественного совета бывала Е. А. Фурцева. Както после очередного разноса работы театра в прессе (а в то время это могло произойти только по указанию сверху), министр пришла к нам с опозданием и явно после хорошей выпивки. А был утренний час. Совет начался обсуждением перспективного плана. Екатерина Алексеевна перебивала всех, сбивалась на «бабские» темы. Симонову вообще запретила открывать рот: «А вы сидите и молчите».

Вообще-то Екатерина Алексеевна была весьма обаятельной женщиной и человеком 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 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 продолжить, Юрий Николаевич остроумно отреагировал короткой фразой: «Ну вот, товарищи, собственно и все, что я хотел сказать».



Эти отдельные эпизоды тоже являются историей Большого театра. В нашей стране считалось, что для руководства культурой, да и любой другой областью, достаточно партийной принадлежности, а не профессиональной компетентности... После ткачихи Фурцевой министром культуры был назначен кандидат в члены Политбюро, химик по образованию, Петр Нилович Демичев. Его, как и Фурцеву, «сослали» в культуру, это было понижением по иерархической партийной линии. Демичев не общался с нами как Фурцева. Его появления 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.

Некомпетентность каждого такого руководителя наносила непоправимый урон искусству. На счету Демичева много «славных» дел: достаточно вспомнить эпопею травли и изгнания из страны Мстислава Ростроповича, в тот период активно работавшего в Большом театре. Отъезд Ростроповича и Вишневецкой был сильным ударом по нашему коллективу.

В истории Большого театра отражалась и отражается история нашей страны. И, конечно, не Фурцева и не Демичев определяли творческое лицо театра даже в годы своего правления, хотя черная тень их злой воли падала на многие дела Большого. Подлинную жизнь театра определяли творческие личности, которыми всегда был славен коллектив.

Большой театр был, есть и должен оставаться центром музыкальной и театральной культуры нашей страны. И счастлив тот, кто оказался причастен к его великому искусству.

НА ОТДЫХЕ

Свободное время работники Большого театра проводили вместе. Летом – в театральном доме отдыха «Поленово» на Оке, с рыбной ловлей, спортивными играми, сбором и заготовкой грибов. Я часами пропадал на волейбольной площадке. Александр Ивано-



вич Радунский, артист балета и балетмейстер, талантливый карикатурист и обаятельный человек, устраивал в Поленово «Дни смеха». Это были театрализованные маскарадные спектакли на природе со специально разработанным сценарием и программой. Помогали Радунскому молодые балетные парни, и я помню активность Леши Варламова, Владимира Левашова, Александра Швачкина. Все отдыхающие вовлекались в этот праздник смеха и развлечений.

Он начинался сразу после подъема, когда бог вина Бахус на лошади, запряженной в телегу, с огромной бочкой из-под воды, объезжал всю территорию дома отдыха. Роль Бахуса традиционно исполнял Павел Садовский – тучный и высокий, он будил всех сигналами трубы. Мы с Границким и Андреем Ганделем участвовали в «конкурсе красоты». Мужчин, переодетых в женские платья, гримировали балетные девочки. Победителям был гарантирован чай с пирогами. На конкурсе по съедению без ложки горячей жидкой манной каши, разлитой по плоской тарелке, победил Кирилл Петрович Кондрашин. В программу входили и турецкая баня, и цыганский оркестр под руководством тромбониста Якова Максимовича Штеймана, и многое другое.

Александра Ивановича Радунского ярко характеризует такой эпизод. Возвращаясь из Поленово на своей машине, он случайно на дороге сбил насмерть корову. Хозяин коровы, естественно, разбушевался. Александр Иванович его успокоил, оплатил стоимость погибшего животного, а потом они вместе три дня пили, отмечая это печальное событие.

После начала сезона в дачном кооперативе «Апрелевка» устраивали «праздники урожая» – чаще всего на образцовом участке Балахонова. Известный юморист Андрей Гандель отбивался от гостей под предлогом того, что он является владельцем только верхнего этажа дома, а хозяин нижнего продал свою половину на слом...

В Поленово мы отдыхали летом, во время отпуска. А зимой, осенью и весной, как говорят, в активный сезон, очень любили приезжать в подмосковный дом отдыха «Серебряный бор». В этой уютной двухэтажной деревянной даче на берегу Москва-реки 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.

Композитор Михаил Иванович Чулаки, бывший долгое время директором театра, увлекался астрономией. Он частенько приезжал в «Серебряный бор» с подзорной трубой и с балкона второго этажа наблюдал за звездным небом, а утром во время прогулки рассказывал о том, чему был свидетелем.

Дирижерские баталии разыгрывались в бильярдной, где сражались К. П. Кондрашин, Е. Ф. Светланов и М. Ф. Эрмлер.

Знаменитыми своими шашлыками потчевал нас прекрасный тенор и чудесный человек Зураб Иванович Анджапаридзе. В часы застолья здесь собирались вместе главный дирижер и музыкант из банды; многолетний заведующий театральными кассами, человек с неиссякаемым юмором, Михаил Исаакович Лахман и только начинавший свою блистательную карьеру Владимир Атлантов; чудесная певица Лариса Ивановна Авдеева и рано ушедшая из жизни, очень хорошая характерная танцовщица Милюша Бебезичи, албанка по происхождению; Асаф Михайлович Мессерер и Алексей Николаевич Ермолаев... Подышать свежим воздухом приезжали на несколько дней Галина Сергеевна Уланова, Сергей Яковлевич Лемешев, — всех не перечислить.

В нашем «Серебряном бору» любили отдыхать «посторонние» коллеги. Здесь можно было встретить Александру Александровну Яблочкину, Ксению Александровну Эрдели, Юрия Александровича Завадского, Якова Владимировича Флиера, Аркадия Исааковича Райкина, Рубена Николаевича Симонова, Марка Исааковича Прудкина...

Много лет подряд в этом месте проводила отпуск Елизавета Павловна Гердт. Она была значительно старше всех, начинала свою балетную карьеру в Петербурге еще до революции и рассказывала о Феликсе Юсупове или великих князьях так, как будто накануне пила с ними чай. Блистающая 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.

Недалеко от дачи, в сосновом бору или на берегу реки, разыгрывались музыканты, распевались певцы. У меня тоже был свой «класс» — у березовой рощи, где я позволял себе заниматься полным звуком. Отдых чередовался с необременительным трудом. Покидая на 2–3 дня театр, мы старались не терять профессиональную форму, зная, что завтра-послезавтра у нас спектакль.



ПЕДАГОГИКА

Педагогическая работа интересовала меня давно, я испытывал к ней какую-то неосознанную тягу.

Возможно, от природы я был учителем. Моя голова, как компьютер, просчитывала и оценивала все, что звучало во мне и вокруг меня. Я видел, кто как занимается перед спектаклем, в какой находится исполнительской форме, как будет сегодня играть. Мой афоризм по этому поводу звучит так: «Скажи как ты занимаешься, и я скажу как ты будешь играть».

К своей личной профессиональной подготовке я всегда относился критически, рассчитывал каждую минуту игры перед ответственным спектаклем или концертом, анализировал, взвешивал. Но это не всегда уберегало меня от ошибок, которые я наблюдал и у других. Непросто разбираться в своих ощущениях, даже имея многолетний опыт. Уровень мастерства, пусть и самого высокого, не всегда совпадает с уровнем контроля, собственным расчетом своей энергии — особенно энергии губных мышц.

Одним словом, педагогика и исполнительство — области взаимосвязанные. Связь их — в безграничном стремлении к идеалу, которого мы никогда не в состоянии достичь. Как говорят, нет предела совершенству.

Еще будучи студентом института, я стал помогать в работе моему профессору Табакову. Известно, как больно «бьют по нервам» высказанные учителем идеи, которые непонятны или невосприимчивы учеником. Как бумерангом они возвращаются обратно к учителю. Вот таких «непонятливых» студентов Табаков направлял ко мне.

Аналогичным образом много позже, имея за плечами десятки лет педагогического труда, поступал и я. Меня выручал мой бывший ученик Вячеслав Прокопов — исключительно организованный человек, хороший музыкант и толковый педагог. Он умел воздействовать на учеников — потребовать, отчитать, направить, заставить работать активнее. Такие же поручения я давал и другим моим ученикам: Илье Школьнику, Игорю Сазонову, Василию Истомину, которые тоже преподавали в Гнесинском институте.

Началу моей профессиональной педагогической работы предшествовал некоторый опыт занятий с товарищами по классу Табакова. А когда Табаков был в эвакуации в Саратове, а я служил солдатом в Москве, по просьбе Елены Фабиановны Гнесиной занимался с учениками его класса в училище.



Не без доли самоуверенности я все же легко ориентировался в музыке, всегда знал, что посоветовать и как направить мысль студента. Но кроме непосредственной работы над музыкальным материалом, в педагогике есть другая, не менее важная сторона, которая связана с развитием индивидуальных способностей — физических, умственных, волевых, — с воспитанием навыков звуковедения, техники, развитием регистров и многим другим. В этих вопросах я не считал себя достаточно подготовленным, все пришло ко мне позже и не сразу. Пока мой педагогический метод формировался, я поддерживал в учениках интерес только к музыкальной стороне процесса, сам же в это время упорно размышлял над проблемами методического и технического оснащения, исходя из индивидуальности каждого исполнителя.

В годы моей учебы в этой важной области педагогики не было стройной системы — я не помню индивидуального подхода к решению исполнительских задач. Все рекомендации сводились к одному: «Играй побольше “белые” ноты, этюды, занимайся!..». А сколько играть? Когда? Что? В какое время это делать целесообразнее? Какой результат ожидать от занятий? Какое значение имеет отдых в занятиях? Во всем этом мне пришлось разбираться самому, вырабатывать свою систему занятий, основанную на индивидуальных ощущениях и природных особенностях каждого человека. Я разрабатывал также систему исполнительских приемов-штрихов. Не буду здесь говорить о ней подробно. Эта работа опубликована в озвученном варианте фирмой «Мелодия» и напечатана в разных сборниках, в том числе в журнале «Брасс-бюллетень».

На основе накопленных и проверенных на практике знаний я научился объяснять каждому студенту его проблемы и пути их решения. Путеводителем в этих педагогических поисках была исполнительская практика, и только она. Каждую идею я подвергал собственной проверке на инструменте: если игровая практика не подтверждала, я решительно отбрасывал ее как ошибочную. Может быть поэтому мои взгляды не всегда совпадали с теоретическими работами других авторов, даже успешно защитивших диссертации.

Атмосфера Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных (ныне Российской Академии музыки), второго в Москве после консерватории высшего музыкального учебного заведения, вполне располагала к творческой работе. Заложенные Еленой Фабиановной традиции, близкие к семейным, жили долгие годы. Кафедра духовых инструментов была создана Табаковым по просьбе Елены Фабиановны. Для работы он пригласил вид-



нейших педагогов Москвы. На посту заведующего кафедрой Табакова сменил А. И. Штарк, замечательный кларнетист, солист Государственного симфонического оркестра. Некоторое время кафедру возглавлял Б. П. Григорьев, тромбонист оркестра Большого театра, а затем, в течение долгих лет и доныне — Иван Федорович Пушечников — неутомимый, инициативный, творческий человек, бывший гобоист Большого театра.

Институтом руководили разные музыкальные деятели. Еще при жизни Елены Фабиановны ректором стал ее последователь и ученик Юрий Владимирович Муромцев — прекрасный музыкант, талантливый организатор и очень мудрый человек. Он предпринимал все, чтобы не допустить в 1950—70-е годы разгона педагогического коллектива, созданного еще Гнесиной. Однако после того как Муромцева назначили директором Большого театра, творческая атмосфера в институте, основанная на авторитете профессоров и чувстве личной ответственности, стала постепенно исчезать. Известные мастера сами уходили из института, не желая заниматься музыкой в условиях казарменных порядков, а иных, несогласных, сокращали и увольняли без их ведома.

Студенты страдали не меньше. Самым талантливым запрещалось участвовать в конкурсах, если они не показывали хорошую успеваемость по общественно-политическим дисциплинам. Тройка по политической экономии могла стать преградой для будущей исполнительской карьеры музыканта.

Атмосфера жесткого администрирования, которую установили в институте постоянно сменяющиеся после ухода Ю. В. Муромцева ректоры, пагубно отражалась на всем духе этого замечательного учебного заведения. И вот как-то незаметно и тихо, без шумных акций начал свое ректорство в институте Сергей Михайлович Колобков — гнесинец, баянист и дирижер оркестра народных инструментов. Вначале многим казалось, что это очередная «проходная» личность, временный человек. Своими помощниками (проректорами) он назначил женщин, что вызвало кое у кого иронические улыбки. Колобков тщательно разбирался в делах, но не нагнетал ненужных эмоций, не создавал «дутых» персональных дел. Постепенно напряжение стало спадать, на лицах людей появились улыбки... Сейчас институт живет вполне нормальной учебной и творческой жизнью.

Летом 1993 года, в дни каникул, я зашел в гости в свой родной институт — мои друзья снимали обо мне фильм. Характерная деталь: в Большой театр съемочную группу не пустили, а в институте



секретарь ректора Тамара Георгиевна распорядилась открыть запертую дверь в концертный зал и предложила нам всем выпить чаю с дороги... Это все — гнесинские традиции времен Елены Фабиановны, когда во время эпидемии гриппа в здании вешали плакат — «Поцелуи отменяются по случаю эпидемии».

Итак, институт им. Гнесиных, подобно Джульярдской музыкальной школе в Нью-Йорке, прославившийся на весь мир выдающимися исполнителями, продолжает жить и функционировать. Он не только уцелел в наше трудное время, когда обывателю кажется, что сейчас не до искусства, но поднялся еще выше, став главным в своей области российским учебным заведением — Академией музыки...

За время работы в институте мой класс закончили около ста выпускников. Некоторые по разным причинам остались без дипломов — не выдерживали пятилетний курс обучения или еще до окончания уходили работать. Большинство моих учеников — исполнители, меньшая часть занимается педагогической работой.

Помимо учебной нагрузки, в институте (как и во всех советских вузах) специально отводились часы на научную работу. Писать обязаны были все: педагоги, доценты, профессора. Из ежегодного потока научных работ отбирались наиболее интересные и публиковались в сборниках под названием «Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных». Мне тоже удалось создать ряд работ: «Штрихи трубача» — озвученное пособие, несколько других озвученных работ, посвященных этюдам трубача, вопросам интерпретации музыки, системе комплексных занятий.

Мои научные работы были основаны на конкретной и живой практике. Их никто не пытался опровергнуть, могли только заимствовать и в некоторых случаях переписывать идеи, заложенные в них, причем без ссылки на первоисточник (в чем я неоднократно убеждался).

Педагогическая работа трудна, подчас она поглощает больше энергии, чем исполнительская деятельность. Часто в последние годы во время учебных занятий дает о себе знать сердце. Оно почему-то беспокойно ведет себя, как будто ему больше нужно, чем мне. Да, мы работаем с ним вместе всю жизнь, без него я не мог бы прожить и часа. Поэтому не могу не сказать, что после трех инфарктов коллеги-трубачи многих стран мира подарили мне «новое сердце», организовав и оплатив в 1989 году чудотворную операцию в Голландии, в Роттердаме. Инициатором ее был молодой трубач, голландец Арто Хоорнвег. Ему и всем, кто принял участие в моей судьбе в те дни, я навсегда признателен.



Замечаю, что с годами педагогическая работа дается все труднее, все больше потребляет эмоциональной, интеллектуальной и нервной энергии. Много ее уходит на бесчисленное повторение элементарных истин, хорошо мне известных и поэтому кажущихся известными каждому...

Стоп! Вот где правда. Ведь понимаю, что передо мной новый человек, который не может знать того, что знает педагог, поэтому он и пришел учиться! Но если так, я должен спокойно и терпеливо объяснять одно и то же, пусть в тысячный раз, и беречь свою энергию и нервы ученика. До тех пор пока можешь с этим справляться — ты учитель. А не можешь — бросай это дело. Что я и сделал после почти сорока лет занятий педагогикой.

К счастью, выдержка и самообладание еще есть. Их хватает на проведение коротких курсов мастерства. Тут я опять на коне, как и в молодости: выкладываю столько информации, что, говорят, у участников голова идет кругом!

СОВЕТСКАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Для советской педагогической школы не были характерны горизонтальные профессиональные связи. Как и в общественной системе в целом, здесь действовала скорее «вертикальная» форма, построенная на принципе подчинения сверху вниз.

Вертикальная система строится пирамидально: вуз, в нем по каждому инструменту свой «туз», т.е. профессор, а дальше (ниже) в соподчинении — учебные заведения среднего и начального звена: музыкальные училища и музыкальные школы. По нашей терминологии такая система называлась «кустом». Скажем, школы и училища Новосибирского «куста» или Гнесинского «куста».

С точки зрения организационной логично, когда каждый вуз черпает кадры со своего «куста». Беда в другом. Каждый «куст» живет изолированно от других. Более того, до смерти ревностно относятся здесь к «своим» и «чужим». В западных школах, наверное, тоже существует ревность, однако посещение уроков по специальности у другого педагога или учеба у разных учителей считается нормой: «Поучился у меня, теперь поучись у другого». На международных конкурсах в анкете участника в графе «учитель», как правило, указываются несколько имен. Это никого не оскорбляет, а наоборот, внушает доверие и вызывает интерес членов жюри. В советской же школе ученик — как бы «собственность» учителя. Посещение уро-

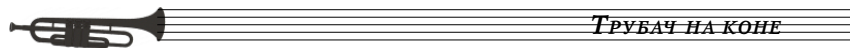


ков другого профессора считается предательством. Только тайком от своего педагога можно поинтересоваться другой методикой, поискать для себя что-то, в чем хочешь разобраться сам. Это одна из причин, тормозивших развитие музыкантов в советской школе.

Другая, еще более пагубная, состоит в системе формирования кадров педагогов по специальности. С 1950-х годов в стране запретили совмещать различные места работы, чтобы никто не «богател», не получал больше среднемесячного уровня рабочего. В результате, квалифицированным исполнителям и мастерам, которые могли бы научить других, запретили по совместительству заниматься преподаванием. А какой серьезный исполнитель, отдавший овладению профессией 10–15 лет жизни, бросит играть и займется исключительно педагогикой? По этой формально-финансовой причине квалифицированных специалистов стали освобождать от работы учителей. И мне вместе с валторнистом А. А. Рябининым, флейтистом М.И. Каширским и другими артистами Большого театра не разрешали работать по совместительству в институте. Приходилось ежегодно месяцами трудиться без оплаты — не бросать же из-за этого студентов, которым отданы годы! Но таких как мы было немного, большинство музыкантов ушли из педагогики. А освободившиеся вакантные должности стали занимать те, кто имел диплом, но не находил работы в оркестрах. Могли ли такие, сами не достигшие высот мастерства, учить других?

Еще хуже было то, что на педагогическую работу стали выдвигать людей, которые имели общественные или иные заслуги перед властью. Это стало общей бедой, не только музыкантской. Именно такое положение завело наше общество в тупик. Новые педагогические кадры, не очень-то разбираясь в педагогическом методе, ринулись активно развивать науку о практике игры, готовить и защищать диссертации. Дело оказалось доходным — кандидатам и докторам наук хорошо платили. А научные работы по истории, методике исполнительства начинались цитатами из «Краткого курса истории партии» и несли в себе столько же «научных идей», сколько смысла заключают в себе трафаретные фразы типа «надо сказать» и «следует отметить».

Музыкально-исполнительская сфера искусства считалась у нас зоной вне критики. За волной самовосхваления — «советская музыкальная школа самая передовая, лучшая в мире» и т.п. — мы не замечали своего отставания по воспитанию ансамблевой культуры, исполнению музыки современных композиторов, и даже по развитию мастерства. Наши успехи принято было подкреплять статисти-



кой, выраженной количеством лауреатов конкурсов, особенно республиканских, выпускников вузов, самой большой в мире сетью учебных заведений, в том числе количеством детских музыкальных школ и т.п. Все это так. Советское исполнительское искусство действительно имеет достижения и в ряде случаев получает мировое признание, но если судить об уровне национальной школы по ее лидерам, выдающимся личностям, нам не уйти от того факта, что духовое музыкальное искусство переживает в те дни, когда я пишу эти строки, период застоя и требует нового, переосмысленного подхода к решению проблем.

Спад исполнительского уровня еще молодой, едва ставшей на ноги советской исполнительской школы начался к 1960-м годам. Понимая пагубность сложившейся ситуации, инициативная часть музыкантов пыталась общими усилиями воздействовать на нее. В Москве, при Центральном Доме работников искусств, было создано Добровольное общество трубачей, которое в 1961 году преобразовалось в Творческое объединение музыкантов-духовиков. Это событие положило начало творческому общению музыкантов. На протяжении более чем 20 лет в ЦДРИ ежемесячно проводились творческие встречи духовиков.

Следующим шагом стало объединение духовиков на базе созданного в 1988 году Всесоюзного музыкального общества (ныне Союз музыкальных деятелей). Мы получили возможность проводить всесоюзные и республиканские смотры и конкурсы. Уже состоялись два конкурса-смотра камерных ансамблей и несколько семинаров. Участниками этого движения являются ведущие музыканты страны. А ныне, в 1995 году, в Москве проводится Международный фестиваль трубы, а в Нижнем Новгороде и Саратове — международные конкурсы. Эту тему могут подробнее осветить очевидцы и многочисленные активисты, продолжающие работу и сейчас.

СОЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

К сцене я начал привыкать с детства. Еще будучи воспитанником армии, участвовал в самодеятельных концертах. В годы учебы в ЦМШ мне довелось проверить свое артистическое самочувствие и в Большом зале Московской консерватории.

На одном из отчетных концертов училища им. Гнесиных в Малом зале консерватории после моего выступления (играл я романс Листа «Как дух Лауры» и еще что-то) аплодисменты так затянулись,



что Елена Фабиановна Гнесина встала и обратилась к публике со словами: «Он еще молод, аплодисменты могут вскружить ему голову!»

На Всесоюзном конкурсе в феврале 1941 года я был в числе самых молодых участников, мне исполнилось только 19 лет. К третьему туру публика уже ждала моего выступления.

В мою концертную жизнь, тогда еще не очень активную, стали понемногу вкрапливаться интересные проекты на радио. Мне предложили записать концерт Гедике с оркестром. Дирижером был Виктор Сергеевич Смирнов, обаятельный человек и чудесный музыкант (кстати, родной племянник водочного магната Смирнова, выпускавшего в дореволюционной России знаменитую «Смирновскую водку»), с которым мы были ранее знакомы и несколько раз вместе музицировали. Запись происходила в зале Дома ученых на Кропоткинской улице и принималась комиссией во главе с известным дирижером Александром Ивановичем Орловым. Как мне потом передали, он просил вписать в протокол пожелание о том, чтобы всю концертную литературу для трубы радио записало «с этим молодым трубачом Докшицером».

Его пророческие слова почти осуществились. За малым исключением, мною записаны почти все значительные сочинения советских композиторов для трубы. Они увековечены в грампластинках, выпущенных «Мелодией» и продублированных потом многими зарубежными фирмами в компакт-дисках.

А первой моей пластинкой на «Мелодии» был мини-диск с программой, включающей «Персидскую песню» Рубинштейна и «Полет шмеля» Римского-Корсакова. Это была проба. Меня проверяли на качество и прочность. Звукорежиссером той записи являлся сам Георгий Николаевич Дудкевич, один из основателей звукозаписи в нашей стране. После неоднократных повторений «Полета шмеля» я услышал мягкий голос, усиленный мощными динамиками студии: «Хватит его мучить, все в порядке».

Прозвучал «голос с неба», и принадлежал он замечательному человеку, создателю и директору московской студии «Мелодия» Борису Давидовичу Владимирскому, вложившему огромный труд в производство советских грампластинок. Имя Владимирского проносили с огромным уважением. На его юбилее в «кирхе», где размещается студия «Мелодия», среди многочисленных приветствий и поздравлений мне особенно запомнилось выступление известного драматического актера Ростислава Плятта. Он сказал, обращаясь к юбиляру: «Вы создали такую “Мелодию”, какую не удалось сотворить ни одному композитору».



В дальнейшем я был желанным исполнителем на радио, телевидении, фирмах грамзаписи, где теперь накопилось более сотни моих записей и съемок.

К самому процессу звукозаписи я приобщился сразу и увидел в нем невиданные доселе возможности для исполнителя выразить себя со всей полнотой и свободой, музицировать, не опасаясь случайностей, особенно на таком «киксующем» инструменте как труба. Во время записи можно было повторить неудавшийся фрагмент, что исключено в условиях концертного зала, творчески настроиться, прослушать записанное, спокойно подумать и вновь переписать произведение целиком, частями или отдельными фразами. Это ли не чудо нашего века!..

И в то же время звукозапись — творческий акт огромного эмоционального и физического напряжения. С одной стороны — это акт интимного творчества, он происходит при закрытых дверях, без публики, при особой атмосфере тишины, ожидания откровений, волшебства. С другой же стороны, запись — труд коллективный, потому что атмосфера, созданная в студии или аппаратной, где находятся другие участники процесса, может влиять на успех работы.

В этом коллективном творческом процессе, помимо исполнителей, главная роль принадлежит звукорежиссеру. По моим наблюдениям, звукорежиссер — это не профессия, а призвание. Можно быть образованным музыкантом, прекрасно разбираться в клавирах и партитурах, знать сложнейшую звукозаписывающую аппаратуру, но не быть звукорежиссером по складу характера, не понимать тонкостей, психологизма, взаимосвязей всех участников процесса звукозаписи.

Напряжение исполнителя-солиста при записи музыки несколько не меньше, возможно даже больше однократного исполнения в концертном зале. Мне приходилось писать почти со всеми звукорежиссерами на радио и «Мелодии». Как правило, это были профессионалы высокого класса, тем не менее порой в процессе исполнения можно услышать: «Стоп, у Вас это место не получилось». Значит, этот специалист не понимает, что о неудаче прежде всех знает сам исполнитель! Или другой вариант непонимания природы исполнительства: «Давайте сначала, мы тут не настроились». И так — 5—6 раз: «давайте сначала», а на седьмой раз исполнитель уже не в состоянии сам собрать волю и настроиться. Так я начал переписывать на «Мелодии» программу своей известной пластинки с одним молодым звукорежиссером, и после пяти исполнений «Вокализа» Рахманинова отказался от этой идеи. Вообще, я считаю ошибочной



практикой переписывать спустя десятки лет уже записанное. Запись тоже принадлежит своему времени.

Труднейшая работа звукорежиссера продолжается и после записи, на монтаже пленки. Здесь нужно обладать совершенно человеческим терпением и вниманием, чтобы прослушать все записанное, отобрать и смонтировать все лучшее, удавшееся исполнителю. Ни один из исполнителей этой работы не выдерживает и под всякими предлогами старается уклониться от присутствия на монтаже.

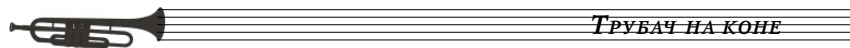
Я искренне сочувствую работе звукорежиссеров и неизменно восхищаюсь их терпению. Глубоко признателен всем, с которыми работал. Но с особой благодарностью вспоминаю Лидию Филипповну Бобову, с помощью которой записал большую часть моего репертуара. Лидия Филипповна тонко чувствовала состояние исполнителя. Иной раз после многочисленных неудавшихся попыток дописать какую-то фразу, она вдруг из аппаратной объявляет: «Стоп, у нас все есть!». Это означало, что она потрудится в монтажной и из мозаичных деталей соберет целое.

В 1980 году я должен был гастролить в Японии и сделать там программу японских песен на фирме «Виктор» (Victor). В последний момент под липовым предлогом меня в Японию не пустили и отменили гастролы. К этой истории я еще вернусь. Но японцы — люди упорные. Они через год приехали в Москву со своей цифровой аппаратурой, у нас тогда неизвестной, и сделали эту запись в России. Так вот, звукорежиссером той записи была Лидия Филипповна. Она в течение нескольких дней изучила новый принцип цифровой записи и монтажа, которым, мне кажется, и до сих пор не все звукорежиссеры владеют.

Запись получилась очень интересная. По присланному отзыву, ее считают лучшей записью японской музыки, исполненной иностранцем.

В жизни так бывает — видишь ошибки у других, а своих не замечаешь. Рассуждая о бестактности в практике звукорежиссера, я вспомнил подобный случай из моей дирижерской практики в Большом театре. Шел спектакль «Вертер». Заглавную партию, очень трудную для теноров, исполнял знаменитый Сергей Яковлевич Лемешев. Во время исполнения арии на верхнем звуке он немного захрипел. Было досадно и мне: может, я виноват в том, что чуть активнее показал рукой этот звук и отвлек его внимание?

В антракте мне захотелось увидеть Сергея Яковлевича, утешить, сказать, что звучало все изумительно, а остальное пустяки, никем



не замеченная мелочь... В ответ он обрушил на меня слова ярости. Я понял свою бестактность и вину.

Деликатность в таких случаях состоит в том, чтобы не заметить, сделать вид, что ничего не произошло. В противном случае получается, что копаешься в свежей ране.

А вообще Сергей Яковлевич ко мне хорошо относился. Много раз я дирижировал «Травиату», где он пел с неизменным успехом партию Альфреда. «Мелодия» выпустила альбом с записью этой оперы, сделанной много лет назад прямо со спектакля. Партию Альфреда пел С. Лемешев, партию Виолетты – Г. Деомидова, Жермона – П. Лисициан. Я горжусь этой пластинкой, свидетельствующей о творческой работе с такими выдающимися певцами.

ГАСТРОЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Моя гастрольная жизнь началась в конце 1950-х годов. В то время меня частенько приглашали в Государственный симфонический оркестр СССР, потому что Леонид Георгиевич Юрьев – солист-трубаач – окончательно переключился на дирижерскую работу, а два молодых трубаача – Лев Володин и Валентин Юдин, только набирались опыта. В группу трубаачей Госоркестра входили еще такие замечательные исполнители, как Александр Георгиевич Боряков, Борис Федорович Иванов, Василий Алексеевич Евсеев.

Началось все с поездки в Китай в 1959 году. Правда, до этого была небольшая поездка в Брюссель на «Экспо-58», где мы с Н. Полонским, также приглашенным в эту поездку, солировали в 11-й симфонии Шостаковича, посвященной событиям 1905 года. В Китае я, кроме оркестровых партий, играл несколько сольных пьес с оркестром. Дирижировали Константин Константинович Иванов и Николай Павлович Аносов.

Затем я получил приглашение на концерты в Болгарию, где меня услышал представитель «Интерконцерта» ГДР г-н Вацингер. И последовали ежегодные приглашения. В ГДР я играл почти во всех городах, где были оркестры.

Мой первый концерт в Берлине состоялся с оркестром «Комисше опер». Дирижировал Курт Мазур – выдающийся музыкант и очаровательный человек, с которым до последнего времени мы сохраняем творческие и дружеские связи. После этого мы много раз играли с ним в Дрездене и Лейпциге, где он был «генераль музик директор», т.е. главным дирижером.



В Дрезденской филармонии программы концертов повторялись обычно в течение трех вечеров подряд. До сих пор мне не приходилось трижды повторять одну и ту же программу на одной сцене. Однако зал каждый вечер наполнялся новой публикой. В Дрездене впервые были исполнены «Рапсодия» Гершвина в моей транскрипции, концерты Вайнберга, Гуммеля, Гайдна, Арутюняна.

Играл я в Германии и с Берлинским симфоническим оркестром, который возглавлял Курт Зандерлинг, много лет проработавший вторым дирижером у Е. А. Мравинского в оркестре Ленинградской филармонии.

Маршруты моих концертных турне включали большинство стран Европы, Северной Америки, Японии. Много раз посещал США, Швецию, Финляндию, Болгарию, Польшу, Югославию, Швейцарию, Бельгию. В Амстердаме выступал в знаменитом зале «Концерт-Гебао», в Монреале – в новом концертном зале, во Франции и Люксембурге – в древних средневековых замках с удивительной акустикой, в Венгрии, Голландии, Дании – на семинарах и курсах мастерства.

В 1979 году я совершил кругосветное путешествие. Началось оно перелетом из Москвы в Токио с оркестром Большого театра (дирижером был Юрий Симонов). Дальше я самостоятельно продолжал путь в США, и после этого возвращался домой через Англию, с пересадкой в Лондоне.

Пик моей гастрольной активности пришелся на 1960–80-е годы. Я практиковал концерты-лекции в учебных заведениях и музыкальных обществах в университетах США, в Японии на фирме «Ямаха» и музыкальном торговом центре на Гинзе.

Еще активнее были гастроли по Союзу. В основном они проходили в филармонических городах – Ленинграде, Москве, Минске, Киеве, Одессе, Харькове, Львове, Ташкенте, Алма-Ате, Риге, Вильнюсе, Таллинне, в таких музыкальных центрах, как Горький, Саратов, Орел, Воронеж... В программы концертов с симфоническим или духовым оркестром и фортепиано входили, как правило, сочинения советских и западных композиторов. Значительное место занимали в них мои собственные транскрипции произведений классиков.

Очень важно было составить программы концертов с учетом конкретной аудитории слушателей. В городских филармонических концертах произведения, основанные только на показе виртуозности, обычно не принимались, тогда как в университетских аудиториях, в концертах для студентов музыкальных факультетов предпочитали именно такую музыку. В программы концертов с оркестром я вклю-



чал одно-два сочинения крупной формы, а концерты с фортепиано состояли из двух отделений со вставками клавирных пьес. Мой репертуар состоял из музыки на все вкусы.

Моим концертмейстером во многих поездках и записях был Сергей Яковлевич Солодовник — музыкант большого дарования, с «искрой божьей», играющий все наизусть. Кстати, и сам я на концертах никогда не играл по нотам, даже при первом исполнении сольных сочинений. Я привык музицировать, когда музыка уже глубоко сидит в сознании. Меня часто спрашивают, как я этого достигаю, как готовлюсь? Обычно в процессе освоения нотного материала текст сам по себе запоминается, если же этого не происходит — значит, период вживания в музыку еще не завершен, и я продолжаю изучать и штудировать отдельные эпизоды. Такова моя практика.

В вопросах самооценки я никогда не страдал синдромом самовосхваления, высшей оценкой выступления считал «благополучно». Но это слово я позволял себе высказать вслух. Про себя же мог думать иначе: «это была удача», или «получилось по-настоящему, как хотел» и т.д. Зато чувствовал, что другие думали о моей игре лучше, чем я сам. И это было для меня важно. Это воодушевляло, мобилизовывало. Моя скромная самооценка не являлась позой, наигрышем — скорее, защитой от головокружения. Когда от своих студентов слышу: «Играл здорово, даже все ребята хвалили», — то думаю, что это тоже самозащита. Но от чего? То ли желание показать себя лучше, чем есть, то ли защита от критики?..

НА СОБСТВЕННЫХ «ПОХОРОНАХ»

В гастрольной жизни часто приходится преодолевать временные пояса, приспосабливаться к особенностям местности, перемене состава воды и пищи, а все эти факторы могут влиять на самочувствие и на состояние слизистой оболочки губ трубача. Неудивительно, что на фоне, в общем, благополучной концертной работы случались и происшествия, и неудачи, о которых хочу откровенно рассказать, как говорят, «в назидание потомству» и, возможно даже с некоторым сгущением красок.

В профессии трубача опасности на сцене подстерегают нас на каждом шагу: плохой сон, неправильная диета, неуверенность в тексте, переутомленные губы, нездоровье и многое другое могут помешать исполнителю, вышедшему на сцену и даже играющему в оркестре, владеть собой и уверенно делать свое дело. Хотя исполните-



ли обычно соблюдают режим и правила подготовки к концерту, но нет правил без исключений, а исключений в нашей жизни подчас больше, чем правил...

Во время одного из последних приездов в ГДР, 11 марта 1972 года, в Лейпциге состоялся торжественный концерт по случаю открытия традиционной весенней ярмарки. Я играл концерт Арутюняна с оркестром «Гевандхауз», дирижировал Курт Мазур. Все было по моей высшей оценке «благополучно». Но на следующее утро едва поднялся – температура 39 градусов. Что делать? Мне надо ехать в Цвиккау на репетицию к следующему концерту. Кое-как с переводчицей добрались. Дирижер Ганс Шторк – в панике. Вызвали врача. Врач, очаровательная молодая женщина, назначила сильную дозу антибиотиков. К утру следующего дня температура упала, но я был настолько слаб, что едва мог выйти после обеда из ресторана гостиницы – упал и почти потерял сознание. Как сквозь сон услышал осуждающее: «Russische Schweine» («русская свинья»). Дирижер все-таки от меня не отставал. До концерта оставался еще один репетиционный день. В программе заявлено два сочинения: Гайдна и Арутюняна. Шторк просил меня исполнить хотя бы Гайдна, и я, проявив слабость характера, согласился играть, но без репетиции – репетировать просто не было сил.

Вечером 15 марта вышел на сцену как под наркозом. От яркого света прожекторов – круги в глазах. Оркестр услышал как из-за стены соседнего дома, свой звук был чужим. В середине I-й части ощутил сухость во рту (с привкусом пенициллина) – тревожный знак беды. К каденции губы склеились, язык стал неподвижен, место мундштуку никак не мог найти. Оркестр умолк – и я остался один на один с публикой. Стоял как монумент, почти бесчувственный, наполовину оглохший. Попытался что-то играть из каденции, но вместо звуков раздавалось какое-то рычание и хрип. Зрительный зал стал меняться местами с плафоном потолка... перед глазами все в тумане – поплыло, закружилось... Сейчас не могу вспомнить, чем все это кончилось.

В антракте стоял среди музыкантов – как все, с бокалом в руке. Вокруг кипел оживленный разговор, а я чувствовал, что присутствую, словно на собственных похоронах. Но коллеги держались так, будто ничего не произошло (это как раз та самая тактичность, о которой писал раньше). Однако гастроли были прерваны, я уехал домой и еще довольно долго болел. А после возобновления выступлений – на концертах в Канаде – еще чувствовал последствия перенесенной травмы и отрицательные результаты лечения антибиотиками.



В ГДР меня больше не приглашали, за исключением одного случая, когда в 1981 году я играл концерт немецкого композитора Зигфрида Курца с дирижером В. Кожухарем. Играл, что интересно, в том же зале «Комише опер», с которого начались мои первые гастроли в этой стране...

Уместно здесь вспомнить и другой поучительный случай, на этот раз связанный с неправильной диетой. Это случилось во время первого исполнения концерта А. Нестерова в Горьком, в осеннюю пору года, когда созрел виноград.

Я чувствовал себя совершенно нормально, готовился к концерту и в меру лакомился дарами природы. Тогда еще не знал, что свежий виноград с кислинкой раздражает слизистую рта, размягчает мышечную ткань, делая ее подобной пластилину. После моих обычных занятий губы никак не обретали силу, на них оставались отпечатки зубов. В конце концов губы настолько размякли и перестали выдерживать сопротивление, что во время игры я чувствовал опору мундштука не на них, а на зубы.

В обычных случаях утомления или травмы я делаю перерыв в игре, но на этот раз отдых ничего не дал. Тем временем понемногу продолжал сосать виноградинки, а ощущение губ становилось все хуже. Я мог извлекать лишь отдельные звуки в среднем регистре.

Вот в таком состоянии и поехал на концерт в Горький. Тревога не покидала меня. Всю ночь я простоял у окна вагона, борясь с паническим беспокойством: куда еду, зачем еду, нельзя играть... И объяснить невозможно, не поймут, примут за нервозность, потерю формы. Словом, опять проявил слабость характера.

Пришел на репетицию. Дирижер И. Гусман, заметив мое волнение, расценил его как нормальное состояние артиста перед ответственным концертом и, как интеллигентный человек, повидавший в своей дирижерской практике разное, сделал вид, что ничего не происходит. Тогда я ему был за это очень благодарен. Такое поведение послужило для меня огромной поддержкой.

На репетициях я почти ничего не играл, все ждал и надеялся, что к концерту губы отойдут, обретут обычное состояние. Но чуда не произошло. Концерт прошел для меня очень тяжело. Я ловчил, некоторые звуки пропускал — благо мало кто мог это заметить, ведь новое сочинение исполнялось впервые.

В конце концов подобные события из моей личной концертной практики научили меня быть осторожным и решительным, когда дело касалось выхода на сцену. Так, на гастролях в Праге, из запланированных трех концертов с оркестром Чешской филармонии и



дирижером Вацлавом Нейманом, я сыграл только один. Причиной тому была простуда с повышением температуры. Я заболел после дегустации вин зимой в погребках у музыкантов деревни Милотице в Моравии, куда меня повезли в гости. Отказаться от участия в концерте в больном состоянии помог мне врач филармонии. И ничего не случилось — «шар земной не остановился», как любил говорить мой первый учитель Иван Антонович Василевский. Меня заменил в концерте молодой трубач В. Рейлек, с блеском исполнивший концерт Гуммеля.

Аналогичный случай произошел в Москве, когда я не решился выйти на сцену Большого зала консерватории. Правда, была другая, не менее важная причина. Она была связана с первым исполнением концерта-симфонии Богдана Трощюка на фестивале советской музыки в 1984 году. Произведение это исключительно сложное и для солиста и для оркестра, а репетиционной работы оказалось совершенно недостаточно. Основную репетицию отменили из-за проведения в зале панихиды, оставалась только генеральная, да к тому же в неудобное время перед концертом, и я вынужден был от нее отказаться. Дирижировал Геннадий Проваторов, музыкант чудесный, но очень неорганизованный в работе. Мы практически не смогли договориться — где, что и как будем играть. К Большому залу консерватории я приехал, как полагается, во фраке — а выйти из машины не мог..

Сочинение Трощюка было записано позже с дирижером Марком Эрмлером, а пластинка выпущена фирмой «Мелодия».

В деталях я описал некоторые тяжелые случаи моей концертной практики. Но, как правило, мне удавалось безошибочно определять степень подготовки к каждому выступлению. Опыт и наблюдательность помогали выбирать правильный режим игровой нагрузки, отдыха и питания. И хотя редкие неудачи не составляли и одного процента всей моей концертной деятельности, они оказывали давящее влияние на психику и надолго откладывались в сознании.

КГБ НА ПУТИ МУЗЫКАНТА

В моей гастрольно-концертной деятельности могу припомнить несколько случаев, когда мне отказывали в выезде за границу. Причем сообщали об этом, как правило, накануне выезда. Когда все приготовления заканчивались и вещи уже сложены, вам вдруг не выдавали заграничный паспорт.



Мое отсутствие на семинаре «Гильдии трубачей», который проходил в Соединенных Штатах с 3 по 8 июня 1984 года, было воспринято музыкантами с возмущением. В знак протеста они обратились с коллективным письмом к президенту США Р. Рейгану и тогдашнему главе СССР К. Черненко. Обращение опубликовали в США. Вот его текст с комментариями Анатолия Селянина, напечатанный в газете «Большой театр» 13 декабря 1991 года, в день моего 70-летия:

«Июнь 1984 года, университет штата Индиана, г. Блумингтон. Идет второй Всемирный конгресс, и полторы тысячи музыкантов ждут объявленного выступления Тимофея Александровича. Известие о том, что Т. Докшицер не выпущен из нашей страны на этот конгресс, внезапно, как удар, поразило всех, кто приехал, чтобы услышать живую легенду – великого русского виртуоза Тимофея Докшицера... И собравшиеся принимают письмо, адресованное Президенту США Р. Рейгану, Генеральному секретарю ЦК КПСС К. Черненко, главам иностранных правительств и прессе более 60-ти стран мира. В письме говорилось: “Здесь, на II Международном брасс-конгрессе, мы огорчены отменой разрешения нашему коллеге Тимофею Докшицеру, глубокоуважаемому русскому виртуозу игры на трубе, быть здесь с нами. Как артистам, нам дано поддерживать эмоциональное и эстетическое состояние наших народов. Часто в истории музыканты были спутниками войны, но сейчас мы являемся посланниками мира. Наши жизни посвящены владению универсальным языком – музыке. Мы умоляем правительства Соединенных Штатов и СССР признать и поддержать братство, которое может своей музыкой объединить все нации. Мы говорим это всем людям мира и верим в это”. Президент Р. Рейган прислал ответное послание. От К. Черненко ответа не последовало».

А вот что писал Моррис Секкон в статье под названием «Кто сидит в пустом кресле»:

«...Сегодня мы уже выяснили, кто сидел в пустом кресле. Это было в 7 часов вечера, в понедельник, 4 июня. Почти 1500 духовиков со всего мира сидели в предвкушении сенсационного вечера – начался фестиваль трубы на II Всемирном конгрессе духовиков в университете штата Индиана в г. Блумингтоне...

Внезапно седоволосый человек вышел на сцену. Нет, это не был Тимофей Докшицер, который должен был играть следующим. Это был Луи Давидсон, заслуженный профессор-трубач, ныне пенсионер, из университетского штата Индиана, бывший выдающийся солист-трубач Кливлендского симфонического оркестра. Он начал



говорить мягко, но страстно. Он кратко сказал что-то о политической ситуации, а затем прочитал выдержку из письма его дорогого друга мистера Докшицера, сообщившего, что США не подписали межправительственное соглашение о культурных связях между двумя странами. Известие о том, что мистер Докшицер не будет играть, внезапно, как удар, поразило нас. Еще часть из письма говорила о сожалении, что Докшицер не смог присутствовать, но послал запись своей игры, которая может быть использована.

Внезапно сцена опустела, на ней остался только пульт, стул и стакан воды на маленьком столике. Водворилась тишина, овладев вниманием всех, она была поразительной и сверхъестественной. Застывшие коллеги слушали, как парит звук и дух этого замечательного артиста, его необыкновенно вибрирующее звучание, которое овладело душами всех нас.

Кто такой Тимофей Докшицер? Просто живая легенда, ведущий трубач-виртуоз в Советском Союзе, педагог, концертирующий солист, записывающийся артист, солист театральных и симфонических оркестров. Он сделал транскрипцию Концерта Глиэра для сопрано, переложив его для трубы. Овации были непередаваемы...

Я сбежал вниз, где сидел Луи Давидсон, и предложил несколько идей, которые внезапно пришли мне в голову. Он вернул меня на сцену и предложил сообщить ошеломленной аудитории мои мысли.

Я предложил обратиться к доводам здравомыслия. Наше заявление должно быть послано главам правительств США и СССР, а также в прессу всех стран, представленных на этом конгрессе...»

Но самый изощренный отказ я получил в 1980 году перед выездом в Японию, где меня ждали с 15-ю концертами. Год был трудный. Шла война в Афганистане и одновременно — такие контрасты были свойственны нашей политике — готовилось торжественное проведение Олимпийских игр в Москве. Западные страны, как известно, отказались участвовать в играх, протестуя против развязанной Советским Союзом войны.

Все вопросы, касающиеся моего отъезда в Японию, были согласованы, приготовления завершены. И вдруг... Звонок из Госконцерта. Художественный руководитель В. Коконин просит зайти.

Разговор происходит в присутствии работника Управления внешних сношений, то есть отдела КГБ в Министерстве культуры. Трудную миссию, возложенную на него, Коконин начал издали. Очень уважительно и с сожалением он изложил придуманную версию о том, что мой первый концерт в Японии планировался с оркестром



газеты «Иомиури». Это большая газета, имеющая в Токио свой район, железную дорогу и симфонический оркестр. Так вот, эта газета в те дни плохо написала о политике советского руководства. Следовательно, ее решили наказать и концерт мой снять.

Понимая ситуацию, я выразил согласие с безусловно «мудрым» решением и сказал, что мне хватит и 14 концертов.

«Нет, нет, решением руководства вся гастроль отменяется», — заявил Коконин.

Тогда я попытался связаться с импресарио, господином Таказава, но он сам был напуган случившимся. Ведь пропал год подготовительной работы, и Госконцерт не собирался компенсировать убытки, понесенные организатором.

С В. Кокониным у меня сложились хорошие отношения. Он — бывший духовик, играл на кларнете, позже стал Генеральным директором Большого театра. Но что он мог сделать в данной ситуации? Так было велено, искусством командовало КГБ, а директор — лишь номенклатурный работник, номинально значившийся руководителем, — вынужден был подчиняться.

А подлинная причина запрета выезда в Японию вскоре выяснилась. Анонимка — расхожий и популярный советский прием, — в результате которой мой сын, а заодно и я, оказались «невыездными». В то лето вместо Японии мы с женой поехали на машине в Прибалтику, в Друскининкай. В выездах на гастроли за рубеж мне было надолго отказано.

Между тем, руководство Министерства культуры недоумевало. Заместитель министра культуры Василий Феодосьевич Кухарский, хорошо знавший меня и назначавший персонально на ответственные концерты, ничего своей властью сделать не мог и, как видно, тоже не вправе был вторгаться в решения органов госбезопасности. Наконец, Кухарский вместе с директором Большого театра Георгием Александровичем Ивановым (в молодые годы он был актером театра им. Вахтангова, где и я когда-то играл в оркестре) решились поручиться за меня на выездной комиссии. Что такое выездная комиссия и кто в ее составе — никто не знал, обращаться туда запрещалось — это тоже была государственная тайна. И только после этого состоялся мой первый после «опалы» пробный выезд в Финляндию, в сопровождении ответственного работника Министерства культуры.

Еще случай странный. Уже совсем недавно, в годы перестройки, мне пришло приглашение участвовать в Лондонской конференции Гильдии трубочей. Было дано, как у нас говорят, добро. И тут нача-



лось — то еду, то не еду... Наконец, мне отказали. Я, что называется, завелся. Написал письмо и решил идти на прием в отдел культуры ЦК КПСС. Знал, что попасть туда невозможно. В приемной много людей, сидят с детьми, на полу, как на вокзале. Из приемной позвонил — никто не поднимает трубку. Опустил заготовленное письмо в почтовый ящик: не попаду на прием, так почтуют мое письмо.

Уходить, ничего не добившись, не хотелось. Поэтому я погулял полчаса и снова звоню. Снимает трубку Юрий Константинович Курпеков, тоже бывший музыкант (вместе в свое время играли в камерном оркестре Баршай). Представился, прошу принять. В ответ очень любезно: «Пожалуйста, Тимофей Александрович, заходите, я закажу Вам пропуск».

Впервые я оказался в новом здании на Старой площади. На каждом повороте коридора — люди в военной форме пропуск проверяют, сверяют с паспортом, заглядывают в глаза...

Юрий Константинович выслушал меня, поднял трубку, и я понял из его разговора, что отказавшее мне Управление внешних сношений Министерства культуры — инстанция куда ниже того учреждения, где я находился — неподвластно руководителю отдела музыки ЦК КПСС. Курпеков заверил меня, что все уладится, однако добавил: «Упущено время».

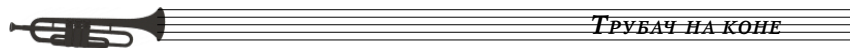
Но до этой встречи я успел послать телеграмму в Лондон, где открытым текстом сообщал, что мой приезд невозможен из-за махровой бюрократии работников Министерства культуры.

Приблизительно через месяц — звонок из министерства. Говорит заместитель начальника Управления внешних сношений и любезно просит зайти для разговора. Ну, думаю, прочитали мою телеграмму, предстоит объяснение. Не скрою, немного был встревожен этим приглашением. Знал, куда зовут, хоть и времена другие, но власть прежняя.

Захожу в кабинет: «Здравствуйтесь, Тимофей Александрович. Пожалуйста, садитесь. Вас не продует?..» (форточка открыта). Буквально слово в слово запомнил это лукавство!

В Лондон меня так и не пустили. Причина же приглашения в министерство заключалась в том, что сработало мое письмо, опущенное в приемной в ящик для специальной почты. А система такова: жалобы, направляемые в ЦК, переправлялись в те самые инстанции, на которые писалась жалоба. Те, в свою очередь, должны были доложить, что дело улажено и закрыто.

Во время нашего тогдашнего разговора заместитель начальника УВС долго объяснялся и пообещал, что в будущем я могу рассчиты-



вать на поддержку. Но, к счастью, будущее уже не зависело от этих людей. Оформлять загранпоездки стали другие учреждения, в том числе – Всесоюзное музыкальное общество, где заместителем председателя стал Юрий Константинович Курпеков. Уже не требовалось справок о состоянии здоровья, партийных рекомендаций и прочей чуши. Мы, однако, оказались совершенно неподготовленными самостоятельно договариваться об условиях контрактов. За нас ведь всегда все делал Госконцерт, вплоть до ответа на приглашение, о чем мы узнавали лишь оказавшись «там», когда нас спрашивали: «Получили ли Вы наше приглашение год назад?»

Жизнь меняется, и как бы сложна она ни была, в этом отношении все идет к лучшему.

В ДИАЛОГЕ С КОМПОЗИТОРАМИ

Общению с композиторами была посвящена значительная часть моей жизни. Этому способствовала ситуация, сложившаяся в трубном репертуаре, когда старая музыка, созданная самими исполнителями, отжила свое, а новая еще не появилась. Одно то обстоятельство, что я стал выходить на сцену в качестве солиста, привлекало ко мне внимание композиторов. Оказалось, что у многих из них когда-то что-то было написано для трубы. Некоторые, используя наш репертуарный голод, пытались выдать «залежалый товар» за оригинальную новинку. В этом я скоро разобрался и не всякую предлагаемую музыку принимал.

Из моего ближайшего окружения для меня начали писать музыку артисты оркестра Большого театра, которых в шутку называли «Могучая кучка». В нее входили Борис Антюфеев, Михаил Крейн, Абрам Жак, Абрам Каплун и, кажется, Евгений Плуталов. В репертуаре трубачей удержались только «Северная песня» Антюфеева и Скерцо Крейна.

А первое произведение написал для меня Владимир Пескин в 1939 году. Это было Скерцо, я уже писал об этом.

За пределами Большого театра поток новой музыки для трубы также стал расти. Появились произведения Михаила Раухвергера, Николая Ракова, румынского композитора Виеру и многих других.

Александр Арутюнян пришел показать мне свой Концерт. Теперь это произведение стало бестселлером, перекрыв все рекорды популярности. После появления Концертного аллегро Пескина, исполненного мною в зале Чайковского, начал писать свой Концерт-



поэму Вл. Крюков, который был тогда директором Московской филармонии.

А дальше появились концерты Мечислава Вайнберга, Эйно Тамберга, Александры Пахмутовой. Интереснейшее сочинение в этом жанре написал польский композитор Кшиштоф Майер, лишь однажды я исполнил его на концерте «Познаньская осень» с польским дирижером по фамилии Чайковский.

Затем мне показал свой новый опус Андрей Эшпай, у которого вместо концерта для трубы получился концерт для оркестра и четырех солирующих инструментов. Мы исполнили его в Ленинграде с дирижером Геннадием Рождественским. Под влиянием этого сочинения ленинградец Анатолий Затин создал концерт для валторны, трубы и фортепиано с оркестром. Его запись сделали в Таллинне с дирижером Эри Класом. Солистами были сам автор, валторнист Виталий Буяновский и я.

С новым интересным концертом для трубы и камерного оркестра появился в Москве английский композитор Тимоти Мур. Его концерт был сыгран в Большом зале Московской консерватории с ансамблем солистов оркестра филармонии во главе с Валентином Жуком. Кстати, Тимоти Мур после этого написал еще сонату для трубы и квинтет для медных духовых. Все произведения прозвучали в Москве. А затем, как из рога изобилия, появились: Русский концерт Аркадия Нестерова (который сейчас переведен на компакт-диск и звучит по-новому, свежо), новая редакция концерта Александры Пахмутовой, концерты-симфонии одесского композитора Александра Красотова и Богдана Троцюка, Второй концерт Красотова, Романтический концерт Ильи Шахова, Вариации Михаила Готлиба, одночастный концерт Николая Ракова (его посмертный опус, над которым мы трудились вместе, в том числе и над инструментовкой, но сыграть его не пришлось в связи с кончиной автора и моим переездом в Вильнюс)...

Я неполно перечислил лишь основные, фундаментальные произведения, не касаясь множества сочинений малой формы. Весь описываемый период ведет начало с послевоенного 1946 до 1991 года. И сейчас я продолжаю получать рукописи новой музыки из Уфы, Одессы, Финляндии, Москвы. Ко всему этому я имел самое непосредственное отношение: участвовал в процессе их создания и, конечно, первым представлял новую музыку слушателям. Мне приходилось давать новую жизнь сочинениям, написанным до меня и исполненным впервые не мною. Расскажу об этом подробнее.



Готовясь к исполнению в записи Концерта А. Гедике в 1950 или 1951 году, уже сыгранного до меня Сергеем Николаевичем Ереминым и многими другими трубачами, я обратился к автору с предложением обсудить одну проблему в каденции концерта. Речь шла о том, чтобы в каденции, весьма трудноисполнимой по сложности и объему материала, сделать оркестровые вставки для короткого отдыха солиста. Александр Федорович быстро меня понял и передал два хорала из партии солиста оркестру. Факсимиле его почерка я приведу во второй своей книге. Мне, однако, не пришлось воспользоваться этим облегченным вариантом ни в концерте, ни в записи. По моим наблюдениям, этот вариант неизвестен и студентам, изучающим Концерт Гедике, — каждый решает возникающую проблему по-своему, причем обыкновенно плохо, делая даже купюры.

Александр Федорович Гедике был выдающимся, глубоким музыкантом, знатоком музыки Баха, особенно органной. Он регулярно давал концерты органной музыки в Большом зале консерватории. Жил он в правом флигеле консерватории, где в свое время размещались профессорские квартиры, а в 1-м этаже фасадной части находился известный нотный магазин, теперь он почему-то закрыт. Александр Федорович был большим любителем птиц. Каждый день, проходя через двор консерватории, он нес в тканевом мешочке корм для них. Когда он выходил из своего подъезда, его встречали тучи птиц, садились на плечи, руки, голову. Эту картину можно было наблюдать регулярно.

Драматично сложилась история с Концертом Василенко. Сергею Николаевичу Еремину, первому исполнителю этого сочинения, на концерте в Большом зале консерватории стало плохо. Примерно перед каденцией I-й части он остановился. Дирижер Николай Павлович Аносов старался еще немного протянуть звучание, но наступила каденция. Сергей Николаевич постоял немного на сцене и в гробовой тишине ушел. (Подобный случай произошел со мной много лет спустя в Германии.)

Рассказывают, что один музыковед на следующий день опубликовал хвалебную рецензию на успешную премьеру нового сочинения для трубы, при этом сам он на концерте не был, а прислал материал из Ленинграда.

После этого Концерт С. Василенко пролежал несколько лет и был забыт. Никто за него не брался. Я связался с Сергеем Николаевичем и предложил исполнить это произведение. Он прозвучал очень хорошо с оркестром радио. Но записать мне его не дали. С согласия автора сделали запись с солистом оркестра радио Сергеем



Петровичем Поповым – фантастическим оркестровым трубачом. Он записал его очень хорошо как солист оркестра, но не как солист-концертант. Меня это очень задело. Ведь перед тем как поднять этот Концерт из праха, я вместе с автором проделал большую работу по исправлению многих деталей текста. В целом, исправления касались агогики. Концерт невозможно было играть из-за нелогичных многочисленных *meno mosso*, *ritenuto*, *allargando* и прочих отклонений от основного темпа. После того как мы вычеркнули десятки таких обозначений, Концерт удалось как-то собрать из клочков. Хотя и в новом издании, вышедшем уже под моей редакцией, этих «лишних» отклонений осталось еще порядочно.

Я был настолько оскорблен произошедшим, что набрался смелости и позвонил почтенному человеку, чтобы высказать свое возмущение. На это Сергей Николаевич виновато сказал, что радио, не спросив его, передало запись другому исполнителю. Но ведь дирижировал-то он сам – и со мной, и с Поповым!..

Уже много позднее я осуществил запись Концерта Василенко на студии «Мелодия». Оркестром Большого театра дирижировал Альгис Жюрайтис. С выходом нот в новой редакции это произведение и сегодня продолжает жить и исполняться.

Концерт А. Пахмутовой тоже исполнил не я, а мой коллега Иван Павлов. В этом мелодичном песенном Концерте два просчета: низкий регистр вступления и длинные ноты в финале – главная тема в расширении и в высоком регистре. Концерт начинался с «до» первой октавы при нюансе *ppp*. Этот нюанс психологически сковывал исполнителя. Я несколько раз играл Концерт и всегда испытывал неудобство с произношением первого звука. Студенты тоже играли и не могли выполнить авторского условия. И хотя я рекомендовал вместо *ppp* играть *mp*, снять скованность и достичь свободного певучего звучания все равно не удавалось.

Я убедил Александру Николаевну Пахмутову переписать вступление квинтой выше, а звучание темы в финале-апофеозе написать вдвое скорее. Там ведь «до» третьей октавы тянулось по 8 четвертей! Кроме того, я попросил Пахмутову звучание апофеоза поставить на ритмо-гармоническую основу и таким образом помочь солисту двигаться в темпе, не делая фермат на длинных нотах. Все эти изменения улучшили Концерт. Вскоре он был опубликован в новой авторской редакции и записан мною на пластинку.

И Концерт А. Арутюняна был написан не для меня, а для моего друга Айказя Месияяна, с которым мы вместе учились у Табакова и



вместе начинали в войну армейскую службу. Месиян и был его первым исполнителем. Но я сделал редакцию трубной партии, написал каденцию, одобренную автором, и исполнял этот Концерт на разных континентах более 200 раз.

Аналогичная ситуация сложилась и с другим сочинением А. Арутюняна «Тема с вариациями», ныне записанным в моем варианте в Праге с оркестром Чешской филармонии и выпущенным фирмой «Мелодия».

Общаясь с композиторами, я делал интересные наблюдения их характеров и почерков. Один напишет фразу и попросит ее сыграть, чтобы услышать и оценить звучание на трубе. Другой не показывает нот, пока не поставит последнюю точку. Из таких авторов был Мечислав Вайнберг. Пока он писал Концерт, мне не жилось спокойно, обуревало нетерпение увидеть, что и как пишется. По телефону я напрашивался на встречу, убеждал его, что у меня «добрый глаз» — и он сдался.

То, что я услышал, было совершенно необычно и очень интересно. Немного наиграл I часть, которую автор назвал «Этюды», — никаких вопросов. Начал II часть. Сыграл раз — Мечислав Самуилович попросил повторить. Мне было ясно, что эта музыка написана скорее для флейты, чем для трубы, но я молчал, чтобы не «сглазить». Автор попросил сыграть еще раз и без всяких обсуждений вдруг сказал: «Хорошо, я напишу другую музыку этой части...»

Так он понял все и принял правильное решение, словно после диалога со мной.

Я наблюдал интересное явление — своего рода цепную реакцию в творчестве композиторов. В. Крюков создал свой Концерт-поэму под влиянием музыки В. Пескина. Эйно Тамбергу, выдающемуся эстонскому композитору, я послал ноты Концерта М. Вайнберга — в результате получился замечательный эстонский концерт с подлинными цитатами народных мелодий и оригинальными техническими задачами. Я его много раз играл в Таллинне, Москве, Ленинграде, Финляндии, запись на пластинке известна. Так вот, любопытно, как изложил тему своего Концерта Э. Тамберг после знакомства с Концертом Вайнберга. В сущности, главные партии получились схожими.

Симфонией-Концертом назвал свое сочинение А. Красотов. Такое же название носит и произведение Б. Троцюка. Давид Кривицкий создал цикл концертов для трубы, валторны и тромбона.

Я начал свою концертную работу, не имея репертуара, и только за мою жизнь он обогатился несколькими десятками концертов и



сотней сочинений мелкой формы, не считая сделанных мною обработок и транскрипций, среди которых такие опусы, как «Голубая рапсодия» Гершвина, Концерт для голоса Глиэра, Первый фортепианный концерт Шостаковича, Концерт Неруда. Отдельные новые сочинения выдерживали только премьерное исполнение, но многие прочно вошли в репертуар трубачей.

То, что трубачи не получили концерта Шостаковича для трубы — моя вина, и я всегда буду себя казнить за то, что не выбрал в свое время подходящего момента для встречи, все откладывая на будущее.

С Дмитрием Дмитриевичем мы неоднократно встречались в ситуациях, подходящих только для мимолетных разговоров. Это было на концертах, собраниях, даже юбилеях. Где бы он ни находился, его всегда окружали люди. Нередко, прижатый к стене кем-то из официальных лиц или тех, кто стремился показать себя «на дружеской ноге» с великим, он перебегающим взглядом или кивком головы приветствовал каждого второго из чинно шествующей по фойе публики. Несколько раз в подобных ситуациях, улавливая мой взгляд, он скороговоркой, как бы про себя, произносил: «Обязательно напишу, обязательно напишу».

Это было после того, как мы дважды говорили с ним об этом на моих выступлениях. Шостакович интересовался новой музыкой и посещал концерты с новыми программами. После первого исполнения Концерта-поэмы В. Крюкова он даже написал рецензию в газету «Советская культура», отмечая достоинства сочинения и успех солиста. А после премьеры Концерта для трубы с оркестром М. Вайнберга (дирижировал К. П. Кондрашин) Дмитрий Дмитриевич, придя за сцену, сказал, что это сочинение заслуживает названия «Маленькой симфонии». Оба раза, поздравляя меня с успехом, он говорил, что продумывает новое сочинение для меня.

Я видел Шостаковича в Большом зале консерватории на первом исполнении в Москве Концертино французского композитора А. Жоливе с камерным оркестром Рудольфа Баршая — коллективом, тогда еще находящимся в зените славы, — и пианисткой Татьяной Николаевой, моей одноклассницей по ЦМШ. Современная французская музыка не часто звучала в Москве. Собрать такой сложный состав исполнителей было тоже непросто. Тем не менее концерт не транслировали, не записали, и от него не осталось и следа, а вновь собраться уже не удалось.

Шостаковичу я поклонялся, боготворил этого человека. Зная тонкость и щепетильность его натуры, никогда не позволял напо-



нить о себе даже телефонным звонком, чувствуя, что появление его нового опуса для трубы назревало.

Теперь, когда Дмитрия Дмитриевича уже нет, я понимаю, что в данной ситуации моя деликатность была излишней. Нужна была деловая встреча с реальным звучанием нескольких фраз на трубе, которые обычно становились началом работы композитора над новым сочинением.

По моим наблюдениям, труба была одним из любимых инструментов Шостаковича. В этом можно убедиться, проследив его симфоническое творчество. Тема 1-й симфонии начинается звуками солирующей трубы, и далее во всех симфониях — 5-й («бетховенской»), 7-й («военной»), 9-й, 11-й («революционной»), 13-й (на стихи Е. Евтушенко), 15-й — всюду трубе отводится роль носителя важного тематического материала.

Судьба 1-го фортепианного концерта Шостаковича была нелегкой. После премьеры он был забыт надолго. Первым исполнителем партии трубы (в Москве) в этом произведении стал Леонид Георгиевич Юрьев. Самобытный, неповторимый трубач с божественным звуком, он, к сожалению, играл на трубе очень мало из-за увлечения дирижированием. В итоге мне посчастливилось участвовать в возрождении этого сочинения Шостаковича.

Партия трубы в фортепианном концерте отличается особой тонкостью звучания. Чтобы она могла сливаться со струнными и фортепиано, ее нельзя исполнять оркестровым открытым звуком. Найти комфортность звучания в этом произведении трубачу очень трудно. В процессе игры все время чувствуешь одиночество, отсутствие опоры. Мне приходилось играть этот концерт с разными солистами-пианистами. Несколько раз с Татьяной Николаевой в Германии, с литовским камерным оркестром Саулюса Сондецкиса, с Берлинским оркестром в Швейцарии. Запись по трансляции была сделана из Большого зала Московской консерватории с Викторией Постниковой и дирижером Геннадием Рождественским.

В моем концертном репертуаре есть музыка Шостаковича. Например, я включаю в программы его «Фантастические танцы» ор. 1, написанные в оригинале для фортепиано. На трубе эта музыка звучит действительно фантастично.

Думаю, что в наследии Шостаковича еще обнаружатся сочинения с солирующей трубой в разных ансамблях, особенно в его ранней киномузыке. Ведь даже в симфоническом жанре есть сочинение, пролежавшее десятки лет и впервые прозвучавшее в исполнении ор-



кестра Московской филармонии с дирижером К. Кондрашиным. Это 4-я симфония. А совсем недавно Московский квартет им.Бородина предложил совместно исполнить найденную музыку ансамбля для струнного квартета и трубы Д. Шостаковича.

Отдавая дань уважения великому композитору, преклоняясь перед ним и, может быть, пытаясь восполнить упущенное, я сделал аранжировку фортепианного концерта, превратив его в концерт для трубы. Авторский материал органично вписался в трубное звучание, и я верю, что этот Концерт со временем приобретет популярность, не уступающую оригиналу. Возможно, в трубном звучании проявится что-то новое, неожиданное, скрытое в музыке сочинения. Но это, прежде всего, зависит от нас, исполнителей, от того, как мы будем представлять слушателям музыку.

Что касается этической стороны, здесь проблем я не вижу, «чужую» музыку инструменталисты очень часто заимствовали друг у друга. Делали это и пианисты, вполне обеспеченные репертуаром, а уж нам, трубачам, сам бог подсказал поступать так.

Гораздо важнее другой – эстетический вопрос. Как играть «чужую» музыку, не испортив ее своим незрелым исполнением, дурным вкусом или манерной игрой? Ведь в нашей практике можно нередко наблюдать, как исполнители берутся играть музыку, до которой еще не доросло их мастерство и мышление, и не чувствуют своей ответственности за ее дискредитацию. Так, для многих студентов и даже известных исполнителей «лакомством» является «Рапсодия» Гершвина. Мне приходилось слышать такое звучание этого сочинения, что в глубине души я сожалел о своей причастности к появлению на свет этой транскрипции. Почему-то некоторые думают, что исполняя джазовую мелодию, надо кривляться, демонстрировать «киксы», фальшь, пошлость, при этом чувствуя себя героями и относя сие к специфике жанра. Джаз – уже классика, и непозволительно портить его плохим исполнением. Музыкантам такого рода хочется вместо аплодисментов крикнуть: «Лучше грамотно исполни концерты Альбиниони или Вивальди, а до «Рапсодии» Гершвина тебе надо еще дорасти!»

Именно в этом плане меня заботит судьба концерта Шостаковича. Как заиграют его трубачи? Что внесут в уже сложившуюся трактовку? Не ошарашат ли «новизной», не повредят ли?.. Тем более, что сама идея трубной транскрипции фортепианной музыки преследовала еще одну цель: продемонстрировать выразительные возможности трубы, которой подвластны любые исполнительские модификации, не уступающие королю всех инструментов – роялю. В



известном смысле «отпаривать» знаменитому выражению Генриха Нейгауза: «На трубе – трубят, на флейте – свистят, на скрипке – скрипят, а на рояле – играют»...

Размышляя о судьбе современной музыки, я задаю себе вопрос: куда она идет и куда зашла? Мое широкое общение с композиторами не всегда приносило желанные плоды. Некоторых авторов я просто избегал. Я не понимаю и не принимаю музыки, построенной на обрывочных мелодиях, конвульсивных аккордах или отдельных звуках. Для меня неубедительны объяснения, что такая музыка якобы отражает современную действительность. Да, наша действительность порой ужасна и уродлива. Но наряду с социальными, политическими, экономическими, экологическими проблемами жизнь характеризуется гармоничным цветением природы, радостью созидания и бытия. Да и не везде и не во всем ужасна, мрачна и надломлена жизнь. Если человек рождается, чтобы творить добро и совершенствовать мир, то музыка должна помочь ему делать именно это – на то она и музыка.

Вызывает у меня беспокойство и упадок профессионализма, распространившийся в последнее время на творческие профессии. Сочинение музыки стало массовым явлением и часто ее пишут те, кто не способен создать ничего значительного. У такой музыки нет будущего, но она отчуждает людей от классики. Все больше слушателей уходят от серьезной музыки, чтобы довольствоваться дешевыми поп-зрелищами и роком. Не угроза ли это гибели классического музыкального наследия?

Порой и в трубной музыке, создаваемой в инструктивных, технических целях, встречается такое стремление к оригинальничанью в худшем смысле. Напишут одну короткую ноту в такте, но зато метр в нем поставят 7/8. Мол, знай наших! Это вам не классики в париках, которые все писали на 2 да на 3...

Один уважаемый мною автор, профессиональный композитор, прислал мне свой 2-й концерт для трубы. Во второй части он обозначил метр: 15/8, 18/8, 21/8 и даже 24/8, – в то время как музыка этого эпизода идет элементарно на 3/8! Разумеется, любой исполнитель, разбираясь в тексте, перечеркнет 24 и поставит 8 тактовых черт – не брать же счетную машинку в руки во время игры. Но в конце концов, пусть будет 24 или даже 37: была бы музыка и нотный текст, а не «перфолента». Экстравагантность не делает музыку современнее. Прежде всего, она должна иметь мелодию, гармонию (т.е. горизонталь и вертикаль)+ и форму, как стихотворение – рифму, как живопись – краски. А если перед нами лишь набор нот-

ных знаков — это только игра в музыку, а не сама музыка. Хуже всего, что эти приемы позволяют порой маскировать дилетантство и выдавать подделку за качественный товар или еще хуже — новинку. К тому же людей, не принимающих такое искусство, легко обвиняют в ретроградстве, консерватизме, дабы самому прослыть «передовым»... модернистом...

Меня в этой ситуации удивляет позиция исполнителей, которые пропагандируют такую «модер-новую» музыку (играемую, как правило, при пустых залах), вместо того, чтобы преградить ее распространение строгой профессиональной критикой и браться за исполнение только подлинно талантливых сочинений.

Конечно, время — лучший судья, и оно все расставит по своим местам. Но такой процесс возможен только при нашем непосредственном участии. Ведь без исполнителей любая музыка — это всего лишь знаки на нотной бумаге.



Дружеский шарж.
Композитор Александр Арутюнян

ВСТРЕЧИ, ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Соединенные Штаты Америки. Винцент Бах

Мои поездки в США начались в 1961 году. Впервые я поехал туда на гастроли в составе Государственного симфонического оркестра СССР, но неожиданно для себя обнаружил интерес местных музыкантов к моей персоне.

В Нью-Йорке на первую репетицию оркестра пришел Винцент Бах, человек-легенда, всемирно известный изобретатель современной трубы «Страдивари» — бывший трубач, ставший промышленником, владельцем фирмы. После беглого знакомства он пригласил трубачей и тромбонистов оркестра посетить его фабрику, производившую только трубы и тромбоны.



Впереди был week-end – конец недели, отдых. Но Бах сказал, что если мы согласимся приехать к нему в субботу, то он попросит рабочих выйти в этот день. Руководителем нашей поездки был Владимир Тимофеевич Степанов – человек прогрессивный, смелый по тем временам, реалистичный и достаточно самостоятельный. Мы легко согласовали с ним этот вопрос.

В субботу, на двух машинах мы направились в пригород Нью-Йорка, город Вернон, где и находилась фабрика. Мы увидели кирпичный, добротный одноэтажный дом, при входе – контора. Управленческий состав – секретарь, старший мастер и сам глава фирмы. Рабочих – 40 человек. Цех просторный, светлый, с кондиционерами, отдельными выгородками для склада, спецработ, бокса по лакированию инструментов и многим другим, чего сразу не заметить. Бах провел нас по цеху, показывая отдельные процессы производства. Особое внимание он обратил на новый станок, сконструированный им для вытягивания тромбоновых кулис, и полуавтомат для производства мундштуков.

Бах – изобретатель современной трубы с помповым механизмом, и он же – производитель новой системы мундштуков, насчитывающей более 80 разновидностей. Каждая модель имеет свой индекс и они существенно различаются между собой по величине и ширине полей, объему и глубине чашки, строению конуса. Для каждой разновидности мундштука у Баха имеется свой штамп-резец. Он закладывается в токарный станок, и независимо от умения и желания мастера модель резца автоматически делает поля и чашку, а при вторичном действии – конус. Резцы Бах изготавливает сам, периодически они изнашиваются.

Бах предложил мне самому сделать для себя на станке мундштук. Спросив, какой размер я применяю, он вложил резец «7 с», показал за какую ручку тронуть, – и я, ничего не понимая, извлек из станка готовый мундштук. Тут же мастер высек на нем мои инициалы, и через час, уже посеребренным, мне вручили мундштук, сделанный «моими» руками.

Мы с Александром Георгиевичем Боряковым попросили мастера изготовить копии наших «самоделок», на которых мы тогда играли и в исключительные качества которых слепо верили. Но копии не получались. Мастер объяснил это тем, что если бы он умел в точности копировать мундштуки без штампа-резца, то, наверное, был бы богатым человеком.

Мы посмотрели многие другие процессы производства. Увидели, как вручную притираются помпы, как при погружении в воду прове-



ряется герметичность трубы, как контролируется ее настройка на электронном приборе, теперь уже известном и у нас. Наблюдали мы и сложный процесс покрытия лаком, очень вредным для работника, с последующим погружением инструмента в горячий сейф.

Бах обращался к рабочим, как принято в Штатах, по имени. Их отношения отличались непринужденностью, простотой, исключаяющей заискивание перед начальником. Мы были удивлены, узнав, что рабочие в свой свободный день пришли на производство ради нас, что Бах имеет обыкновение приглашать своих служащих с семьями на встречи Нового года в ресторан и т.п. Я обратил внимание Баха на человечность его отношений с рабочими, на что он ответил: «Ну да, капиталист — это ведь не комиссар».

День знакомства с Винцентом Бахом ярко запечатлелся в моей памяти и положил начало нашим связям в будущем.

Представление у него о Советском Союзе сложилось не только по американской прессе того периода, но и по личному опыту. В 1935 году он с коротким визитом посетил Москву, бродил с фотоаппаратом по городу, но когда остановился фотографировать Большой театр, его задержали и отобрали пленку. После этого он вынужден был досрочно покинуть Москву.

Тогда, в Москве, он познакомился с М. И. Табаковым и подарил ему свой фирменный мундштук. В то время то был единственный в Союзе экземпляр, которым Табаков очень гордился. Наши мастера стали его копировать, но что такое копирование мундштука мы уже знаем. Правда, теперь минский мастер Олег Парфимович делает мундштуки не хуже баховских.

По возвращении Госоркестра в Москву, наконец, был серьезно поставлен вопрос об оснащении ведущих оркестров современными инструментами. Настали времена хрущевской оттепели, и правительство выделило для этой цели крупную сумму — 100 тысяч долларов. Для отбора инструментов были назначены два эксперта: по медным инструментам — я, по деревянным — Георгий Саакян, флейтист Госоркестра.

Нашу делегацию возглавил директор Госоркестра Авенир Андреевский — умный, интеллигентный, деловой и очень порядочный человек. Предстояла новая встреча с Бахом: трубы решили покупать у него. Я напрямую начал с ним активную переписку, договариваясь о сугубо специфических, профессиональных вопросах. Я писал ему о моделях инструментов, которые надо заготовить, о некоторых специальных приспособлениях к трубам, как, скажем, дополнительный курок вместо кольца для подстройки инструмента первым кронем. Я предложил, чтобы к каждому инструменту



был приложен мундштук с высеченными инициалами его будущего владельца, нисколько не заботясь о том, как это отразится на стоимости каждого инструмента.

С этими вопросами я обращался непосредственно к Баху, а он, как потом оказалось, согласовывал их с нашим торговым представительством — АМТОРГом. Там не понимали, кто через их голову ведет переговоры, связанные с торговыми сделками и финансовыми операциями, напрямую с американским промышленником. И, видимо, высказали Баху свой взгляд на незаконность этих действий. Только позже я понял, откуда в письмах Баха появились тревожные нотки, почему он все настойчивее рекомендовал мне обратиться с моими предложениями в АМТОРГ..

Когда наша троица прибыла в Нью-Йорк и мы явились в АМТОРГ, где нас принял торговый представитель, стало ясно, что вопрос покупки инструментов тщательно подготовлен. Нам оставалось только отправиться по городам, чтобы непосредственно на фирмах отобрать экземпляры инструментов.

Затем торговый представитель обратился лично ко мне: «Вы Докшицер? Я мог сделать Вам большую неприятность. Мы занимаемся торговлей, договариваемся об условиях сделок, а Вы, минуя нас, связываетесь с фирмами, ведете с ними переговоры, сбивая согласованные нами условия...»

Я извинился за невежество в торговых делах, объясняя свое поведение одним стремлением — получить усовершенствованные последними достижениями инструменты. Когда потом я встретился с Бахом, он прежде всего поинтересовался, был ли я в АМТОРГе, и с облегчением вздохнул, услышав, что там все в порядке.

Лет двенадцать спустя, при нашей новой встрече, Бах сказал, что собирается ехать в Австрию, на свою родину, и хочет вновь посетить Советский Союз. Памятуя прошлое пребывание в Москве, он попросил меня получить для него разрешение в муниципалитете на право фотографирования. Я гарантировал ему это: время уже было другое.

В Вену Бах поехал не с пустыми руками. Он повез туда новые модели своих труб, специально сделанных для консервативных европейцев, предпочитающих pedalные трубы типа «Геккель» или «Циммерман». Я пробовал эти инструменты: они звучали так же прекрасно, как и помповые. Но в Вене Бах тяжело заболел и не смог продолжить путешествие. К сожалению, в Москву он не приехал.

Несколько позже я узнал, что Бах совершенно оглох и продал свою фабрику фирме «Сельмер», что находится в городе Элькарте.



Эту сделку с Бахом на сумму 850 тысяч долларов совершил и оформил менеджер фирмы «Сельмер» Антонин Рулли.

Бах трудился на своем производстве больше, чем любой его рабочий. Он не был бедным, но не был и миллионером, как мы часто представляем себе любого фабриканта. Его капитал был вложен в дело, постепенно рос и приносил прибыль.

Инструменты Баха мне лично не подошли. Мне трудно было их надувать из-за непривычно широкой мензуры. Бах изготовил для меня специальную модель, но и на ней я не смог остановиться. Оказывается, инструмент тоже надо подбирать по себе. Когда не было выбора, мы играли на чем попало. Но когда появилась возможность сравнить, оказалось, что от инструмента может зависеть и выдержка, и верх, и расход дыхания, и т.д.

И после продажи Бахом своей фирмы наши контакты продолжались на протяжении многих лет. Мы переписывались и обменивались знаками внимания. Бах был автором сочинений для трубы: танцев, чардашей с вариациями и каденциями, которые сам играл. Ноты он присылал мне.

Как-то я получил от Баха бандероль. В ней оказался — что бы думали? — торт! Да, торт! По форме, похоже, испечен в «чуде» — круглый, с полым кольцом по центру. Он был изготовлен из орехов, цукатов, засахаренных фруктов и ягод, обернут фольгой и упакован в расписанную, как палехские изделия, плотно закрывающую жестяную шкатулку. Торт мог храниться долгое время. На почте мне вручили этот подарок с большой задержкой, после хорошей проверки «спецслужбой» — его даже проткнули в нескольких местах шомполами. На такой необычный подарок я ответил банкой икры. Так мы и обменивались сувенирами, в основном к Новому году.

Последний раз я увидел Баха приблизительно за полгода до его кончины. Меня повез к нему Антонин Рулли. Их дружба еще более окрепла после сделки. Как всегда, мы ходили в ресторан, Бах тоже выпил немного виски. Оглохший, он был совершенно одинок, за ним ухаживала племянница, а жена помещена в пансионат для душевнобольных. Мы расстались тепло.

Вскоре поступило сообщение о том, что Винцент Бах скончался 6 января 1976 года...

На встрече духовиков в Центральном доме работников искусств мы почтили память выдающегося международного деятеля духового искусства. А месяц спустя я получил последний торт, посланный мне Бахом еще при жизни — как обычно, к Новому году...



Антонин Рулли

В тот первый приезд в США в 1961 году, кроме встречи с Бахом состоялось еще несколько интересных знакомств. В Чикаго, в гостинице, раздался телефонный звонок. Незнакомый голос на хорошем русском языке произнес: «Господин Докшицер? С Вами хочет поговорить представитель фирмы „Сельмер”. Можно ли к Вам зайти?»

Для отказа не было оснований. Я тут же позвонил директору оркестра Авениру Андреевскому и попросил его зайти ко мне — мало ли кто да что... В те времена коллективы всегда сопровождал спецработник КГБ, которого между собой мы называли «101-й» (обычно в коллективе было около ста человек).

Вошли двое.

«Я переводчик и фотокорреспондент фирмы „Конн”, моя фамилия Чумаков (фамилию я запомнил потому, что первым тромбонистом Госоркестра был Павел Чумаков). Наши фирмы расположены рядом в городе Элькарте, и Антонин Рулли просил меня помочь ему объясниться с Вами».

Тони Рулли — так он отрекомендовался — был человеком средних лет с приятной внешностью, с мягкими усами и добрым взглядом, располагающим к доверию.

«Я менеджер фирмы „Сельмер”, — сказал он. — Мы знаем, что Вы играете на инструментах нашей фирмы».

Действительно, перед поездкой в США мы получили трубы «Сельмер», сделанные во Франции. В США эти модели дублировали на дочерней фирме «Сельмер» в городе Элькарте.

«Нам было бы интересно узнать, господин Докшицер, — продолжал Рулли, — Ваше мнение об их качестве».

Я описал положительные и отрицательные стороны инструмента. Отметил великолепное звучание, отличное техническое выполнение и указал на неблагополучное состояние строя.

«Мы знаем недостатки прежних моделей, уже устранили их и просим Вас принять в дар нашу новую трубу „Сельмер”».

Я поблагодарил и, конечно, отказался от дорогого подарка. Рулли попросил меня поиграть на инструменте новой модели. При очевидных преимуществах ее перед старой, я все же обнаружил, что интонационная сторона оставляет желать лучшего, и высказал свое мнение господину Рулли — конечно, с очень большой корректностью. Это его задело. Он взял инструмент и сказал, что мы встретимся в городе Детройте по пути нашего гастрольного маршрута.



В гостинице Детройта, где мы остановились, Антонин Рулли снял два больших номера и развернул в них экспозицию инструментов, подобную которой мне еще не приходилось видеть. На выставке были все инструменты деревянной группы, включая саксофоны (представляющие особую гордость фирмы), медной и ударной групп, с многочисленными и разнообразными приспособлениями к ним – тростями, мундштуками, сурдинами, пружинами, футлярами, смазочными маслами... Это был парад-экспо, и он произвел на нас сильное впечатление.

Рулли предложил мне выбрать лучшую трубу из большого количества экземпляров. Я остановился на модели № 19 «Madified». И после недолгого сопротивления все-таки с благодарностью принял подарок фирмы в футляре типа «чемодан». Он служил мне саквожем и, как я в шутку говорил, был моим «офисом». На преподнесенном мне замечательном инструменте я сделал много записей и концертировал с ним во многих странах.

А наше знакомство с Тони Рулли продолжается вот уже более 25 лет. Я периодически получаю от него письма, фотографии, новогодние открытки.

Луи Давидсон, Рейнольд Шилке

Знаменательной и судьбоносной была моя встреча и с Луи Давидсоном, трубачом Кливлендского оркестра, профессором Блумингтонского университета.

Произошло это в 1965 году, во время гастролей в США оркестра Московской филармонии, которым руководил Кирилл Петрович Кондрашин. Разъезжая по городам Америки, оркестр на один концерт приехал в университетский городок Блумингтон. Дирижировал этим концертом Давид Федорович Ойстрах. На репетиции он подчеркнул, что музыкальный факультет Блумингтонского университета – один из ведущих в Соединенных Штатах, здесь работают известные в мире профессора. И назвал имена скрипача Зефа Гингольда, валторниста Филиппа Фаркаша, трубача Луи Давидсона.

В программе нашего концерта была 7-я симфония Прокофьева, с прозрачными сольными фразами в партии трубы, которую я исполнял.

После концерта меня остановил седовласый, стройный мужчина лет пятидесяти. Это был Луи Давидсон. Несмотря на поздний час, он пригласил зайти к нему домой. Переносить встречу с коллегой оказалось некуда: утром оркестр уезжал дальше по своему



маршруту. Я понял, что ради общения с таким человеком можно пожертвовать ночным сном.

Мы с моим другом Исааком Абрамовичем Сесинским, скрипачом оркестра, с которым вместе отслужили в армии годы войны (кстати, одаренным графиком, карикатуристом), вошли в отдельный дом, где проживал Луи с женой Мельбой. Университетские города — это та «одноэтажная Америка», которую описывали Ильф с Петровым. Помимо учебных корпусов — сплошные коттеджи.

Как обычно, встреча трубачей носила характер профессионального знакомства. Играл он, играл я. Мы говорили об инструментах, о нотах, репертуаре. Он спросил, знаю ли я инструменты Шилке, я ответил, что нет. Луи был искренне удивлен и тут же позвонил в Чикаго самому Рейнольду Шилке. Уже была полночь, я смутился, почувствовал неловкость от того, что из-за меня кого-то беспокоят.

Но мои волнения и смущение были напрасными. Я стал свидетелем ночной жизни музыкантов Америки. Оказывается, она не затихала до глубокой ночи, хотя и не была видна за шторами окон отдельных домов, разбросанных по холмам и, казалось, погружившихся в ночную тьму.

Телефонный разговор был коротким: «Рейнольд, у меня московский трубач Тимофей Докшицер (он сделал ударение на первом слог фамилии). Он не знает твоих инструментов». — «Хорошо, Луи, я ему pošлю».

Это было сказано с такой простотой, словно Шилке собирался послать мне письмо. Позднее, несколько лет спустя, когда я лично познакомился с Шилке и увидел его широту и обаяние, я вспоминал тот телефонный разговор. И меня уже не удивляло моментальное решение послать совершенно незнакомому человеку свои дорогие инструменты.

Таким было начало знакомства с двумя выдающимися деятелями музыкального искусства Соединенных Штатов Америки.

В доме у Луи не оказалось нот, которые он хотел мне показать. И тут я стал свидетелем еще одного ночного чуда. Он предложил мне пойти в университет в его класс. Я был крайне изумлен: ночью — в университет?.. Но мы пошли. Мало того, по дороге зашли в гости к его приятелю-арфисту. Хозяин, итальянец по национальности, встретил нас в одежде бармена, стоя за стойкой домашнего бара, угостил нас коктейлем собственного приготовления. А потом продемонстрировал на арфе, как он добился исполнения хроматического звукоряда.



Подходя к зданию университета, я увидел свет в окнах на всех этажах. Луи открыл входную дверь своим ключом. Поднялись на лифте. В коридоре встретили молодого человека, который, как ни в чем не бывало, поздоровался с нами.

Класс профессора Давидсона был похож на студию-библиотеку с радиоаппаратурой, стеллажами для книг, ящиками для мундштуков, пружин, пузырьками масла, и, главное — коллекцией труб разных строев. Опять мы музицировали, знакомились с новыми произведениями, листали ноты...

Эта удивительная ночь стала началом нашей многолетней дружбы, которая, к счастью, длится до сих пор. Мы регулярно переписываемся и много раз виделись. Когда я бывал в Блумингтоне, жил в его доме как гость. Давидсон приезжал в Монреаль во время моих гастролей в Канаде.

Наше знакомство ознаменовалось очень важным для меня актом. Луи Давидсон обратился к советскому руководству с письмом, в котором писал, что возможность слушать игру Докшицера не может быть привилегией лишь жителей его страны, а должна распространяться на все страны. После этого он сам стал меня пропагандировать. Я назвал Луи моим «Колумбом» — человеком, открывшим меня миру.

Вместе с музыкантами из Чикаго — в частности, известным валторнистом и весьма состоятельным человеком Стальяно — Луи выпустил мою пластинку с популярными инструментальными пьесами и распространил ее по всему миру. Мне приносили эту пластинку для автографов в Японии и Австралии. Благодаря этому жесту моя известность возросла, пластинки стали выпускаться фирмами разных стран. Одна лишь японская «Виктор» (Victor) выпустила 11 пластинок и первые компакт-диски.

В одном из журналов были опубликованы отзывы известных музыкантов на мой первый диск. В частности, всемирно известный скрипач Яша Хейфец сказал, что «Хоро-стаккато» я играю слишком скоро...

Луи Давидсон — автор двух актуальных методических работ по трубе, ему принадлежат также обработки и переложения классической музыки для ансамблей труб. До сих пор Луи соблюдает режим домашнего музицирования на инструменте. Пишет он стоя, как оратор на трибуне, — такой у него «письменный стол».

Я много раз видел Луи в Штатах. А в очередной раз наша встреча произошла в Женеве, в жюри Международного конкурса трубачей 1987 года. Я рекомендовал его кандидатуру Франку Фишу — выда-



ющемся музыкальному деятелю, директору швейцарских международных конкурсов, организатору гастролей советских музыкантов в Швейцарии (в числе которых бывал и я), члену жюри скрипачей конкурса им. Чайковского.

Давидсон выглядел, как всегда, молодым и подтянутым. Только он несколько ленив к пешим прогулкам — в отличие от меня, это моя страсть. Я всегда заставлял его двигаться, ходить со мной. В Америке ведь людям некогда ходить, они больше передвигаются на машинах.

Однажды мы с Луи оказались в пригороде Нью-Йорка, Нью-Джерси, в гостях у его брата Милтона Давидсона. Там собралось общество трубочей с женами. Я был с Леоном Заксом, канадцем по рождению, моим другом, концертмейстером Большого театра, впоследствии трагически погибшего в горах Греции.

Среди гостей нашелся один «специалист» по развитию сверхвысоких звуков на трубе. Он стал навязывать мне свою методику. Я же попросил его самого поиграть на трубе и показать, как он доходит до 4-й октавы. Когда я увидел, как он выворачивает губы и каким звуком заиграл (хотя слово «заиграл» здесь неуместно), я понял, чего стоит его метод. Он, однако, настойчиво приглашал меня зайти к нему в студию, дал визитку, которой я так и не воспользовался. Но через некоторое время мне показали рекламную публикацию в газете, где он сообщал, что Морис Андрэ и Тимофей Докшицер интересуются его методом. А в 1988 году, на конгрессе Скандинавских стран в Хельсинки, он фигурировал уже в новом качестве — как изобретатель и производитель новой модели трубы... Кажется, его фамилия Каллэ.

В тот день, в гостях у Милтона, мы вкусно закусили и выпили. Я предложил Луи немного походить пешком. Прогуливаясь по одноэтажным улицам Нью-Джерси, мы навлекли на себя подозрение полицейского. Он остановил машину и поинтересовался, кто мы и почему ходим. Луи с юмором объяснил ему, что он прогуливает любителя пешей ходьбы, приехавшего из России.

В дни женевского конкурса я узнал о тяжелом заболевании моего сына Сергея, гастролировавшего по Европе в составе оркестра Московской филармонии и оставленного в госпитале маленького города. Тогда мой друг, швейцарец Марцел Холленштайн, помог мне перевезти Сергея к нему домой, в город Вил. Вместе с Луи Давидсоном они помогли нам добраться до аэропорта Цюриха, откуда мы с сыном возвратились домой.

Луи активно участвовал в организации моей операции в Голландии. Наша переписка не прекращается, контакты обогащают



нас обоих, и я надеюсь еще повидаться с Луи, хотя он старше меня на 10 лет.

А Рейнольд Шилке действительно послал мне две трубы в строе «В» и «С». Я рекомендовал тогда передать их с администратором группы Большого театра, гастролировавшей в то время в США, и написал Шилке, чтобы он нашел нашего администратора Михаила Лахмана и передал ему инструменты для меня. Шилке так и сделал, но Лахман трубы не получил. Видимо, их взял кто-то, выдавший себя за Лахмана. Таким образом инструменты загадочно исчезли.

Только при повторной попытке — это было уже в Монреале, когда театр был на «Экспо-1968» — я получил инструменты Шилке. Они оказались великолепными — никогда еще у меня не было инструментов с таким идеальным строем. Труба «В» была мне несколько широковата по мензуре и я больше играл на «С». Она сослужила мне добрую службу в спектаклях «Сон в летнюю ночь» Бриттена и «Пиковая дама» Чайковского.

Во время одного из моих приездов на концерты в США — а я в 1970-е годы путешествовал один — по пути следования предстояла пересадка с ночевкой в Монреале. В путевых бумагах все было детально расписано: где пересадка, какая гостиница, время и рейс каждого перелета (а их было более двадцати!), даже указано где питаться — в самолете или только кофе в пути.

Прилетев в Монреаль, я не прочитал, что должен выйти из аэропорта через определенный выход, где меня будет ждать микроавтобус с названием гостиницы. Я приготовился к тому, что меня, как обычно, кто-то встретит. Так я простоял довольно долго и, наконец, обратился к работнику аэропорта с просьбой доставить меня на ночлег как транзитного пассажира. Он посмотрел мои проездные документы, куда-то позвонил и направил меня к нужному выходу, где стоял автобус.

Еще не войдя в номер шикарного мотеля, я услышал телефонный звонок. Я решил, что меня, застрявшего где-то между небом и землей, это не должно касаться. Через несколько минут звонок повторился. Я машинально поднял трубку — и вдруг услышал возглас: «Тима!». Я похолодел от неожиданности: это был голос Луи, который меня искал...

Здесь уместно будет вспомнить другой подобный случай и несколько отвлечься от темы повествования. Я летел в Швецию, в город Хельсинфорс, расположенный на юге, недалеко от северных берегов Дании, разделенных проливом. Прилетел в Копенгаген. Ана-



логичная ситуация — меня не встречают. Звоню по телефону — к счастью, он был написан на бланке контракта, — называю свою фамилию. Женский голос растерянно отвечает, что по телеграмме из Госконцерта меня собираются встречать 15-го, а сегодня — 13-е. Понятно, перепутано число... Моя собеседница сообщает, что интендант оркестра уехал в Стокгольм, а затем спрашивает, есть ли у меня деньги. Я отвечаю, что есть. «Тогда поезжайте на такси в порт, — отвечает она, — а на этой стороне пролива я Вас встречу у парома».

Тогда я подумал: «Как все-таки необходимо советскому человеку за границей, вопреки всем строгим запретам, иметь при себе валюту, чтобы самому себя подстраховать». Я всегда был нарушителем этого запрета ради того, чтобы не потерять человеческого достоинства в непредвиденных ситуациях. Благодаря чему я тогда сумел уплатить за такси 80 долларов, хватило у меня денег и на паром, и на чашечку кофе.

И все же вернусь в Америку. Наутро мне предстоял перелет в Чикаго, а там — снова пересадка. Чтобы не дать мне опять заблудиться, Луи попросил Шилке, проживающего в Чикаго, встретить меня. В Чикагском аэропорту действительно ориентироваться трудно: более 70 выходов к самолетам, расстояния такие, что служащие разъезжают по аэропорту на самокатах и велосипедах. Шилке пришел с юношей-сербом, работником его фирмы. Когда мы попытались с его помощью говорить, выяснилось, что он по-русски не понимает ни слова, как и я, естественно, по-сербски. Тем не менее мы как-то объяснились. Шилке мне помог и мы расстались, чтобы через две недели встретиться вновь.

Шилке сам бывший трубач. Он играл в Чикагской филармонии. С молодых лет интересовался конструированием труб, работал какое-то время мастером на фирме по производству музыкальных инструментов. Интересно, что создателями моделей современных труб являются играющие трубачи: Бах, Бенч, Шилке. После завершения исполнительской деятельности Шилке начал делать трубы. Первый инструмент оказался убыточным, этот пробный экземпляр купил у Шилке Луи Давидсон. Постепенно мастерство Шилке совершенствовалось, производство росло, помогали дети — сын и дочь. Инструменты «Шилке» стали приобретать международную славу и конкурентоспособность. Шилке наладил производство труб своих моделей в Японии на фирме «Ямаха», заложил основы выхода этой фирмы на мировой рынок.

Большую общественную роль сыграл Шилке в поддержке и финансировании Международной гильдии трубачей, в которой был по-



четным и пожизненным членом директората. Он — участник и организатор издания подлинного оригинала «Школы Арбана». Экземпляр этого издания, присланный мне, я передал в нотный отдел библиотеки им.Ленина.

Скончался Рейнольд Шилке в 1972 году, но его фирма по-прежнему функционирует, она управляется детьми — сыном и дочерью Джоан.

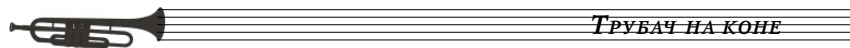
Франция. Морис Андрэ

С Морисом Андрэ мы познакомились в Париже, на фирме «Сельмер». Это было в 1970 году, во время гастролей Большого театра во Франции. Основали фирму два брата: один в Париже в 1885 году, другой — видимо, позже, — в городе Элькарте, центре музыкальной промышленности США. Фирмы, расположенные в разных странах, производили инструменты одних и тех же моделей. Так оставалось, по моим наблюдениям, до 1960-х годов.

Со сменой двух поколений потомственных владельцев фирмы «Сельмер» стали разниться и модели выпускаемых инструментов. На фирме в Париже модели новых труб консультировал Морис Андрэ. Жак Сельмер, один из трех братьев-владельцев фирмы, знал о моем желании познакомиться с прославленным французским коллегой и организовал нашу встречу на фирме.

При первой же встрече мы с Морисом обнялись и долго, как давние друзья, держали друг друга в объятиях. Андрэ — плотный, среднего роста человек лет на 10—12 моложе меня, бывший шахтер. Чем-то он напомнил мне Наума Полонского, известного трубача, моего коллегу по Большому театру. Наша встреча с Морисом Андрэ, носившая характер первого профессионального знакомства, проходила без переводчика — на языке музыки. Он играл — я повторял, он на пикколо — я на трубе «В». Он не знал мотивов наших советских концертов. Но западная музыка, в том числе и французская, была у меня на слуху. Мы задержались немного на контрапункте из ноктюрна Концерта Томази, быть может, одной из лучших страниц мировой литературы для трубы. Я сыграл эту фразу. Морис взял С-трубу и тоже сыграл ее. Тот, кто знает музыку Концерта Томази согласится, что по одной этой фразе можно определить кто есть кто.

Знакомство состоялось. Мы вновь обнялись!.. Сельмер принес трубу пикколо, дал ее Морису, а Морис вручил ее мне в качестве подарка от фирмы и от себя лично. На этом замечательном и дорогом мне инструменте я много лет играл в театре «Сон в летнюю ночь»



и сделал несколько записей на пластинки. После ухода из Большого театра передал инструмент как реликвию моему ученику Вячеславу Прокопову, представителю нового поколения трубачей. Таким образом, пикколо Мориса Андрэ до сих пор продолжает звучать в Большом театре.

В ответ я преподнес Морису Андрэ уникальный экземпляр партитуры концерта Аругюняна, который годом позже он исполнил в Америке.

Морис Андрэ пригласил меня посетить его класс в консерватории. Со мной пошли мои коллеги Иван Павлов, Александр Балахонov и Илья Границкий. Андрэ встретил нас, окруженный репортерами, шелкающими затворами камер. Здесь же оказались представители фирм грампластинок, музыкальных издательств и кое-кто из прессы.

В Парижской консерватории классы носят имена известных музыкантов – Форе, Бизе, Гуно... Класс, где занимался Андрэ, был небольшой, но имел эстраду с роялем. Присутствовали и те, кто учился, и те, кто уже окончил учебу. Помню, увидел там молодых Г. Туврона и Б. Сюстрё – теперь известных во всем мире артистов и профессоров.

Встреча наша началась выступлениями учеников. Они играли этюды, концертные пьесы, ансамбли. В заключение Морис Андрэ с учениками исполнил трио из кантаты Баха, которое им предстояло играть на следующий день.

Я был на этом концерте. Он проходил в огромном помещении, напминавшем спортивную арену. Зал заполнен, на сцене – тоже многолюдно: хор, оркестр, солисты. Андрэ вышел позже всех и один. Аудитория застонала, как при выходе тореадора на корриде. Публика аплодировала своему кумиру. Такой же восторженный шум стоял и после концерта. Мориса Андрэ дирижер поднимал отдельно.

Позже Андрэ приобрел еще большую популярность. Он оставил преподавательскую работу и посвятил себя целиком концертной деятельности. В то первое знакомство я пригласил Мориса на балетный спектакль Большого театра. Он пришел почему-то очень взволнованный. Я не мог понять причину его беспокойства. Переводчица спросила меня, не читал ли я вчерашнюю прессу. Оказывается, Андрэ был возмущен публикацией в какой-то парижской газете, сообщавшей, что московский трубач Тимофей Докшицер приходил в класс Мориса Андрэ учиться. Я старался его успокоить, уверял, что не читал газету и что меня это нисколько не унижает и тем более



не оскорбляет, что не так уж плохо учиться у другого, тем более у Мориса Андрэ. Но он не мог успокоиться: «Нет, они дураки, я их больше в класс не пушу...»

Потом мы с Балахоновым были в гостях у Андрэ в его доме под Парижем. Частично он построил этот дом своими руками. Вез нас на сумасшедшей скорости на своем «Вольво» Жак Сельмер, не знавший дороги. По пути он спрашивал, где дом Андрэ, и, услышав имя, люди тотчас указывали направление. Имя Андрэ во Франции знает каждый.

Дом стоял на открытом пригорке, вокруг раскинулся прекрасный сад. Декоративная растительность была еще молода и, по мнению Балахонова, опытного садовода, — не тех сортов. Он предложил Андрэ свой сорт каприфоли — многолетней, вьющейся, с ароматными цветами декоративной зелени, — и послал впоследствии из Москвы корни этой культуры.

Вклад Мориса Андрэ в популяризацию сольного исполнительства на трубе огромен. Он увековечил свое неповторимое искусство в грамзаписи на сотне дисков. Он — инициатор создания массовой литературы для трубачей из сочинений старых композиторов, составивших «Коллекцию Мориса Андрэ». Помог осуществить этот замысел аранжировщик и композитор Жан Тильд.

Частью этой коллекции пользуются и наши трубачи в моей обработке для трубы «В». Издательство «Музыка» опубликовало старинные концерты и сонаты, обогатив тем самым наши скудные познания музыки классиков и стиля барокко.

Морис Андрэ, в основном, играет на трубе пикколо, он — король этого инструмента. Маленькая труба звучит у него объемно и ярко — он владеет ею виртуозно. На классической музыке Морис создал свой исполнительский почерк, ставший эталонным в мире стилем «Андрэ». В основном это касается интерпретации мелизмов, которые, впрочем, я не всегда принимаю — особенно изобилие длинных форшлагов, превращающих собственно форшлаг в восьмые и даже четвертные ноты.

В 1979 году в Париже был объявлен Международный конкурс имени Мориса Андрэ. Меня пригласили в жюри, но это совпало с гастролями в Японии. Таким образом, наша первая встреча в Париже оказалась, по существу, единственной, не считая посещения его концерта в Штутгарде в 1988 году, где я проводил курс мастерства. На нашей короткой встрече после концерта я услышал знакомую мне интонацию растянутого произношения моего имени «Ти-мо-фей».



Добрым словом я вспомнил Мориса, принявшего участие в оплате моей операции на сердце, которую провели в клинике Роттердамского университета в Голландии 18 апреля 1989 года.

Своим коллегам из Америки, Голландии, Швейцарии, Франции, подарившим мне обновленное сердце, я ответил записью нового диска, который посвятил милосердию трубачей. Еще находясь в госпитале, в состоянии эйфории, я написал письмо Андрэ с предложением поиграть с ним в дуэте и сделать запись. Но, видимо, мое письмо до него не дошло...

С трубачами французской школы

С французскими трубачами у меня сложились крепкие связи. Я думаю, что в этом есть что-то профессионально-генетическое, идущее от Арбана и Сабариша к русским трубачам — Вурму и Табакову. Ведь трубная методика первоначально пришла в Россию из Франции, а уже позже — из Германии и Чехии.

В ноябре 1990 года в Германии, в жюри конкурса, проходившего в Бад-Секингене, я встретился с Пьером Тибо (наше знакомство состоялось в 70-е годы). Тибо — оркестровый мастер, трубач с ярким звуком и колоссальным диапазоном. В своей концертной практике солиста он был первым исполнителем многих современных сочинений и как будто специально отбирал для себя труднейшие из них. Как учитель — профессор Парижской консерватории — он воспитал многих трубачей, приезжавших к нему со всего мира. Автор ряда методических трудов.

Тибо — общительный и по-русски широкий человек. Он несколько раз бывал в Москве. В последний приезд я слышал его прекрасное исполнение музыки О. Мессиана — и на этот раз Пьер выбрал для себя самую трудную из всех трубных партий.

Я был рад узнать, что моя работа «Система комплексных упражнений трубача», выпущенная французским издательством «Leduc», редактировалась именно Пьером Тибо, компетентность которого не вызывает сомнений. Более того, мы с ним одинаково ощутили ошибочность таблицы занятий «по дням недели», помещенной в методической главе книги, которая по моей вине не была вычеркнута из опубликованного французского варианта.

Из более молодых трубачей хочу отметить контакты с Тьерри Кансом — организатором курса мастерства с моим участием в Дижоне; Пьером Дюто — первоклассным исполнителем, педагогом, организатором семинаров в Лионе и фестиваля 1990 года в целом регионе Франции; профессорами Роже Дельмотом и Антонином



Кюре; Алайном Паризо, моим почитателем, назвавшим свой класс трубы в школе города Сан Клод моим именем, свой дом – «виллой Докшицер», и вместе со своими коллегами создавшим во Франции «Ассоциацию Докшицер»... Мог бы назвать еще имена многих других трубачей, с которыми у нас во Франции завязались профессиональные и дружеские отношения.

Япония. На фирме «Ямаха»

В Токио, на Гинзе (так называется один из центральных районов города) расположен торговый центр фирмы «Ямаха». Всякий раз, приезжая в Токио, я приходил на Гинзу. В отделе духовых инструментов девушки встречали посетителей бокалом холодного ароматного чая со льдом. В магазине есть студии для пробы инструментов и для занятий. В студиях стоят ударные установки, электроорганы разных мощностей, которыми особенно славится фирма. Есть студия с усилителями для малых джазовых ансамблей, есть и с набором электроинструментов. В магазине организуются консультации для студентов и всех желающих. Я с удивлением обнаружил, что в холле магазина висит мой портрет величиной с полстены.

Производство музыкальных инструментов развернулось на базе огромного предприятия, выпускающего бытовую технику, автоматы, велосипеды, мотоциклы. Теперь марка «Ямаха» украшает дорожную, высококлассную радиоаппаратуру, ее можно увидеть на прославленных роялях (в частности, на котором играет Рихтер), на электроинструментах и разных других музыкальных инструментах, в том числе и духовых.

Первоначально производство труб «Ямаха», как уже говорилось, наладил Шилке. У него проходила обучение группа японских мастеров, которые теперь возглавляют производство. Среди них – мистер Кази, ведущий инженер. Поначалу они изготавливали трубы для профессионалов, а также сделали несколько моделей для студентов, которые сконструировал сам Шилке. Но вскоре молодые талантливые японские конструкторы создали свои собственные новые модели, наполняя международный рынок конкурентоспособным товаром, потеснившим другие известные фирмы и количеством, и качеством.

Почитателей инструментов «Ямаха» становится все больше. Их пропагандируют известные во всем мире музыканты. Например, прославленный канадский брасс-квинтет «Canedien Brass» играет на комплекте инструментов этой фирмы.



Во время гастролей Большого театра в Японии, в 1973 году, меня пригласили посетить производство «Ямаха». Находилось это место в дальнем пригороде, в двух часах езды от Токио. В просторном конференц-зале собрались сотрудники, инженеры, рабочие. Мы были вместе с Ильей Границким. Хозяева интересовались нашим мнением о трубах. Отвечая им, мы демонстрировали игровые качества разных моделей. Большинство работников фирмы сами играют на инструментах, которые делают. Их интересовала не только теория, но и практика игры.

В лекции я учел любознательность специалистов, внимательно впитывающих все, что можно было использовать в своей работе, поделился с ними своим критерием проверки истинности любой идеи с инструментом в руках. Если высказанную мысль я могу подкрепить, проиллюстрировать музыкальным примером, значит она правильна, и в результате показа на инструменте становится предельно ясной и до конца понятной. Если же идею или методическую мысль невозможно подтвердить исполнительским примером, следовательно, она ошибочна.

Наш разговор продлился до обеденного перерыва. Мы уезжали с фирмы, когда из цехов высыпали на улицу работники в голубых комбинизонах – сотни, сотни людей разлетались, как голубые птицы.

Отделение производства духовых инструментов фирмы «Ямаха» выросло сейчас в мирового гиганта. В нем насчитывается тысяча мастеров. Делают они в день «около 200 труб и 300 флейт». Эти сведения мне дал нынешний директор производства, господин Кази – мой давнишний знакомый, с которым мы встречались в Хельсинки на Скандинавском симпозиуме духовиков. Я спросил господина Кази, куда же они девают такое количество инструментов, ведь «Ямаха» – одна из наиболее молодых фирм в мире. Он ответил по-немецки: «Alles verkauft» («Все продается»).

После этого разговора я невольно задумался: сколько же нас, духовиков, на свете?..

На гастролях в Японии

В 1978 году состоялись мои первые сольные гастроли в Японии. До этого я несколько раз бывал в этой стране чудес с разными коллективами. Мое имя как солиста-концертанта широкой публике не было известно, хотя фирма «Виктор» (Victor) к тому времени уже выпустила несколько дисков.

Пригласивший меня импресарио фирмы «Музыка», господин Таказава, предпринял необычную рекламную акцию. По централь-



ной японской радиопрограмме утренних последних известий сообщили о первом концерте в Токио московского трубача, и я сыграл в отведенные три минуты две виртуозные пьесы: «Хоро-стаккато» Динику и «Полет шмеля» Римского-Корсакова.

Расчет был точный. Эта реклама предопределила посещаемость и успех на все японские гастролы. Я играл программы с оркестрами и фортепиано (с моим пианистом Сергеем Солодовником). Помимо концертов, у меня были встречи почти во всех городах с представителями музыкальных обществ, которые курировали организацию и проведение концертов.

В Токио торговый музыкальный центр на Гинзе организовал мой семинар с музыкантами города. Это была памятная встреча, на которой я увидел многих ведущих музыкантов. Состоялся очень интересный профессиональный разговор с коллегами, отличающимися характерной японской любознательностью. Этот разговор продолжился в русском ресторане «Балалайка», где официанты-японцы, одетые в косоворотки, угощали нас русскими блинами с икрой и другими деликатесами.

Любопытен интерьер японских домов. Я занимался в квартире известной семьи музыкантов Синагава. Он — профессор вокала, она — пианистка. Японские дома кажутся тесными, но только если судить по экстерьеру. Внутри же они настолько просторны, что в них помещается студия с роскошными роялями и аппаратурой, есть даже помещение, напоминающее небольшой концертный зал. Кстати, Синагавы устроили у себя в доме прием, на котором мы с Солодовником давали концерт для приглашенной аристократической публики.

На острове Хоккайдо меня пригласили в другой дом. Хозяин — трубач, жена его — пианистка. У них был миниатюрный концертный зал с амфитеатром и балконом. Амфитеатром служила широкая лестница, ведущая на открытый — без стен и дверей — второй этаж.

Один из концертов на острове Хоккайдо запомнился на всю жизнь. Концерт организовало городское музыкальное общество, руководство которого обратилось ко мне с просьбой разрешить больным детям из местного пансиона присутствовать на концерте. Конечно, я согласился — какие могли быть возражения!

Перед первым рядом партера, на циновках, расположились ребяташки лет от 8 до 15. Около каждого ребенка сидела поддерживающая его женщина. Дети были инвалидами, они плохо удерживали равновесие, движения рук и головы были неестествен-



ными. Однако они с восторгом воспринимали музыку! Свою реакцию они не могли выразить аплодисментами, а как-то неловко помахивали одной рукой, теряя от этого равновесие, и, бывало, валились на бок.

В течение всего концерта мое внимание было приковано к этим ребяташкам. Играя, я думал о них: обреченные, конечно... Но их счастливые лица и восторженные глаза не располагали к мрачным настроениям. После окончания программы я продолжал играть. Им понравился «Неаполитанский танец» Чайковского, с восторгом слушали самую популярную в Японии песенку «Сакура», Серенаду Шуберта... Я готов был играть бесконечно, только бы продлить минуты их детского счастья.

В Японии принято получать автографы на специально отпечатанных карточках. Обычно это делается после концерта за кулисами. Но здесь ко мне обратились с просьбой от больных детей — они тоже хотели получить автограф, но для этого нужно было подойти к ним. По-прежнему все сидели на своих местах в зале и тянули ручки с карточками. Я наклонялся к каждому и, чтобы расписаться, пытался опереться на коленку или плечо ребенка. Но ни коленки, ни плеча не было — прощупывалась только неровная жесткая конструкция. Одна из нянь подсказала, что карточку надо приложить к спине ребенка, там была гладкая пластина. Холод прошел у меня по коже. Ребята ко мне буквально прилипали, протягивали руки, удерживали за фрак. Я каждого обнял, поцеловал, еле сдерживая ком в горле...

Название страшной болезни я не запомнил. Это было что-то вроде пострадиационной сухотки, разрушение скелета человека. Но меня потрясло то, каким вниманием и заботой окружены дети, если их не только лечат, но и носят на концерты, чтобы вселять надежду, не лишая общечеловеческих радостей.

Закончились мои гастроли концертом-фильмом по телевидению. Сценарий был тщательно разработан и расписан в специальном книжном томике, который находился в руках у всех участников — осветителей, бутафоров, постановочной группы... Единственная репетиция продолжалась меньше часа, но все знали, что и когда надо каждому делать и как все будет. В этот же час сыграли с оркестром и незнакомым мне молодым японским дирижером пять сочинений малой формы, которые специально к этой передаче были инструментованы и расписаны без ошибок.

В сценарий фильма вошли картинки японской жизни с демонстрацией выставки кимоно и моя встреча с девушками — участницами национального конкурса красоты. В фильм включили и дуэт с



известным исполнителем на народном инструменте саму се. Мы сыграли с ним в унисон народную японскую мелодию, знакомую мне по опере «Чио-Чио-Сан». Весь фильм вели известная японская актриса и композитор Акитагава.

Фильм этот записали и прислали мне копию мои друзья, супруги Синагава. К концу гастролей меня узнавали на улице.

КРУГОСВЕТНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Америка 1979 года

В 1979 году оркестр Большого театра поехал в Японию с симфоническими концертами. На этот раз мне предложили поехать в качестве солиста. А причиной того было условие, поставленное импресарио Нисиокой перед Госконцертом, чтобы «для гарантии успеха» Докшицер участвовал в концертах оркестра как солист. Мои прошлогодние успешные гастролы в Японии еще остались в памяти местных слушателей.

Нашему коллективу, возглавляемому Юрием Симоновым, предстояло соперничать с оркестром Берлинской филармонии под управлением Герберта фон Караяна, концерты которого были назначены на это же время другой конкурирующей японской фирмой.

Концерты прошли довольно успешно. В шести концертах я сыграл «Рапсодию» Гершвина.

После этого я должен был поехать в США, где ранее было запланировано мое турне. Предстоял перелет через Тихий океан в Америку, а возвращение домой — через Атлантику с пересадкой в Лондоне. Таким образом, я совершил путь вокруг земного шара.

Из Токио улетал в день свирепого тайфуна. На улицу выходить было опасно. Дождь и сильнейший ветер буквально сносили людей, выворачивали зонтики. Наземный транспорт двигался со скоростью не более 20—30 километров в час, а воздушные дороги, построенные в Токио для улучшения организации движения на высоте крыш невысоких домов, оставались, как обычно во время стихийных бедствий, закрытыми. На дорогу в аэропорт ушло вдвое больше времени, чем обычно. Опоздание на трансатлантический рейс означало неопределенно-долгое ожидание в аэропорту. Конечно, обо мне позаботились бы, как о транзитном пассажире, но встречающие меня в Нью-Йорке должны были приехать из Кливленда, где у меня по плану намечался первый концерт.



Однако мое беспокойство оказалось напрасным. В связи с тайфуном все рейсы были задержаны, однако «Боинг-747» прибыл в Нью-Йорк всего лишь с небольшим опозданием.

В Нью-Йорке, до переезда в Кливленд, в мою честь устроили прием на фирме «Джорданелли». Это известная фирма, торгующая музыкальными инструментами. Мистера Роберта Джординелли и шефа я знал и раньше. На приеме присутствовали знакомые музыканты, в частности, трубач Кадерабек. Состоялась беседа с чаепитием, проба инструментов и, конечно, мне пришлось поиграть. Такой прием был не только знаком уважения, но и рекламой для покупателей. В Америке рекламе вообще придается очень большое значение, ведь у них проблема состоит, в отличие от нашей страны, не в том, чтобы произвести, а в том, чтобы продать товар.

Как известно, музыкальное образование в США получают на музыкальных факультетах университетов, которые имеются в большинстве штатов. Мои концерты в девяти университетах — если бы я только пожелал их могло быть и пятнадцать — организовала фирма «Кинг» (King), которая недавно приобрела производство фирмы «Бенч» (Benge). Я играл на инструменте «Бенч», подаренном мне фирмой. Концерты были использованы для рекламы этих труб и фирма организовала их продажу во время концертов. Сопровождал меня коммерческий директор фирмы Роберт Фразер.

Обычно я выступал в университетах с лекциями о системе обучения музыке в СССР или о своем методе преподавания, иллюстрируя сообщение игрой на инструменте. Но в Кливленде этот порядок неожиданно нарушился. Помещение, где была объявлена встреча со мной, блокировали молодые крикуны с листовками антисоветского содержания. Такое поведение являлось отголосками кампании, направленной против проведения Олимпийских игр 1980 года в Москве из-за войны в Афганистане.

Американцы были возмущены происшедшим, хотя такие ситуации были привычны для них. Меня проводили в здание. Сотни людей наполнили аудиторию. Лекция началась. Но минут через 25—30 кто-то вошел — и по залу прокатился шумок. Я остановился и обратился с вопросом к присутствующим. Передо мной извинились, попросили перейти в другое помещение и там продолжить лекцию — якобы в этом предстоит другое мероприятие. Не выражая особого восторга, вместе с недовольной публикой я перешел в указанную аудиторию. Оказалось, что кто-то позвонил в университет и сообщил, что в помещении, где проходит встреча с советским музыкантом, заложена бомба. К счастью, обошлось без взрыва, но это была



Америка 1979 года, с антисоветскими и антиеврейскими листовками, которыми меня старались забросать.

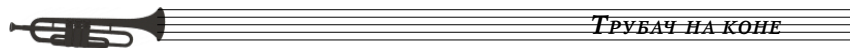
Как-то, будучи вновь проездом в Нью-Йорке, мы пошли обедать в маленький китайский ресторанчик, а машину с вещами оставили на открытой стоянке около дома, но нам было предложено взять вещи с собой. Такое я увидел в Америке впервые. Правда, говорили, что подобная ситуация существует только в больших городах, где есть бездомные и безработные, а в маленьких университетских городках машины даже не всегда запирают.

Но были и другого рода проявления внимания к советскому музыканту. Мои друзья знали, что я любил останавливаться в мотелях, а не в гостиницах. Мотели обычно располагались в зеленом пригороде, даже можно было выходить заниматься на свежий воздух. Однажды, подъезжая к мотелю маленького городка Куквила, неподалеку, на табло заправочной колонки, я увидел надпись на английском языке: «Докшицер, добро пожаловать в США!»

Незабываемое впечатление оставила встреча с музыкантами в Техасе, в доме моего коллеги-трубача. С дороги мне предложили искупаться в домашнем бассейне во дворе. Затем после приема отправились в университет, где состоялась репетиция сводного духового оркестра, состоящего из 300 человек. В университетах это обычный состав оркестра, несмотря на то, что музыкальный факультет не располагает таким количеством исполнителей. В Америке на духовых инструментах играют студенты с разных факультетов, не только музыкального. Многие из них имеют свои инструменты и достаточно подготовлены. Они и вливаются в сводный состав университетского оркестра. Такие оркестры выступают в воскресные дни на стадионах. Нарядно одетые в яркие костюмы музыканты исполняют монтаж мелодий во время марша с церемониальными перестроениями. Это яркое зрелище украшает любой спортивный праздник.

Свое мастерство демонстрировали брасс-квинтеты. Они постарались «угостить» меня нашей отечественной музыкой, но когда мне назвали фамилию русского композитора Иволта, я сказал, что такого композитора нет. Услышав же музыку, понял, что так звучала в американской транскрипции фамилия Эвальда – автора трех популярных квинтетов, члена Беляевского кружка в Петербурге.

Из других впечатлений запомнилась церемония вручения диплома почетного гражданина Америки в штатах Джорджия и Иллинойс. Когда я спросил, что означают эти знаки внимания, мне ответили: «Уважение публики и штата». Эти знаки внимания я храню как дорогие воспоминания о США.



Швейцария. На Конгрессе музыкантов

В 1976 году, с 13 по 19 июня, в Швейцарии, в городе Монтре, в старинном замке на берегу Женевского озера состоялся первый Всемирный конгресс музыкантов-духовиков, играющих на медных инструментах. Это историческое событие положило начало международному сотрудничеству музыкантов всего мира.

Одним из важных результатов конгресса стало создание международных объединений по инструментам: «Союз валторнистов», «Гильдия трубачей», «Ассоциация тромбонистов», «Братство тубистов». У всех этих объединений есть президент, вице-президент и казначей, переизбираемые каждые два года. Есть также директорат, состоящий из почетных представителей, и несколько пожизненных членов, каковым я тоже являюсь. В объединениях имеются информационная служба, журнальные и нотные издания. Организационное бюро объединений планирует и проводит регулярные (как правило, ежегодные) симпозиумы в разных странах.

Конгресс в Монтре был очень хорошо организован. Он проходил на уровне международных симпозиумов ученых или дипломатов и включал тысячу участников. Программа состояла из концертных выступлений, лекций, докладов, семинаров, которые проходили параллельно в четырех помещениях, включая собор с органом.

От Советского Союза были приглашены Виталий Михайлович Буяновский и я. Каждый из нас играл концерт, проводил доклад, участвовал в семинарах, дискуссиях, знакомился с исполнителями и методиками других школ. Концерты и лекции проходили с утра до вечера.

В Монтре было много встреч с известными в мире и неизвестными у нас в стране деятелями музыкального искусства.

Особенно важным оказалось знакомство и общение с Жан-Пьером Матэ, издателем тогда еще совсем молодого, учрежденного им же журнала «Брасс-бюллетень» («Brass-bulletin»). Через Жан-Пьера Мотэ в Монтре удалось познакомиться со многими музыкальными деятелями и видными исполнителями, что позволило получить объемную информацию о международном музыкальном движении духовиков.

Всех встреч в Монтре не описать, но нельзя не сказать о концертах выдающегося французского трубача Пьера Тибо, великолепно исполнившего несколько программ труднейших сочинений современных французских композиторов, об американском трубаче Томасе Стивенсе, который выступил с интересным подходом к мет-



ритмической структуре современной музыки, и о многих, многих других замечательных исполнителях.

Незабываемые впечатления оставили сатирические пародии и шаржи виртуозов-тромбонистов на своих коллег. Это была демонстрация нового жанра, получившего название «инструментальный театр». Особенно ярко он прослеживался в выступлениях брасс-квнтетов, в частности, всемирно известного «Канадиен-брасс», в программе которого есть даже балетные номера, исполняемые самими музыкантами. Что-то подобное показал в своем выступлении югославский тромбонист Бранимир Слокар, расположивший ноты своей композиции на четырех пультах.

Дыхание Конгресса духовиков в Монтре мы ощущаем и сейчас, его пульс продолжает биться. Жизнь брасс-духовой братии отличается от жизни всех других музыкантов какой-то особенной магнетической тягой к профессиональному общению, к человеческим контактам. Теперь образована «Еврогильдия трубачей» с филиалами в европейских странах, в том числе и в России. Летом 1993 года я участвовал в весьма престижном и хорошо организованном маэстро Бенг Эклюндом симпозиуме «Еврогильдии трубачей», в городе Гетеборге (Швеция).

И у нас в России появился наконец свой духовой журнал, отечественный аналог «Брасс-бюллетеня» — «Российский брасс-вестник», который с 1992 года выпускает Государственное училище духового искусства в Москве. Значение этого издания трудно переоценить, ведь русские духовики через него получили возможность знакомиться с последними событиями и новостями профессиональной музыкальной жизни. Издатель журнала и его главный редактор — Рем Муртазович Гехт, директор училища духового искусства, им же организованное. Это удивительный человек. Его энергии и преданности духовому делу хватило бы на десятерых. А главное — пока другие говорили, дискутировали, строили планы и мечтали о том, как повысить уровень духового исполнительства в нашей стране, в том числе мечтали и о собственном журнале, — он не говорил, а действовал. И добивался результатов. Деятельность этого человека заслуживает уважения и поддержки. И дай бог «Российскому брасс-вестнику» выжить в труднейших условиях современной жизни в России!

Финляндия. На II Скандинавском брасс-симпозиуме

Я уже писал о том, что в природе музыкантов, играющих на медных духовых инструментах, есть что-то генетическое, выделяющее



эту среду специалистов среди всех других исполнительских профессий. Действительно, феноменальная потребность в общении и профессиональном сотрудничестве привели вначале к проведению Всемирного конгресса духовиков в Швейцарии, а затем — к организации региональных встреч в разных странах. Международные встречи трубачей уже проходили в Англии, Германии, Финляндии, Голландии. В США они проходят ежегодно.

10–15 октября 1987 года состоялся II Скандинавский брасс-симпозиум в Хельсинки. Там собрались музыканты Норвегии, Швеции, Дании и Финляндии. Симпозиум готовился три года, на его проведение затратили более миллиона финских марок. Участниками его стали четыреста приезжих и двести финских музыкантов. Все пять дней с 9.30 утра до поздней ночи (каждый день заканчивался выступлениями джазовых музыкантов) были расписаны по минутам: лекции, уроки мастерства, семинары по отдельным инструментам проходили параллельно в разных залах и студиях.

Для выполнения программы симпозиума было арендовано здание конгрессов с тремя концертными залами, десятками студий и комнат, в которых проводились встречи, занятия, организованы выставки-продажи нот, инструментов, пластинок, всякого оркестрового инвентаря. Девиз симпозиума: «Музыка — людям». Цель — развитие мастерства, знакомство с современным уровнем исполнительства в мире, новой музыкой, формами развития духового жанра.

Духовая музыка как вид демократического, понятного, истинно народного искусства, естественно звучащая без радиоусилителей, пережившая потрясения в годы развития джазовой и, особенно, электронной музыки, сейчас возрождается. Поискам самостоятельных и уникальных форм духового музицирования и был посвящен симпозиум.

Основной формой ансамблевого музицирования стали брасс-бенд оркестры — мобильные, небольшие коллективы, включающие от 20 до 30 музыкантов. Они поражают самобытностью, полнотой и совершенством звучания, демонстрируя свое преимущество перед смешанными (с деревянными духовыми) составами.

Популярность брасс-бенд оркестров во многих странах мира выросла настолько, что по этому виду духового музицирования проводятся международные конкурсы. Победителем международного первенства в 1987 году стал шведский оркестр из города Гетеборга под руководством Бенг Эклунда (конкурс проводился в Австралии). Этот коллектив успешно гастролировал в 1979 году в нашей стране и поразил тонкостью звучания меди.



За два года до Скандинавского симпозиума, находясь на гастролях в Швейцарии, я был гостем смотра-конкурса национальных оркестров. Там такие конкурсы проводятся ежегодно в столице страны – городе Берне. Для их проведения снимается помещение огромного казино с ареной в центре. Вовлекаются в это «действие» и жители города, которые делают ставки на определение победителя конкурса. Оркестры приезжают со всей страны на своих автобусах, в багажном отделении которых помещаются инструменты.

Другой уже сложившейся формой камерного музицирования стали брасс-ансамбли. По составу это двойные или тройные квинтеты, подобные всемирно известному английскому брасс-ансамблю Филиппа Джонса с его знаменитой интерпретацией «Картинок с выставки» Мусоргского.

И, наконец, третьей формой камерного музицирования, наиболее широко распространенной в мире, являются брасс-квинтеты. Существование брасс-квинтетов особенно оправдано в небольших городах, где не может собраться брасс-ансамбль или брасс-оркестр. Там брасс-квинтеты составляют культурное ядро, вокруг которого теплится музыкальная жизнь.

В программе симпозиума много внимания уделяли выступлениям солистов. Наивысшее мастерство продемонстрировали выдающиеся мастера. Известная норвежская валторнистка Фрейдис Ри Векрей, солистка филармонического оркестра в Осло, поразила слушателей мощностью звучания инструмента, выносливостью, свободой верхнего регистра и, конечно же, артистизмом. Существует мнение, что игра на медных инструментах – не женское дело. Это, вероятно, действительно так. Однако в западных школах женщины опровергают такое предубеждение. Много профессионалов и любителей-женщин играют на валторнах, трубах, тромбонах и даже тубах.

На концертах симпозиума блистали молодые трубачи – лауреаты международных конкурсов последних лет: норвежец Оле Эдвард Антонсен, швед Хокан Харденбергер, финн Йокко Харьяне. Вместе с молодыми трубачами выступил в сопровождении квинтета маститый датский трубач Кнуд Ховальд.

Английский трубач Кристиан Перкинс, коллекционер труб, посвятил свое выступление демонстрации звучания почти 20 инструментов, показав эволюцию развития трубы от рожка до современной трубы пикколо.

И в группе тромбонов выступили известные во всем мире мастера: швед Кристиан Линдберг, американец Джефрей Рейнольд,



француз Мишель Беке. Игра последнего покорила артистизмом, тонкой выразительностью. Это было одно из чудес симпозиума. А два тубиста – Харвей Филлипс (США) и Мишель Линд (Дания) – продемонстрировали виртуозность своего басового инструмента за всех тубистов мира.

Духовое искусство Скандинавских стран еще в недалеком прошлом питалось, в основном, европейской и американской школами. В оркестрах Скандинавии было много приезжих музыкантов, а сами скандинавы обучались в других странах. Теперь же картина изменилась. В Скандинавии образовалась своя молодая исполнительская школа с известными в мире лидерами, учебными заведениями, своими кадрами преподавателей и собственной музыкальной литературой. Именно это продемонстрировал II брасс-симпозиум.

Скандинавские симпозиумы всего лишь вершина айсберга. В городах и населенных пунктах Скандинавских стран систематически проводятся всевозможные курсы, семинары, концерты, выступают брасс-ансамбли и брасс-оркестры.

Наглядным примером такой работы являются ежегодные курсы и семинары мастерства в финском городе Лиекса. В них вовлекается основная масса музыкантов страны и многие приезжие исполнители. Семинар, отмечавший в 1990 году свое десятилетие, превратился фактически в фестиваль духовой музыки. Благодаря его организатору, директору местной музыкальной школы Эрки Эскелинену, маленький городок Лиекса, расположенный рядом с Полярным кругом, превратился в европейский центр духовой музыки – подобно венгерскому городу Барч, ставшему европейским центром камерной музыки брасс-ансамблей.

Германия. На «Messe»

Во Франкфурте-на-Майне, в центре Германии, есть огромный выставочный комплекс. Ежегодно, на протяжении одной недели, в нем проводится и музыкальная торговая ярмарка, называемая «Messe». В 1993 году меня пригласила на Messe немецкая фирма духовых инструментов «Симфоник», выставившая свою новую модель трубы «Тимофей Докшицер». То, что я там увидел, могло ошеломить любого новичка. Огромные корпуса выставки были заполнены экспонатами всех музыкальных инструментов, принадлежностей к ним, нотами, книгами сотен фирм мира. Для ориентации в этом океане блеска и звуков помещения – по типу аэропортов – были разделены на сектора-улицы с буквенным и цифровым обозначением каждого объекта, указанного в путеводите-



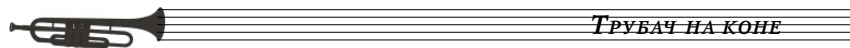
ле. Выставлялись инструменты: струнные, духовые, ударные, электронные, клавишные (рояли, челесты, электроорганы), гитары, усилители...

В толкотне и шуме звуков мне пришлось демонстрировать инструмент моего имени. Где-то на другой линии, у павильона испанской фирмы, была встреча с Морисом Андрэ. Посетил я фирму «Сельмер», поиграл на их новой модели трубы. Зашел на фирмы «Конн» и «Шилке». И всюду встречал знакомые лица. Как ни странно, встретил и соотечественников – композиторов из Москвы. Спросил, что их привело на всемирную выставку музыкальных инструментов, нам ведь показывать там было нечего. Они сообщили, что привезли ноты русских композиторов (ну это еще может быть подходящим товаром на выставке) и намерены познакомиться с чудесами нашего века.

А чудес было много. Каждый посетитель мог попробовать любой инструмент, а потому в павильонах стоял невообразимый гвалт. Место для экспозиции стоило дорого и каждая фирма старалась его уютно обставить, создать загородку типа студии для опробывания инструментов и с непременно кофейным столиком. Вход в этот мир музыки стоил дорого, но публики было множество. Производители стремились рекламировать свою продукцию, исполнители и бизнесмены – познакомиться с новинками моделей. Как ни странно, японцы первыми закупили партию труб «Тимофей Докшицер», имея собственную, мощнейшую в мире фирму «Ямаха», делающую инструменты на все вкусы.

«Messe» во Франкфурте-на-Майне – главная торговая ярмарка музыкальных инструментов в мире. В других странах в разные времена года периодически проводятся подобные ярмарки, о которых в России долгие годы почти ничего не было известно.

Встречи с музыкантами, однако, не исчерпываются описанными эпизодами. Семинары и курсы мастерства мне доводилось проводить во многих странах мира и городах Союза. Обычно их организаторами были местные трубачи-лидеры, известные в духовом мире музыканты. В практике проведения недельных курсов мастерства сформировалась моя методика ускоренного развития трубачей. За считанные дни удавалось освоить и осмыслить процесс индивидуальных занятий со студентами, направить их внимание на формирование звука, совершенствование техники, а также расширить их представление о приемах интерпретации музыки, дать толчок к развитию самоконтроля и музыкального интеллекта. В результате интенсивной и сконцентрированной в короткое время работы мо-



лодые музыканты получали заряд и стимул для самостоятельного роста на долгий период.

А более длительный курс по этой методике — продолжительностью в несколько месяцев, какой я проводил в Академии Сибелиуса в Хельсинки, — позволял вывести исполнителя на совершенно иной, более высокий уровень мастерства.

Конечно, решающим фактором в успехе любой работы по-прежнему остаются степень дарования исполнителя и его личный вклад в процесс обучения. Такая моя практика способствовала формированию собственного педагогического метода, который я изложил в следующей книге — «Лаборатория трубоча».

ПЕРЕЕЗД В ЛИТВУ

Идея переезда на жительство в Литву возникла, когда политическая ситуация в России и вызванные ею житейские проблемы совершенно лишили меня возможности нормально трудиться и отпущенный жизненный срок целиком посвятить завершению начатых творческих работ.

Своим отъездом из Москвы в октябре 1990 года я выразил и личный протест против новой, оскорбительной волны антисемитизма, и свое несогласие с системой, которую ни принять, ни изменить было не в моих силах. Я не искал райских мест, и вместе с тем не мог полностью порвать с родной российской землей, взрастившей меня. Теперь я окончательно понял, что именно это обстоятельство многие годы не давало мне уехать из России далеко и навсегда.

Нам всем надо разобраться и понять, что идеология и Родина — отнюдь не одно и то же. Родина — это соки земли, это корни, питающие нас, это культура, на которой воспитаны. Российская культура — гигантский ствол, и мы — его ветви. Оторваться от корня — значит погибнуть. Можно найти в мире сытость и комфорт, но при этом высохнуть творчески, потерять свою духовную суть, — все, что связывает человека с родным языком, культурой, природой.

В затянувшееся, чудовищное советское лихолетье разбрелись по миру дети России, чтобы уцелеть, выжить и вернуться вновь к родному корню для подпитки. И если мы не можем без России, то и Россия без нас, детей своих, не Россия.

Живя в России, я никогда не вел жизнь стороннего наблюдателя — всегда находился в гуще дел, событий, глубоких дружеских и творческих связей. И даже когда в отношениях между людьми госу-



дарство начало культивировать недоверие, подозрительность и предательство, когда любые естественные связи и житейские потребности грозили унижением человеческого достоинства, а за подачки сверху дрались, цинично убирая с пути неугодных, — все эти трудные годы нашей истории я варился в том же котле вместе со своими близкими, коллегами, друзьями и недоброжелателями. Но все это время рядом со мной спасительно жила Музыка, и я, как умел, жил ради нее и служил ей. В итоге чего-то достиг, и за это навсегда признателен моей трудной и прекрасной Родине — России.

А в Литве я бывал неоднократно. Там меня всегда принимали с почетом. За год до переезда провел в Вильнюсе месячный курс мастерства с музыкантами духовых оркестров. Как и прежде, ко мне было проявлено внимание и уважение. Однако к концу 1990 года, когда я переехал сюда окончательно, обстановка политизировалась до крайности, и мой приезд не был замечен ни в консерватории, ни в Министерстве культуры, молчало и радио, и телевидение — хотя я искренне желал влиться в культурную среду и участвовать в обновлении музыкальной жизни Литвы.

На новом месте жительства, куда меня буквально внесли на руках мои молодые литовские коллеги, поднявшие на третий этаж даже пианино, я без промедления включился в работу над своими рукописями.

Но начало литовского периода нашей жизни ознаменовалось трагическими событиями в Вильнюсе и в моей собственной судьбе.

Против Литвы, первой из советских республик, объявивших о своем суверенитете, были предприняты санкции из Москвы — началась экономическая блокада. Сначала прекратились поставки промышленного сырья и горючего, затем остановился транспорт. Вильнюс словно отбросило на сто лет назад: по пустынным улицам не мчались машины, вместо них появилась гужевая сила — стали трудиться милые лошадки. К новому, 1991 году, атмосфера еще более накалилась. Ухудшилось отопление, снабжение. Повышение цен, вызвавшее волнения среди жителей, было использовано в интересах Центра.

И вот — 13 января 1991 года. Войска, управляемые переодетыми в гражданское «блюстителем порядка» с красными повязками на рукавах, устремились на штурм парламента, а войска специального назначения, переброшенные из России (под предлогом содействовать призыву в Советскую армию уклоняющихся от военной обязанности литовских юношей), ринулись на штурм телецентра. Мы стали свидетелями чудовищного зрелища — военных действий с учас-



тием танков в мирное время, приведших к гибели и ранениям десятков жителей Литвы. Из окон квартиры мы наблюдали полет трассирующих пуль, слышали оружейные залпы, лязг гусениц танков... И уж совсем дико было услышать под утро 13 января объявление из танка через мегафон: «Расходитесь по домам, власть в Литве перешла в руки Комитета национального спасения». Комитет этот, представлявший в Литве КПСС, был вскоре запрещен, а вслед за ним прекратила существование и сама партия.

После этих мрачных событий я отправился в больницу для запланированной операции. По случайному совпадению в тот же день мой сын Сергей, перенесший два года назад сосудистый криз и почувствовавший себя хуже, тоже был госпитализирован. Он – в Москве, я – в Вильнюсе. Перед уходом в больницу мы по телефону подбодрили друг друга, пожелали друг другу выздоровления и скорой встречи. 24 января меня оперировали, а 27 – скончался мой сын Сергей. Об этом я узнал две недели спустя, когда вернулся из больницы домой, от брата Владимира, приехавшего с женой Татьяной в Вильнюс. Удар сразил меня. Нервный стресс надломил здоровье. После долгого пребывания в больнице ходить я начал, опираясь на палку.

В эту трудную минуту жизни меня поддерживали чуткость и внимание друзей. Приглашали приехать в гости Марцел Холленштайн из Швейцарии, Алайн Паризо и Пьер Дюто из Франции, Луи Давидсон из США, Арто Хоорнвег и Вилем ван дер Флит из Голландии, Юрий Клушкин из Казахстана.

В Литве мы с женой оказались вдалеке от близких и родных. И тем дороже для нас оказалась чуткость и помощь литовских музыкантов – Саулюса Сондецкиса и Альгирдаса Радзевичюса. Сейчас, по прошествии двух лет, могу сказать, как приветливы и гостеприимны литовцы, среди которых мы живем, и сердечны наши новые русские друзья.

Моральная поддержка друзей дала силы продолжать жить и бороться с тяжелыми жизненными обстоятельствами, в том числе и с появлением ностальгии, о которой я слышал от соотечественников в заморских странах, тогда проявляя безразличие...

Спасительным в это время для меня оказалось приглашение поработать в течение 1991—92 учебного года в Академии Сибелиуса в Хельсинки, полученное от ректора Эрки Раутио. Я всегда был глубоко расположен к Финляндии и ее жителям, восхищался мужеством людей маленькой страны с населением всего в 5 миллионов, сумевших противостоять агрессии могучего соседа, некогда принесшего свет и культуру финнам.



До этого я много раз бывал в Финляндии. Играл в разных городах, в том числе неоднократно в зале «Финляндия» в Хельсинки, проводил курсы мастерства в разных учебных заведениях, и в Академии Сибелиуса также.

Длительное пребывание в Финляндии, жизнь в Хельсинки и работа в Академии открыли мне многое из того, чего я раньше не мог заметить, бывая сотни раз короткими наездами в разных странах. В Финляндии я почувствовал иную атмосферу бытия, взаимоотношения людей, обычаев, правил, законов общества. Для финнов естественным является состояние раскованности, личной свободы, доверия, а также ответственности во всем, что касается дела, которым каждый занимается.

В Академии никто не контролирует работу преподавателя. Нет журналов, индивидуальных планов, явочных листов с расписками о приходе на работу. Безусловно, каждый ведет занятия согласно программе и индивидуальному плану студента, но профессор никому не обязан их предъявлять. За проделанную работу отчитываются на академических концертах, которые здесь называют «матинэ» (в немецком языке аналогичное слово означает просто «дневной концерт»).

Каждую неделю для студентов и преподавателей Академии проводятся бесплатные концерты. Публикуется специальный абонемент. В концертах участвуют известные исполнители международного класса. Мне довелось слышать на этих концертах игру наших соотечественников – Марка Лубоцкого, Дмитрия Башкирова, Лианы Исакадзе, эстонского дирижера Эри Класа, а также многих финских исполнителей.

Концертный сезон в Академии открыл сам ректор Эрkki Раутио, замечательный виолончелист. Ректором его избрал коллектив преподавателей за год до моего приезда. С мастерством Раутио я был знаком и раньше – в моей фонотеке имеется диск с записью Концерта Гайдна в его исполнении. Эрkki Раутио включил в программу концерта одно хорошо известное мне произведение Родиона Щедрина – Кадриль из оперы «Не только любовь», которое обработал для виолончели сам. Это произведение мне довелось играть в Большом театре.

Я вспомнил об этом потому, что сам в то время занимался аранжировкой для трубы фортепианного концерта Шостаковича. Эта работа стала главным результатом моей «хельсинкской осени».

Рождество, начало учебного года и второго семестра преподаватели встречаются вместе – в концертном зале и за столом. Ректор с ви-



олончелью участвует в шуточном новогоднем представлении. На «матинэ» моих студентов — итоговом концерте первого полугодия — он тоже пришел поинтересоваться, как и какую музыку играют трубачи.

В здании Академии (а их в городе четыре и строится пятое) может войти любой человек. Гардероб при входе никто не охраняет. В моем классе постоянно лежат чьи-то инструменты, ноты, зонтики. Все это здесь в порядке вещей. И я старался делать так же, но уходя пить кофе, все-таки всегда брал с собой в карман хотя бы мундштук. Это — рефлекс советского человека.

На расстоянии, из Хельсинки, явственнее видны и положительные стороны нашей жизни. Обостреннее воспринимаются глубинные корни национальной русской культуры, музыки и русской исполнительской школы, известной мастерством своих лидеров. Русская классика в Финляндии звучит как и в Москве, на ней во многом основывается воспитание финских исполнителей. Программа моего годовичного курса строилась исключительно на музыке современных русских и советских композиторов.

Мы, представители русской школы, в течение трех поколений отрезанные от западной жизни, не умеем ориентироваться в ней. Только в последнее время, когда общение расширилось, понемногу начинаем понимать, что мы значим и чего стоим. Мы не привыкли заключать контракты, а здесь без них никакое дело не делается. Без письменного контракта даже закадычный друг-приятель может решить в свою пользу и в ущерб тебе какое-то дело, если оно основывалось только на словах. На Западе это называется бизнес, у нас — афера и обман. Об этом могу судить по собственному опыту, приобретенному в Финляндии, Америке и Франции. Прошли те времена, когда за нас все делал Госконцерт — заключал договора и продавал по дешевке, — когда западные представители, вместо гонорара, не указанного в контракте, совали в карман музыканту мятую сто долларовую купюру.

Мы не приучены к роскоши, но честь и человеческое достоинство всегда оставались нашим богатством — при всей нашей бедности.

Теперь, когда судьба каждого русского человека находится в его собственных руках, мы быстро начинаем осваивать эту науку жизни, к которой нас раньше не подпускало государство, отчисляя от наших гонораров валюту на содержание «братских компартий», членов ЦК КПСС и их семей, строительство дач и элитных особняков.

В Хельсинки, при умеренной учебной нагрузке, активнее пошла работа над рукописями. Еще до наступления 1992 года была готова



новая редакция книги «Трубач на коне» и закончен огромный по объему материал аранжировки фортепианного концерта Шостаковича, включая партитуру, клавиш и оркестровые партии, которые мне тоже пришлось расписывать самому.

В мои намерения входило также исполнение концерта и запись его на пластинку. Однако с наступлением весны моя работоспособность снижается, организм более чутко реагирует на атмосферные колебания и самочувствие часто зависит от погоды. Что поделаешь — такова жизнь.

К объявленному на 17 марта концерту в Хельсинки, где одновременно должна была произойти и киносъемка, все складывалось так, как я и предполагал. Погода неустойчивая, давление скачет. Но я не поддавался слабости. За неделю до этого выступил с духовым оркестром на семинаре финских духовиков. Концерту Арутюняна и Хоро-стакато Динику, исполненным мною, зал аплодировал стоя. Игралось легко — и это совпало с моментом ясного солнечного неба в тот дневной час, 8 марта 1992 года.

А 12 марта — первая корректурная репетиция концерта Шостаковича. Камерным оркестром Академии Сибелиуса дирижировал Пааво Пахиола. Проверили нотный материал — за исключением отдельных деталей все было в порядке. Следующая репетиция с солистами (партию фортепиано исполнял известный финский пианист Югани Лагершпетц) прошла без меня. Из этого следовало, что под угрозой срыва концерт, к которому готовился с одержимостью, свойственной мне, когда заражаюсь какой-то *idée fixe*.

День 13 марта дорого мне стоил. По сводке метеобюро Академии медицинских наук в Новосибирске, публикуемой ежемесячно в «Известиях», этот день объявлялся критическим, то есть днем «магнитной бури». Об этом я прочитал уже лежа в постели, сраженный слабостью.

От участия в концерте я отказался и тем самым нанес себе еще и психологическую травму. Пережить такое всегда бывает нелегко. После четырех дней постельного режима я все-таки поднялся, добрался на машине к кардиологу в платную клинику, и когда узнал, что электрокардиограмма в норме, возвращался домой пешком.

17 марта за один день привел себя в форму системой занятий, рассредоточенных во времени (6—7 «микродоз» по 10—15 минут), и все-таки осуществил назначенную на 18 и 19 марта запись на пленку Концерта Шостаковича. Мечта сбылась — программа выполнена.



Неделю спустя, в день очередной магнитной бури, я опять слег. По субъективному ощущению – инфаркт, как будто в сердце воткнули иглу и приложили холодный металлический диск. В глазах круги, голова подобна воздушному шару – тянется то вправо, то влево. А электрокардиограмма по-прежнему показывает норму – это уже в другой поликлинике и у другого врача!

31 марта показалось мне последним днем жизни. Я почувствовал, что мой час наступает, за мной пришли... Уже собрался передать Монне Яновне мое устное завещание... Но после снотворного ночь прошла спокойно – и я, открыв глаза поутру, не поверил, что еще здесь, еще жив. Значит, остался...

Записав Концерт Шостаковича, решил инструмент в руки больше не брать, на сцену с ним никогда не выходить. Таким образом, 19 марта 1992 года, конечным звуком «ре» второй октавы я закончил жизнь с трубой, любимой спутницей моей, которой отдал без малого 60 лет из своих 70.

За чертой остались предстоящие курсы мастерства в Италии, Америке, Франции, Люксембурге, Финляндии, поскольку без инструмента я был нем. Слышу хорошо, но выразиться понятно без трубы не могу – не рассчитываю на понимание моей музыки с помощью одних лишь слов.

После пережитого стресса меня потянуло в Академию, к студентам, которые недоумевали, что со мной – на занятия прихожу без инструмента, опаздываю. Надо было, наконец, дать ответ музыкантам оркестров радио и оперы, давно приглашавших меня провести в этих коллективах трехдневные семинары. Как и раньше, после тяжелых дней активно заработала голова, все мысли – в будущих делах, которым, казалось, нет конца. После операции стал поторапливаться: надо успеть завершить то, что еще в голове и частично на бумаге. Вот уж воистину мудра русская пословица: «Помирать собрался – а рожь сей!»

Что же явилось причиной, побудившей меня оставить игру на трубе именно сейчас, а не раньше и не позже?

Повышение напряжения в период подготовки к концерту – явление обычное и естественное для артиста, оно мобилизует энергию, волю, внимание. Когда же состояние артиста на сцене зависит не от эффективно проделанной работы, не от воли и собранности, а от внешних факторов и условий – в частности, погоды – тут уж ничего не остается, как сдаться, а не бороться с природой.

Парадоксы моей профессиональной работы на инструменте, связанные с возрастом, заключались в следующем: с одной сторо-



ны, усиливалось ощущение легкости игры, с другой — появлялось все больше внешних препятствий, мешающих игре. И это совершенно понятно и закономерно. Ведь в процессе игры участвует весь организм человека — не только губы, язык, дыхание и пальцы, которые мы в совокупности именуем «исполнительским аппаратом». Функционирует этот аппарат благодаря активной работе мозга, сердца, сосудов, всей мышечной системы, а тут проблемы с сердечной аритмией, артериальным давлением, откликающимся на атмосферные колебания и магнитные бури...

Таковы законы жизни. И в соответствии с ними надо принимать нелегкое решение и уметь его мужественно пережить. Так я и поступил. На этом была поставлена точка.

Но люди, окружающие нас, среди которых мы живем и творим, способные чуткостью и вниманием придать слабому новые силы, думали иначе! Американцы не приняли моего отказа, мои доводы казались для них неубедительными. Харвей Филлипс, заведующий кафедрой духовых инструментов Блумингтонского университета, повторил приглашение и написал: «Мы Вас знаем, любим и ждем». Кос ван дер Хаут, организатор симпозиума Международной гильдии трубачей в Роттердаме, прислал в Финляндию билеты на самолет, чтобы я мог прибыть в Голландию для консультации с моим кардиологом, доктором Р. ван Мехеленом, готовившим меня три года назад к операции. И снова, как и после операции, мы с женой были гостями Кирилла Дмитриева, известного болгарского музыканта, проживающего в пригороде Роттердама и окружившего нас своим вниманием.

Кос ван дер Хаут своим тонким и деликатным поведением вызвал во мне новый прилив энергии. Появилось стремление быть его союзником в трудном деле организации симпозиума и поехать в Роттердам. У меня оставался месяц на подготовку. Я уже вернулся из Хельсинки в Вильнюс, немного окреп и, хотя заниматься удавалось не каждый день, приготовился «к бою». На симпозиуме мне предстояло первое исполнение Концерта Шостаковича с оркестром Роттердамской филармонии, с болгарским дирижером Иорданом Дафовым и голландским пианистом Бобом Брукком. Предстояла новая встреча с Морисом Андрэ, на этот раз на сцене, вдвоем в одном концерте. Я мучительно размышлял о том, как она произойдет. Одно дело — любезность в жизни, другое — на сцене. Мысли о соперничестве в голове не возникало. Для меня имя Андрэ — выше соперничества.

Перед концертом и он высказал подобную мысль в мой адрес. Мы занимались в артистических комнатах, которые находились



ТРУБАЧ НА КОНЕ

рядом: он — в заоблачных высотах на трубе-пикколо, я — на земных просторах на трубе в строе «В».

Я подумал, что мы делаем с ним одно дело и наши творческие пути идут параллельно, дополняя друг друга. И этот ряд может быть продолжен именами других, более молодых трубачей.

Наша игра была принята публикой и хорошо оценена прессой.

Итак, жизнь продолжается. «Тьфу, тьфу, тьфу через левое плечо», или, как говорят на Западе артистам перед выходом на сцену: «Той, той, той!». Не сглазить бы! Ведь я не люблю высказывать вслух то, о чем мечтаю и чего желаю...

Март — июнь 1992 года





ПОСЛЕСЛОВИЕ

Июль 1995 года. С момента окончания рукописи этой книги прошли три года. За это время она должна была увидеть свет и быть изданной по контракту до конца 1994 года на 4-х языках, и, в первую очередь, — на русском. Но контракт, заключенный с одним швейцарским издательством, выполнен не был, и за два года со дня его подписания книга так и не вышла ни на одном языке. Когда же я напомнил издателю — кстати, бывшему трубачу, — что условия контракта надо выполнять, то вместо объяснения получил от него новый контракт, в котором в ультимативной форме мне предлагалось отказаться от авторства и подписаться под условием, что моя книга на иностранных языках выйдет... под авторством швейцарского редактора без указания сроков ее публикации. От русского издания редактор отказался и намеревался вернуть мои материалы обратно. Более того, горе-издатель угрожал мне судом за разглашение коммерческой тайны... Как у нас говорят, комментарии излишни. Я понял, что общаться с таким человеком больше не смогу и обратился к помощи адвоката. Но поскольку... «жизнь продолжается», мне представилась возможность продолжить свое повествование.

Я уже писал, что жизнь моя без инструмента была бы бессмысленной, хотя дел за письменным столом невпроворот. После того как в минуту слабости я решил навсегда оставить концертную игру и не брать больше инструмент в руки, все же, как глоток свежего воздуха, мне придавало силы поигрывание своих упражнений. Получалось это естественно, без напряжения. Когда же ощущал трудности, то на день-два переставал играть. И благодаря моей системе занятий «микродозами», мне удавалось быстро и легко восстанавливать игровую форму.

После концерта в Роттердаме приглашения участились, и все продолжалось как прежде. Согласился поехать и в Америку, только не в Блумингтон, а в Лос-Анджелес. Встретил интересных людей, больших мастеров, с которыми профессионально общался. Провел курсы мастерства с исполнением небольших программ в двух университетах. Был гостем моего друга Луи Давидсона, при встрече с которым меня трогательно опекал его сын Эмиль, совершенно очаровательный человек. Эмиль организовал в своем доме мои частные уроки. Такая форма обучения, не принятая в России, широко практикуется на Западе. Коротко опишу только две встречи.



Первым ко мне явился пожилой человек почти моего возраста. Он оказался джазовым трубачом. Я спросил, что привело его ко мне? «Хочу играть, как Вы», – был его ответ. Несмотря на очевидную комплиментарность такого заявления, я подумал, что такую задачу ему надо было перед собой ставить лет 50 тому назад. Как обычно, за час нашего общения я изложил ему некоторые положения моей методики занятий, и он ушел, настроенный оптимистично.

Были две интересные встречи с уникальным солистом оркестров Голливуда Мелкомом Макнабом. Этот феноменальный трубач играл скрипичный концерт П. Чайковского по оригиналу (!), от ноты до ноты, без всякой аранжировки и облегченных вариантов. Он подарил мне кассету с этой записью. Макнаб понимал, что ему чего-то не хватает в приемах трактовки музыки, с интересом играл со мной этюды – на них мы разбирались в вопросах интерпретации.

Незабываемой осталась встреча с удивительным оптимистом, неходячим инвалидом, однако при этом общительным, деятельным человеком, известным джазовым исполнителем Юаном Расеем и его женой Маргарет, которые нам с Монной уделили много внимания.

За этот период в Европе мне довелось провести ряд курсов мастерства. На юге Италии, в горном селении Мендичино их организовал Джино Санто. В столице Норвегии Осло, в Высшей музыкальной школе организатором был Одд Лунд. В Англии, в Королевской академии – Джон Воллес. Известный английский трубач предложил мне заниматься не только с трубачами, но и со всеми медными. Я не отошел от своей практики – подкреплять высказанные идеи звучанием на трубе. Так и пришлось по слуху повторять музыку вслед за замечательным тубистом, вполне профессиональными валторнистом и тромбонистом.

В Германии, в городе Креффельде, я участвовал в проведении курса камерного музицирования. Это было впервые в моей практике. И я воочию убедился насколько увереннее, раскованнее чувствуют себя в ансамблевой игре еще не совсем зрелые молодые исполнители, и как они артистичны на сцене во время отчетного концерта. Мне подумалось, что важно по другому, иначе проводить ансамблевое воспитание и в учебных заведениях России – не готовить всех подряд к карьере солиста. Такое стремление может оказаться равным методической ошибке и всерьез изломать судьбу профессионального трубача, вполне достойного быть оркестровым музыкантом.



В Мюнхене я был членом жюри конкурса трубачей, возможно, самого престижного в мире. Достаточно вспомнить, что за многолетнюю историю проведения этого творческого состязания, первой премии много лет тому назад был удостоен лишь один трубач — Морис Андрэ.

В Германии же меня пригласили провести курс в музыкальной академии Бремена. Ряд концертов играл в ансамбле трубных звезд «Ten for Best» — «Десять лучших». Какое-то время работал в Академии трубы, существующей отдельно от Музыкальной академии Бремена. Организатором всех бременских начинаний был молодой, деятельный трубач Отто Саутер. Однако в его «нововведении» — Академии трубы — было много непродуманного и не проверенного практикой. Пять профессоров, которые вели недельные занятия с группой студентов из разных стран мира, в своих методических наставлениях нередко противоречили друг другу. В итоге я не считал возможным участвовать в этой работе.

Во Франции проводил курсы в Дижоне (вновь их организовал Тьерри Канс). В Финляндии, в Лиексе, впервые исполнил с оркестром свой вариант Концерта Неруда и музыку Яна Сибелиуса.

Свой 71-й день рождения в 1992 году я отметил записью на компакт-диске своих этюдов — «Романтических картинок», написанных в Финляндии. Сделал много аранжировок для фирменной «Коллекции нот Тимофея Докшицера», которую издает в Швейцарии Марк Райфт (Mark Reift). Уже более 80 опусов можно приобрести в нотных магазинах всего мира. Комплекты этой коллекции я передал в нотный отдел Государственной библиотеки России (бывшей библиотеки им. Ленина) и в библиотеку Российской Академии музыки им. Гнесиных.

Подготовил еще четыре программы для записи на CD. Две из них записал в январе-феврале 1995 года в Вильнюсе, и еще не смонтированные они были закуплены фирмой «Сони» («Sony»). В 1-ю программу вошли 5 концертов с фортепиано советских авторов — Пескина, Щелкова, Мертена и Бемё. Я записал их с моим неизменным пианистом Сергеем Солодовником.

Во 2-й программе тоже 5 концертов, записанных в моей аранжировке с Литовским камерным оркестром и дирижером Саулюсом Сондецкисом. Это музыка Шостаковича, Неруды и Альбинони. «Фантастические танцы» и «Еврейскую музыку» еще надеюсь дописать.

Заканчиваю свое послесловие совсем недавней поездкой в Америку на Международный симпозиум Гильдии трубачей (Summit



Brass), который состоялся 2–4 июня 1995 года в Блумингтоне. Я пошел на этот шаг лишь благодаря чуткому и тонкому приглашению Давида Хикмана, которому я ничего не обещал, и он на это согласился. И все же мне посчастливилось выступить с концертной программой и провести урок мастерства с изложением моего метода интерпретации музыки.

По дороге в Блумингтон я задержался в Нью-Йорке у невестки Ирины и внучки Анюты. Гостил у них и на обратном пути. На новом месте жительства они вполне адаптировались, обе свободно владеют языком. Ирина работает, Аня учится, словом, чувствуют себя как дома.

С момента моего переезда в Вильнюс общение с миром значительно расширилось, появилась возможность выезжать во многие страны без виз, контактов с музыкантами стало еще больше. Только отгороженными словно каменной стеной на годы остались мои коллеги-литовцы, рядом с которыми живу. Они ох! как нуждаются в помощи, открытости, в противовес профессиональной изолированности. Только через шесть лет я получил запоздалое официальное предложение стать профессором-консультантом государственной Музыкальной Академии Литвы, но сомневаюсь, смогу ли им воспользоваться.

Здесь, в Литве, мои записи транслируются по радио. Иногда появляются публикации в прессе о нашей с женой деятельности. Монна Яновна провела выставку своей керамики в Русском культурном центре. Деньги от проведенной по окончании экспозиции лотереи она отдала в фонд защиты животных.

Из моих книг, опубликованных в России, в московском издательстве «Русские фанфары» уже появились две: «Из записной книжки трубача» и тетрадь этюдов «Романтические картинки»



ЭПИЛОГ

Моя жизнь и большой музыкантский опыт, описанные кратко и с предельной искренностью, могут оказаться полезными для тех, кто совершает или собирается совершить путь, подобный моему. Таких энтузиастов я хотел бы заразить собственным примером, помочь разобраться в жизненных ситуациях и профессиональных тонкостях, предостеречь от ошибок и заблуждений, имея в виду, что при всей трудности нашего дела, каждый успех, даже маленький — великое вознаграждение за труд и муки творчества.

Я прожил жизнь, наполненную напряженным трудом, и до сих пор она кажется мне бессмысленной, если хотя бы эпизодически я не беру в руки инструмент.

Музыка — главная, единственная цель, на которую был направлен мой труд. Она ежедневно, с детства и до старости, была смыслом жизни. Когда цель отдалялась — а музыка не Олимп, где постоянно живут боги, — я трудился еще упорнее, чтобы не терять форму, не упускать из рук мою звезду.

Постоянное стремление к цели уберегло меня от житейских соблазнов, праздности и легкой жизни, а неустанный труд награждал счастьем быть понятым и услышанным. Кроме того, работа открывала возможность широко общаться с людьми, обрести друзей и почитателей, помогла мужественно переносить запретительные удары системы, в которой я жил.

Первую половину жизни я посвятил личному труду, создавшему меня самого, сделавшему меня нужным людям. Вторую — отдаче накопленных знаний. Это естественный закон, без которого специалист перестает развиваться сам, без рождения себе подобных дряхлеет его собственное мастерство.

Я понял, что счастье и смысл жизни — в этих двух субстанциях: накоплении знаний и передаче их новому поколению. И нет большей радости, чем активное действие, напряженный труд, плоды которого можно найти лишь там, где сам что-то наработал, создал, накопил.

Удовлетворен ли я таким итогом? И да, и нет. Удовлетворен, что оставил людям музыку, волновавшую меня и, надеюсь, не оставляющую равнодушными других.

Не удовлетворен тем, что мало пришлось играть подлинно высокой музыки — к сожалению, недостаточной в репертуаре трубачей. Мне кажется, что «золотой век» музыки безвозвратно канул в вечность, и нам уже не суждено обогатить свой репертуар новыми



шедеврами, подобными музыке классиков, романтиков или импрессионистов.

Но жизнь не останавливается, и в ней нет места моему пессимизму. Жизнь вечна, следовательно, и музыка бессмертна, а потому тот вдохновенный талант, кто сможет вобрать в себя все ее прошлое, настоящее и смело заглянуть в будущее, не затеряется в многоголосьи звуков Вселенной.

Август 1995 года

