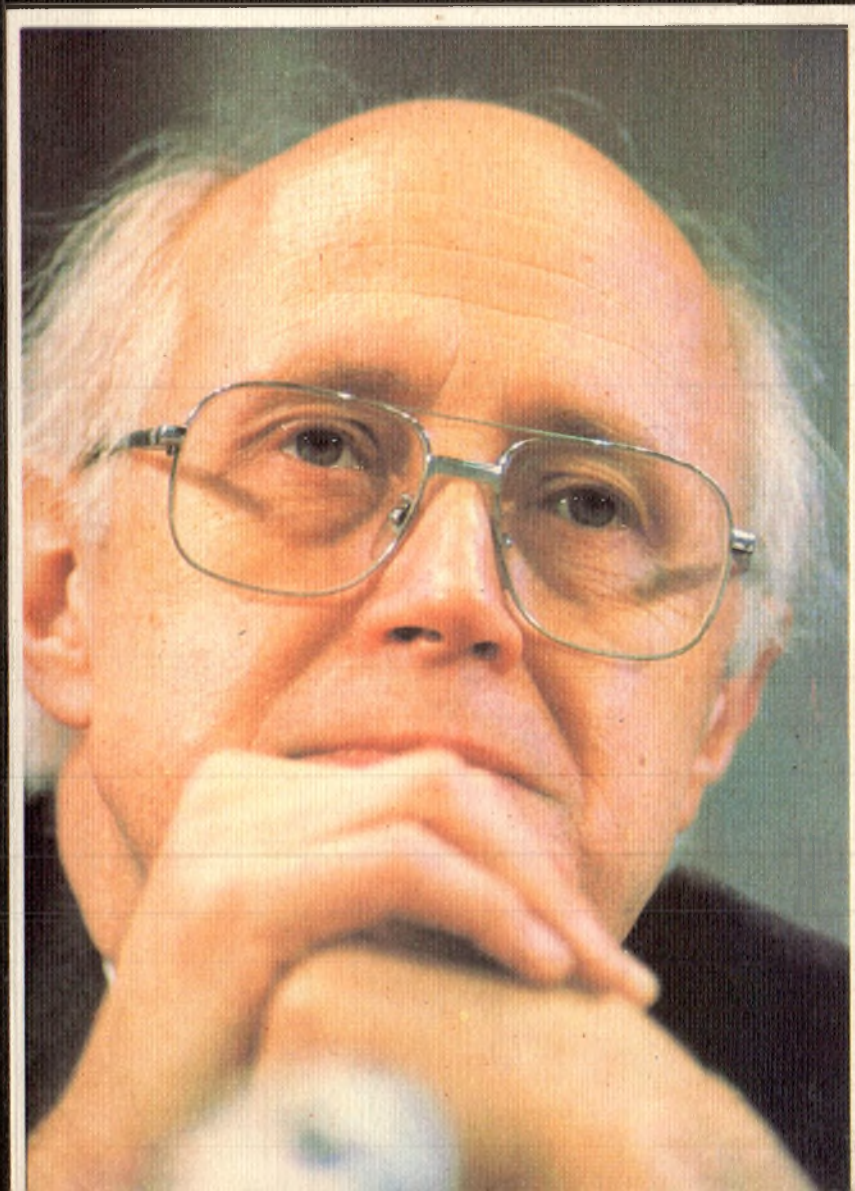


Ростропович

# Ростропович

СОФЬЯ ХЕНТОВА



**ФИЛАРМОНИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**





Софья Хентова

# *Ростропович*

МП РИЦ «КУЛЬТ-ИНФОРМ-ПРЕСС»  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ 1993





ББК 84.4

X 38

Издание осуществлено при содействии  
Генерального спонсора  
Филармонического общества  
Санкт-Петербурга —  
А. О. «Банк „Санкт-Петербург“»

X  $\frac{4905000000-031}{К70(03)-93}$  без объявл.

ISBN 5-8392-0068-9

- © МП РИЦ «Культ-информ-пресс», 1993
- © С. Хентова, текст, подбор иллюстраций, 1993
- © Д. Бюргановский, оформление, 1993

# От автора

Я подходила к этой теме долго и не без колебаний, которые объяснить даже себе самой было нелегко: многолетняя работа в жанре биографической литературы, двадцать четыре опубликованные монографии о выдающихся музыкантах, в том числе шестнадцать книг о Д. Шостаковиче, казалось, дали опыт, уверенность, не угасал интерес к исключительным личностям, а М. Ростропович отвечал самым высоким меркам в музыкальном искусстве и общественной жизни XX века. Что же меня останавливало?

Пожалуй, то, что чувство благодарности за оказанную Ростроповичем помощь в моей личной беде могло, возможно, повлиять на мою объективность, особенно необходимую для создания биографии человека, о котором пишут беспрерывно, и лишь в восторженных тонах.

Но было и нечто более существенное.

Желая или не желая того, но Ростропович своими сенсационными и не без налета театральности поступками всегда оказывается в центре общественного внимания. В молодости он высаживается в Арктике, чтобы играть там полярникам на виолончели под аккомпанемент баяна; в зрелую пору он остается верен себе: его видят на похоронах А. Тарковского, играющим на церковной паперти; он мчится в Берлин, и его виолончель звучит там на развалинах знаменитой стены; весной 1991 года свадьба его дочери Ольги в Париже оказывается самой блистательной свадьбой

сезона — с сарафанами и кокошниками, изготовленными знаменитейшим модельером, а в августе того же года, узнав о путче в Москве, Ростропович, бросив все, прилетает туда, чтобы разделить ночное бдение защитников Белого дома...

О Ростроповиче много писали, рецензируя его искусство, но еще чаще пресса отмечала именно эти его поступки, усматривая в них нередко политический оттенок. Они создают ему имидж, будоражат его кровь: он живет все время на людях, без одиночества, необходимого талантам; мало спит, ест, не глядя в тарелку, одевается с небрежной простотой, всегда торопится и всюду поспевает, моментально отвечает на любой вопрос и с каждым человеком, будь то английский принц или консьержка кондоминиума, находит контакт, сокращая все преграды своей эмоциональной непосредственностью и дружелюбием.

В нем многое сверх того, что присуще людям, пусть даже и очень талантливым. В этом причина особой трудности книги о Ростроповиче. Как охватить такое многообразие, как раскрыть внутренние пружины столь необыкновенной натуры? Когда были опубликованы очерки А. Солженицына «Бодался теленок с дубом», я бросилась их читать с уверенностью, что в этой автобиографической исповеди обязательно найду портрет Ростроповича, в чьем доме Солженицын жил и спасался. Но нашла только отдельные упоминания, факты, абзацы. Приводя яркую, всеобъемлющую характеристику А. Твардовского и других знакомых, рассказывая о многом и многих с величайшей подробностью, Солженицын оговаривал, что о Ростроповиче будет писать отдельно, специально, ибо «в Ростроповиче жизни и красок на десятерых». Нина Берберова подступилась было к Ростроповичу, но ограничилась беседой с ним, опубликованной во французском журнале со множеством фотографий. Музыка эти выдающиеся биографы не касались.

Между тем чем бы ни занимался Ростропович, что бы ни делал, его величие — в музыке. Мало чего стоили бы его общественные подвиги, если бы он не являлся музыкантом исключительным и наперекор судьбе в любых житейских перипетиях не только сохранял бы высочайший уровень своего искусства, но повышал его, обогащая свой талант новыми гранями. Все, что с ним происходит, в конце концов служит музыке, и через нее приносит он людям свое сердечное волнение. Можно сказать, что, подобно Шостаковичу, он обладает тончайшим слухом души, и потому его искусство, как и у Шостаковича, имеет общественные последствия, влияет на события, преобразует их, спасает людей, побуждая их среди кризисов и потрясений собраться с силами для жизни. Это главное и стало причиной появления настоящей книги.

В работе над ней использованы записи бесед с Мстиславом Леопольдовичем, Галиной Павловной Вишневецкой, Вероникой Леопольдовной Ростропович и ее супругом Михаилом Андреевичем Томашевским, концертмейстером Азой Магомедовной Аминтаевой, учеником Ростроповича профессором Анатолием Павловичем Никитиным и многими другими коллегами и друзьями артиста, а также мои публикации о Ростроповиче (появлявшиеся с 1947 года), материалы, полученные от Ростроповича в Вашингтоне. Подспорьем явились очерки 1960-х годов, принадлежащие перу Л. Гинзбурга и Т. Гайдамович. Сейчас они могут показаться устаревшими, неполными, но отдадим должное тому, что в них впервые был изложен ряд фактов и наблюдений.

В декабре 1992 года, приехав в Петербург стремительно и ненадолго, Ростропович успел прочитать за ночь рукопись книги, практически подготовленную к печати. А утром, когда я пришла к нему в гостиницу, Мстислав Леопольдович поразил тем, что литературный текст он охватывал и запоминал с той же быстротой



и точностью, что и музыкальный. Ни один факт не остался без внимания. Это был еще один фейерверк колоритных воспоминаний, отступлений. В работу была включена и Г. Вишневецкая, проверившая главу «Галина».

Кое-что исправили, уточнили, сократили, добавили: Ростропович действовал как бы в соавторстве.

И все же книга о столь многообразной натуре, как Ростропович, не может претендовать на полноту. Его внутренний мир, отраженный во внешних событиях, еще не раз будет привлекать внимание биографов. Нет сомнений, что и сам Ростропович придет к исповеди, к своей биографической правде, как это сделал почитаемый им Пабло Казальс.

# Отец

Предки Мстислава Ростроповича жили в Польше и Литве и назывались Ростроповичюсы. Его прапрадед Иосиф Ростроповичюс переехал из Вильно в Варшаву, женился на чешке и дослужился до почетной должности городского судьи. И теперь еще на Варшавском кладбище можно видеть памятник Иосифу Ростроповичюсу и его жене рядом с могилами родителей Шопена. Музицирование в семье Иосифа было традицией — пели, играли на фортепиано. Внук его Витольд проявил столь очевидные музыкальные способности, что получил образование в Петербургской консерватории и уехал работать в Воронеж — город, музыкальная жизнь которого во второй половине XIX века была довольно интенсивной и интересной.

В Воронеже 26 февраля 1892 года у Витольда родился сын, названный Леопольдом. Мальчик с малых лет обучался у отца игре на фортепиано, овладел навыками сочинения музыки, но его профессиональное будущее решила встреча с виолончелистом А. Лукиничем. Чех по национальности, Лукинич связал свою судьбу с Россией, так же как и другие одаренные чешские музыканты — Э. Направник, Й. Сук. В Воронеже он поселился совсем молодым — в двадцатипятилетнем возрасте — и сразу занял в местной музыкальной жизни ведущее положение. С Витольдом Ростроповичем он играл в ансамбле. Присутствуя на репетициях, маленький Леопольд влюбился в вио-

лончель. Лукинич стал его обучать, и дело продвинулось столь быстро, что с 1904 года, с двенадцатилетнего возраста Леопольд Ростропович начал выступать в концертах.

Этот возраст — двенадцать лет — с тех пор станет в трех поколениях Ростроповичей рубежным: двенадцати лет начнут выступления в публичных концертах и Леопольд, и его сын Мстислав, и дочь Мстислава — Ольга.

Помимо абсолютного слуха, памяти, природной склонности именно к этому инструменту было у Леопольда качество, которое тоже станет семейным, наследственным: артистизм, любовь к эстраде. Отнюдь не старательный, доставлявший педагогу огорчения в процессе повседневной работы над звуком, техникой, чистотой интонации, Леопольд преображался, как только представлялась возможность играть на людях. Чем больше было в зале публики, тем он лучше играл, обнаруживая и артистическое обаяние, и смелость, и способность мгновенно сосредоточиваться на процессе исполнения, то есть обладал чутким восприятием слушательской аудитории, которое и делает музыканта артистом, интерпретатором.

В 1905 году, когда Леопольду исполнилось тринадцать лет, отец отвез его в Петербург, на экзамены в консерваторию. Игру Леопольда послушал А. Вержбилович — тогдашний глава петербургской виолончельной школы — и тотчас же согласился принять его в свой класс: этот воронежский мальчик играл поэтично, эмоционально, обладая теми качествами, которые Вержбиловичу были особенно близки.

Не желая расставаться с фортепиано, Леопольд решил параллельно обучаться также и фортепианной игре и поступил в класс А. Есиповой. Выдающаяся пианистка, достигшая тогда вершины и в исполнительской, и в педагогической деятельности, Есипова выбирала учеников с большой требовательностью, и то, что

она не отказала Леопольду, свидетельствовало, что не только виолончелью, но и фортепиано он владел на вполне профессиональном уровне.

Занятия у Есиповой продолжались недолго, но заметно укрепили технические основы игры Леопольда, который всю жизнь охотно обращался к фортепиано, читал с листа, свободно аккомпанировал своим ученикам, считал фортепиано основой профессионального совершенствования любого музыканта.

Поступив в консерваторию в сентябре 1905 года, Леопольд уже в ноябре играл на концерте, получившем отклики в прессе, причем отмечалась игра «мальчика-виолончелиста Лели Ростроповича», и ему высказывалось пожелание «деятельно трудиться над виолончелью, с целью серьезного развития имеющихся у него несомненных способностей».

Это развитие на начальном этапе проходило под сильным влиянием А. Вержбиловича. У учителя и ученика обнаруживалось немало общих черт — как личностных, так и профессиональных: экзальтированность, быстрота профессиональной хватки, эмоциональность и, вместе с тем, недостаточная организованность, бессистемность в занятиях и, при необычайной любви к музыке, — отсутствие честолюбия.

К Вержбиловичу Леопольд поступил, когда тот уже болел, появлялся в классе нерегулярно, что позволяло ученику беспрепятственно отдаваться многим увлечениям. Читая сегодня некоторые, чудом сохранившиеся свидетельства о Леопольде Ростроповиче, поражаешься, в какой степени отмеченные современниками черты его характера напоминают свойства природы его сына в юности: энергия, живость, восторженность, многосторонняя талантливость, пренебрежение к систематичности, бесконечная доброжелательность. Обучался Леопольд больше всего на концертах, очень ярких в эту пору расцвета петербургской исполнительской школы, где он мог слушать и наблюдать игру не только своего



учителя Вержбиловича, но и Л. Ауэра, А. Есиповой. Хотя А. Вержбилович в письменных отзывах отмечал, что Л. Ростропович «талантлив, но, к сожалению, ...ничего не делает», в экзаменационных листках Ростроповича значились только отличные оценки. Высокую оценку ученику дал великий А. Глазунов: «прекрасный тон и талантливая фразировка. Природные превосходные технические данные... Большой виртуоз и музыкальный талант».

На курс старше у Вержбиловича занимался Семен Козолупов. Он тоже приехал из провинции, из Оренбурга; рос в степной станице, в казачьей семье, пел в хоре казачьего войска, самоучкой выучился играть на разных инструментах и, когда ему уже минуло двадцать лет, был отпущен в консерваторию.

Общительный и отзывчивый Ростропович, несмотря на разницу в возрасте, подружился с Козолуповым, помогал ему в занятиях. Так возникли у Ростроповича связи с Оренбургом, сыгравшие позднее большую роль в его биографии и прошедшие красной нитью через его жизнь, отразившись и на судьбе его сына.

Из-за необходимости заработка Леопольд рано занялся преподаванием: в 1910 году в возрасте семнадцати лет он уже обучал детей-виолончелистов в Петербургской музыкальной школе Н. Быстрова. По составу учащихся школа была очень слабой, это побуждало молодого учителя искать пути совершенствования виолончельной методики, позволявшей достигать определенного успеха даже при недостатке музыкальных способностей. Ранний педагогический опыт помогал ему впоследствии, в годы скитаний по провинции, где исполнительской работы не хватало.

Консерваторию Леопольд Ростропович закончил в 1910 году с золотой медалью, что было высшим и редким отличием, которого удостоивались лишь самые выдающиеся выпускники. 9 мая 1910 года он играл на акте, посвященном сорок пятому выпуску

Петербургской консерватории. Леопольда характеризовали как исключительно талантливого виолончелиста, призванного «широко распространить в мире славу своего учителя Вержбиловича». Он выступил затем в нескольких концертах в Петербурге, Москве и отправился в большое турне, начатое на родине отца, в Польше. Знаменитый польский дирижер Г. Фительберг пригласил его играть с оркестром Варшавской филармонии. Сольные концерты состоялись в Лодзи и Кракове. Польша увидела в Леопольде Ростроповиче яркого представителя национальной исполнительской школы, отличавшейся ритмической свободой, лиризмом выражения, гибкостью фразировки. Затем Ростропович играл в Париже и со столь большим успехом, что его отметила не только французская, но и американская, английская пресса,— он становился явлением, которому предсказывали всемирное призвание. Был выпущен даже специальный рекламный проспект «Виолончелист-солист Леопольд Ростропович», в котором приводились рецензии, констатирующие высокое мастерство артиста. Впоследствии некоторые из этих отзывов музыковед-исследователь Л. Гинзбург привел в своей фундаментальной «Истории виолончельного искусства». Писали, что Ростропович «вызвал энтузиазм слушателей уверенностью техники, характером и темпераментностью исполнения», отмечали «редкое мастерство кантилены, теплой, благородной и выразительной..., дар тонкого понимания и восприятия», «способность творчески выявить в исполняемой музыке свойственные ей красоты»; Ростроповича называли «выдающимся музыкально-художественным явлением на концертном небосводе» и уверенно предсказывали «господину Ростроповичу, которому только восемнадцать лет, блестящую будущность».

Такой успех мог считаться исключительным не только в силу молодости артиста. Профессия виолончелиста тогда всё еще не считалась сольно-кон-

цертной. П. Чайковский писал: «Нужна громадная талантливость, необходима сложная совокупность внутренних качеств, чтобы победоносно привлекать внимание публики на эстраде с виолончелью в руках». Это удавалось немногим, в России — К. Давыдову и А. Вержбиловичу. Подавляющее большинство виолончелистов играли в оперных театрах, где виолончельные группы были невелики и на каждое место приходилось выдерживать очень сложный конкурс.

В Париже Леопольд сделал шаг, свидетельствовавший, что этот, казалось бы, легкомысленный молодой человек относился к своему искусству серьезно и отнюдь не намеревался ограничиться эксплуатацией природных данных и навыков, полученных у Вержбиловича. Подсобрав денег, Ростропович берет уроки у П. Казальса, концерты которого слышал в Петербурге в бытность свою студентом консерватории. У Казальса в Париже было немало учеников, но Ростроповича он выделил, запомнил и много лет спустя, встречаясь с советскими музыкантами, интересовался: где же тот талантливый русский, играет ли?

Возвратившись в Россию, Леопольд провел лето 1911 года у родителей в Воронеже, а осенью дал там концерт, доставивший публике, как отмечалось в местной прессе, «бесконечное художественное наслаждение... Чарующие звуки положительно певшей виолончели господина Ростроповича долго будут звучать в памяти слышавших... талантливого артиста».

Сам довольно бедный, он заработанные на гастролях деньги раздает неимущим ученикам реального училища; ему, как и позднее его сыну, доставляет огромное удовольствие чувствовать себя щедрым, помогать, слышать слова благодарности — он ценит деньги только за те радости, которые они могут доставить, и с молодости принадлежит к той категории людей, у которых деньги не задерживаются.

Из Воронежа Ростропович предпринимает концертные поездки: в Крым, в Севастополь, где играет Первый концерт К. Давыдова с оркестром под управлением А. Глазунова; в Ростове-на-Дону и в Казани он гастролирует с С. Василенко — впоследствии известным советским композитором. В двадцать лет будущее вырисовывается перед Леопольдом вполне благополучным и даже блестящим. Он заметно превосходит своего приятеля С. Козолупова, получившего при выпуске из консерватории лишь серебряную медаль и работавшего в оркестре Большого театра вторым солистом, а также преподававшего в музыкальной школе Л. Конюса. За рубежом С. Козолупов появлялся в это время в составе театрального оркестра, а в концертах играл главным образом в ансамблях — квартетах и трио.

Осенью 1912 года открылась консерватория в Саратове, и Козолупов согласился вести там класс виолончели и камерного ансамбля. А Леопольд Ростропович поехал в Петербург, решив поселиться там: его приняли в оркестр Мариинского театра, в котором прежде играл А. Вержбилович.

Петербургская жизнь складывалась благоприятно, работа не ограничивалась игрой в оркестре. Ростропович нередко гастролирует в разных городах России, имеет большой успех в Тифлисе, где о нем пишут, как о «величине весьма заметной благодаря своему выдающемуся музыкальному дарованию», а также в Баку. В его постоянном репертуаре — Концерт Сен-Санса, сюиты И.-С. Баха, Концерт К. Давыдова, пьесы П. Чайковского, А. Аренского, Д. Поппера, Ж. Массне. Он весьма ценит как ансамблист. Педагогикой он в эти годы не занимается. Красивый, обаятельный, любящий общество музыкант не очень обременяет себя усердными занятиями и живет радостно, с удовольствием, и этот душевный свет сказывается на его романтической одухотворенной игре, с сочным звуком, яркой нюансировкой.



Октябрьская революция Леопольду Ростроповичу, далекому от социальных бурь, ничего не дала и ничего его не лишила. Но уже в 1918 году он оказался без работы и без концертов, а в Петрограде наступил голод. Ростропович переехал в Саратов, где проработал четыре года С. Козолупов и откуда он был приглашен в Киевскую консерваторию. Таким образом, Леопольд Ростропович прибыл в Саратов как бы на смену Козолупову. Здесь ему уготавливалась роль виолончельного лидера Поволжья.

Он провел в Саратове четыре года с небольшим перерывом, когда преподавал в Тифлисе, где у него начала обучение Рая Гарбузова — виолончелистка, вскоре завоевавшая мировую известность. После Второй мировой войны она поселилась в Америке и там подружилась со Славой Ростроповичем.

В одном из концертных турне судьба забросила Леопольда в Оренбург, где аккомпанировать ему в концерте взялась Софья Федотова — дочь уроженки Оренбурга Ольги Федотовой, игравшей в музыкальной жизни города заметную роль. О. Федотова возглавляла единственную местную музыкальную школу и поставила в ней дело так, что выпускники школы выдерживали конкурс в столичные — Петербургскую и Московскую — консерватории. Все пять дочерей Федотовой пошли по стопам матери, посвятив себя музыке, а две из них — Надежда и Софья — закончили Московскую консерваторию и достигли довольно высокого музыкально-исполнительского уровня. Вышло так, что на старшей дочери О. Федотовой — Надежде — женился Семен Козолупов, а на младшей — Софье, выпускнице консерватории по классу К. Игумнова, — Леопольд Ростропович. Как нередко бывает, в жены он выбрал девушку с характером, противоположным своему: молчаливую, терпеливую, старательную, склонную к домоводству, наделенную спокойным здравым смыслом, непритязательную.

Стремительный их роман завязался в Оренбурге

в доме Е. Лонткевич, которая тоже полюбила Леопольда — на всю жизнь. Замуж она так и не вышла, подобно толстовской Соне из «Войны и мира», посвятив себя семье Леопольда, его детям. Жена Ростроповича относилась к этому чувству с пониманием.

В Саратове у супругов родилась дочь Вероника. Вскоре они переселились в Баку, где Леопольд занял место профессора Азербайджанской консерватории, а Софья стала преподавать игру на фортепиано.

В Баку деятельность Ростроповича протекала благоприятно, но в ней уже преобладали не сольные выступления, а, наряду с педагогикой, участие в камерных ансамблях: известность получил квартет Азербайджанской консерватории, в котором играли Ю. Эйдлин, Н. Цимберов, В. Адамский, Л. Ростропович. На лето Ростропович уезжал играть в оркестры Запорожья, южных курортных городов, чаще всего в город Славянск, где подобрался квалифицированный симфонический коллектив и исполнялись серьезные программы.

В Баку Леопольд много сочинял, чему способствовал общий рост азербайджанской композиторской школы, не ограниченный национальными фольклорными рамками. В консерватории работали тогда музыканты многих национальностей, писавшие в разных стилях, владевшие мастерством композиции и передававшие его своим ученикам. Преобладали романтические сочинения, под влиянием которых Ростропович находился с давних петербургских времен. В его сочинениях для фортепиано и виолончели той поры — отзвуки шумановских, скрябинских стилевых особенностей, с заметными реминисценциями из привычных ему произведений петербургской композиторской школы. Таковы его четыре виолончельных концерта, из которых Четвертый ныне собирается отредактировать, опубликовать и исполнить Мстислав Ростропович. Достойны серьезного исполнительского репертуара пьесы для виолончели и фортепиано, романсы, фортепианный кон-

церт, сюита для виолончели соло, фортепианное трио. Стараясь расширить виолончельный репертуар, он делал много переложений для этого инструмента, главным образом из фортепианной музыки: этюдов Шопена, поэм Скрябина, пьес Прокофьева.

27 марта 1927 года в Баку у супругов Ростроповичей родился сын Мстислав. Сын был весь в отца: звонкого-



*Колыбель.  
Баку, 1927 г.*

лосый, озорной, веселый, остроглазый, с удлинённым лицом и выступающим подбородком. Они как два товарища-сорванца вносили в дом радостную суматоху.

К этому времени С. Козолупов уже переселился в Москву, занял место профессора Московской консерватории, где успешно обучались три его дочери: старшая Ирина — фортепианной игре, средняя Галина — виолончельной, младшая Марина — скрипичной. С неумемной энергией Козолупов реализовывал себя в педагогике, в оркестровой игре, заняв место виолончелиста-солиста в Большом театре, в ансамблевых выступлениях со столь видными исполнителями, как Д. Цыганов, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Г. Нейгауз.

Быстрый рост авторитета Козолупова выразился в том, что его назначили заведовать кафедрой виолончели, и таким образом он стал в сущности главой всей советской виолончельной школы. Соперников у него не было, на его фоне бакинская деятельность Ростроповича выглядела весьма скромно.

Вскоре перед Ростроповичем встал вопрос серьезно-го обучения детей. Вероника играла на скрипке, а Слава, чей музыкальный талант открылся очень рано, уже в четыре года подбирал на рояле по слуху довольно сложные произведения и к тому же обнаружил тягу к композиции. Стремление дать детям лучшее образование и побудило Леопольда задуматься о переезде в Москву. Написали Козолупову, но тот переезжать не посоветовал. Однако Леопольд с обычной своей легкостью, ничего не подготовив для переезда, отправился с семьей в неблизкий по тем временам путь.

В Москве поначалу остановились в квартире вдовы консерваторского профессора Г. Конюса в Малом Гнезди-никовском тупике, потом над ними сжалилась армянская женщина Зинаида Черчопова, забрала в свою семью, предоставив маленькую, узкую комнатку в коммуналь-ной квартире. От Черчоповой переехали уже в свою полутемную комнатку в доме 2 по Козицкому переулку; в рояль «Беккер» упиралась раскладушка, на которой спал Слава.

Ростроповичам сочувствовали, и бойкая лифтерша сообщила, что в коммуналке на улице Немировича-Данченко освободились две смежные комнаты. Переехали туда, расположившись роскошно: Вероника и Слава спали в маленькой комнате, родители — в большой. Там же поставили рояль, стол, диван для гостей.

Творческая жизнь Ростроповича в Москве складыва-лась нелегко. В Консерватории, где лидировал Козолу-пов и где уже начинали преподавать его талантливые ученики, для нового периферийного педагога места не было, в оркестре Большого театра тоже. Там после



ухода Козолупова играли молодые С. Кнушевицкий, Ф. Лузанов, Ю. Реентович. Начиналась пора исполнительских конкурсов, способствовавших славе не только удачливых участников, но и их педагогов: Г. Нейгауза, К. Игумнова, А. Гольденвейзера, Б. Сибора, К. Мостраса, С. Козолупова.

У Ростроповича «конкурсабельных» учеников не находилось: его работа в Саратове и Баку не была достаточно длительной и целенаправленной, а выдающаяся его ученица Р. Гарбузова, уехав для совершенствования мастерства к Казальсу, стала по сути эмигранткой. Правда, бакинский ученик Ростроповича И. Турич получил почетный диплом в 1937 году на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей — весьма сильном конкурсе, на котором первую премию присудили Д. Шафрану, но к этому времени Турич уже занимался в Московской консерватории, и потому имя Леопольда Ростроповича на конкурсе не называлось.

Оставались концерты, но сольные виолончельные вечера не могли быть частыми, хотя после того, как Л. Ростропович дал в Малом зале Консерватории концерт с участием К. Игумнова, исполнив сонаты Ф. Шопена и Э. Грига, о Леопольде заговорили в Москве как об артисте очень ярком. В «Истории виолончельного искусства» приводятся данные и о других успешных выступлениях Л. Ростроповича: в ансамбле с пианистом Г. Романовским (пьесы Р. Шумана, Г. Форе, А. Капле, Г. Кассадо), в концерте, посвященном творчеству П. Чайковского («Вариации на тему рококо» и Трио «Памяти великого артиста» с М. Мейчиком и Б. Сибором), с пианистом Н. Вальтером (Соната С. Рахманинова, Прелюд, Куранта и Сарабанда из своей «Классической сюиты», пьесы А. Глазунова, М. Гнесина, И. Стравинского, Г. Кассадо). Каким бы ни был успех, заработка концерты не давали.

Дружески расположенный к Леопольду Ростроповичу А. Глазунов звал его за рубеж, но уезжать Ростропо-

вич не хотел. Он боялся риска. Его характер, лишенный практичности, был чужд атмосфере тридцатых годов, когда и в искусстве царило единовластие, процветал вождизм, и даже от больших талантов требовалось приспособленчество. Душевная чистота, безграничная доверчивость и сердечность отнюдь не способствовали карьере в столь жестокое время. Он был слишком открытым и бескорыстным, чтобы прослыть умным, не отличался ни настойчивостью, ни решительностью. Его рыцарская самоотверженность, гордость и понятие чести казались совершенно старомодными, и создавалось впечатление, что он не хочет считаться с реальностью. На упреки жены он отвечал: «Если я буду нужен, за мной придут». Но никто не приходил. Скромный заработок давала педагогическая работа в районных музыкальных школах Москвы, в школе при Училище имени Гнесиных. Леопольд выполнял ее добросовестно, но без энтузиазма.

Радость находил в семье, хотя и здесь не обходилось без проблем. Софья Николаевна любила его безоглядно, но случались ссоры. Средств на жизнь не хватало. Леопольд, угощавший всех веселым ужином в ресторане, чтобы расплатиться, брал деньги в долг. Женщинам галантный Леопольд очень нравился, и это тоже доставляло его жене огорчения, которые, правда, муж быстро гасил неизменным добродушием и любовью к детям.

А их музыкальное дарование становилось все более очевидным. В первых выступлениях Слава исполнял на рояле свои маленькие пьески. К виолончели его потянуло в возрасте восьми-девяти лет. Подумывали о том, чтобы нанять для него учителя, но мальчик воспротивился этому. Он любил отца всем сердцем, восхищался им, подражал его повадкам, речи, мог часами слушать его игру. Отец отождествлялся для него с самой музыкой. Ни у кого другого он учиться не хотел.

Леопольд приступил к урокам. Они не были система-



*Родители — Леопольд Витоль-  
дович Ростропович и Софья Николаевна Федотова-  
Ростропович. Москва, 1931 г.*

тическими и, при любви к сыну, строгими. С утра мальчика усаживали за инструмент, родители уходили на работу, а он принимался за детские игры, усевшись на подоконник. Завидев отца и мать, тотчас брался за инструмент, демонстрируя прилежание. Мать жалела: «Отдохни, сынок». Идеально приспособленный от природы для игры на виолончели, Леопольд мало задумывался об обучении сына специальным приемам. Педагогика была, можно сказать, импровизационно-романтической: Леопольд играл, чаще всего — на рояле, живописно говорил о музыке, с яркими ассоциациями, параллелями из других искусств. И это было благом для пытливого мальчика: с детства он воспринял виолончель не ремесленно-инструментально, а как часть музыкального космоса, безграничного и прекрасного. Отсутствие систематичности отвечало раннему многообразию его интересов — его тянуло не только к музыке, но и к литературе, истории и, главное, к людям. Абсолютной музыкальной памяти сопутствовала абсолютная память на лица, имена, даты, события, поражавшая всех, кто с ним соприкасался.

Хотя в середине тридцатых годов при Московской консерватории образовалась специальная школа для одаренных детей, предоставлявшая учащимся ряд преимуществ, Слава сначала — с 1934 по 1937 год — числился учеником музыкальной школы имени Гнесиных, а с 1937 по 1941 год — музыкальной школы Свердловского района Москвы. Обучался там, где преподавал отец, и в другие учебные заведения не шел.

Незадолго до войны отец настоял, чтобы Слава, увлекавшийся сочинением музыки, приступил к систематическому композиторскому образованию. Для этого выбрали музыкальное училище при Московской консерватории, класс опытного педагога Е. Месснера, который смог быстро привить юному ученику начальные навыки композиторского профессионализма.

Своего талантливого ученика Месснер решил показать В. Шебалину, и вместе с матерью, захватив с собой наброски трио, Слава отправился на квартиру Шебалина в Машковом переулке. Шебалин наброски похвалил, поправил и пожелал познакомиться с Леопольдом Ростроповичем, о таланте которого был слышан. Обаяние Леопольда подействовало на сдержанного Шебалина, как действовало на всех, кто встречался с Леопольдом. Слава позднее, вспоминая Шебалина, писал: «Между моим отцом и В. Я. Шебалиным завязались дружеские отношения: Виссарион Яковлевич вошел в наш дом как большой друг семьи. Как-то отец принес мне фотографию Н. Я. Мясковского (влияние В. Я. Шебалина), и я впервые увидел замечательное лицо «патриарха» композиторов. Во мне Н. Я. Мясковский вызывал благоговейный страх: ведь это была вершина композиторской лестницы: Месснер — Шебалин — Мясковский».

Летом 1940 года произошло событие, с которого началось исчисление его концертной деятельности. Семья поехала в Славянск вместе с отцом, вновь возглавившим на летний сезон виолончельную группу симфонического оркестра. С той поры, когда Славянск дал начало концертным турне великого Д. Шостаковича, здесь доверяли юным талантам, и Славе разрешили выступить с оркестром: он сыграл Концерт Сен-Санса. Сохранилась фотография, сделанная на концерте: дирижер А. Ступель, небольшой оркестр и впереди испуганный мальчик с виолончелью.

Играл он, однако, очень смело. Ему понравилась возможность выступать перед публикой с оркестром, чувствовать себя лидером, выходить на аплодисменты, принимать поздравления. Впервые он непосредственно познакомился с репетиционным режимом оркестра, сутью таких понятий как баланс звучности, соотношения соло и тутти, оркестровая полифония. С тех пор он среди всех форм исполнительства будет предпочитать



*Концерт в Славянске. Первое выступление Славы Ростроповича с оркестром. 1940 г.*

игру с оркестром — сочетание солирующей виолончели с тембровым многообразием и оркестровой мощью: состязание и единство.

В том же году в положении Леопольда Ростроповича наметились обнадеживающие изменения. Учитывая его деятельность на периферии в симфонических оркестрах, его ансамблевые и сольные выступления, ему присвоили звание Заслуженного артиста республики — в ту пору это звание давалось с большим разбором, и его удостаивались музыканты выдающиеся.

В 1941 году группа московских музыкантов, среди которых были прославленные певцы А. Нежданова, И. Козловский, дирижер Н. Голованов, пианист А. Гольденвейзер, скрипач Д. Ойстрах, композитор Р. Глиэр, обратились к музыкальной общественности с письмом в связи с предстоящим пятидесятилетием Леопольда Ростроповича. В письме указывалось, что «его многолетняя и плодотворная деятельность хорошо известна широким кругам советской музыкальной общественности как столицы, так и многих городов периферии. Имя Леопольда Витольдовича пользуется заслуженным признанием и уважением, как одного из лучших музыкантов Союза — виолончелиста, педагога, композитора». Чествование было намечено на 1942 год, но не состоялось. Началась война.

Когда немецко-фашистские войска вплотную подошли к Москве и развернулась эвакуация государственных учреждений и жителей, Ростроповичи тоже решили уехать — в Оренбург, тогда называвшийся в память знаменитого советского летчика городом Чкаловым. Сестры Софьи Николаевны к этому времени Оренбург покинули, и Ростроповичей приняла Е. Лонткевич: поселила в своей проходной комнате, меняла какой-то скарб на продукты, подкармливая детей, перешивала для них свою одежду. С тех пор Кока, как они называли Лонткевич, станет для них второй матерью.

Славе — четырнадцать лет. Из красивого ребенка он

вытянулся в долговязого парня, всегда плохо одетого, говорливого и обаятельного. Его определили в железнодорожную школу и в местное музыкальное училище, где стал преподавать отец. Из кладовой училища Славе выдали кустарный инструмент, настолько прочный, что на нем можно было сидеть. Ценой утомительных упражнений Слава, тщедушный из-за полуголодного существования, все-таки овладел этим деревянным ящиком, и с тех пор уже никакие инструменты его не пугали.

Из блокадного Ленинграда в Оренбург перебазировался Малый оперный театр. Среди приехавших с театром была талантливая пианистка и привлекательная женщина Софья Вакман — жена дирижера театра Эдуарда Грикурова. Бедствуя с маленьким сыном Гариком, она искала хоть какую-нибудь работу и нашла ее в кинотеатре «Молот». Составили трио: Леопольд Ростропович, московская скрипачка из оркестра Большого театра Э. Гиттер и С. Вакман. Играли в кинотеатре перед сеансами: три раза по полчаса. Программы этих маленьких концертов составляли переложения отрывков из опер, оперетт, песенные попури, которые с легкостью, пачками делал Леопольд или находил в нотных завалах федотовского дома. Слава взялся приходить за Вакман, провожать ее в кинотеатр и поздним вечером — обратно. Он влюбился в эту женщину со всей непосредственностью первого чувства и пылкостью, уже заметной в четырнадцатилетнем подростке. Ежедневно часа за три до начала сеансов он появлялся в маленькой комнате Грикуровых, садился на ящик у двери — стульев не хватало — и терпеливо смотрел, как любимая женщина управлялась по хозяйству, занималась на взятом на прокат пианино, кормила и собирала сынишку в школу. Затем ожидал ее в кинотеатре, а иногда садился, вместо отца, чтобы сыграть пару номеров: на большее не решался — ведь оренбуржцы хотели слушать популярного Леопольда.





*Пианистка Софья Вакман.  
Оренбург, 1942 г.*

В фойе было очень холодно, и приходилось играть в перчатках. Слушатели в тулупах и валенках разговаривали, часто не обращая внимания на музыку. Мальчик страдал. И вот здесь, в глухом Оренбурге, в этой «киношке», в нем проснулся организаторский дар. «Что вы играете? — заметил он отцу. — Какой репертуар? Люди вас не понимают». Дома, разлиновав тетрадные листки, он сделал переложения для трио нескольких вальсов И. Штрауса и «Лунного вальса» И. Дунаевского, известного оренбуржцам по популярному фильму «Цирк». Тут, в оренбургском кинотеатре, Слава впервые задумался о том, что артист должен знать свою публику, соответствовать ее уровню и в то же время стремиться поднять этот уровень, умело конструируя программы.

Вакман согласилась аккомпанировать своему юному поклоннику и быстро поняла, что имеет дело с музыкантом незаурядным. Юный Ростропович был введен в круг артистов оперного театра, который работал в Оренбурге активно и интересно. Театр был знаменит как лаборатория советской оперы, давшая жизнь двум сочинениям

Д. Шостаковича — «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда», популярным операм И. Держинского «Тихий Дон» и «Поднятая целина», утвердившим песенное направление в советском оперном творчестве. Это был театр эксперимента и в то же время высокого уровня постановки классических спектаклей и музыкальных комедий. В нем работали талантливые режиссеры, дирижеры; певцы, художники. Слава пропадал на спектаклях, наблюдал репетиции, присматривался к работе дирижеров, чтобы потом вспоминать их много лет спустя, когда сам станет за пульт. Перед ним открывались секреты певческого мастерства, взаимодействия вокалистов и оркестра. Замечательные мастера С. Шапошников, С. Казбанов, тяготевшие к камерному исполнительству и выступавшие вместе с С. Вакман, вводили Славу Ростроповича в мир романсов П. Чайковского, С. Рахманинова. Получалось так, что не Москва, а провинциальный Оренбург становился его профессиональной школой. Композитор М. Чулаки, чьи балеты шли в театре, взялся заниматься со Славой композицией. Результатом явились сочиненные Славой фортепианный концерт, поэма для виолончели, прелюдия для фортепиано. Именно в Оренбурге, в ту трагическую для страны военную годину, Слава Ростропович сделал столь большой творческий рывок, что был включен в отчетный концерт советских композиторов, причем в амплуа и композитора, и виолончелиста, и пианиста. Его выступление стало главным событием вечера. Он играл прелюдию для фортепиано и виолончельную поэму. Это был один из счастливейших вечеров в жизни Леопольда: долгожданный триумф сына и сознание того, что он способствовал этому триумфу. В газете «Чкаловская коммуна» 10 апреля 1942 года появилась рецензия известного московского музыковеда Р. Глезер, в которой говорилось: «Произведения Славы Ростроповича свидетельствуют о большом мелодическом даровании, тонком гармоническом чутье и музыкальном вкусе. Юный

автор подкупает слушателя и своими прекрасными исполнительскими возможностями».

После этого концерта Мстислав Ростропович стал в Оренбурге популярен, участвовал во многих концертах. С оркестром Малого театра он исполнил «Вариации на тему рококо» П. Чайковского. В интерпретации этого произведения следовал советам отца, но многое еще не получалось — смелости было больше, чем умения, и позднее, вспоминая этот концерт, Слава считал его лишь началом работы над «Вариациями» П. Чайковского.

Весной 1942 года Леопольд Ростропович тяжело заболел — сдавало сердце. Инфаркт тогда лечить не умели, медикаментов не хватало, питание было скудным. Веселый жизнелюбивый человек, видевший свет даже в беспросветной мгле, потерял мужество. 31 июля 1942 года Леопольд Ростропович в полном сознании, чувствуя, что умирает, сказал склонившимся над ним жене и детям о своей предсмертной воле: виолончель и рояль, как ни будет трудно, не продавать; Славе учиться у Семена Козолупова.

Смерть неотвратимо вошла в жизнь Славы Ростроповича, неожиданно и сокрушающе. Он тяжело и надолго заболел. А когда поднялся, это был уже не прежний, а другой — взрослый — человек, с пока еще подспудным, невысказанным представлением о Боге как высшей силе. Вся его натура протестовала против смерти: что могло ее предотвратить, кто распорядился жизнью? Во что он должен был верить, в чем находить опору? Эти мучительные и сокровенные мысли ему придется долго скрывать, живя среди всеобщего нигилизма, страха и показного оптимизма, но придет время, когда вера в Бога, в учение Христа станет его личной, спасительной верой.

Этот год решающих военных событий не оставил следов в духовном становлении Славы. Не они, а судьба отца терзала его. С пронизательностью, обостренной

горем, он понял, что несложившаяся карьера отца объяснялась не только не зависевшими от него обстоятельствами, но и самим отцовским характером, далеким от реалий жизни. Как это ни было горько, приходилось признать, что отец стал жертвой характера. От схожих с отцом черт своей натуры Слава не станет избавляться, он просто подчинит их своей воле. Беззаботность кончилась, повзросление выразилось в том, что он почувствовал себя главой семьи, ответственным за мать, сестру, а это побуждало использовать все возможности для работы, заработка и совершенствования профессионализма, который, как он понимал, только и мог обеспечить ему должное положение.

Как он впоследствии признавался, в тот страшный год «...наступил перелом. Я стал наверстывать упущенное. Быстро наверстывать». Действовал Слава во всех направлениях сразу. Прежде всего заменил отца в музыкальном училище: делал все, что полагалось педагогу в слабом периферийном учебном заведении. В нем обнаружился педагогический талант, ученики полюбили молодого учителя, подчинились его влиянию. Он безотказно ездил на концерты, куда просили, играл, что просили, и уже тогда некоторые его поступки повергали музыкантов в удивление: «Вспоминаю, как однажды я участвовал в концерте «Вечер вальсов и серенад»... Я играл две пьесы Чайковского и Глазунова. А потом объявили: «Сейчас Славик сыграет «Муки любви». Как только публика услышала название пьесы, в зале раздался дружный смех — ведь мне было пятнадцать лет, а выглядел я значительно моложе. Я играл с листа по скрипичным нотам, что мало кто заметил».

Когда заработка от концертов не хватало, он делал для продажи копилки, среди его многообразных способностей выявилось еще и умение мастерить — копилки, рамки для фото у бедного мальчика охотно раскупали, и это тоже было некоторым денежным подспорьем.

Пройдет много-много лет, и я увижу в его вашингтонской квартире с обилием комнат, стильной мебелью и уникальными картинами русских художников маленький чуланчик с набором столярных инструментов: он и здесь, в богатстве, славе и комфорте, будет что-то мастерить своими руками.

В Оренбурге для самостоятельных виолончельных занятий оставалась ночь, и потому он приучил себя к режиму, которого станет придерживаться всю жизнь: никаких каникул и отпусков, отдых — только в смене рода занятий и сон не более пяти часов в сутки.

Занимался он перед сном и на рассвете, с той неимоверной концентрацией внимания, которая позволяла охватывать материал мгновенно. Работавшая в местном музыкальном училище Р. Глезер организовала два его концерта в ансамбле с С. Вакман: играли сонаты Э. Грига, С. Рахманинова, виолончельные пьесы Славы Ростроповича. Готовились и другие концертные программы, которые обыгрывались всюду, где только можно было: в госпиталях, в окрестных городках, колхозах.

Горе не ожесточило юношу: он тянулся к людям, и они отвечали ему сочувствием, состраданием. Позднее он считал, что «именно это отношение ко мне, тогда совершенно неизвестному и ничем не примечательному юноше, явилось основой моей незабываемой веры в людей». Его можно было назвать «сыном театра» в том смысле, что сотрудники Малого оперного театра, сами обходившиеся скудными пайками военного времени, недоедавшие, терпевшие холод в тесных комнатках, предоставленных им в ветхих домах на окраинах, делились с юным Ростроповичем, чем могли. Позднее он вспоминал, что Михаил Чулаки стал тогда для него не только учителем, а «добрым другом, заменившим во многом отца. Ни слова не говоря, ничего не спрашивая, он помогал, облегчая очень трудные в то время условия жизни нашей семьи». Чулаки выхлопотал Славе стипен-

дию в Московской консерватории, что стало для юноши весомым материальным подспорьем.

Осиротевшая семья прожила в Оренбурге еще год.

В. Шебалин, назначенный ректором Московской консерватории, настоял на их возвращении в Москву. Летом 1943 года С. Козолупов прислал Ростроповичам вызов как своей семье, с тем что Слава будет обучаться в его классе, а Вероника — в классе его дочери Марины Козолуповой.

# Любимец консерватории

В детстве и юности Слава Ростропович в сущности выпадал из характерного для советской системы единообразия музыкального образования: он не проявил себя как вундеркинд, что было модно и всемерно поощрялось, не занимался в специальной школе. Свобода от жесткой профессиональной узды, от принуждения сохранила в нем горячую непосредственность и любовное отношение к музыке. Но в бессистемности образования была и очевидная опасность превратиться в еще одного талантливого оркестрового ремесленника или виолончельного учителя. Положительные стороны начального периода его необычной творческой биографии исчерпали себя. С прозрением, посетившем его на пороге смерти, отец указал единственно необходимый путь, и сын, с чувством ответственности за свою судьбу и благополучие семьи решительно направил свою жизнь в новое жесткое русло, с твердым желанием достигнуть наивысших результатов, стать во всем первым — только так.

Консерватория предоставляла для этого максимальные возможности. Она не была уничтожена революцией, а наоборот, щедро поддерживалась государством как символ социального благополучия. Террор тридцатых годов ее затронул мало. Творческая атмосфера создавалась сверстниками и друзьями С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, Ф. Шалаяпина, еще помнившими легендарных Антона и Николая Рубинштей-

нов, П. Чайковского, С. Танеева, К. Давыдова, А. Вер-  
жбиловича. Их традиции развивались и умножались.  
Процесс обучения музыке органично переплетался  
с приобщением к живописи и к литературе, особенно  
к золотому веку русской поэзии, к миру Льва Толстого  
и Чехова, к тому яркому, что еще не было задавлено  
в советское время. В Консерватории появлялись  
Б. Пастернак, М. Булгаков, Р. Фальк, дружившие  
с профессорами, а спектакли МХАТа, где еще блистали  
корифеи старого театра, консерваторские студенты  
посещали так же регулярно, как уроки.

Война не снизила профессиональный уровень Кон-  
серватории, а даже умножила число ее выдающихся  
педагогов: ими стали вывезенные в блокаду из Ле-  
нинграда Д. Шостакович, Б. Асафьев, В. Софроницкий.  
В. Шебалин твердой рукой вел вверенное ему учебное  
заведение: его деловой, творческий и нравственный  
авторитет был непререкаем.

Согласно воле отца Слава Ростропович поступил  
в консерваторию в класс С. Козолупова, понимавшего,  
какой исключительно талантливый ученик наконец-то  
ему достался.

Козолупову было в то время пятьдесят девять лет.  
Он находился в зените педагогической славы и считался  
создателем собственной виолончельной школы. Как  
писал ученик Козолупова Л. Гинзбург, в этой школе  
«виртуозная техника проявлялась в поразительной  
легкости и непринужденности смычка, в мастерски раз-  
витых штрихах... Культуре широкого, насыщенного и в  
то же время выразительного звучания, столь свойст-  
венного русскому музыкальному исполнительству в це-  
лом, школой Козолупова всегда уделялось особое  
внимание...» О том, на что обращал особое внимание  
Козолупов в начале занятий с Ростроповичем, можно  
судить по наблюдениям Г. Козолуповой, подчеркивав-  
шей при этом, что установки эти — единые и обязатель-  
ные для всех учеников — позволяли, по мнению С. Ко-



золупова, «раскрыть возможности каждого полностью». Прежде всего отрабатывалась строгая техническая дисциплина. Технические задачи максимально усложнялись. В их осуществлении, как вспоминала Г. Козолупова, «особенно тщательно выверялась чистота интонации, на базе прочного фундамента использовались многие варианты аппликатуры, особым вопросом считал употребление расширенной аппликатуры, которую избегал, если интонация еще не установилась идеально, и широко внедрял на более высоком уровне исполнительского мастерства». Большое внимание С. Козолупов «уделял разделу разнообразнейших штрихов, целым каскадом которых в совершенстве владел сам».

Начальные основы профессиональной системы С. Козолупова Ростропович усвоил очень быстро благодаря врожденной виолончельной хватке и природной приспособленности к инструменту. Строптивость свою он спрятал. Трудности, казалось, подстегивали его энергию, можно сказать, что он даже полюбил трудности, преодолевая их с азартом, и когда впоследствии он говорил — «если мне в жизни что-то нетрудно, я за это не берусь», он имел в виду принцип, сформировавшийся в его консерваторской молодости. Из каждой ситуации он научился извлекать максимум пользы для своего творчества.

Работа шла на классическом материале, на апробированной виолончельной литературе: изучались сюиты И.-С. Баха в редакции С. Козолупова, сонаты Л. Бетховена, концерты А. Дворжака, Р. Шумана, из мелких форм — «Песня менестреля» А. Глазунова, «Вокализ» С. Рахманинова. На первом месте стояли сюиты И.-С. Баха, которые, как отмечала Г. Козолупова, обязательно присутствовали в учебных планах студентов. Одной из наиболее интересных педагог считал Пятую сюиту, полагая, что для нее необходима определенная музыкальная зрелость.

В статье о своем талантливом ученике, опубликованной в 1946 году, когда Ростроповичу было девятнадцать лет, С. Козолупов выделял исполнение им Пятой сюиты Баха: «Это одна из самых сложных сюит композитора, весьма трудная для исполнения... Я почувствовал, что Мстислав сумеет постигнуть стиль, форму и внутреннее содержание этого замечательного произведения Баха. Я не ошибся в своих предположениях. Не прошло и полутора месяцев, как Ростропович прекрасно сыграл Пятую сюиту».

Из музыки новейшего времени С. Козолупов ориентировался на творчество московских композиторов старшего поколения — Н. Мясковского, Р. Глиэра, и на молодых, но не порвавших с традициями — А. Хачатуряна, С. Цинцадзе, обучавшихся у Козолупова виолончельной игре. Еще студентом Ростропович сыграл концерт Р. Глиэра.

В апреле 1944 года, после того как Ростропович провел в Консерватории всего лишь полгода, его игру на студенческом вечере услышал очень требовательный Н. Мясковский и отметил в своем дневнике: «В концерте молодых исполнителей М. Ростропович — талантливый». Впечатление было настолько сильным, что Мясковский принес студенту свой виолончельный концерт и тот сыграл его на консерваторском студенческом конкурсе, впервые заявив о себе как об артисте-первооткрывателе.

Он обратил на себя также внимание в июле 1944 года, выступив в цикле концертов «Показ молодых исполнителей Московской консерватории». Участников этого цикла отбирало весьма представительное жюри под председательством А. Неждановой. Таким образом как виолончелист Ростропович развивался в Консерватории весьма успешно. Но виолончелью его творческая жизнь не ограничивалась: он наступал с трех сторон одновременно, с одинаковой энергией занимаясь игрой на виолончели, фортепиано и композицией,

стремясь к своего рода музыкальному универсализму.

Учителем Ростроповича по классу фортепиано был Н. Кувшинников — ученик знаменитого К. Игумнова. Из консерваторских впечатлений мне вспоминается, как в начале 1944 года в консерваторской библиотеке я увидела долговязого парня с огромной кипой фортепианных нот, оживленно беседовавшего со старой библиотекаршей, смотревшей на него с обожанием. Я удивилась, что, будучи студенткой фортепианного факультета, еще не знаю этого пианиста, и спросила, когда он ушел:

— Кто это?

Библиотекарша гордо ответила:

— Наш Славочка. Виолончелист.

— Разве он играет на рояле?

— Еще бы! Николай Николаевич им не нахвалится!

Занятиями по композиции руководил В. Шебалин. Продуктивность Ростроповича-композитора была огромной, сочинял он с необыкновенной легкостью и в разных жанрах, чем тоже напоминал своего отца, но опирался на иной, более широкий круг стилистических первоисточников, испытывал влияние К. Дебюсси, С. Прокофьева, русской музыки XIX — начала XX веков, причем как раз для виолончели писал не так уж много, предпочитая музыку для фортепиано, для скрипки, трио, квартета. Так постигал он специфику разных инструментальных составов, что позднее пригодилось ему в дирижерской работе и камерном исполнительстве. Из консерваторских сочинений Ростроповича выделяются пьесы для смычкового квартета, Анданте для скрипки и фортепиано, фортепианные пьесы, два фортепианных концерта и блистательная «Юмореска» для виолончели, долго сохранявшаяся в его репертуаре как пьеса «на бис»: он написал ее ночью, накануне дня рождения С. Козолупова, утром выучил и тотчас же сыграл учителю как подарок.

Несмотря на молодость и увлеченность, отношение его к собственной музыке было достаточно критическим. Он вспоминал: «В классе меня часто посещали разочарования в моей музыке. Сочинял я всегда с большим, огромным удовольствием и я никогда не поверю, что есть композиторы, не любящие своих сочинений, по крайней мере в период их создания. Я всегда очень любил свою музыку и с большим трепетом и надеждой ходил на уроки к Шебалину. Увы, возвращаясь с занятия, я хотел почти всегда начать что-нибудь совсем новое».

Класс оркестровки вел Д. Шостакович, который сразу отнесся к Ростроповичу с большой симпатией, и не только потому, что оценил его музыкальную эрудицию и разносторонний профессионализм. Было нечто общее в их юности: Шостакович тоже остался без отца в возрасте шестнадцати лет, и его мать, обремененная детьми, тоже вела борьбу с нуждой, мучительно изыскивая пути, чтобы дать детям образование. И характеры их в юности были похожи: оба открытые, жадные до знаний, смешливые, склонные к юмору, со своеобразной манерой речи — быстрой, острой, с неожиданными словечками-эпитетами. Несмотря на невзгоды, оба излучали дружелюбие.

Занятия были успешными: Ростропович оркестровал фортепианные пьесы Р. Шумана, Ф. Шопена, постигал оркестровое мастерство Шостаковича, изучая его симфонии.

Уроки по композиции не были продолжительными. Среди многих талантов Ростроповича был у него и талант самоанализа, трезвого взгляда на самого себя, без самообольщения, так мешавшего, как он понимал, его отцу. Он хотел успеха, жаждал его, а это требовало управления самим собой, особенно важного на начальных этапах карьеры.

Осознав, что его собственные сочинения недостаточно самобытны, он решил не умножать собой

когорту композиторов «вторичной музыки», а сконцентрировать усилия на исполнительстве. Впоследствии он связывал это решение с событиями 1948 года, когда подверглись травле С. Прокофьев, Д. Шостакович, Н. Мясковский, В. Шебалин — все, кого он любил и у кого учился. Перенесенное ими он как бы спроецировал на свою судьбу: «Именно в то время, после большой внутренней борьбы я совсем оставил занятия композицией».

Годы спустя, Ростропович особенно часто вспоминал свое студенческое окружение середины 1940-х. Трагические события военных лет вызвали раннее повзросление его сверстников. Это были не дети, а серьезные музыканты, разбросанные войной по разным городам и весям. Возвращались к образованию в Консерватории и фронтовики, видевшие смерть как каждодневную реальность. Все они учились с величайшей ответственностью и энтузиазмом.

Война упрочила чувство товарищества, надежды на лучшую жизнь сближали молодых людей, побуждали их радоваться взаимным успехам. Ростропович с его открытостью, простотой, юмором, заражительной сердечностью, которая впоследствии соберет вокруг него выдающихся людей мира, сразу и без усилий «вписался» в большой студенческий коллектив, приобрел множество друзей. Его любили, гордились им. Вспоминаю, как меня, незаметную студентку-пианистку, познакомил с Ростроповичем мой приятель-скрипач. В садике перед Консерваторией, где еще не стоял нынешний мощный памятник и на деревянных скамеечках студенты назначали свидания, сидел паренек в заношенной ушанке и пальтишке, из которого вырос так, что рукава заканчивались далеко от кистей рук. Паренек представился не без оригинальности:

— Мстислав, но не Святослав, нет, не Святослав.

Он имел в виду уже известного в то время Святослава Рихтера. А потом с забавной картавостью, жестику-

лируя, заговорил о недавнем концерте. В студенческую пору, как водится, много было знакомств, но это запомнилось: «Мстислав, но не Святослав». Они оба — Святослав и Мстислав — встретились на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, состоявшемся в 1945 году и собравшем целое созвездие талантов. Д. Шостакович, А. Нежданова, Д. Ойстрах входили в жюри. На конкурсе играл тридцатилетний С. Рихтер, вернувшийся с фронта зрелый пианист В. Мержанов, скрипач Ю. Ситковецкий — музыканты, получившие вскоре мировую известность. Среди них был и восемнадцатилетний Слава Ростропович. Наряду с Рихтером и Мержановым, он занял первое место, что стало сенсацией: с исторического конкурса 1933 года, когда прогремел шестнадцатилетний Эмиль Гилельс, не находилось другого столь молодого конкурсанта, который бы так успешно выдержал труднейшее состязание.

Великолепное знание им не только специальных, но и всех других предметов, которых в учебном плане тогда было множество, позволило перевести его со второго сразу на пятый курс, и после победы на конкурсе Слава стал готовиться к окончанию Консерватории. Кроме того, его выдвинули кандидатом для занесения на мраморную доску почета Консерватории, украшенную именами П. Чайковского, С. Танеева, К. Игумнова. Но для этой чести следовало сдать государственный экзамен по истории коммунистической партии.

Друзьям, волновавшимся за него, он заявил:

— Да не волнуйтесь! Зайду в двадцать первый класс, в комиссию, сделаю шаг вперед, два шага назад и спрошу: «Что делать?»

Так иронизировал он, обыгрывая названия известных трудов Ленина. Рихтер, у которого окончание консерватории надолго задержала война, составил Ростроповичу компанию, и оба засели за изучение тогдашней настольной книги каждого коммуниста —

«Краткого курса истории партии», автором коего считался И. Сталин. Двое умниц дружно засыпали над скучными страницами. На помощь бросился Козолупов, уговорив председателя экзаменационной комиссии маститого А. Гедике выручить Славу, но Гедике на долгом экзамене заснул, и тогда находчивый Слава начал ответ с громкого восклицания: «Наша коммунистическая партия! Наша коммунистическая партия ведет от победы к победе! От победы к победе!» От такого лозунга Гедике встрепенулся, согласно закивал головой, одобрительно заулыбался. Экзамен был принят с оценкой «отлично», а в Консерватории потихоньку долго рассказывали о ловкости любимого Славы, который из любой ситуации найдет выход.

Он был принят в аспирантуру, но сделал занятия в ней как бы вспомогательными, поскольку учеником себя уже не чувствовал. Ростропович был принят в Московскую филармонию в качестве солиста. Таким образом, он, пожалуй, первый и единственный среди виолончелистов избежал считавшегося неременным этапа игры в оркестре, чем занимались его талантливые старшие коллеги С. Кнушевицкий, Ф. Лузанов, А. Власов. Вспоминая это время, он говорил о всепоглощающем желании играть, об удовольствии, испытываемом на концертной эстраде. Опыт оренбургской «киношки» и зауральских колхозных концертов очень помогал. Аудиторию начинающему концертанту выбирать не приходилось, и он не сетовал, если она была малочисленна, плохо музыкально подготовлена или вовсе отказывалась слушать неизвестного виолончелиста. Не было случаев, чтобы он высказал обиду: играл, не смотря ни на что, и считал, что должен и может добиться того, чтобы его слушали, поняли, чтобы музыка в его исполнении понравилась. Для этого, наряду с серьезным репертуаром, выучивал эффектные пьесы Д. Пoppers, использовал отцовские обработки для виолончели и сам их делал в изобилии. Таким отно-

шением к делу этот московский виолончелист, присылаемый по очередной концертной «разверстке», растоплял сердца филармонических администраторов, превращая их в своих друзей, и это укрепляло его концертные связи.

Познавая своих слушателей, он познавал страну. Что он знал прежде о земле, на которой родился? Москву, Славянск, Оренбург. Пробудившуюся ненасытную жажду впечатлений он утолял, сам вызываясь в самые неожиданные по маршрутам поездки. Осваивался Север, и Слава отправлялся на самолете к Северному полюсу и играл полярникам. С группой артистов он поехал по Енисею и играл на виолончели в сибирских селах. Однажды пароход пришвартовался ночью, и было объявлено, что для концерта время позднее, но зрители собрались — человек тридцать. Слава играл им Чайковского, Глазунова и чувствовал, что люди ему благодарны, а потом его угощали знаменитой енисейской ухой.

Его импульсивность, нестандартность поступков порой вызывали в московской среде недоумение, упреки в саморекламе. Он не оправдывался, интуитивно сознавая, что все это — ступени к будущим вершинам — не только творческим, но и общечеловеческим.

Во второй половине 1940-х годов Ростропович дал свои первые большие концерты, помимо Москвы, в Ленинграде, Киеве, Риге, Свердловске, Таллинне, Вильнюсе, Каунасе, Минске и других городах страны.

Важнейшим способом упрочения концертного положения музыкантов были международные конкурсы. Они считались показателем уровня советской исполнительской школы, поэтому победы в них были обязательны. Отборочные комиссии пропускали сквозь свое сито лишь самых талантливых и надежных музыкантов.

Первым для Ростроповича стал конкурс, устроенный на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Праге. Председательствовал в жюри В. Шебалин, членами жюри от Советского Союза были С. Козолупов и скри-



пач Д. Цыганов — глава известного Квартета имени Л. Бетховена.

Злата Прага, представшая перед Славой во всей своей весенней красе, тепло и сердечно встретила советских музыкантов. На конкурсе Ростропович занял первое место, и газета «Млада фронта» назвала его «сенсацией соревнования».

Возвратившись на родину, группа лауреатов — скрипач Л. Коган, кларнетист И. Рогинский, пианист А. Каплан и М. Ростропович — дали концерт в Большом зале Ленинградской филармонии. Впервые Слава появился как артист в зале филармонии, которая получит спустя тридцать лет имя Д. Шостаковича. С этим залом и с этим именем многое свяжется в биографии Ростроповича. Здесь им будет представлен публике Первый виолончельный концерт Шостаковича, сюда возвратится он в 1990 году, после шестнадцатилетней разлуки, чтобы дирижировать Восьмой симфонией композитора.

Я хорошо помню день 14 октября 1947 года, когда двадцатилетний виолончелист вышел на сцену Большого зала, и по тому, как он нес виолончель, выставив ее далеко перед собой, словно щит, как неестественно прямо он держался и неловко кланялся, чувствовалось, что он сильно волнуется.

Играл Ростропович хорошо, и не требовалось большой проницательности, чтобы в рецензии, опубликованной спустя два дня в газете «Вечерний Ленинград», отметить: «Самое яркое впечатление оставляет виолончелист Мстислав Ростропович, еще до Пражского фестиваля удостоенный звания лауреата на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. Он умеет до предела использовать выразительные возможности виолончели — этого самого «певучего» струнного инструмента. Ученик известного педагога профессора С. М. Козолупова, Ростропович воспринял в школе своего учителя полную свободу владения

инструментом и умение подчинить все технические средства художественному замыслу. В той глубине и серьезности, с которой молодой музыкант подходит к трактовке произведений Чайковского, Баха, Прокофьева, сказывается многообразие его художественных интересов. Ростропович совершенствуется в классе композиции, фортепиано, изучает философию, литературу».

Исключая статью его учителя в журнале «Советская музыка», это был первый такого рода отзыв о Ростроповиче: он его сохранил, запомнил, и с тех пор все связанное с Ленинградом было отмечено для него особым знаком.

Вместе с ленинградским виолончелистом Д. Шафраном он участвовал в 1949 году в конкурсе на фестивале молодежи и студентов в Будапеште. Вновь первая премия, разделенная с Д. Шафраном, который с тех пор надолго станет достойным соперником Ростроповича. Заседавший в жюри Д. Ойстрах писал, что «их легкой и грациозной технике могут позавидовать многие скрипачи». Последовали гастроли в Венгрии, Чехословакии, Польше. А в 1950 году Слава вновь оказался в Праге, уже на специальном Международном конкурсе имени великого чешского виолончелиста Гануша Вигана, в котором участвовали виолончелисты из двенадцати стран. Вновь Ростропович разделил победу с Д. Шафраном. После конкурса имени Вигана Ростропович побывал в Болгарии, ГДР, Румынии, Польше, Австрии. Его имя стало известным, его наперебой приглашали выступать. В двадцать три года добившись известности на концертной эстраде, он больше не участвовал в конкурсах. В этом не было необходимости.

Как играл тогда Ростропович? Подобно многим молодым музыкантам, он не избежал увлечения чисто техническими приемами исполнительства, но мастерство приходило не в результате длительных многочасовых упражнений: надежный автоматизм достигался путем

их аналитического отбора. Такой логический подход к совершенствованию техники игры позволил Ростроповичу достигать отличных результатов независимо от интенсивности занятий. Позднее он вспоминал: «У меня бывали четырехмесячные перерывы в занятиях, но мне это не мешало». Такая система упражнений требовала огромной выносливости и благотворно влияла на его общее физическое состояние, укрепляя организм, ослабленный годами нужды и недоедания. Игра на инструменте была для него своего рода спортом.

Отношение к игре Ростроповича не было единодушно одобрительным. В ее необычности находили изъяны. Исследователь виолончельного искусства Т. Гайдамович, наблюдавшая его ранние артистические шаги, пишет: «В юности Мстислава Леопольдовича увлекала гротескная острота рисунка, некоторая жесткость в передаче эмоций. Экспрессивность игры, напор подавляли у него красоту лирических образов. Артист был помолодому непримирим в своем мироощущении. Различные аспекты душевных переживаний раскрывались им подчас односторонне, угловато. Временами исполнитель словно стремился уйти от простых, душевных раздумий в безудержно влекущий поток мгновенных жизненных впечатлений. В отдельных произведениях («Менестрели» Дебюсси, «Итальянская сюита» Стравинского) он словно скрывался от подлинного мира чувств за мастерской его стилизацией». Порицания касались звука, как считали некоторые критики, недостаточно красивого, насыщенного и темброво разнообразного. В отделке сочинений отмечалось преобладание крупных мазков и линий, при отсутствии должного внимания к мелким деталям. Из двух соперников многие безусловно предпочитали Д. Шафрана с его романтической, одухотворенной, проникновенной игрой.

У Ростроповича хватало здравого смысла не пренебрегать критикой, от кого бы она ни исходила. Как профессионал он не был обидчив, хотя и не забывал ни

добра, ни зла: из порицаний и советов спокойно извлекал пользу. Недостаточно красив звук? Что ж, поиграет побольше кантилены, усовершенствует легатные штрихи, вибрацию. Игра мало детализирована? Он разучивает многие произведения мелких форм, требующие такой детализации. В упорном совершенствовании развивается логика мышления.

Он сам назовет начало пятидесятых годов периодом «страстного желания играть хорошо». В это время закладывался фундамент его классического репертуара: шесть сюит И.-С. Баха, пять сонат Л. Бетховена, две сонаты И. Брамса, концерты Э. Лало, А. Дворжака, сонаты Ф. Шопена, Э. Грига, С. Рахманинова, концерт и сонаты № 1, 3 П. Хиндемита, концерт Р. Шумана, «Вариации на тему рококо», *Pezzo capriccioso* П. Чайковского, «Дон Кихот» Р. Штрауса.

Ростропович овладевал виолончельной классикой не только как инструменталист-исполнитель, успешно воспроизводивший ее на эстраде: он изучал различия в трактовке виолончели разными композиторами, штудировал партитуры виолончельных концертов, чтобы уяснить соотношения в них соло и аккомпанемента, место оркестра в сочинениях для виолончели.

У него, как у многих больших художников, именно в эти молодые годы определился круг произведений, которые будут сопровождать его всю жизнь и в которых отразится его биография. Возвращение к ним на разных жизненных этапах он станет ощущать как неодолимую душевную потребность. И каждый раз будет вносить в них новые переживания, что сделает его исполнение особенно волнующим и человечным.

В 1949 году Ростропович впервые на конкурсе в Праге исполняет Концерт А. Дворжака. Сложное произведение прозвучало в ответственной обстановке конкурса на родине композитора. Какое-то символическое предначертание диктует двадцатидвухлетнему виолончелисту, которому спустя четверть века предстоит

покинуть родину, выбор произведения, созданного Дворжаком на чужбине, в Америке, и выражающего тоску по родной земле.

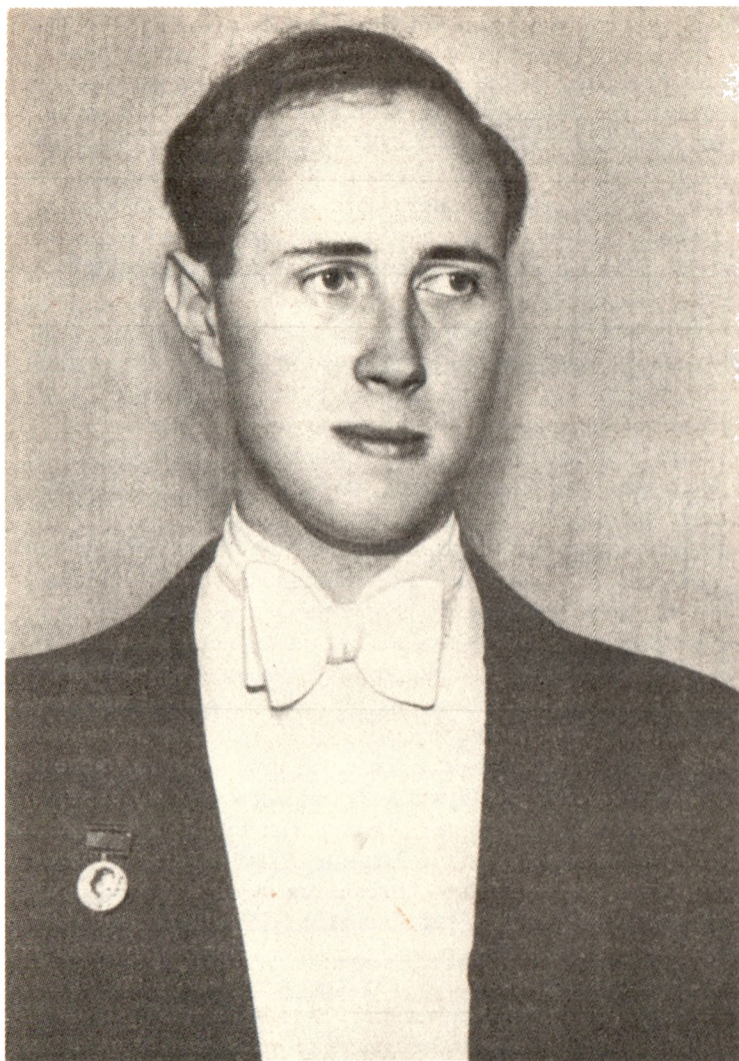
Что мог знать тогда беззаботный Ростропович о трагедии изгнания? Начало работы еще не предвещало ее значимости. Его виолончель поет открыто, сердечно, без конфликтной остроты, с лирической непосредственностью. Но есть уже в этой интерпретации предпосылки, побуждающие известного чешского дирижера Вацлава Талиха предложить Ростроповичу записать исполнение на пластинку. Записи предшествовали многочасовые встречи с Талихом, который вводил русского виолончелиста в духовный мир Дворжака, в национальную специфику его интонирования, раскрывая мир переживаний Дворжака на чужбине, отразившихся в музыке Концерта. В общении с Талихом Ростропович познавал лирику Дворжака, воспринимал его народно-бытовую жанровость, ставшую в Концерте интонационной основой для выражения подлинного трагизма.

Впоследствии, характеризуя его трактовку Концерта, критики писали, что «убирая некоторые акценты, изменяя нюансы или «время их действия», артист стремится к масштабности лирики, к сближению ее с героическими, обобщенными образами». Это не совсем так. Произведение Дворжака в исполнении Ростроповича обрело особое душевное тепло, чистоту открытого чувства, словом, все то, что так близко людям и что часто пренебрежительно называли сентиментальностью. Повторяя Концерт в разные годы, он все глубже проникался этой нежностью без торопливости, исповедальностью без раздражающей душу боли, столь характерной для русского человека. Когда Ростропович утверждал, что хотел этой музыкой «рассказать о больших чувствах, передать трагическую тоску по родине, крик изболевшего сердца», он имел в виду, что, вместе с тем, музыка должна была остаться доброй, «словно обнимающей человека, который ее слушает». Свое индивидуальное понимание произведения, внесен-

ное Ростроповичем в трактовку Концерта, заключалось в том, что можно назвать принципом «укрупнения нюансов». Так, в первой части в разделе *Menu mosso*. Темпо I он отказался от частых изменений динамики, сохраняя эмоциональную цельность; в коде, о которой он говорил, что «в ней не должно быть мелких нюансов», добился единства образов Концерта. Осуществление «принципа укрупнения» поднимало значительность музыки, ее симфоничность, помогало преодолевать опасность многоречивости.

В работе над Концертом Ростропович пришел еще к одному простому и важному принципу трактовки репризности в сонатной форме. Реприза для него — не просто возвращение, закрепление, итог. Динамизация репризы композиторскими средствами должна быть дополнена трактовкой исполнителя: темы, как живые люди, проходят большую жизнь, с ними случаются разные события, и все это Ростропович отражает в игре. Все — то же, но психологически — другое. Как он сам говорил о репризных эпизодах, «в них не должно быть повторов, как не бывает их и в жизни, а если уж играешь репризу одинаково, то только нарочно, когда показываешь, что все пережитые в разработке события пошли прахом».

Записав Концерт с Талихом, он увез из Праги эту музыку вместе с чувством огромной привязанности к свободолюбивой земле — земле Яна Гуса, Яна Жижки, Бедржиха Сметаны и Антонина Дворжака. Музыка Дворжака произвольно сплетается для него с трагическими событиями в Чехословакии. И хотя в те дни Ростропович еще не проявит своей активной гражданской позиции, после того, как советские войска войдут в Прагу, он в знак протеста даст обет — не играть в Чехословакии. Обет не получит огласки, но чехам станет о нем известно. Только в 1991 году приедет Ростропович в уже свободную Прагу, и глубоко символичным станет исполнение им Концерта Дворжака.



*Двадцатичетырехлетний лауреат Сталинской премии. 1951 г.*

В 1951 году, уже не будучи учеником С. Козолупова, а занимаясь самостоятельно, Ростропович сыграет в два вечера шесть сюит И.-С. Баха. Это уже не была заявка одаренного студента, а манифест артиста, претендующего на сравнение с корифеями виолончельного исполнительства — такими, как Пабло Казальс, для которого эти сюиты являлись творческим кредо. Поразительно, что, досконально изучив трактовки сюит у Казальса, молодой артист не следует им, а наоборот, в чем-то идет им наперекор. Со смелостью, которая отныне станет его главным качеством, он предпринимает этот опыт. Происходит своего рода диалог-спор.

Казальс. Предельная характерность каждого номера. Следование танцевальным истокам и прообразам. Законченность каждого номера и цельность, как результат внутренних контрастов.

Ростропович. Сближение отдельных танцев. Признание того, что еще недавно, играя Баха, он ошибался: «меня безмерно увлекала возможность насытить эту музыку бездной различных образов и настроений... Я заслонял главное».

Теперь он тщательно убирал то, что казалось второстепенным. Не подчиняясь склонности к быстрым темпам, овладел чувством времени в музыкальном «пространстве», искусством баховских динамических контрастов; находил меру Адажио, приближая их к Модерато, допускал рубато в микродозах, отвечающих яркости речевого произнесения баховского мелодизма. Он стремился передать прежде всего грандиозность цикла. Для него сюиты — это «весь путь человека», и этим он объясняет не замкнутость, а непрерывность, беспредельность движения мысли и образов. Ему нужна, как он говорил, «гениальная простота окончательных решений».

Когда в 1951 году Ростропович провел свой первый концертный цикл, сыграв все сюиты Баха, Л. Гинзбург писал, что «выразительность мелодической линии, ясность голосоведения, богатство тембровых и динамиче-



ских красок, чувство формы и живое ритмическое начало — эти черты исполнения Ростроповича способствовали глубокому и правдивому раскрытию содержания музыки Баха..., выявили индивидуальное понимание этой музыки, ее немеркнувшей жизненной силы и эмоциональной одухотворенности». Вскоре Ростропович сыграл этот цикл также в Ленинграде, городах Германии, Чехословакии, Дании, Шотландии. Это был первый его фундаментальный цикл, показавший, насколько серьезны и масштабны творческие цели молодого виолончелиста.

В том же году Мстислав Ростропович за концертно-исполнительскую деятельность был удостоен Государственной премии второй степени, тогда называвшейся Сталинской премией и являвшейся высшей наградой государства и коммунистической партии за заслуги в искусстве. Премии, как и другим наградам, он очень радовался. Не потому, что это помогало ему лучше играть. Официальные награды были в советских условиях обязательной принадлежностью преуспевающего артиста. Сложившаяся сословная система разделяла и артистов на категории соответственно тем «этикеткам», которые на каждого «наклеивались». Если их не было, то, как бы музыкант ни играл, продвижение его затруднялось, ибо невежественные в большинстве руководители в искусстве не разбирались и нуждались в ориентирах, да и публика за долгие годы такого правления привыкла к «дегустациям званий», особенно на периферии, где массовая музыкальная культура оставалась крайне низкой.

Награды заметно расширяли концертные перспективы. Полученная за звание Государственного лауреата премия позволила приодеть мать, сестру, ссудить деньгами неимущих друзей. Впервые он почувствовал ту радость, которую дает человеку свобода материальных возможностей.

Ему было двадцать четыре года.

# У Прокофьева

В 1947 году, когда Ростропович состоял консерваторским аспирантом, он решил выучить Первый виолончельный концерт С. Прокофьева.

Задача была дерзкой, ибо произведение имело судьбу сложную, несчастливую, и на протяжении девяти лет никто не пытался ее изменить.

Начав писать концерт в 1934 году, Прокофьев работал над ним долго, не имея в виду конкретного исполнителя. Только что возвратившийся тогда из-за рубежа в Россию, Прокофьев еще плохо ориентировался в профессиональном уровне московских инструменталистов-солистов и в их отношении к новой музыке. Концерт был лишь вторым его обращением к виолончели после «Баллады» 1912 года. Сам Прокофьев на виолончели не играл, свой Квинтет написал без участия виолончели, так что Виолончельным концертом он, можно сказать, открывал новую страницу своего творчества.

К 1938 году Концерт был готов — трехчастный, с необычной темповой последовательностью: первая часть — в среднем темпе, вторая — очень быстро, токкатном, и третья — в умеренно подвижном. Но главное своеобразие произведения заключалось в его языке, его драматургии, приемах развития тематизма и использовании виолончели. Прокофьев мало заботился об удобстве для исполнителя — виолончель

подчас звучала в неудобном высоком регистре, произведение изобиловало очень трудными техническими приемами, не отличалось убедительностью развития материала. В тематизме его не было виолончельной певучести, широты, многое в нем производило впечатление растянутости.

Для первого исполнения Концерта Прокофьев привлек в 1938 году Л. Березовского — виолончелиста из Филармонического оркестра, к сольным выступлениям и тем более к роли первооткрывателя не приспособленного. Репетитором пригласили С. Рихтера, тогда бедного консерваторского студента, подрабатывавшего читкой с листа и аккомпанементом.

Оба учили концерт два месяца, ходили заниматься к Прокофьеву, но Березовский этой музыки не понимал, Рихтеру она тоже не нравилась. Дирижер А. Мелик-Пашаев отнесся к исполнению небрежно. Как вспоминает Рихтер, «провал был полный». Сам Прокофьев относил его за счет исполнителей. Мнения критиков разделились, но преобладал опубликованный в печати вывод тогда уже известного виолончелиста С. Кнушевицкого: «Виолончельный концерт — неудачное произведение композитора». С. Прокофьев внес в архитектуру произведения отдельные несущественные коррективы и послал его за рубеж выходцу из России Г. Пятигорскому, который сыграл концерт в 1940 году, тоже без успеха. Несмотря на некоторые усилия Прокофьева, больше за концерт никто не брался.

Партитуру Ростропович не нашел, к автору обращаться не решился, выучил концерт по клавиру и включил в программу сольного концерта.

Выбор произведения, его подготовка и исполнение сделали очевидными в Ростроповиче многие из тех черт его творческой личности, которые вскоре стали определяющими во всей деятельности. Все привычное, традиционное и тем самым «обреченное» на легкий успех его мало привлекает. Вопреки обстоятельствам, он преодо-

леает «сопротивление материала», не считаясь с абсолютным неверием многих авторитетов в успех.

Его воинственной натуре необходимо было поле битвы, азарт борьбы. Ему помогало, в отличие от Березовского или Пятигорского, то, что он был все-таки композитором, с детства наблюдал процесс композиторского творчества у отца, а значит, слышал, улавливал незамеченные предыдущими исполнителями узлы формы, кульминаций, проникал в ход воображения автора, ощущал новизну, опередившую время.

Концерт прозвучал в исполнении М. Ростроповича в январе 1948 года, в его творческом отчете к тридцатилетию Октября. Партию фортепиано исполняла И. Козолупова. Ростроповичу повезло: идеологические гонения, тогда уже коснувшиеся литературы и киноискусства, до музыки еще не дошли. Задержись исполнение Концерта на пару месяцев, и не сдобровать бы ни автору, ни смелому виолончелисту. Но в январе все обошлось, успех был. А в феврале 1948 года Прокофьева причислили к формалистам, чья музыка чужда народу.

Вскоре Н. Мясковский привел С. Прокофьева на концерт, в котором М. Ростропович и А. Дедюхин впервые сыграли Сонату Н. Мясковского — друга С. Прокофьева. Характер этой музыки был иным, чем у Прокофьева: традиционно-лиричный. Мясковский, непонятно почему тоже причисленный к формалистам, с легкостью доказывал Сонатой ошибочность этой идеологической классификации. Играть Сонату Ростроповичу было легко, удобно, и он давал волю своей склонности к импровизационности, поднимал «эмоциональную температуру» музыки. Автор был очень доволен и отметил в своем дневнике: «Отлично играли».

В артистической, поздравляя Ростроповича, Прокофьев заявил, что хочет сочинить виолончельную сонату и просит Ростроповича сыграть ее. Вскоре ноты

были получены, выучены, и Ростропович отправился к Прокофьеву, на Николину гору, где тот жил, чтобы поиграть и, как хотел автор, высказать ему соображения, возникшие в процессе разучивания. Прокофьев не стеснялся признаваться в своей виолончельной неопытности двадцатидвухлетнему аспиранту.

Ростропович не без юмора и живописных деталей рассказывал о впечатлениях того памятного дня: «Как только машина въехала в ворота, я увидел идущего навстречу нам Сергея Сергеевича. Он был в малиновом халате, на голове его было полотенце, повязанное в виде восточной чалмы. За ним бежали петухи и куры; видимо, он их только что кормил. «Добрый день, сэр»,— сказал шутливо Сергей Сергеевич и, глядя на мое растерянное лицо, добавил: «Извините меня за мой деревенский вид».

...Прошли в кабинет. Прокофьев сел за рояль, и мы начали играть. Меня удивило, что он так быстро успел забыть сочиненную им музыку; впечатление было такое, будто он читал с листа. Очевидно, это происходило потому, что в этот период Сергей Сергеевич очень много сочинял новой музыки».

Обсуждение коснулось лишь некоторых исполнительских деталей. Музыка Сонаты усваивалась без больших усилий, ибо необычность ее мелодизма, пропорций, гармонии определялась стремлением не к оригинальности, а органическому выражению реальности. Прокофьев не изменил своему сложившемуся стилю, но в новом произведении преобладали светлые, лирические образы, что после премьеры позволило прокофьеведам говорить даже о повороте в творчестве композитора. Соната представляла произведением, полным мелодической красоты, сочетающим эпос и лирику. В ее непосредственности было нечто от детской чистоты восприятия мира. В страшное время репрессий Прокофьев дарил людям надежду, и никто, кроме молодого

Ростроповича с его непоколебимым жизнелюбием, не мог выразить это лучше.

Для исполнения партии фортепиано Прокофьев выбрал С. Рихтера. Судьба поистине благоволила к Ростроповичу, продолжая окружать его великими музыкантами и исключительными личностями.

Впервые Соната прозвучала 6 декабря 1949 года в концерте на пленуме Союза композиторов СССР, а 1 марта 1950 года была повторена в Малом зале Московской консерватории. Прокофьев на премьере не присутствовал: болел. Успех был полным. Художник П. Кончаловский под впечатлением премьеры написал: «Это была сама природа, радостная и трагичная, всегда необычная и вечно новая». Н. Мясковский назвал Сонату первоклассным, изумительным произведением. Ее тотчас же пожелал включить в свой репертуар С. Кнушевицкий, потом Г. Пятигорский, Г. Кассадо. Стало ясно, что предыдущие выходы Ростроповича с новыми сочинениями Прокофьева были лишь прелюдией, и что композитор займет в творческой судьбе музыканта особое место.

К тому времени у Прокофьева уже сложились контакты со многими выдающимися артистами: Шестую и Седьмую его сонаты первым сыграл С. Рихтер, Восьмую — Э. Гилельс. Девятую Прокофьев писал также для Рихтера. Сделанная им по просьбе Д. Ойстраха, побуждавшего композитора сочинять скрипичную музыку, транскрипция Сонаты для флейты и фортепиано, стала популярной в скрипичном варианте.

Творческие контакты композитора однако редко переходили в тесные дружеские: круг друзей у сдержанного Прокофьева был невелик, устойчив и складывался из давнишних, многолетних, проверенных привязанностей. С. Рихтер, которому Прокофьев симпатизировал и чьим пианизмом восхищался, признавался в собственной скованности: «Я стеснялся. Встречи с его сочинениями и были встречами с Прокофьевым».

Ростропович действовал по-иному. Он, по словам Рихтера, «после того, как мы сыграли прокофьевскую Виолончельную сонату, цепко схватился за Сергея Сергеевича». Житейски прозаическое «цепко схватился» лишь поверхностно характеризует их отношения. Любому натиску Прокофьев при желании смог бы дать отпор. И даже наблюдение Рихтера о том, что «Ростропович был беспредельно увлечен прокофьевской музыкой», тоже не разъясняет, как смог он найти «ключ» к замкнутому гению, жившему, как замечал Ростропович, «своей эгоцентрической жизнью великого эгоиста».

Несомненно, имело значение то, что Ростропович пришел к Прокофьеву в трудные для композитора годы личных и творческих потрясений. Старые связи рушились. Умер его друг — Н. Мясковский. В 1948 году Прокофьев зарегистрировал брак с Миррой Мендельсон, а спустя некоторое время, в том же году была арестована первая жена Прокофьева — Лина Льюбера, которую он привез из Парижа. Двое сыновей не навещали отца, денег на две семьи не хватало, особенно тяжело стало после 1948 года, надолго затормозившего появление новых оперных и балетных спектаклей. Здоровье ухудшалось и не позволяло отдаваться радостям казавшейся единственно истинной новой любви. Время работы строго ограничивалось врачами. Написанные ради заработка произведения на актуальные общественные темы, вроде оратории «На страже мира», вызывали скептические суждения. Композитора одолевали творческие замыслы, но осуществление их давалось все трудней.

Между тем на завершающем витке жизни он страстно хотел сохранить молодость, поверить в то, что его музыку признают, понимают, любят, что жизнь не зря прожита. И дружба с Ростроповичем стала необходимой Прокофьеву — как приобщение к новым творческим токам, которые могли его поддержать. Ростропович передавал ему свой энтузиазм, вливал в него

бодрость, укрепляя в уверенности, что еще не все задавлено идеологическим прессом, что есть кому передать факел. Эта дружба убеждала композитора в том, что его творчество не устаревает, что оно близко молодому поколению и, значит, как о том и мечтал Прокофьев, устремлено в будущее. Особо доверительные отношения между Прокофьевым и Ростроповичем смягчали прокофьевский характер, что сказалось — и это весьма важно — на отношениях Прокофьева и Шостаковича, о чем свидетельствовала их переписка. Сам того не ведая, молодой виолончелист косвенно помогал контактам двух гениев, а вскоре их сближение стало явственным и в творчестве.

Ростропович прожил в доме Прокофьева два лета, не разлучаясь с ним. Отведенная ему комната находилась рядом с прокофьевским кабинетом, и каждое утро он просыпался с тревогой о больном Прокофьеве, совсем как в Оренбурге, когда прислушивался к дыханию отца. Поражало не только их духовное, но и внешнее сходство. Рихтер замечал: «Наблюдая их вместе, можно было принять Сергея Сергеевича за его отца — так они были похожи». Мирра Александровна Мендельсон удивлялась, «как совсем тогда молодой музыкант мог так тонко почувствовать главное в облике Прокофьева».

Подчиняясь строгой деловитости Прокофьева, Ростропович нашел единственно верную основу взаимоотношений: работу. Она проходила два лета на Николиной горе — живописном уголке Подмоскovie, где Прокофьев жил почти безвыездно: город он не любил.

Николина гора! Само название звучало, как музыка. Нечто сказочное было в тихих аллеях, аромате хвойного леса, деревьях, раскачиваемых ветром, лучах солнца, отражавшихся в Москве-реке. День начинался с того, что Прокофьев с помощью Ростроповича вытаскивал кресло на открытое крыльцо и подолгу созерцал окружающую природу. Свойственная Прокофьеву поэтизация природы передавалась Ростроповичу и настраи-



ла его на восприятие по-левитановски простой и естественной пейзажности прокофьевской музыки. Человек сугубо городской, Ростропович на Николиной горе открывал для себя музыку природы и это открытие переносил в собственное исполнение, драматизируя образ природы, которая, как он видел, становилась прибежищем человека, спасая его от угнетенности, горечи, утомления.

В совместной жизни ему открылись многие внешние проявления Прокофьева-человека, обычно скрытые от людей за его кажущейся сухостью, — его изменчивость, ранимость, непосредственность: «Прокофьев бывал или очень грустным или очень веселым... Когда он бывал веселым, его глаза были светло-серыми. В другом случае — темно-серыми... В одиннадцать часов вечера он вставал и шел спать, где бы он ни был. Он увлекался только тремя вещами: яркими одеждами, французскими духами, точностью... Он всегда был большим ребенком ужасающей наивности». Названный поэтом Бальмонтом «ребенком богов», Прокофьев и в старости на Николиной горе жил детскими радостями, вовлекая в них своего молодого друга так, что тот забывал о том, что находится рядом с гением. Свое внимание и привязанность Прокофьев делил между собакой по кличке Мендоза, котом, возлежавшим обычно в кресле композитора, курами и петухом по имени Кипун, получившим свое прозвище за то, что, будучи весьма «нервным», по малейшему поводу «весь внутри буквально закипал от гнева». К величайшему удовольствию Прокофьева этот старый белый петух долгое время важно разгуливал с розовым хвостом, который он выкрасил, случайно угодив в кастрюлю с клюквенным киселем, о чем Сергей Сергеевич рассказывал в качестве счастливого очевидца.

Характер композитора проявлялся и в музыке — это тоже было для Ростроповича поучительным уроком единства личности и таланта. «Меня всегда поража-

ло,— вспоминал он,— как ярко человеческая сущность Сергея Сергеевича, особенности его характера отражались в его музыке». Параллели и аналогии были очевидны: «Я всегда видел сходство между его походкой — подтянутой, ритмичной, прямой — и его музыкой. В музыке он также тщательно вычищал неаккуратно переписанные паузы, как в жизни тщательно одевался...

В музыке Прокофьева — полное отсутствие сухости; в жизни — любовь... к природе, животным. В музыке — точность темпов и железная ритмическая канва; в жизни — дисциплина и ритм всего дня...

Наблюдая Сергея Сергеевича, можно было ежеминутно поражаться замечательной гармонии гениального композитора и человека.

Общаясь с композитором ежедневно, Ростропович становился свидетелем его творческого процесса: это было первым соприкосновением с «лабораторией» гения. Созидающий дух Прокофьева отдыха не знал, и никакие запреты врачей не могли отвлечь его от музыки: работая по их настоянию лишь час в день, Прокофьев возмущался: «Мне легче было бы писать, нежели нести музыку в себе». По свидетельству Ростроповича, «за вычетом сна, все его мысли были только о музыке, и поэтому темы, которые он записывал на конфетных коробках, кусках бумаги и в своих записных книжках, могли появиться в любое время». Далее Прокофьев «давал темам «отлежаться», все время обдумывая возможность их развития». «Отлежаться» — это Ростропович впоследствии перенес и на свой процесс исполнительства: понял, что выучить вещь, которая ему легко давалась, не значило еще ее постигнуть во всей глубине.

Система работы Прокофьева — за роялем, без рояля, когда решалась особенно сложная задача, и снова за роялем для Ростроповича трансформировалась так: изучение нового произведения сначала без виолончели, внутренним голосом, затем за фортепиано, с виолончелью, причем апелляция к внутреннему слуху



*В гостях у С. Прокофьева. Москва, 1952 г.*

становилась важным принципом и собственной исполнительской работы, и его педагогики.

Не ожидая, пока сочинение сложится, Прокофьев делился с Ростроповичем своими наметками, что было уж совсем необычным. Как вспоминал Ростропович, «однажды он позвал меня в кабинет и проиграл две темы из будущей праздничной поэмы «Встреча Волги с Доном»... Часто проигрывая незаконченное сочинение (так было с поэмой «Встреча Волги с Доном», Седьмой симфонией, Симфонией-концертом для виолончели с оркестром, Концертино для виолончели и другими), Сергей Сергеевич вдруг останавливался и начинал рассказывать о том, какая дальше будет музыка, на каком материале и в какой фактуре, а затем играл сочиненный и уже записанный кусок продолжения. Эти «белые пятна» иногда были заполнены еле заметно записанными гармониями, по одной на много тактов.

Бывало, что произведение крупной формы он сочинял сразу несколькими кусками, взятыми из разных мест. Например, в Аллегро из Симфонии-концерта для виолончели с оркестром сначала были сочинены первая тема и кода, а затем побочная партия и несколько кусков из разработки. Когда Сергей Сергеевич вызывал меня, чтобы проиграть новый кусок, я никогда не знал, какой из начатых кусков он повел дальше».

Способом композиторского самоконтроля была и поразившая Ростроповича еще при встрече в связи с Сонатой способность Прокофьева забывать сочиненную им музыку. Наблюдая Прокофьева, Ростропович убеждался, что причина заключалась не в избытке одновременно создававшейся новой музыки, как ему показалось сначала, — происходило подсознательное «сбережение памяти» в целях сохранения свежести восприятия собственной музыки.

Прокофьев примерно так и объяснял Ростроповичу: «он говорил мне, что, когда он проигрывает хотя бы недавно сочиненную, но забытую им мелодию, она кажется ему сначала абсолютно чуждой, непонятной, и что только при повторном проигрывании он «вживается» в эту мелодию и чувствует, что иначе ее и сочинить нельзя было; мелодия оказывается естественной и вполне логичной».

Волею судьбы попав в эту творческую лабораторию, Ростропович наблюдает, впитывает, учится, чтобы постичь тайну не ремесла, а вдохновения, рождающего шедевры.

Дружба с Прокофьевым определила многое и в характере Ростроповича, человека и артиста. Одно из самых счастливых обстоятельств его судьбы заключалось в том, что Прокофьев появился на его горизонте как раз в пору становления, когда Ростропович был особенно податлив на воздействия, нуждался в них, даже искал их, шел им навстречу. Его врожденного

таланта, семейного уклада, музыкальных уроков отца и Козолупова, консерваторской школы — всего этого было достаточно для выдвижения артиста, но мало для рождения новатора, подлинного миссионера в сфере музыки. Отец умер, педагогика Козолупова, как школа виолончельного мастера, казалась исчерпанной. Требовались новые ориентиры, и их дал Прокофьев. Как точно определил сам Ростропович: «Я вовремя встретил Прокофьева».

Юношеская влюбленность в гения помогала за внешними проявлениями видеть саму сущность мастера, видеть сердцем. Пример Прокофьева являл полную противоположность духовной расслабленности и увлечению сиюминутными удовольствиями, характерных для Леопольда Витольдовича и так мешавших ему. Много пережив, возвратившись из эмиграции, испытывав на родине унижительные для творца поношения, Прокофьев умел отрешаться от переживаний ради высшей, всепоглощающей творческой цели, и эту его черту тоже воспринимал молодой Ростропович. Никогда и нигде потом он не сможет наблюдать такой свободы от влияния общества, гордой независимости без суетливой конфликтности. Оазис покоя и творчества импульсивный Ростропович нашел на Николиной горе.

Как признавался Ростропович, он Прокофьеву оказался в большой мере обязанным тем, что его «дальнейшее развитие направилось в сторону настоящей глубокой музыки». Своей творческой стойкостью после страшного 1948 года Прокофьев доказал, что опасность формализма заключалась не в том, от чего предостерегали официальные идеологи, а как раз в том традиционализме, на который были ориентированы властями музыканты и которого Ростропович не смог бы избежать, не имея он опоры в лице Прокофьева.

Пример Прокофьева положил конец его склонности к беспорядочности. Как всегда подчеркивал Ростропович, Прокофьев «был чрезвычайно точным и пунктуаль-

ным человеком... Дисциплина и ритм всего дня... Ничего лишнего в окружающей обстановке: только тот минимум предметов, который непосредственно нужен для жизни».

Доверие Прокофьева к молодому коллеге объяснялось также тем, что восхищение Ростроповича прокофьевской музыкой основывалось не только на эмоциях, но и на глубоком понимании, творческом проникновении в ее суть, то есть имело твердую профессиональную основу. По наблюдению М. Мендельсон, на глазах которой зарождалась эта дружба, «Прокофьев сразу почувствовал сложившийся высокий уровень музыкального мышления Ростроповича». Своим исполнительским мастерством Ростропович побуждал композитора сочинять музыку для виолончели, тем самым расширяя творческую палитру Прокофьева, поддерживая в нем огонь вдохновения. М. Мендельсон даже утверждала, что именно столь восхищавшая Прокофьева игра Ростроповича и вызвала к жизни все тогдашние прокофьевские виолончельные произведения: «все это отклик Сергея Сергеевича на игру Ростроповича». Оба, обладая композиторским мышлением, хоть и разного масштаба, и творчески-исполнительским — пианистическим у Прокофьева, виолончельным и пианистическим у Ростроповича,— они говорили на одном музыкальном языке, чуждом теоретизированию, умозрительности, идеологических штампов и догм.

Дружба с Прокофьевым помогла Ростроповичу твердо уверовать в свои силы, творческое доверие Прокофьева подняло Ростроповича в собственных глазах, озарило его душу новым светом. Он говорил, что Прокофьев подарил ему «кусочек своего солнца».

Предполагавшееся Прокофьевым постоянное участие Ростроповича в создании и распространении прокофьевских сочинений занимало все мысли и силы молодого музыканта как главная и единственная цель. Кон-

кретным результатом их работы в первое общее лето стало создание второй редакции Концерта для виолончели с оркестром. Участие Ростроповича уже не ограничивалось некоторыми советами, как это было в Сонате, а стало полноправным сотрудничеством, особенно необходимым при решении многих проблем, с которыми сталкивался Прокофьев, работая в этом жанре.

Неудачи в нем ряда композиторов объяснялись не только личными творческими факторами. Господствовавшие тогда банальные утверждения о примате содержания над техникой, ориентир на фольклорные первоисточники и вокальные жанры уводили композиторов от блестящей концертной формы: не случайно Прокофьев, будучи прекрасным пианистом, фортепианных концертов после 1932 года не писал, а премьеры Скрипичного концерта Шостаковича после 1948 года задержалась на семь лет.

Таким образом, замысел, осуществлявшийся совместно с Ростроповичем, выходил за личные творческие рамки, приобретал принципиальное значение для композиторского творчества и исполнительской культуры.

Среди многих задач первой и главной Прокофьев поставил овладение виолончельной спецификой. По словам Ростроповича, Прокофьев стремился, «чтобы сочиненная им музыка была всегда инструментально интересной, то есть чтобы в музыке были максимально использованы все выразительные и технические возможности инструмента». Поразительна ученическая старательность, с которой прославленный, старый, большой композитор с помощью Ростроповича изучал технические приемы: «Сергей Сергеевич просил меня принести ноты виолончельных произведений «любого качества», но содержащие в себе интересные пассажи, в которых широко и по-новому используются технические возможности виолончели». На столе у Прокофьева появились пьесы Поппера, Давыдова. Ростропович играл их, демонстрируя трудные места, поясняя фактуру. Выясни-

лось, что Прокофьев прекрасно помнил, не упустив ни малейших деталей, слышанные им давнишние концерты Ростроповича. Вот один из эпизодов, рассказанный Ростроповичем в связи с работой над Концертом: «После исполнения Второй сонаты Мясковского, Прокофьев пришел радостный в артистическую комнату. Я пошел ему навстречу, и он мне говорит: «Когда вы делаете быстрые штрихи на струне «соль» — ничегошеньки не слышно». Печальный комплимент. Я о нем вспомнил, когда заметил, что, сочиняя Симфонию-концерт, Прокофьев виолончель, играющую на басах, оркестром не сопровождал, чтобы она была ясно слышна. Такой была его чуткость и тщательность».

Показы Ростроповича определили во многом новаторскую трактовку сольной партии Концерта. Это сказалось в отказе от одностороннего представления инструмента лишь как кантиленно-песенного; в разноплановости виолончельного интонирования, в расширении регистрового диапазона инструмента, особенно верхнего регистра, которым подчас отдавались существенная кантилена и тембровые эффекты. Шостакович это сразу заметил, сказав о последних тактах: «Виолончель звучит словно под куполом».

Происходило полифоническое обогащение виолончели за счет богатой подголосочной ткани, переключек голосов, а также искусного применения двойных нот. С целью тембрового обогащения применялись флажолеты, в сочетании со звучностью отдельных инструментов оркестра. Техника виолончели заметно сближалась с техникой скрипки и таким образом происходило сближение особенностей этих инструментов. Специфика виолончели, как ее усвоил Прокофьев, общаясь с Ростроповичем, позволила ярко выразить характерный для позднего Прокофьева принцип цепного тематизма, многотемности.

Работа над Концертом была и школой оркестровки. Клавири иногда становился пяти- или восьмиструнным



из-за точной разметки инструментов, частично подробно выписанных. Полная партитура возникла после клавира и никогда ему не предшествовала, как бывало у Шостаковича.

Наблюдение над стилем оркестровки позволило Ростроповичу позднее возражать против утверждений о том, что Прокофьев не владел мастерством оркестратора: он «всегда стремился к «прозрачности» звучания, используя только необходимый минимум инструментов», был склонен к нередкой ансамблевой звучности нескольких солистов оркестра. Скупой на слова, Прокофьев, однако, когда речь шла об оркестровке, обращался к образным параллелям, сравнениям. Ростроповичу запомнилось: «В финале Симфонии-концерта есть место, где одна солирующая виолончель играет в темпе аллегretto тему без сопровождения. Вслед за виолончелью с этой же темой вступает струнный квинтет солистов оркестра, о которых Сергей Сергеевич говорил, что после солирующей виолончели они должны звучать, как «бедные родственники».

Выделяя виолончель, Прокофьев для такого яркого артиста, как Ростропович, казалось, должен был ввести в концерт самостоятельные виртуозные каденции, но он их не обособил, наоборот, включил органически в саму музыкальную ткань. На первом плане стояла цельность драматургии, симфонизация концертного жанра. В Ростроповиче он видел не виртуоза, а интерпретатора-соратника, понимающего и разделяющего его новаторские устремления.

Если в 1938 году Прокофьев с огорчением признавался Г. Пятигорскому: «мне мало знаком ваш сумасшедший инструмент», то во второй версии Концерта он был уже властелином, сделавшим виолончель выразителем глубокой симфонической концепции.

Ростропович взялся за организацию премьеры. Ее значение выходило за рамки еще одного события творческой жизни композитора. И на родине, и за

рубежом, играя Прокофьева, Ростропович встречался с негативной оценкой не только отдельных его сочинений, а всего позднего творчества: писали о блеклости мелодизма, вялости развития, настроениях благодушия и покорности.

Ростропович смотрел на эту музыку иным взглядом. Ему было близко лаконичное суждение Рихтера: «Последнее действие его жизни... Очень высокое. Может быть, самое высокое...» Наблюдая работу Прокофьева — наряду с Концертом — над Седьмой симфонией, которую автор назвал «Юношеской», Ростропович убеждался, что высокий душевный тонус Прокофьева проявлялся не только в виолончельных произведениях, но и во всем его позднем творчестве, преисполненном мудрой человечности, сохранившейся силы и смелости. Это была его, Ростроповича, музыка, и потому новая виолончельная премьера являлась не просто проявлением еще одной репертуарной инициативы, а открытием, необходимым музыкальному миру.

Уже весьма смелый на инициативы, осененный доверием Прокофьева, Ростропович согласился на дирижирование С. Рихтера, который из-за сломанного незадолго до этого пальца правой руки фортепианных концертов давать не мог и решил, что в качестве аккомпанирующего дирижера выступить сможет: он тоже любил новизну. К. Кондрашин дал ему несколько дирижерских уроков, Прокофьев выбор одобрил.

Отступив от традиции, доверявшей ответственные премьеры старым, опытным оркестрам, с высоким уровнем мастерства, Ростропович обратился к Молодежному симфоническому оркестру под управлением К. Кондрашина, существовавшему всего лишь три года. Расчет был на то, что молодые оркестранты быстрее и лучше воспримут новаторскую музыку, отнесутся к ней с энтузиазмом, что выступление с дирижером-дебютантом, но уже знаменитым Рихтером, повысит их ответственность.

В программу, кроме Концерта, включили Первую симфонию Чайковского «Зимние грезы» под управлением Кондрашина. Репетиции принесли огорчение. Оркестранты концерт не понимали. Как вспоминал Рихтер, «не обошлось без конфликтов. Некоторые строили удивленно-юмористические гримасы и едва подавляли смех. Это была реакция на большие септимы и жесткое звучание оркестра. Партия солиста, неслыханно трудная и новаторская, вызвала бурное веселье у виолончелистов». Было ясно, что об единодушном отклике оркестра не может быть и речи. Кондрашин, сидя в оркестре, следил за жестами Рихтера, чтобы помочь ему сделать их точными и выразительными, но больше ничем помочь не мог.

Ростропович проявил предусмотрительность, договорившись с Прокофьевым, что тот на репетиции не придет. Он имел в виду даже не реакцию оркестра, которой не ожидал, а то, что присутствие композитора будет сковывать солиста и дирижера: хотелось дать себе полную свободу в работе над новым материалом в преддверии столь ответственного экзамена.

Репетиций было три, и с каждой из них волнение не уменьшалось, особенно у Рихтера: перед премьерой он условился с Ростроповичем, «что бы ни случилось, он будет в своих паузах приветливо мне улыбаться, чтобы поддержать мой дух. Шутка сказать, весьма опасное предприятие!»

Не обошлось без происшествий. Рихтер вышел и, привыкший к фортепиано, похолодел: «Посмотрел — нет рояля... Куда идти? И... споткнулся о подиум. Зал ахнул. От этого спотыкания страх вдруг пропал.

То, чего я больше всего боялся, не случилось: оркестр вступил вместе». Инициативу взял в свои руки Ростропович. Хотя Рихтер был старше его и опытнее, здесь, в виолончельной премьере — первой столь ответственной премьере в его жизни, Ростропович главенствовал не только как солист, что было закономерным,

но и как активный создатель всей исполнительской концепции. Музыка Прокофьева продемонстрировала стремительное развитие молодого интерпретатора.

Период «бури и натиска», неизбежный у каждого творца, проходил. Как отмечала присутствовавшая на премьере Т. Гайдамович, «не было в интерпретации Концерта смятения чувств..., блужданий, поисков», все подчинялось «законам широкого эпического повествования», монолитности образа: «отсюда и отказ Ростроповича в трактовке Симфонии-концерта от столь собственных его исполнительской манере бурных переходов динамики, молниеносных «наплывов» настроений, неожиданных сопоставлений колорита». Он становился скупее в отборе выразительных средств: «большим пластам единых настроений соответствуют пласты чистых красок, длительные периоды динамики. Следуя указаниям композитора, артист сделал их более рельефными, иногда убирая имеющиеся незначительные изменения нюанса или продлевая время его действия». При всех темповых отклонениях исполнение пронизывалось единым ритмическим импульсом.

Симфония-концерт позволила Ростроповичу предпринять попытку обобщения некоторых исполнительских требований к прокофьевской музыке, вытекавших из его опыта и наблюдений. Он подчеркивает стремление к образности, опору на программные ассоциации: «В музыке Прокофьева нельзя не мыслить образами». Представления его максимально конкретны: «Когда Сергей Сергеевич поручал тему какому-либо инструменту, он не только видел его, слышал его тембр, но, зная все московские оркестры, он даже представлял себе лицо и настроение музыканта, который будет ее играть».

Цепную многотемность позднего Прокофьева Ростропович определяет точным словом — «полинастроения», указывая, что ощущение полинастроений особенно «необходимо для понимания образов со-

временной музыки» и что именно «Прокофьев был одним из первых, кто сказал об этом в своих произведениях с гениальной силой». Практически передача полинастроений предполагает у Ростроповича особую чуткость к партиям разных инструментов и их сочетаниям, отказ от традиционного требования обязательной слитности. Система взаимодействий сложнее: «Есть места, где солист и оркестр должны, словно «отгородившись» друг от друга, рассказывать каждый о своем. И ни в коем случае нельзя стремиться к подчинению одних чувств другим. Все должно развиваться параллельно». Он переносит в исполнительство архитектурное понятие — «подчеркнутого этажа». Слышание исполнителя — это слышание и осуществление дифференциации, часто через искусство пауз, не очевидных и отмеченных, а микромолниеносных. Против традиционных исполнительских норм идет тяготение исполнителя к тому, что Ростропович называет «недоговоренность мысли». Ничего не может быть в игре окончательно замкнутого. «Что такое каданс или просто длинная нота? Что это — начало мысли или ее конец, уход в прошлое или посыл в будущее?» — спрашивает Ростропович и отвечает своей трактовкой начала второй части с ее гениально рассчитанным соотношением движения и остановок: «Многократные повторения коротких фраз, как бы останавливая мысль, лишь заставляют в нее вдуматься, но движение остается то же — и вдруг, сразу стремительный рывок мысли, снова безудержный ее полет. Играя, надо уметь передать это, раскрывая энергию прокофьевского мышления».

То, что Ростропович называет «энергией мышления», пожалуй, в музыке Прокофьева ему ближе всего: мысль как эмоция. При этом, по словам исполнителя, «самым сильным средством эмоционального нагнетания является не динамика, а ритмическая точность, если можно так сказать, железная ритмическая канва.

В Симфонии-концерте ритм должен быть феноменально точным в пассажах и кантилене, в любой паузе и протяжной ноте. Именно это придает музыке огромный внутренний волевой импульс, ощущение радостно бьющегося пульса жизни».

Судя по отзывам очевидцев, на премьере и в дальнейших исполнениях вторая часть Концерта — центральная. Воздействие этой части перекрывает вариационный финал: не в нем главное. Из отдельных фрагментов Концерта выделяются интерпретация побочной партии второй части, с ее мягкой вибрацией, трепетностью и эпизода «мено моссо» в репризе, который Ростропович относил к узловым в общей концепции и живописал так: «Гибнут светлые образы, исчезает мелодия, останавливается движение; думается, что тут надо играть неуверенно, словно нащупывая, пробуя, как будто идешь по трясине. Помните страшные кинокадры военных лет: брошенные сожженные деревни, снег и торчащие трубы печей... Напряженная тишина, холодно. Так в «мено моссо» звучит оркестр, а человеческая душа пугается, противопоставленная металлу: тепло — и холод, жизнь — и смерть».

Как вспоминает С. Рихтер, на премьере «от большого напряжения мы после концерта были в полном изнеможении. Мы не верили себе, что сыграли, и настолько потеряли голову, что не вызвали Прокофьева наверх. Он жал нам руки снизу, из зала. Мы ошалели. В артистической прыгали от радости... «Теперь я спокоен. Теперь есть дирижер и для других моих сочинений,— сказал Прокофьев. Он подошел, как всегда, по-деловому».

Успеха Концерт не имел. Пресса разругала и музыку, и дирижера, и виолончелиста. В опубликованной журналом «Советская музыка» рецензии, которую Ростропович не мог забыть и вспоминал даже спустя сорок лет, говорилось, что молодому дирижеру «не хватает необходимой волевой целеустремленности, со-

бранности, выразительности жеста», что «в его исполнении, неуверенном, порой даже вялом, мы не почувствовали яркой творческой индивидуальности». М. Ростроповичу посвящалась лишь одна и уничижительная фраза: «Внимание М. Ростроповича было устремлено на преодоление технических трудностей (которыми изобилует Виолончельный концерт С. Прокофьева), что не могло не сказаться на качестве исполнения». Концерт характеризовался, как «произведение чрезвычайно сложное, противоречивое, несвободное и от серьезных недостатков».

Еще разгоряченный пережитым, на другой день после концерта Ростропович в смятении поехал к автору, не зная, как оправдаться, объяснить: он полюбил новое сочинение, восхищался им и не мог понять, почему музыка не дошла до слушателей, в чем была его вина.

Композитор встретил его совершенно спокойно — совсем иной человек, чем тот, кто в 1938 году негодовал по поводу провала Концерта и обвинял исполнителей. Он твердо верил в свое произведение, в исполнителей, в неизбежность признания. Это было не самообольщение, а ясный взгляд с большой высоты: еще один урок для Мстислава.

Прокофьев поразил его твердым желанием провести дополнительную работу над Концертом: пересмотреть композицию, фактуру, инструментовку. И опять началась работа. Она проходила вторым летом Ростроповича на Николиной горе и последним летом, когда там мог жить больной композитор. Состояние его ухудшалось. И все же он внес изменения в партитуру, улучшил фактуру виолончельной партии, сделал купюры в сольных каденциях. Работа была завершена, и в версии, ставшей окончательной, произведение получило название Симфония-концерт: этим названием автор сближал его со своими симфониями по принципу драматургии.

После завершения работы Прокофьев дал Ростроповичу следующую характеристику, необходимую для получения звания доцента: «В течение длительного времени мне довелось работать совместно с Ростроповичем над моим Виолончельным концертом. В этой работе он проявил себя как превосходный, вдумчивый, тонкий музыкант, в совершенстве знающий свой инструмент».

Огромные, в несколько этапов, усилия, три версии произведения, сложности его исполнительской судьбы должны были, казалось, побудить Прокофьева, если не навсегда, то на какое-то время отойти от виолончельного творчества. Перед ним стояло много других задач. Но контакт Прокофьева и Ростроповича, как вспоминала Мендельсон, уже стал «постоянным и значительным, важным и дорогим для обоих». Они не хотели отказываться от этого контакта или снижать его творческий тонус. Прокофьева, по свидетельству его жены, «радовало отношение Ростроповича к его музыке, глубокое ее понимание и горячая заинтересованность в рождении все новых и новых произведений для виолончели... Он умел поставить перед композитором новую задачу и показать технологический подход к ней, убедить своим великолепным исполнением... Сергею Сергеевичу было необходимо сознание, что он пишет для современника».

В конце 1952 года он объявил о том, что решил написать «прозрачное Концертино для виолончели с оркестром и что первая часть вчерне написана, вторая закончена, третья начата и в 1953 году намечает завершить эту работу». В ней Ростропович уже выступал почти что соавтором. По указанию композитора он написал часть автографа своей рукой и вникал в весь процесс сочинения, фиксируя общий план и детали. Пожалуй, не было в истории музыки другого примера такой общей работы композитора и интерпретатора, касавшейся не только исполнительских моментов, а самой сути произведения.



Была еще одна особенность прокофьевского бытия «перед заходом солнца»: жадная работа параллельно над несколькими произведениями. Помимо Концертино, была начата Соната для виолончели без сопровождения. В ней предполагались четыре части, то есть, в отличие от Концертино, складывалась вещь масштабная. Тематический материал был обдуман, сыгран Ростроповичу; ему запомнились вторая часть — медленная фуга, третья — в характере менуэта. Прокофьев успел набросать несколько эскизов, три страницы по его указаниям записал Ростропович. Так получилось, что два виолончельных сочинения оставались в достаточно полном виде, в сущности, только в памяти Ростроповича, и он становился как бы их душеприказчиком.

Зиму 1953 года композитор провел в Москве; из-за ухудшавшегося здоровья оставаться на Николиной горе опасался. В феврале перед отъездом на зарубежные гастроли Ростропович забежал проститься. На рабочем столе композитора среди рукописей лежали начатые пьесы для виолончели. Прощаясь, Сергей Сергеевич сказал:

— Возвращайтесь побыстрее. Я вас жду.

5 марта 1953 года Прокофьев скончался, в один день со Сталиным, и это сделало похороны гения русской музыки незаметными. «Было жутко. Я думал о Прокофьеве, но... не сокрушался. Я думал: ведь не сокрушаюсь же я оттого, что умер Гайдн или... Андрей Рублев»: так записал о смерти Прокофьева Рихтер, и это было близко тому, что переживал Ростропович.

Как всегда, страдание побуждало его к действию. Он поставил задачу реабилитировать Симфонию-концерт и сделал это 9 декабря 1954 года с оркестром Датского радио под управлением Т. Иенсена в Копенгагене, может быть, из чувства обиды на московских музыкантов, огорчивших Прокофьева недооценкой его произведения. После Копенгагена последовали исполнения

в Нью-Йорке, с оркестром под управлением Д. Митрополуса, и в Лондоне. Успех был полным. «Симфония-концерт навеки займет свое место в числе лучших произведений Прокофьева»,— писала датская пресса. Такую оценку считали заслугой и Ростроповича, отмечая, что это произведение «невозможно исполнить лучше, чем исполнил его Ростропович».

18 января 1957 года Симфония-концерт прозвучала в Москве с оркестром столичной филармонии под управлением К. Зандерлинга. Была сделана грамзапись. «Концерт,— как отмечал композитор В. Блок,— признали одним «из лучших концертов в мировой виолончельной литературе».

К этому времени Ростропович уже проделал всю работу по завершению Концертино. При жизни Прокофьева закончено было Анданте, первая часть была доведена до репризы, в третьей — сочинена большая часть экспозиции. Сохранился также эскиз тонального плана и тематизма первой части. По свидетельству Ростроповича, Прокофьев, в сущности, наметил все, что нужно было сделать, и потому работа не была сложной. Когда с клавиром Концертино ознакомились знатоки музыки Прокофьева, у них не возникло ни одного замечания: это была именно прокофьевская и никакая другая музыка. Несмотря на разницу масштабов, ощущалась некоторая общность образов Концертино и Симфонии-концерта. Как отмечал один из исследователей музыки Прокофьева, сходным был «характер эмоциональной окраски большинства лирических образов — светлых, мечтательных»... Параллели намечались в обращении «к четко выраженной жанровой основе в финалах обоих произведений, даже к одной и той же конкретной музыкальной теме, экспонированной и развивающейся в различном эмоционально-образном освещении». Оба сочинения подтвердили, что почти вокальная выразительность тематизма составляла одну из примет эволюции инструментального стиля Прокофьева, которой

способствовал Ростропович: музыковеды назвали это прокофьевской элегичностью мелоса.

Поначалу Ростропович сыграл Концертино вместе с пианистом А. Дедюхиным 29 декабря 1956 года в Малом зале Московской консерватории. Вслед за Ростроповичем к ясному, красивому, инструментально удобному произведению обратились другие виолончелисты. Поскольку исполнение его Прокофьев задумывал с оркестром, Ростропович решил, что произведение следует инструментовать. Это сделал с большим тактом и мастерством Д. Кабалевский. Концертино Прокофьева в варианте для виолончели с оркестром М. Ростропович сыграл 18 марта 1960 года в Большом зале Московской консерватории с Государственным оркестром СССР под управлением А. Стасевича.

Завершать Сонату Ростропович не взялся: для этого было слишком мало авторского материала. Симфония-концерт в течение нескольких лет считалась столь трудным сочинением, что Ростропович оставался единственным ее исполнителем. Постепенно она уже не стала казаться столь сложной для восприятия. Стиль, техника Концерта все легче усваивались виолончелистами, и он вошел даже в программы консерваторского обучения.

# Галина

К началу пятидесятых годов материальное положение Ростроповича упрочилось. Концерты приносили доход, вполне достаточный для того скромного существования, к которому он привык. В семье не было страсти к дорогим вещам, нарядной одежде, изысканной еде. Мать старательно вела хозяйство, заботилась о Славе: снаряжала его в поездки, следила, чтобы он не оставался голодным, отвечала на телефонные звонки, если сына не оказывалось дома. Как и при жизни отца, двери дома Ростроповичей были широко открыты для многочисленных гостей. На диване часто ночевали друзья, приезжавшие из разных городов. Особенно частым гостем была С. Вакман с сыном Гариком, готовившимся в полярники. Давних дружеских связей Слава не забывал, в укромном уголке бережно сохранял обертку от конфеты, которой когда-то в Оренбурге угостила его Вакман. Конфетный фантик был талисманом.

Рано созревший Слава был влюбчив. Унаследовав от отца богатое воображение, великодушие и причудливую ритмию характера, он нуждался в женском обществе, но понимал, что не может считать себя неотразимым. Да и кто мог считать себя таким в те послевоенные годы, когда донашивались фронтовые гимнастерки, сапоги и шинели? В худом, высоком, лысеющем парне не было ничего от Дон-Жуана: ни красоты, ни мужественности. Отсутствие этого возмещалось обаянием, уверенностью,

искренностью, неизменной веселостью. С Ростроповичем никогда не было скучно.

Мысли о семейном очаге появились у него к середине пятидесятих годов, когда он твердо уверовал, что стал хозяином своей судьбы. Дружба с Прокофьевым, помимо многих творческих открытий, убедила его также в том, как нужна творцу семейная опора. Имел значение и пример родительской любви, возвышавшейся над всем преходящим. В 1955 году Ростроповичу исполнилось двадцать восемь лет, он уже сделал в жизни так много, что считал себя зрелым человеком, психологически готовым к браку, к семейным узам.

Думая о браке, он не стремился, подобно отцу, к сочетанию противоположностей. Ему требовалось все: и внешняя привлекательность, и ум, и талант. Отсюда его дружба с Майей Плисецкой, Зарой Долухановой, Аллой Шелест, а когда он женился на Галине Вишневской, в музыкальных кругах пустили ироническую присказку о Славе:

Маялся-маялся,  
Зарился-зарился,  
Шелестел-шелестел  
И подавился вишневой косточкой.

Галина Вишневская появилась на его горизонте весной 1955 года. Их близкое знакомство произошло в Праге. Об этом и других обстоятельствах совместной с Ростроповичем жизни Г. Вишневская впоследствии подробно рассказала в своей автобиографической книге «Галина».

Трудно было представить себе людей более несовместимых по семейным корням и воспитанию. Дитя мещанских низов, Вишневская в детстве была брошена непутевой матерью, укатившей с очередным любовником, и пьяницей-отцом, гордившимся тем, что после

революции стрелял в мятежных кронштадтских моряков. Он считал себя верным коммунистом, а попал в концлагерь по доносу как контрреволюционер.

Девочку воспитывала бабушка. Жили они в городе Кронштадте — ленинградской военно-морской базе на острове Котлин, немногие жители которого кое-как кормились, обслуживая корабли, склады, флотские экипажи, матросские клубы и общежития.

Бедность, голод, брань, драки, пьянство — все это встретило девочку на пороге жизни, но не сломило ее, а наоборот, выработало цепкую житейскую хватку, недоверчивость, замкнутость. Приучило жестко противостоять унижению и изменности людских инстинктов. Она сама себя воспитала, рано повзрослев, но совсем по-иному, чем Ростропович, и когда вместе с Ленинградом Кронштадт оказался в кольце блокады, девочка, потеряв единственного близкого человека — бабушку, сумела выжить: ее взяли в команду МПВО, чистившую пожарные трубы, канализацию, разбиравшую дома на топливо. Работа давала немного хлеба; подкармливали и моряки.

Галина была по-своему красива, походила на мать — полупольку-полуцыганку: смоляные густые волосы, яркие чувственные губы, мягкий овал лица, гармоничная стройность фигуры. Вольная как птица, она любила одно: петь. Убегала к заливу и пела все, что слышала по радио, на демонстрациях, у кронштадтских соседок.

От природы Галина обладала естественной постановкой голоса, слухом и редкой памятью на музыку, впечатления, лица. Услышанные песни и даже арии повторяла сразу и точно, словно долго их разучивала. Пела страстно и сопровождала пение движениями, ужимками, разыгрывая целые сценки. В этой кронштадтской девчонке рано обнаружился драматический талант, по-видимому давала себя знать цыганская кровь.

Ей еще не исполнилось и семнадцати лет, когда на нее обратил внимание морской офицер Вишнеvский,

и она вышла за него замуж, задумав стать певицей. Брак не удался, распался очень быстро, и Галина в 1944 году смогла устроиться в областной ансамбль оперетты. Ездили по воинским частям, колхозам, селам, играя оперетты Кальмана, Оффенбаха, Стрельникова. Условия были трудными: «Спали вповалку, где придется... Играли каждый день в промерзлых клубах — на стенах снег. Платили мне семьдесят рублей в месяц». Но причастность к музыке, вхождение в новый мир казались ей благом.

Она поступила в музыкальную школу для взрослых, где неумелый педагог сумел испортить ее природные вокальные данные: верхние ноты пропали, и Галю уверили, что она поет меццо-сопрано. С этим она и пришла к скромной учительнице — восьмидесятилетней Вере Николаевне Гариной, дававшей частные уроки пения за рубль в час.

Гале повезло: учительница, у которой ни тогда, ни позже не появилось других талантливых певцов-профессионалов, в голосе Вишневской смогла не только разобраться, но ощутить его особенности, физиологию и показать безошибочные приемы, воспринятые Вишневской с легкостью и принесшие ей огромную пользу. Открылись верха, и Гарина определила решительно: «У тебя сопрано. Лирико-драматическое. Будешь петь сопрано». И предсказала: «В опере. У тебя звезда на лбу».

О такой карьере Вишневская не мечтала и продолжала кочевать, выступая в роли субреток. В нее влюбился директор ансамбля оперетты — Марк Ильич Рубин. Он был старше Вишневской на двадцать два года. В 1945 году у них родился сын и умер двухмесячным от пищевого отравления. Так восемнадцатилетняя женщина познала материнское горе.

Жилось скудно, и Вишневская, не привыкшая беречь себя, заболела туберкулезом. Муж собрал денег и отправил ее в санаторий. Врачи петь запрещали, а она пела.

Уходила в лес и пела, потому что не петь уже не могла: это было сильнее страха смерти. Она считала, что пением спасла себя. Семейная жизнь с человеком более опытным, относившемся к ней с отеческой нежностью и очень ее любившим, сделала Вишневу более спокойной. У нее развился вкус, появилась склонность к красивой, изящной одежде, которую она изготавливала сама из того немногого, что имела возможность купить. Уроки Гариной дополнились посещением оперных театров. Так Вишневская усвоила многое из оперного репертуара. Ее творческий статус повысился, когда, покинув ансамбль оперетты, она стала разъезжать с исполнением популярных песен, подражая Клавдии Шульженко, которой восхищалась. Для недавней опереточной субретки ясно намечался путь эстрадной певицы как желанная вершина карьеры.

Однажды, гуляя по Невскому проспекту, она увидела афишу о прослушивании в Доме искусств молодых вокалистов для набора в стажерскую группу Большого театра.

Терять было нечего, и Вишневская пошла на прослушивание не без колебаний, спела и, к собственному изумлению, прошла на следующий тур, проходивший в Москве. Природный голос, драматический талант, внешние данные сыграли свою роль: из всего всесоюзного конкурса она была единственной, принятой в Большой театр. Скрыв в анкетах арест отца, Вишневская предстала перед отделом кадров Большого театра как дитя трудового народа.

Артистическое счастье привалило к кронштадтской сироте. И хотя жили в Москве поначалу тоже скучновато, в комнатухе коммунальной квартиры, главное заключалось в том, что Вишневская пела в лучшем оперном театре страны.

К ней отнеслись в театре с симпатией. Ее поддерживали и сразу ввели в труднейшую премьеру: поручили партию Леоноры в опере Бетховена «Фиде-



лио». Чтобы не упустить шанс, она вгрызлась в музыку, заблаговременно и быстро выучила партию наизусть и начала работу, поразив смиренным прилежанием и феноменальной восприимчивостью.

За «Фиделио» последовало участие в «Евгении Онегине», «Снегурочке», «Травиате», «Аиде», и все с большим успехом. Публика заметила красивую певицу с чистым серебристым голосом, действовавшую на оперной сцене с удивительной гибкостью и естественностью, ощущавшую оперу, как яркую драму, певшую сильно и свободно.

Появились приглашения на концерты, приемы, завязались интересные знакомства. Поездка в Прагу была первой зарубежной поездкой Вишневецкой, и она понимала, что от ее успеха многое зависело. Тогда зарубежные поездки, приоткрывавшие «железный занавес» и хоть немного приобщавшие к иной жизненной атмосфере и быту, были еще внове и являлись для артистов большой приманкой. Заработанные деньги государство отбирало, но то небольшое, что оставалось артистам, позволяло приодеться, порадовать подарками близких. Потому поездками очень дорожили, старались вести себя осмотрительно, чтобы не дать сопровождающим повода для доносов и не попасть в «невыездные». О романах и думать не приходилось: чистота нравов соблюдалась неукоснительно. В этих условиях поведение в Праге Славы Ростроповича казалось безрассудным. Обратив внимание на Вишневецкую, он сел за трапезой с ней рядом, оттеснив ее коллегу и спутника, и полностью завладел ее вниманием, как он это умел делать, когда хотел. Эта женщина понравилась ему сразу естественной прямолинейностью, эмоциональной притягательностью. Не имело значения то, что он не знал ничего о ее прошлом, не видел ее на сцене,— это можно было назвать любовью с первого взгляда, и он стремительно решил, что она станет его женой.

Вишневская, умудренная двумя замужествами, познавшая нравы эстрады, да и в театре наблюдавшая многое, впервые встретилась с такой открытостью чувства и очарованием ума. Она плохо представляла себе, что за музыкант этот доцент Московской консерватории, не слышала его игру, но сразу ощутила его радостное восприятие мира, интеллект, культуру, которой в ее родимом Большом театре отличались только певцы старого, дореволюционного поколения. Этот молодой человек не лез за словом в карман, не прибегал к уловкам — ухаживал красиво, тактично, щедро, выражая ей свое восхищение, свое желание. Противиться такой стихии было трудно, и неожиданно для самой себя здравомыслящая Вишневская, умевшая давать отпор, подчинилась Ростроповичу: «Я ждала любви, ради которой стоило бы умирать, как мои оперные героини. Мы неслись навстречу друг другу, и уже никакие силы не могли нас удержать. Будучи в свои двадцать восемь лет умудренной жизненным опытом женщиной, я всем сердцем почувствовала его молодой безудержный порыв, и все мои чувства, так долго бродившие во мне, устремились ему навстречу». Через четыре пражских дня они уже были мужем и женой. Но приходилось молчать, иначе грозило модное тогда обвинение в бытовом разложении. Для соглядатаев и контролеров у двух артистов был лишь очередной невинный флирт, после которого Вишневская отправилась выступать в Югославию. Ростропович, воодушевленный победой, радовался, как ребенок. Подобно многому в его жизни, сватовство тоже происходило необычно и обещало сенсацию.

В Москве их ожидала самая большая трудность: развод Вишневской. Не оставалось сомнений, что ее брак с Рубиным исчерпал себя, но ей не хотелось нанести удар человеку, который помогал ей в самые трудные годы скитаний, вместе с которым пережила она огромное горе. Он любил ее, ревновал, радовался ее



*М. Ростропович и Г. Вишне-  
вская во время Бриттеновского  
фестиваля в Армении. Дилижан,  
1965 г.*

успехам. Кончилось тем, что она просто сбежала к Ростроповичу. Он помчался за шампанским. Распили с матерью и Вероникой, которые никогда никаких действий обожаемого Славы сомнению не подвергали. Бракосочетание — пожалуй, единственное событие в его бурной жизни, не имевшее публичного отклика.

На поверхностный взгляд у этого брака были основания продолжаться недолго и закончиться неудачей, как не раз случалось, когда соединялись два талантливых артиста с сильными характерами, со своими собственными интересами, озабоченные прежде всего карьерой, занятые постоянными разъездами.

Но вышло так, что брак Вишневской и Ростроповича, наоборот, с течением времени укрепился: соединение двух сложных натур оказалось неожиданно устойчивым, обоюдная привязанность возрастала, и ничто не могло ее поколебать — все побеждалось убеждением, что только этот их союз мог противостоять невзгодам и принести им счастье.

Между тем, уже начало совместной жизни принесло большие испытания. К Вишневской благоволил тогдашний глава правительства Н. Булганин. В официозном Большом театре была в ходу система покровительства артисткам со стороны коммунистических вождей, неподчинение их прихотям означало конец карьеры, а иногда и жизни.

Положение осложнилось тем, что не покидавший Вишневскую страх разоблачения ее анкетного обмена — сведений об отце, которого она записала пропавшим на войне,— не позволил ей избежать зачисления в так называемые секретные осведомители: весь Большой театр был опутан слежкой. Она хитрила, изворачивалась, мучаясь в поисках выхода.

В исповедальной книге «Галина» Вишневская подробно и с беспощадной откровенностью рассказала о совместных со Славой поездках к Булганину, признаниях старого селадона, его приказе «Ваньке Серову» избавить ее от стукачества, гневных вспышках Славы, не желавшего терпеть лжи и приспособленчества.

Нелегкая наследственность Вишневской дала здоровые побегі: долго не зная счастья, она теперь страстно хотела постоянства, душевного спокойствия, чувствовала в себе способность быть верной женой не ради абстрактной добродетели, а ради семьи, и готова была за это бороться. Вскоре она забеременела. Хорошее здоровье и железная воля позволили Вишневской, потуже затягиваясь, работать, петь, вопреки медицинским запретам, учить новые роли, сниматься в кино. В 1956 году родилась дочь Ольга. Ростропович чувствовал себя счастливым отцом, ребенка обожал, помогал пеленать, купать, из зарубежных поездок привозил диковинные питательные смеси.

Постепенно Вишневская привыкала к энергии и неутомимости Ростроповича, научалась, ни в чем не мешая ему, сохранять и свое артистическое лицо, и семейный порядок.

В новом кооперативном доме на улице Огарева Ростропович купил в рассрочку квартиру из четырех комнат — жилье по тем временам роскошное. Прописать на такую «буржуйскую» жилплощадь семью из трех человек долго не разрешали: прославленный артист бродил по кабинетам Моссовета с ходатайствами, челобитными, просил, уговаривал, унижался, пока не помогло булганинское расположение.

Много пережившая, имевшая такой трудный женский опыт, Вишневская, на удивление всему театру, где именные солистки, сберегая голос и карьеру, в лучшем случае ограничивались одним ребенком или оставались бездетными, решила на вторую беременность и снова, используя свою физическую закаленность, вынашивала ребенка, не покидая работы: родилась вторая дочь — Елена.

Гнездо свое Ростроповичи устраивали с размахом и вкусом. Слава в концертных поездках выискивал диковинную старинную мебель. Галина заботилась об уюте. Дом был открытым, с шампанским после концертов, с дружеским застольем.

Подроставших детей Ростропович учил музыке по своей методике. Сперва фортепианной игре. «Фортепиано,— считал он,— фундамент инструментализма». Он сам начинал с пианистических уроков и так же учил дочерей. Вскоре их вкусы определились: старшая, Ольга, пошла по стопам отца, выбрав виолончель; младшая, Елена, стала пианисткой, имея безусловные композиторские задатки. Обе выросли веселыми, как отец, компанейскими, не всегда дисциплинированными и старательными, лишенными раболепия и покорности, как мать. Частое отсутствие концертировавших родителей приучило их к самостоятельности и свободе. Систематический надзор за ними организовать никак не удавалось. Ростропович радовался, иногда гневался, бывал и ласков, и резок, а девочки его любили так же безмерно, как когда-то он любил своего отца.

Это было время больших успехов Вишневской в театре. Она овладела многими ведущими сопрановыми партиями текущего репертуара. Ее отличали многие дирижеры: всесильный А. Мелик-Пашаев на свои спектакли выбирал только Вишневскую. Она умела постоять за себя, проявляла независимость от условностей, порой резкость, которая была своеобразным реваншем за все то, что пришлось ей вытерпеть в прошлом. Хороший товарищ, открытая, порой грубоватая, она, однако, знала черту, за которую не переступала. Ее уважали, с ней считались и не могли не отдавать должное ее преданности театру, творческой самоотверженности и ответственности. В семейных отношениях главенствовали любовь и талант. Однако не обходилось без конфликтов и даже потрясений — идиллии у этих темпераментных людей не получалось. Был случай, когда любовное увлечение Вишневской чуть не привело к разрыву. Взбешенный и растерянный Ростропович, ничего не скрыв от друзей, просил у них совета и поддержки. Благоразумие все же победило: сумев завоевать настоящую любовь, Вишневская смогла ее удержать. Время затянуло рану, научив обоих многому и прежде всего — самодисциплине и взаимной терпимости. Лекарством была работа, дети, общий дом, успех, слава. Всем этим поднимаясь к вершинам вокальной культуры Вишневская не хотела, не могла рисковать. Что бы ни происходило, она оставалась трезвой реалисткой, волевой, настойчивой, видела перспективу и управляла своей жизнью.

В дополнение к квартире Ростроповичи купили дачу в Жуковке — живописном поселке Подмосковья, где правительство предоставило добротные виллы крупным ученым-академикам и где жили высокопоставленные чиновники и их дети, а также бывшие вожди, отправленные на пенсию. Поселок был отлично благоустроен и тщательно охранялся.

Приобретение дачи выявило еще один талант Ростроповича: он самозабвенно занялся усовершенствованием жилища. Научился класть кирпичную кладку, искусно выполнял столярные работы, а обзаведясь автомобилем, тут же сел за руль и, не обучаясь, поехал, управляя им со спокойной уверенностью. Его способность к физическому труду — группировка и координация движений — происходила из той же двигательной интуиции, проявлявшейся в игре на виолончели: такое единство довольно редко наблюдается у музыкантов. В Жуковке к даче пристроили верхний этаж, потом гараж с квартирой для гостей, из-за границы Ростропович привез мини-трактор и разъезжал на нем по участку, подстригая траву и кустарник. После московской квартиры в доме, густо населенном музыкантами, Ростроповичи в Жуковке находили покой, возможность отдыха и сосредоточенных занятий: здесь они жили летом, а порой и зимой.

Большой и сложной проблемой было сочетание их интересов, как семейных, так и творческих.

В своей книге Вишневская рассказывает о том, что в их любви поначалу музыка никакой роли не играла. Вишневская никогда ранее не слышала игры Ростроповича, а он не знал ее как певицу. Их чувство было совершенно свободно от профессионального привкуса. Но женившись, он закономерно захотел приобщиться к тому, что его жена делала в музыке. А приобщиться он мог в качестве аккомпаниатора. Это привлекало его и потому, что позволяло использовать свои пианистические навыки, реализовать себя в этом амплуа на концертной эстраде, познать изнутри сам процесс исполнения вокального репертуара. Максималист во всем, он теперь, когда чувства отстоялись и успокоились, хотел в семейной жизни полного единства, некоего идеального содружества, сочетавшего неизменную обоюдную влюбленность, детей, заботу о благополучии, профессиональную общность.

В музыковедческой литературе указывается, что первое совместное выступление Вишневской и Ростроповича состоялось в 1961 году исполнением цикла «Сатир» Д. Шостаковича. Это ошибка: Вишневская рассказывает, что они «стали вместе выступать уже летом 1955 года, как только поженились. У меня был концерт в Тарту, и он сказал, что меня не отпустит, что поедет со мной и будет мне аккомпанировать. Прежде мне аккомпанировал Борис Абрамович. Иногда я ездила на концерты с Александром Дедюхиным. Слава меня «отбил». Я начала с ним работать. Но концертов у меня тогда было немного. Я в театре была занята.

— Чем же отличалась работа с Вами Славы как пианиста?

— Работы не было, я с ним почти не репетировала — в этом главное отличие. Ансамбль достигался на сцене. Происходило так: я готовила концертный репертуар с пианисткой Маргаритой Кондрашовой. А потом начиналась ругань со Славой. За несколько дней до концерта он старался выучить текст наизусть, и мне казалось, что ему все равно, как я пою: ему важно было наизусть аккомпанировать, чтобы ноты не мешали. А потом мы выходили на сцену. Так вот проходили концерты.

— А как Вы относились к нему, как аккомпаниатору?

— О чем говорить! Я после него ни с кем не могла выступать. Ни с кем. Учить — это одно, выходить с партнером на эстраду — совершенно другое. Как сказать об этом особом ощущении музыки, о слиянии с партнером-пианистом? Мы просто слышали друг друга. С ним все было естественным, я чувствовала себя совершенно свободной в ощущении фразы, ее подаче. Пока репетировали, могли ссориться — он хотел так, я этак — но на сцене этого уже не было. В чем-то я уступала, в чем-то он — и получалось то, что надо. Работой такого добиться невозможно. Это было наитием. Всегда. Невероятно чуткий, он не то чтобы под-



чинялся, нет, он сливался с пением. У нас сложилось полное взаимное музыкантское понимание — может быть, оттого, что мы все время были вместе».

Сотворчество облегчалось и сходными свойствами таланта, о которых не подозревали, когда влюбились друг в друга. Оба обладали абсолютной памятью, невероятной быстротой охвата — выучивали и запоминали музыку сразу, в кратчайшие сроки и прочно. И, кроме того, отличались гибкой восприимчивостью, мгновенной ансамблевой реакцией, развитой у Вишневской театром: это помогало почти без репетиций действовать на эстраде в едином русле и создавало ощущение вдохновенной импровизации.

Это время оказалось периодом интенсивнейшего духовного развития певицы, когда она достигла высокого уровня не только в трактовке оперных партий, но и в понимании глубочайшей сути вокального искусства. Привыкшая петь, доверяясь лишь своему природному чутью и наблюдательности, она пришла к сложному — в пять этапов — творческому процессу, характерному для выдающихся интерпретаторов: быстрое усвоение текста; долгое вживание в композиторский замысел, создание вокального и сценического образа с богатством ассоциаций; временный отход от сделанного, чтобы дать новому «отлежаться», а затем отсечь лишнее, освободиться от возможной эмоциональной перегруженности; наконец, репетиционная работа и премьеры.

Когда впоследствии она называла пятидесятишестидесятые годы лучшими в своем творчестве, она имела в виду, в первую очередь, конечно, то, что ей дали мастера оперного театра, но и то, в чем ей помогла общая с Ростроповичем судьба, его влияние. Однако и он, имея в своем багаже музыкальные семейные традиции, консерваторское образование, а главное, универсальный музыкальный дар, смог у Вишневской поучиться. Их творческие отношения оказывались многообразными. Правомерно считать, что в значитель-

ной степени Вишневская привела Ростроповича к оперному дирижированию. Бывая на спектаклях Большого театра, он убеждался в серьезных погрешностях трактовки некоторых опер — он представлял их по-иному, слышал в них то, что дирижеры не замечали: так возникло желание продирижировать в Большом театре операми «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Война и мир» С. Прокофьева. Своим обращением к опере Прокофьева он как бы продолжал борьбу за признание его творчества.

Вхождение Ростроповича в театр проходило отнюдь не идиллически, и у практичной Вишневской вызывало даже страх за их семейное согласие, так непросто достигнутое: «Я не хотела объединять в одно театр и мою семью». Он «входил» в оперу «Евгений Онегин», имея в виду Вишневскую в партии Татьяны, а она возражала. «Я чуть не выла. Я не хотела, чтобы он вмешивался в мою театральную жизнь. Это могло вызвать нарекания, пересуды». Он действовал вопреки этому несогласию, ибо видел дальше и, отталкиваясь от того образа Татьяны, который создала Вишневская, построил новый вариант «Онегина». Работа стала общей, причем Вишневская внесла в нее свое знание театра, вокальное чутье, обогатив оперные представления Ростроповича. Мудрость женщины и актрисы проявилась в способности к творческому компромиссу.

В шестидесятые годы три ее поездки в США и ряд других гастролей прошли уже с Ростроповичем как пианистом. Триумф был общим. Полученные гонорары позволяли привозить семье все — от питания до материала для покрытия крыши на даче — и избавляли от бытовых тягот.

Вместе с Ростроповичем Вишневская вошла в круг друзей Д. Шостаковича, стала первым интерпретатором многих его вокальных сочинений, посвященных ей, и это ввело ее имя в историю советского композиторского творчества.

# С Шостаковичем

Виолончельная соната — сочинение 1934 года, в котором, как считал автор, ему удалось достичь «чистоты языка» — была первым виолончельным сочинением Д. Шостаковича, сыгранным Ростроповичем.

Ее исполнение стало одной из первых встреч Ростроповича с советской виолончельной музыкой. Он играл Сонату с рядом пианистов и самим автором. Успех был, но дальше единичных выступлений дело не пошло. Обычно смелый, Ростропович рядом с Шостаковичем чувствовал себя скованным и свои артистические способности проявлял не в полной мере.

Испытывая влечение к виолончели в юности, в тридцатые годы, выступая с виолончелистами В. Кубацким, А. Феркельманом, А. Лившицем, Шостакович затем охладел к этому инструменту. Тесно сотрудничая с дирижером Е. Мравинским, скрипачом Д. Ойстрахом, пианисткой Т. Николаевой, он виолончелиста-единомышленника не имел.

Конец сороковых годов и начало пятидесятых были для Шостаковича трудными. Причисление его к формалистам, наступление во всех областях культуры оголтелой реакции, материальные невзгоды вынудили его написать ряд компромиссных по жанру и стилю произведений, активно работать в области песенной и хоровой музыки, отвечавшей идеологическим догмам.

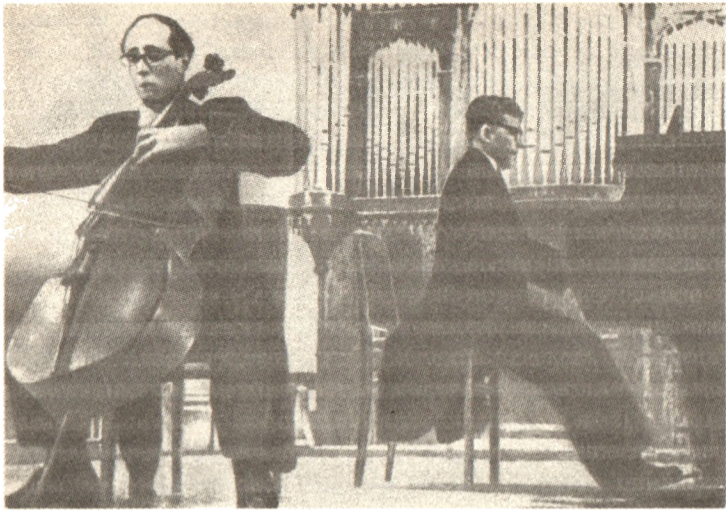
Конечно, это делал и Прокофьев, но его дань идеологическому молоху была гораздо меньше. Он не

обладал такой стилистической гибкостью, да и ему, сложившемуся в предреволюционные годы, долго жившему за рубежом, приспособливаться к советской действительности, идти на уступки было гораздо труднее. Если у Шостаковича появилась музыка к четырем просталинистским фильмам, десять хоровых поэм о революции, кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», оратория «Песнь о лесах» и ряд песен, то Прокофьев с большим напряжением «выдал» поэму «Встреча Волги с Доном» для симфонического оркестра, что не способствовало ее массовому распространению, ораторию «На страже мира».

О работе Шостаковича в то время над новаторскими сочинениями, отражавшими трагические события эпохи,— Четвертым квартетом, циклом «Из еврейской народной поэзии», Скрипичным концертом — Ростропович не знал. Эти сочинения Шостакович показывать долго не решался, широко их не афишировал, и создавалось впечатление, что из-под его пера появлялись лишь фортепианные прелюдии и фуги, и творчество для струнных инструментов соло его не интересовало.

В 1953 году, вскоре после смерти Сталина, незадолго до начала хрущевской «оттепели», Ростропович услышал эпохальную Десятую симфонию, Четвертый и Пятый квартеты, а в 1955 году Д. Ойстрах успешно сыграл с оркестром под управлением Е. Мравинского Первый скрипичный концерт Д. Шостаковича. Это стало для Ростроповича потрясением. Слушая, он непроизвольно переносил новое открытие скрипки на свой инструмент, всем сердцем ощущая, что Шостакович мог бы сказать звучанием виолончели. Значит, он — Ростропович — допустил пассивность, не попытавшись склонить композитора к виолончельному творчеству.

Сотрудничество их началось в конце пятидесятих годов. Внимательно следивший за всеми перипетиями музыкальной жизни, Шостакович с интересом на-



*Виолончельная соната Д. Шостаковича. Исполняют М. Ростропович и автор*

блюдал феерическую карьеру своего недавнего ученика по инструментовке, посещал его концерты и понимал, что появился виолончелист, которому можно было доверить свои произведения, который знал, чувствовал новую музыку, жаждал участвовать в ее развитии. Это был уже иной уровень артистизма и виртуозности, иной тип мышления, чем тот, с которым прежде встречался Шостакович в среде виолончелистов. В 1958 году газета «Правда» опубликовала его рецензию на концерт Ростроповича, в которой говорилось: «Меня покоряет властность артиста. Он всегда убежден в правоте своего взгляда и так горячо выражает его, что ему нельзя не поверить».

Поверив в Ростроповича, Шостакович задумал написать для него новое сочинение: Концерт для виолончели с оркестром. Работа над Концертом интенсивно шла летом 1959 года в курортном поселке Комарово на

Карельском перешейке, на даче, построенной тестем Шостаковича В. Варзаром. В 1956 году, после смерти первой жены — Нины Васильевны, Шостакович женился на Маргарите Андреевне Кайновой. Новый брак не удался, и к лету 1959 года стало ясно, что разрыв неминуем. Спасение от душевных переживаний он находил в работе. Сочиняя музыку, забывал обо всем. Рождавшееся вдохновение как бы компенсировало житейские невзгоды, убеждая в истине, которую он осознал еще в молодости, — за талант, за счастье творчества надо платить судьбе.

В отличие от Прокофьева, у Шостаковича процесс сочинения проходил без участия Ростроповича. Своей привычке никого не привлекать к работе до ее окончания Шостакович не изменял, за советами не обращался и на частные особенности творческого почерка виолончелиста, как это делал Прокофьев, не ориентировался, полагая, не без оснований, что Ростропович все сможет сыграть, любые трудности преодолеть.

Импульсом для создания Виолончельного концерта, как впоследствии признавался Шостакович, явилось ознакомление с Симфонией-концертом для виолончели с оркестром Сергея Прокофьева — произведением, в создании которого Ростропович принимал непосредственное участие. «Ознакомление» значило для Шостаковича самое внимательное изучение формы, стиля, инструментальных приемов, а главное, самой образной сути произведения. Им создавался не просто еще один инструментальный концерт, со свойственным жанру состязанием сольной и оркестровой партий, а именно симфония, где солист и оркестр выступали в единстве, и разворачивалась масштабная картина с ясными драматическими коллизиями. Лирическая виолончель вновь становилась инструментом, выражающим трагедию, накаленность эмоций, смятенность страданий, трепет нервов, пламень чувств. В четырехчастной композиции, с длительностью звучания 29 минут

с преобладанием средних, сдержанных темпов звучали и диалоги, и импровизационные монологи-речитативы, и ряд прекрасных мелодий в духе русской песенности. Стремясь к целостности, Шостакович все части насытил интонационно родственным материалом и объединил вторую, третью части и финал в контрастное целое. Через драматически-образное многообразие и острую конфликтность прослеживалась тенденция к симфонизации концертного жанра, эволюция от виртуозной состязательности к цельной драматургической концептуальности, к углублению содержания и укрупнению формы.

Для Шостаковича склонность к жанровому синтезу оказалась органической и проявилась после Виолончельного концерта в ряде вокальных симфоний, в поздних вокальных циклах.

24 июля 1959 года в Комарове Первый виолончельный концерт был завершен. Узнав об этом, 2 августа примчался из Москвы Ростропович. Шостакович в квартире сестры на улице Софьи Перовской сыграл ему концерт и спросил: «Скажите, Слава, честно, нравится ли Вам эта музыка?» И, услышав восторженный ответ, сказал: «Слава Богу. Значит, я могу вписать Вам посвящение». Взяв партитуру, Ростропович в тот же день начал разучивание в «Европейской» гостинице. Два дня занимался по девять часов, два дня — по семь. 6 августа поехал с пианистом А. Дедюхиным в Комарово к Шостаковичу, чтобы сыграть. Тот побежал искать пульт. «Пульт не нужен», — остановил его Ростропович и сыграл Концерт наизусть, трижды.

21 сентября в Москве, в Доме композиторов на Большой Миусской улице состоялось официальное прослушивание. Премьера Первого виолончельного концерта состоялась 4 октября 1959 года в Ленинграде, с оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского. 6 октября исполнение повторили, а 9 октября премьерой в Москве дирижировал А. Гаук.



*Премьера Первого виолончельного концерта Д. Шостаковича в Большом зале Ленинградской филармонии. Е. Мравинский, М. Ростропович, Д. Шостакович. Ленинград, 1959 г.*

Меньше чем через месяц Ростропович играл Концерт в США с разными оркестрами. В Филадельфии перед концертом дирижер Юджин Орманди назвал премьеру историческим событием. В Париже его исполнением дирижировал И. Маркевич, и зал устроил Ростроповичу овацию. В прессе писали: «Ростропович в настоящее время, несомненно, величайший виолончелист в мире». Затем последовали исполнения Концерта весной 1960 года в Чехословакии с оркестром Чешской филармонии под управлением К. Кондрашина, осенью 1960 года — в Лондоне, с оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского. Музыкант неукротимой инициативы, Ростропович стремился распространить новое произведение по всему миру. Он играл его все более драматично, психологически на-



сыщенно, захватывая страстной неудержимостью. С каждым исполнением Ростропович рос духовно и творчески, все глубже проникаясь музыкой, говорившей о жизни сильнее любых слов. В Будапеште после премьеры писали: «Когда мы слушали Ростроповича, с нами говорил Шостакович». Каким бы ни был мир звуков в музыке Прокофьева, в нем все-таки преобладали гармония и свет. В концерте Шостаковича молодому виолончелисту, шагавшему до той поры по жизни от победы к победе, открылась неизбежность трагедии, ее предопределенность. Чем больше играл Ростропович Концерт, чем глубже вникал в него, тем яснее ощущал, что трагедия не минует и его: Концерт становился предвосхищением судьбы.

В эту пору Ростропович и Галина Вишневская стали завсегдатаями дома Шостаковича. Он жил тогда в Москве на Кутузовском проспекте, в здании сотрудников Министерства иностранных дел, где из двух квартир, сняв стену, устроил одну, просторную, с кабинетом, спальней, гостиной, комнатой для детей.

Обстановка, как и во всех жилищах Шостаковича, была случайной. На стенах комнат висели подаренная художником П. Вильямсом картина «Нана», по мотивам произведения Эмиля Золя, фотографии, снятые и окантованные Ниной Васильевной; в кабинете стоял вывезенный из Ленинграда рояль «Блютнер», второй рояль брали напрокат.

После разрыва второго брака Шостакович оставался в одиночестве. Дети повзрослели. Хотелось хоть немного человеческого счастья, любви и понимания, возможности творить, не отвлекаясь на бытовые заботы, а приходилось тратить силы и время на решение хозяйственных проблем, заниматься с детьми, стремившимися к самостоятельности, но еще не имевшими ни профессии, ни собственной материальной базы.

С 1959 года Шостакович вез «воз семьи» на себе. И ненавязчиво, как-то исподволь, незаметно ему по-

могали в этом Вишневская с ее практической хваткой и хозяйскими навыками и Ростропович. Галина — дочь Шостаковича — вспоминает: «Родила я Андрюшу, привезла домой, на Кутузовский. А как пеленать, купать — не знаю. Папа в панике. Приехала Галя Вишневская. Быстро, ловко искупала, запеленала, объяснила, показала, как обращаться с младенцем. Папа успокоился. Когда случались болезни, Ростропович немедленно помогал в лечении: мгновенно появлялись врачи, лекарства. Иногда и деньгами снабжал».

Это было не просто желанием услужить и проявлением человеческого сочувствия. Не мог Ростропович допустить, чтобы музыка страдала от сложностей быта, чтобы гений оказался беспомощным перед обыденными тяготами. И он, и Вишневская, отбросив ложные чувства, стали необходимы Шостаковичу в эти самые трудные годы его личной жизни. Такого дружеского участия Шостакович никогда не забывал.

В начале 1961 года Ростропович дал в Москве цикл концертов советской виолончельной музыки за четверть века ее развития. В трех концертах были сыграны сонаты Н. Мясковского (вторая), С. Прокофьева, В. Шебалина, Д. Шостаковича и учеников Шостаковича — Б. Чайковского, Ю. Левитина, М. Вайнберга. Так в круг интересов виолончелиста вошла школа Шостаковича.

В лице Вишневской Шостакович обрел певицу, близкую ему драматическим характером пения, сценичностью, мастерством актерского перевоплощения. Он выделил ее среди солистов Большого театра еще в 1954 году, когда, будучи консультантом этого театра, присутствовал на репетициях и премьере оперы Бетховена «Фиделио», где Вишневская пела партию Леоноры. Его восхищала патетическая страстность ее вокализации, пластичность, многообразие оттенков голоса. Освоившая к тому времени огромные пласты

оперного репертуара, она, как и Ростропович, тоже стремилась приобщиться к новой музыке, став исполнительницей целого ряда вокальных произведений Д. Шостаковича.

В числе первых был цикл «Сатиры» на стихи Саши Черного из сборника, подготовленного К. Чуковским и переданного Шостаковичу внуком Чуковского Евгением — мужем Галины Шостакович. По свидетельству Вишневской, несмотря на хрущевскую «оттепель», допустившую некоторую творческую свободу, ретивые хранители «идеологической чистоты» небезосновательно усматривали в «Сатирах» не только картинки прошлого (как предусмотрительно предуведомлял в подзаголовке Шостакович), но и картинки советского настоящего. Что-то пытались сократить, а номер под названием «Потомки» со словами «Я как филин, на обломках переломанных богов» и «Я хочу немного света для себя, пока я жив» — изъять. Вишневская и Ростропович не соглашались, протестовали. Премьера оттягивалась и состоялась 22 февраля 1961 года. В программу концерта вошли четыре романса А. Даргомыжского, вокальный цикл С. Прокофьева на стихи А. Ахматовой, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского и «Сатиры».

Из всей программы критические замечания коснулись лишь исполнения произведения Мусоргского: было отмечено убыстрение темпа в «Серенаде» и натурализм некоторых эффектов. О «Сатирах», повторенных по требованию публики «на бис», говорилось осторожно: «Музыка намного интереснее стихов... Выбор текстов не всегда понятен, не всегда кажется обоснованным. Новый цикл Д. Шостаковича — образец музыкальной шутки, пародии». Ни слова о сарказме, сатире. Исполнение хвалили, указывая лишь, что «в быстрых темпах дикция певицы была недостаточно ясна». Расценив аккомпанемент Ростроповича как первый опыт такого рода, критики единодушно отмечали: «Пианисти-



*На концерте в Ленинградском доме композиторов. Слева направо: Ю. Крамаров, Д. Шостакович, М. Ростропович, М. Вайман. Ленинград, 1961 г.*

ческий дебют Ростроповича прошел блестяще. Исполнение фортепианной партии было безупречно и в художественном, и в техническом отношении». Цикл воспринимался как равноправный дуэт. Примечательно, что у Шостаковича всегда появлялась потребность вокальные сочинения с фортепиано перекладывать для голоса с оркестром: ему необходима была тембровая многогранность сопровождения, он считал, что образные возможности оркестра усиливали вокальную выразительность. Так он оркестровал романсы на стихи английских поэтов, цикл «Из еврейской народной поэзии», позднее — романсы на стихи М. Цветаевой, сонеты Микеланджело. «Сатиры» в этом ряду — исключение. Это ярко дуэтный цикл, в котором Шостакович фортепианную партию не оркестровал. Возможно, именно из-за



*На фестивале современной музыки в Горьком. Сидят: А. Хачатурян, Д. Шостакович, Т. Хренников; стоят: Я. Флиер, К. Кондрашин, И. Гусман, М. Ростропович, Н. Макарова, Б. Гутников, А. Нестеров. Горький, 1962 г.*

того, что исполнение ее Ростроповичем было столь выразительно, что инструментовка не требовалась.

«Сатиры» приобщили Вишневскую и Ростроповича к запретным тогда темам, сложности с их исполнением ясно показали регламентируемые границы репертуара. Приблизительно в то же время Вишневской запретили исполнение написанного для нее учеником Шостаковича Б. Чайковским цикла на стихи И. Бродского. Это были первые сигналы о грядущих событиях.

1962 год прошел у Ростроповича почти целиком «под знаком Шостаковича». Не удовлетворяясь единичными концертами, он одержим идеей фестивалей, больших праздников с участием выдающихся музы-

кантов, различных смотров, подчеркивая их общественно-просветительскую важность. Он стремится в полную силу проявить свой организаторский талант, веря в плодотворность этой идеи.

В июне 1962 года Ростропович и Вишневская приняли участие в организации и концертах первого фестиваля современного музыкального творчества, проводившегося в городе Горьком. Значение фестиваля выходило за рамки кратковременного события. Шостакович, принявший на себя руководство композиторской организацией РСФСР, поставил задачу — поднять музыкальную культуру периферийных городов, и Ростропович помогал ему в этом. Для него — сына музыканта, чья деятельность протекала в основном на периферии,— это была, если можно так выразиться, личная задача.

Горький в то время выходил в авангард советской музыкальной культуры. В городе был хороший симфонический оркестр, консерватория, постоянная, хорошо подготовленная публика. Программа фестиваля включала сочинения многих композиторов, но в центре ее были сочинения Шостаковича. Ростропович играл Первый виолончельный концерт, Восьмой квартет (М. Ростропович, Б. Гутников и местные музыканты — Г. Афанасьев и С. Блофарб), а также виолончельные сонаты Д. Кабалевского, С. Прокофьева, Симфонию-концерт С. Прокофьева. Вишневская пела «Сатиры», арии из «Катерины Измайловой» и арии из бразильской бахианы Э. Вила-Лобоса. Под впечатлением исполнения этого произведения Вишневской Анна Ахматова написала незадолго до того посвященное певице проникновенное стихотворение: «И такая могучая сила зачарованный голос влечет, будто там впереди не могила, а таинственной лестницы взлет». Шостакович присутствовал на всех концертах, а закрывая фестиваль, сказал: «Как важен такой праздник для людей, их душ и сердец».

Незадолго до фестиваля, весной 1962 года он начал писать Тринадцатую симфонию. Толчком к ее написанию явилась его работа в том же году над циклом «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского. Хотя после концерта, на котором Шостакович услышал «Песни и пляски смерти» в исполнении Вишневецкой, прошло больше года, но, по ее утверждению, именно то впечатление побудило Шостаковича создать оркестровый вариант произведения для усиления его трагического настроения. Правильнее сказать, что здесь сошлось многое: и тяга к Мусоргскому, неодолимая потребность в творческом соприкосновении с его музыкой, что выразилось в выполненных Шостаковичем редакциях и оркестровках опер «Борис Годунов», «Хованщина», и неутоленная жажда работы над оперой, кроме всего, желание представить разнообразную и интересную программу для намеченного на осень 1962 года концерта в Горьком.

Концерт обещал быть не только интересным по программе, но и неожиданным по исполнительскому составу: Шостакович намеревался выступить как дирижер — впервые, если не считать единственного выступления в этой роли в молодости, на репетиции студенческого оркестра.

Уговорил его Ростропович. И дело было не только в его неутомимой жажде новизны — все обстояло серьезнее. Шостакович уже четыре года болел. У него слабели руки, отказывали ноги; их непонятная хрупкость приводила к переломам. Диагноз не поддавался определению. Ростропович прилагал все усилия, привез из Индии диковинные корешки мираболам, но лечение не приносило улучшения. Шостакович не без оснований объяснял болезнь психологическими причинами, говорил: «Я всего боюсь, боюсь переступить лужу, покрываюсь испариной после прогулки». Ростроповичу очень хотелось укрепить волю своего великого друга, убедить его, что руки могут действовать. Он

понимал, что Шостакович, вопреки болезни, не хочет оставлять концертное выступление, что исполнительские выступления — неотъемлемый элемент его композиторской работы, психологически необходимый возбудитель творческого вдохновения. Дирижирование, как думал Ростропович, могло бы компенсировать все более затрудненные из-за болезни пианистические выступления перед публикой.

Помощь в восстановлении навыков дирижирования, некогда полученных Шостаковичем в юности у Н. Малько, оказал К. Кондрашин. Оркестр готовил к концерту Ростропович. Приехав в Горький, он занялся всей черновой работой. Оттачивал темпы, оттенки, шлифовал звуковой баланс оркестровых групп. Как опытный педагог, он ясно представлял всю ответственность для Шостаковича такого дебюта, неизбежный риск, которому подвергался и он сам. И вместе с тем, верил в необходимость и благотворность этого шага.

Концертмейстер Горьковского оркестра скрипачка Н. Западинская вспоминала, что оркестр был полон энтузиазма, радости от того, что за пульт станет великий композитор: «Мы не просто добросовестно и тщательно репетировали под руководством Ростроповича, мы заучивали программу наизусть. Ростропович становился спиной к оркестру, и мы играли абсолютно синхронно, свободно, ярко. Мы учитывали, что Шостакович, возможно, что-то изменит, прибавит, и были готовы сразу принять и выполнить все его указания». Репетициям предшествовали попытки Ростроповича выяснить у автора его исполнительский план, пожелания, но Шостакович только махнул рукой. Затея явно его очень волновала.

Оркестрованные для этого концерта «Песни и пляски смерти» Мусоргского он 31 июля 1962 года отослал Вишневецкой и Ростроповичу. Работа заняла один день — дата 31 июля указана на автографе. Делал он ее в дачном поселке Солотча под Рязанью — в местах,

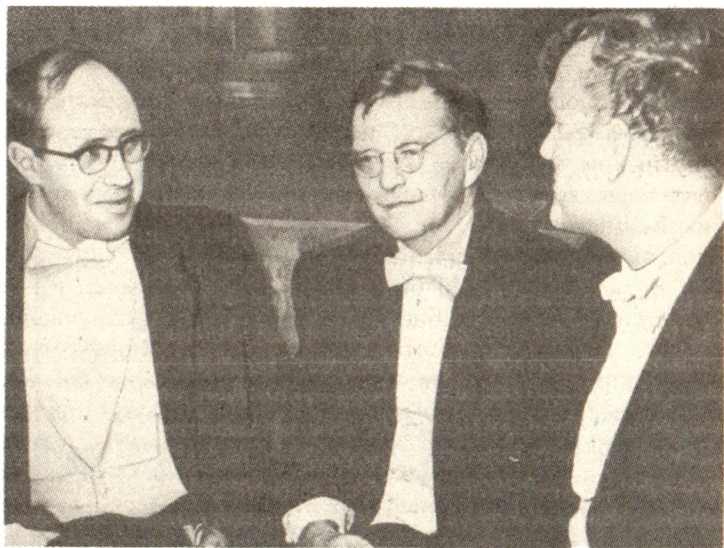


воспетых К. Паустовским, куда поехал на трехнедельный отдых к родственникам Ирины Антоновны Супинской, на которой в то лето женился. Она была моложе его на двадцать восемь лет, окончила педагогический институт, музыкой не занималась, но смогла стать преданным спутником творческой жизни композитора, понять его интересы, войти в его дружеский круг. С Ростроповичем и Вишневской у нее сразу сложились отношения доверительные и теплые.

Брак с Супинской был официально оформлен в начале ноября. Свадебного торжества не устраивали, и уже 10 ноября Шостакович появился в Горьком на репетиции. Ростропович находился в зале, на случай, если потребуется помощь, но Шостакович провел репетицию спокойно, деловито, немногословно. В жестах сказывалась слабость правой руки — приходилось переключать палочку в левую руку, геометрически четкие движения воспринимались оркестром без поддерживающей мимики.

Программу распределили так: в первом отделении — Праздничная увертюра и Виолончельный концерт (под управлением Д. Шостаковича, солист М. Ростропович), во втором — симфонические антракты из оперы «Катерина Измайлова» и «Песни и пляски смерти» в исполнении Вишневской под управлением Ростроповича — он, как и Шостакович выступал в дирижерском амплуа публично впервые. Расчет был верен: в тени Шостаковича, находившегося в центре внимания, в процессе подготовки его сочинений к исполнению Ростропович смог проверить свою способность управлять оркестром. Этот экзамен он выдержал, убедившись, что отныне может включить в свой творческий актив и этот род деятельности.

Концерт 12 ноября прошел успешно, но, принимая поздравления, Шостакович признался: «Трудно», имея в виду и физические, и психологические сложности. После концерта, перед отъездом на вокзал, устроили



*М. Ростропович, Д. Шостакович, С. Рихтер*

праздничный ужин с торопливыми тостами. Ростропович, волновавшийся за этот концерт не менее Шостаковича, утомленный до крайности, заговорил о гениальности Шостаковича, и тот остановил: «Не надо, не надо. Сегодня скажут — гениальный, завтра — бездарный...» Давнишних гонений он так и не забыл...

Той осенью еще одним волнующим событием стало для Ростроповича и Вишневецкой участие вместе с Шостаковичем в фестивале, проводившемся в Шотландии, в Эдинбурге, и целиком посвященном творчеству Шостаковича.

В программу фестиваля было включено тридцать сочинений. Основную нагрузку несли советские исполнители: Г. Рождественский дирижировал Четвертой симфонией, Квартет имени Бородина играл квартеты, Д. Ойстрах — Скрипичный концерт. Организатором

фестиваля являлся лорд Харвуд — большой любитель музыки.

Вишневская пела на фестивале две арии из оперы «Катерина Измайлова» с оркестром под управлением И. Маркевича и «Сатиры». Ростропович аккомпанировал ей «Сатиры» и играл Виолончельный концерт. Услышанные им на фестивале Восьмая симфония в исполнении оркестра польского радио под управлением Яна Кренца и цикл «Из еврейской народной поэзии», представленный английскими певцами, побудили его задуматься об особенностях понимания и интерпретации музыки Шостаковича в других странах и их отличиях от отечественной традиции, в становлении которой он теперь участвовал наряду с Мравинским, Рождественским, Ойстрахом, квартетами имени Бетховена и имени Бородина.

Возвратившись в Москву, Ростропович узнал об интенсивных репетициях оперы «Катерина Измайлова», возрождавшейся в театре имени К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко. Этому театру, где двадцать восемь лет назад состоялась московская премьера оперы, теперь доверили новую постановку, вернее сказать, новую премьеру. Шостакович сделал вторую редакцию оперы. Никогда прежде не занимавшийся переделыванием законченных сочинений, отвергавший переработку, для этого любимого и многострадального оперного детища он своему правилу изменил. Являлось ли это уступкой начальству, подспудно опасавшемуся этой оперы — за три года до того композиторская комиссия еще высказывалась против ее восстановления, или Шостакович, просмотрев партитуру, действительно ощутил необходимость некоторой ретуши? Он написал новый симфонический антракт к четвертой картине, сократил сцену обольщения Сергеем Катерины. Коррективы усилили симфоническое развитие в первой картине, смягчили терпкую лексику либретто, сделали более удобной тесситуру в ряде эпизодов. Суть драма-

тургии, последовательность сцен, характеристики образов, жанровое направление оперной трагедии-сатиры не были затронуты, но Ростропович перередактирование не одобрил. Оно казалось ему уступкой, компромиссом. Однако публично своего мнения он не высказал: не хотел огорчать Шостаковича, понимая, как тому было горько. Чтобы помочь делу, на генеральной репетиции и на премьере играл в оркестре, в группе виолончелей. Так Ростропович усвоил каждую ноту оперы, закрепил ее в своей абсолютной памяти и потому, много лет спустя, когда он за рубежом стал ею дирижировать, ему потребовалось лишь возвратиться к первой редакции, которую он провозгласил как отвечающую истинному авторскому замыслу.

Вишневская в московском театре Катерину не пела, но именно ее выбрал Шостакович для съемок в главной роли в экранизации оперы, предпринятой на «Ленфильме» режиссером М. Шапиро, хотя, когда приступили к съемкам и записи, эта героиня уже обрела ряд выдающихся исполнительниц — в Киеве, Лондоне, Риге, Загребе и Казани. Но только Вишневская виделась автору Катериной: и внешним обликом, и актерскими данными, и голосом. Певица принялась за разучивание, стала ездить в Ленинград на съемки, ни в чем не давала себе спуска, даже в ледяную воду бросалась в последней сцене в нескольких дублях.

Катерина оказалась той ролью, для которой Вишневская словно была рождена. Хотя жила она отнюдь не в купеческой среде, но в ее безрадостном детстве и юности было нечто общее с тем, какой была Катерина до того, как ее заточили в золоченую клетку. Она понимала трагедию женщины, жаждавшей любви с ее чистой верой в возможность счастья. Сильные страсти были в характере Вишневской как женщины и актрисы, и потому она оказалась в роли Катерины столь естественной, жизненной: не роль играла — себя.

Ее исполнение роли Катерины признали одной из вершин оперного искусства XX века. Отмечалось, что возникла новая органическая форма, совершенная в своих частях и пропорциях, новый жанр — киноопера (а не экранизация оперы!).

В книге «Галина» Вишневская сообщает психологически важный факт, как она после успешного возобновления «Катерины» просила Шостаковича написать новую оперу, где могла бы петь, он отвечал, что не находит либретто, а когда она предложила «Воскресение» Толстого, в испуге воскликнул: «Опять Катерина — несчастное имя!» Вишневская не знала, что еще в 1940 году друг С. Есенина А. Мариенгоф написал для Шостаковича либретто оперы по роману «Воскресение» — «Катюша Маслова», и что оно было запрещено: Шостакович имел все основания для суеверия.

Расширяя диапазон творческой работы с Ростроповичем, Шостакович все теснее привлекал к ней своих учеников, друзей-единомышленников. Ему близка, его восхищала задача, поставленная виолончелистом: способствовать созданию и распространению сочинений, которые обогатят виолончельный репертуар.

Среди тех, кто принес Ростроповичу новое произведение, был и ученик Шостаковича Борис Тищенко. Учитель просмотрел его Виолончельный концерт и нашел, что инструментовка тяжела, перегружена медными духовыми, из-за чего в некоторых эпизодах виолончель заглушается.

Ростропович же сыграл концерт в авторской оркестровке, храбро «сражаясь» с перегруженностью оркестра. Шостакович писал Тищенко о необходимых коррективах, убеждал его, и в конце концов взял, да сам и сделал новую оркестровку, преподав ему тем самым наглядный урок.

Этот случай снова вернул Шостаковича к проблеме инструментовки, которая возникала перед ним еще во время сочинения Первого виолончельного концерта, где

он исключил из партитуры трубы, тромбоны, но оставил партию валторны, найдя ее сочетание с виолончелью необычным. Еще тогда он внимательнейшим образом просматривал виолончельные концерты классиков, изучая, как они соотносили оркестр и голос виолончели.

Среди этих концертов своей романтической красотой выделялся шумановский. Он был создан сорокалетним Р. Шуманом, когда тот в должности симфонического дирижера в Дюссельдорфе проводил там многочисленные концерты с разнообразным репертуаром. В России исполнительскую жизнь концерту Шумана в 1871 году дал А. Вержбилович — учитель Леопольда и музыкальный «дедушка» Мстислава Ростроповичей. Таким образом, обращение Ростроповича к этому произведению было не случайным. Играл он его великолепно — свободно, страстно. Но с трудом преодолевал явные недостатки оркестровки, что, безусловно, было не самой сильной стороной в творчестве Шумана. И Шостакович решился: оркеструя для Ростроповича Виолончельный концерт Шумана, он слышал именно его игру, учитывал его технику, темперамент, звук, его трактовку, утверждая их за образец, которому будут следовать другие исполнители. Таким образом партитура отражает не частные особенности исполнителя, а сам его стиль, к шестидесятым годам вполне сложившийся и достигший расцвета.

Обнародование работы состоялось осенью 1963 года. 6 сентября Ростропович дал интервью газете «Вечерняя Москва», заявив, что «благодаря Шостаковичу состоялось в подлинном смысле второе рождение Концерта». Он занял большое место в репертуаре Ростроповича, исполнялся им во многих странах, но оркестровка не получила широкого распространения, отношение к ней оказалось не однозначным: Ростроповичу приходилось полемизировать с ее критиками, находившими, что романтический стиль Шумана с новой оркестровкой плохо соотносится.

Приобщение к творчеству Шостаковича и его школы убедило Ростроповича в том, что пришла пора для проведения большого музыкального фестиваля, посвященного композитору: Эдинбург эту форму не исчерпал. Для такого начинания был вновь выбран Горький, уже имевший опыт проведения фестивалей. Ростропович участвовал в его подготовке, приглашал исполнителей, составлял огромную программу, которая включала более пятидесяти сочинений Шостаковича: семь симфоний, восемь квартетов, оперу «Катерина Измайлова», десять хоровых поэм и многое другое. Если учесть, что к тому времени Шостаковичем было создано семьдесят семь опусов и примерно десять из них, самых ранних, автор не считал целесообразным активно пропагандировать, выходило, что творчество композитора демонстрировалось почти в полном объеме. Ростропович играл Виолончельный концерт, Сонату, участвовал в исполнении Восьмого квартета, аккомпанировал Вишневской, певшей «Сатиры», вместе с Шостаковичем ездил на завод «Красное Сормово», выступал перед кораблестроителями и на пресс-конференциях. Если другие артисты приезжали лишь на свое выступление и после концерта сразу уезжали, то Ростропович все время прожил рядом с Шостаковичем в той же гостинице на улице Свердлова: этот праздник музыки Шостаковича был и его праздником.

Летом 1965 года Ростропович дал в Англии девять концертов, включавших и виолончельные сочинения Шостаковича: программа строилась не просто в виде очереди ярких сочинений, а как грандиозный цикл, показывающий многообразие образов, рожденных виолончелью. Цикл, выстроенный виолончелистом как единое целое, отражал композиторское мышление исполнителя. Такой подход отражал суть творчества Шостаковича: все его сочинения — симфонии, квартеты, вокальные циклы — в сущности, тоже можно было рассматривать как циклы, вернее, суперциклы. Мас-



*М. Ростропович и Д. Шостакович*

штабность творческого мышления, отличавшая Шостаковича, нашла адекватное воплощение в музыкально-исполнительском искусстве Ростроповича и, вслед за ним, — других музыкантов.

В эту пору Шостаковичу сопутствует и личное счастье. В третьем браке он нашел необходимый ему покой, понимание, поддержку. Он помолодел, был полон энергии и не потерял надежды, что болезнь будет преодолена. Дети обзавелись семьями, он стал дедушкой трех внуков: Дмитрия (семейное имя Шостаковича), Николая (семейное имя Чуковских) и Андрея. Для увеличившейся семьи Шостакович купил просторную дачу в подмосковном поселке Жуковка.

Соседи по Жуковке, Шостаковичи и Ростроповичи вместе встречали новый, 1966 год. Ирина Антоновна составила сценарий праздника, меню застолья, которое планировалось поочередно у Шостаковичей, Ростроповичей и академика Н. Долежала — соседа, по имени которого дачную улицу шутливо называли Долежалевкой. В новогоднюю программу вошло музицирование



на тему «Моя любимая мелодия»: каждый должен был подойти к роялю и сыграть мелодию, с которой связано было в его жизни самое памятное и дорогое. Звучали темы Моцарта, Бетховена, Чайковского. А Шостакович сыграл нечто неожиданное — простую и трогательную мелодию своих голодных юных лет — песенку, которую слышал на Николаевской улице Петрограда, где его мать торговала бубликами. «Купите бублики, купите бублики...» Играл Шостакович совсем просто, без узоров — гости отнеслись к этому как к шутке гения.

В апреле Шостакович поехал в Крым, в Ореанду — привычное композитору с молодых лет место, где весной так хорошо работалось. Здесь 27 апреля он завершил сочинение Второго виолончельного концерта — восемь листов эскизов и семьдесят семь страниц партитуры. Заключительная часть была написана в Ореанде за неделю. И оказалось, что не шуткой были сыгранные в новогоднюю ночь «Бублики». Тема песенки ворвалась во вторую часть концерта. Интонации ее преобразились, вычленились ритм и напев первой фразы, повторение одного и того же звука подчеркнуло драматическое начало. В кульминации финала «Бублики» стали «темой рока» — мастерство переосмысления банального, бытового мотива было поразительным. В интонационном строе замечалась также общность с недавно законченной вокально-симфонической поэмой «Казнь Степана Разина», а в финале повторялся мотив, сходный с начальным мотивом «Бориса Годунова», неоднократно прежде использовавшимся Шостаковичем. Во втором концерте он не стремился к специфически виолончельному тематизму — в это время в интонационном строе его сочинений разных жанров не существовало водораздела.

В форме Концерта отсутствует состязательный характер: Шостакович полностью ориентируется на сольные возможности виолончели, на крупномасштабное мышление Ростроповича как солиста. Это под-

черкивается не только скромным составом оркестра — парные деревянные с добавлением контрфагота, две валторны, две арфы, струнные и ударные, но также трактовкой оркестра с выделением роли валторны, флейты, первого кларнета и особенно ударных. Разные варианты тембровых сочетаний с виолончелью вызывают необычные образные ассоциации. Предельно выделяя рельефную декламационную речь виолончелиста, Шостакович насыщает Концерт виолончельными монологами. С монолога, с первой темы виолончели Концерт и начинается, причем без оркестрового вступления, без сопровождения. Они Шостаковичу не нужны: виолончель блистательно выражает драматические человеческие переживания. Далее все изменения характера музыки тоже всегда задаются и определяются виолончелью. Хотя в ее партии немало существенных технических трудностей, но внимание слушателей на них не задерживается. Весь Концерт представляет собой в сущности бесконечную виолончельную мелодию с многими трансформациями. Отсюда вытекал и выбор формы — трехчастность, со второй и третьей частями без перерыва и, главное, господство медленных, сдержанных темпов — ларго, аллегretto. Внутренняя напряженность, изменчивость, интонационное своеобразие, которые были характерны для исполнения Ростроповича, влияли на ощущение темпов. Написанный до поздних вокальных циклов и квартетов Концерт предвосхитил исповедальность их интимной лирики.

По свидетельству Ростроповича, он сыграл концерт в первый раз через день после того, как в Москве получил клавиры, сыграл вчерне. В мае Ростропович примчался в Крым и в Ялте, в зале театра вновь сыграл новое сочинение автору. В этом сказался не только бурный темперамент артиста: он знал, как нетерпеливо жаждал Шостакович услышать новое произведение в живом звучании, как ждал премьеры, сколь мучителен был для него промежуток времени от окончания

сочинения до его концертного исполнения: примут ли слушатели, понравится ли? Влюбленный в Шостаковича, горячо желавший доставить ему радость, Ростропович чувствовал, что его приезд, его игра будут подержкой, ободрят, помогут лечению.

К шестидесятилетию композитора был приурочен его авторский концерт в мае, в Ленинграде. По пути из Москвы в поезде Шостаковича снимали для юбилейного фильма, в котором были и кадры с Ростроповичем и Вишневской. Она должна была петь в Ленинграде «Сатиры», Сонет на слова Шекспира и арию Катерины под аккомпанемент Шостаковича. Программа включала также Одиннадцатый квартет, романсы на тексты из журнала «Крокодил» в исполнении Е. Нестеренко.

Утром 28 мая в Малом зале Ленинградской филармонии на Невском проспекте состоялась репетиция. Шостакович в светлой рубашке с короткими рукавами аккомпанировал, как исправный концертмейстер, не делая певцам замечаний, терпеливо исправляя погрешности.

На волнение премьеры ответило сердце: часов с двенадцати ночи Шостакович почувствовал себя плохо, но «Скорая помощь» инфаркт не зафиксировала. Утром приехал Ростропович: «Я застал его в гостинице «Европейская» в спальне, у постели больного», — вспоминал врач, вызванный, чтобы установить диагноз. К часу дня пришли к выводу — инфаркт, больного отправили в клинику имени Свердлова; с помощью Ростроповича из Москвы пригласили профессора Вотчала, чтобы руководить лечением.

Все лето прошло в волнениях о здоровье Шостаковича, находившегося на строгом больничном режиме, а потом отправленного для восстановления здоровья в санаторий. Ростропович тем летом занимался Вторым виолончельным концертом и на этот раз действовал неторопливо. Шостакович как-то заметил, что считает

свое новое сочинение — Второй симфонией для виолончели с оркестром — это стало основной идеей исполнения и сказалось в трактовке, симфоничной не столько по форме и масштабу, сколько по глубине и философской насыщенности.

Юбилейные торжества в Москве начались с двух концертов Симфонического оркестра СССР под управлением Е. Светланова: звучали Седьмая симфония и Первый виолончельный концерт в исполнении М. Ростроповича. Второй концерт готовился для премьеры в день шестидесятилетия Шостаковича — 25 сентября 1966 года. Но, хотя Шостакович возвратился из Ленинграда в Москву 17 сентября, еще утром 25 сентября не знали, появится ли он в Большом зале Консерватории, рискнет ли приехать из Жуковки.

В юбилейный день в его квартиру на улице Неждановой внесли рояль «Стейнвей» — подарок Ростроповича, считавшего недопустимым, что в кабинете композитора рядом со старым фортепиано, вывезенным из Ленинграда, стоял рояль, взятый напрокат. Гений играл на прокатном рояле!

Увидев столь драгоценный подарок, Шостакович взволновался:

— Что же, в ответ я должен дачу подарить?

За полчаса до торжества Шостакович уселся в ложе Большого зала, в глубине, почти невидимый публике. Ростропович сыграл Второй виолончельный концерт: еще никогда он так не волновался. Успех был огромным.

После концерта Шостаковича увезли в Жуковку, а в квартире у Ростроповича собрались друзья композитора. Ни официальное признание, ни награды не могли заменить Шостаковичу таких единомышленников, с их искренней бескорыстной преданностью, добротой и пониманием. Ростропович становился центром, объединявшим друзей композитора.

Новый 1967 год встретили сообща в Жуковке, а в январе Ростропович порадовал друга концертом из

сочинений его учеников — Ю. Левитина, К. Хачатуряна, Б. Чайковского. Шостакович был на концерте и откликнулся рецензией, в которой писал: «Все эти сочинения написаны для виолончели. А ведь еще дватри десятка лет назад виолончелисты жаловались, что мало пишут для их инструмента, что их репертуар беден. Но вот за последние годы создано, я бы сказал, огромное количество сочинений для этого инструмента. И объясняется это тем, что появился выдающийся виолончелист — Мстислав Ростропович. Очень многие композиторы, как у нас, так и в других странах, пишут новые произведения для виолончели в надежде на то, что их исполнит М. Ростропович. И если появляется талантливое, интересное произведение, Ростропович никогда не пройдет мимо. Он выучит его и сыграет со всем блеском своего дарования, своего совершенного мастерства. Он доведет до слушателей все мысли композитора».

Статья была опубликована 25 января 1967 года. А 3 февраля Шостакович завершил вокальный цикл на стихи А. Блока — новое слово в своем творчестве. Пришло время, когда его захватила таинственная красота, символические образы и пророчества блоковской поэзии. Его выбор пал на ранние стихи поэта — многообразные по теме, не ограниченные любовной лирикой. Критерием отбора явилось ощущение глубокой музыкальности Блока, как всепроникающего начала. Каждый романс трактовался как маленькая драма и требовал актерского проникновения. Цикл был задуман как своего рода театр символов, тревожащих сознание чередованием резко контрастных состояний, объединенных музыкальной тканью. После тяжелой болезни, заглянув по ту сторону бытия, Шостакович стихами Блока говорил о себе — сдержанно, без эмоционального надрыва. Посвящался цикл Галине Вишневской.

Многослойная символика Блока не «вмещалась» в звучание голоса и фортепиано, но не требовала

и оркестрового многозвучия. Шостакович избрал камерную группу — скрипка, виолончель, фортепиано. Состав объяснялся также стремлением композитора объединить своих друзей-исполнителей, людей, которым столь многим он был обязан. Квартет складывался уникальный: четыре великих — каждый в своей области — музыканта — Шостакович, Ойстрах, Ростропович, Вишневецкая.

Примечательно, что начинается цикл с проникновенных звуков голоса и виолончели: в дуэте Вишневецкой и Ростроповича переплетались горестная Песнь Офелии и русские плачи с их беззащитной печалью: «Друг, ты клялся мне любить... Милый воин не вернется, весь одетый в серебро».

Вишневецкой Шостакович доверил и исповедальное воспоминание о любви, где мелодия голоса и скрипки, прекрасная в своей естественной простоте, грустила о былом чувстве: «Мы были вместе, помню я... Ночь волновалась, скрипка пела». Это одна из многих элегий в творчестве Шостаковича — жанр, который он очень любил.

Вишневецкая выучила блоковский цикл за четыре дня — столько же дней заняла у Ростроповича работа над виолончельным концертом. Четвертый романс цикла — «Город спит» посвящался любимому поэтом Петербургу. Здесь голос вновь сопровождался виолончелью и фортепиано: Шостакович намеревался сам играть с Ростроповичем.

Шостакович надеялся, что премьера поспеет к сорокалетию Ростроповича — к 27 марта, он любил делать подарки друзьям, но не получилось.

Рекомендации врачей беречь себя, не переутомляться — были неосуществимы. Наоборот, нарастающую немочь Шостакович компенсировал повышением творческой активности: в 1967 году он работал над поэмой «Октябрь», музыкой к фильму «Софья Перовская», Траурно-триумфальной прелюдией, Вторым скрипич-

ным концертом. Премьеру блоковского цикла назначили на октябрь, а в сентябре Шостакович снова оказался в больнице, где пробыл два месяца. Участвовать в премьерe — исполнять партию фортепиано он не смог: его заменил композитор М. Вайнберг.

28 октября исполнение вокального цикла на стихи А. Блока Шостакович слушал в больнице. Ойстрах играл, преодолевая сильные боли в сердце. Вишневская пела, мысленно видя перед собой автора: пела для него. Все это влияло на особую эмоциональность исполнения. «О, сколько музыки у Бога, какие звуки на земле», — пела Вишневская в финальном романсе, названном Шостаковичем «Музыка». Это был не гимн, а проникновенная песнь о любимом искусстве.

7 ноября Шостакович вышел из больницы, а 12 ноября Ростропович играл в Большом зале Московской консерватории, в присутствии автора Второй виолончельный концерт: так он поздравил Шостаковича с возвращением к работе.

21 января 1969 года Шостакович записал эскизы Четырнадцатой симфонии — о ликах смерти, на стихи Г. Аполлинера, Ф.-Г. Лорки, Р.-М. Рильке, В. Кюхельбекера. Наступала пора, когда важна была каждая минута, мысль все чаще обращалась к тому, что находилось за чертой жизни. О многом уже сказал музыкой Шостакович: создал летопись столетия, запечатлел портрет человека двадцатого века с его радостями и муками. Пришло время рассказать о завершении человеческого пути, о смерти как неотвратимой реальности.

Прообразом симфонии Шостакович считал спетые Вишневской «Песни и пляски смерти» Мусоргского, говоря: «Это великое произведение... И мне пришла мысль... А не набраться ли смелости и не попробовать ли продолжить его». Солировали два голоса, два тембра: бас и сопрано. Женская партия, с разными типами вокальной выразительности и сложным интона-

ционным строем предназначалась для Галины Вишневской. Именно через позднее творчество Шостаковича подходила певица, приверженная к вокальной классике, к овладению музыкой серийной, додекафонной. Ее голос вступал в симфонии со второго номера — «Малагенья» на стихи Лорки. Певице, с ее склонностью к острой характерности, Шостакович предназначил зловещее скерцо, в котором гротескная танцевальность безграничного отчаяния таила образ вселенского зла, уничтожения, гибели. И сразу вслед за ним звучала «Лоредея», представленная композитором не как классически прекрасная легенда, а, в отличие от Гейне, как трагедийная сцена. Тема непреодолимости любовной страсти, не ведающей преград, роднила ее с «Катериной Измайловой».

Четырнадцатая симфония выявила еще одну особенность творчества Шостаковича, на которой, как можно предположить, сказалось воздействие исполнительства Ростроповича и Вишневской. Заметно возросло влияние вокала на инструментальную выразительность — процесс, явно ощутимый уже в цикле на стихи Блока. Объединение вокального и инструментального пластов происходило и по контрасту, и по взаимодополнению, своеобразному синтезу, с обменом функциями, чередованием интермедий-комментариев. Так достигалось единство инструментальной и вокальной звучностей.

Ростропович сразу выучил партитуру. Под его управлением была сделана запись на пластинку. К. Кондрашин предоставил ансамбль струнных и ударных из оркестра Московской филармонии, которым тогда руководил. Солировали Вишневская и бас М. Решетин.

Обострение болезни конечностей, страх потерять способность записывать нотный текст побудили Шостаковича отправиться на лечение в приуральский город Курган, к знаменитому ортопеду Г. Илизарову. Лечение



предполагалось долгим, в несколько этапов, и Шостаковичи обосновались в курганской клинике.

Ростропович и здесь бросился на помощь. Что он мог сделать? Помощи по части лечения не требовалось. Но было известно, как мучительно переживал Шостакович отсутствие музыкальных впечатлений, контактов с музыкантами, как одиноко ему было в далеком городе. Ростропович «привез» музыку в Курган. Организовал и провел там фестиваль творчества Шостаковича: симфоническую часть взял на себя Свердловский симфонический оркестр под управлением М. Павермана, солировал Ростропович. Для него не существовало ни трудностей, ни расстояний. Так еще один периферийный город приобщился к большой музыке.

# Расцвет

## I

В шестидесятые годы Ростропович вступил в пору своего расцвета. Он интенсивно концертирует, становится мощным катализатором для творчества многих композиторов, воспитывает молодую виолончельную смену, овладевает симфоническим и оперным дирижированием. Его ансамбль с Вишневской способствует повышению мастерства аккомпанемента. И при этом он постоянно ставит цели, требующие крайнего напряжения сил.

Если Леопольд Витольдович тоже жил интенсивно, но при этом распыляясь, отдавая дань житейским удовольствиям, то его сын существование на пределе считает источником силы, благополучия, успеха и преодолевает скрытые в себе слабости, убежденный, что неистовость и есть форма самосохранения. «Я должен» — становится его девизом: «Я должен» — поэтому я сплю по четыре часа в сутки и берусь за многое. «Я должен» — это вырабатывает настойчивость в большом и малом, и силы удесятятся, и достигаешь того, что казалось невозможным.

«В 1964 году я решил сыграть цикл виолончельных концертов в Москве. Захотелось выучить побольше новых произведений. Потом подумал: «А не дать ли несколько концертов с Г. Вишневской в качестве ее аккомпаниатора?» Мы выучили четыре программы. В тот год удалось выполнить такие задачи, что даже мне самому они поначалу показались трудными. Я вел

педагогическую работу в двух консерваториях — Московской и Ленинградской, дал тридцать концертов в США, гастролировал в Германии, четырежды выступал в ансамбле с Вишневской (вокальные сочинения Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, Шостаковича) и для своего виолончельного цикла в течение одного сезона выучил двадцать два новых концерта для виолончели с оркестром. Что это? Избыток способностей? Нет, скорее избыток желаний, энергии». В движении к цели он ни на что не оглядывается, ни от чего не отказывается, ни в чем не сомневается, совершенно не знает смятенности чувств. Работая, он не терзает себя, как Гилельс, а отдается работе без принуждения, со спокойной уверенностью. В музыке он видит исцеление и верит, подобно Скрябину, что она всюду может зажечь факел добра, усовершенствовать мир, переустроить жизнь. Он еще не бунтует, нет, а олицетворяет поколение, которое надеется на возрождение страны после невероятных страданий.

В шестидесятые годы его концертная деятельность достигает максимального размаха, не имеющего аналогов в музыкальном исполнительском искусстве двадцатого века. В течение сезона он дает от ста тридцати до двухсот концертов. Они охватывают почти весь тогдашний Советский Союз и многие страны Европы, Америку, Латинскую Америку. Жажда концертных странствий становится все более ненасытной. В 1962 году состоялись его гастроль в двадцати пяти странах, а в 1963 году — в сорока, в июле 1965 года он дает девять концертов в Лондоне, на одно лето приходится сорок концертов в Сибири и в Заполярье — в Дудинке, Норильске, Игарке, на острове Диксон, полуострове Таймыр; в другую зиму — семнадцать концертов на целинных землях Алтая. Когда на острове Куба пришел к власти Фидель Кастро, и его сторонники еще вели вооруженную борьбу в труднодоступных горах, Ростропович полетел на Кубу, пробираясь пешком по горным

тропам с виолончелью, достиг лагеря кубинских повстанцев и играл для них с верой, что их борьба справедлива.

В период первого послесталинского правления значительно расширились возможности зарубежных поездок. Для них Ростропович оказался весьма подходящей кандидатурой и не только вследствие таланта: у него, что называется, была чистая анкета, без родственников за границей, без провинностей, с хорошими характеристиками, подтверждающими благонадежность. Он выглядит вполне благополучным «послом» советского искусства, как тогда нередко называли гастролировавших за рубежом артистов. И хотя перед каждой поездкой его инструктируют, предостерегают, а за рубежом ограничивают в контактах, приставив сопровождающего, наблюдающего за каждым его шагом, концерты в разных странах помогали Ростроповичу уяснить свое место в мировом виолончельном искусстве, понять что он значил, что умел.

Наметилась эволюция в форме его виолончельных выступлений. Смешанные программы играют все реже. Как правило, концерты включают крупные формы виолончельной музыки и приобретают достаточно четкую историческую направленность, например: Третья соната Л. Бетховена, «Испанская сюита» М. де Фалья, Первая соната П. Хиндемита, Соната Ю. Левитина.

А вот программа двух концертов — 11 и 15 декабря 1960 года в Малом зале Московской консерватории (аккомпанировал А. Дедюхин): И.-С. Бах. Сюита № 3; Ф. Шопен. Соната; Р. Шуман. Пьесы в народном стиле; И. Брамс. Соната ми-минор; К. Дебюсси. Соната; С. Прокофьев. Соната; М. Вайнберг. Соната; две, сделанные Ростроповичем обработки для виолончели пьес И. Стравинского «Русская песня» и «Па-де-де».

В выступлениях с оркестром Ростропович старается не ограничиваться исполнением одного концерта, как дополнения симфонической программы: он заинтересо-

ывает инициативных дирижеров, в частности Г. Рождественского, программами, состоящими целиком из виолончельных произведений с оркестром. Например: Концерт И. Гайдна. «Вариации на тему рококо» П. Чайковского. Концертино С. Прокофьева в оркестровке Д. Кабалевского. С оркестром под управлением Н. Рахлина он играет такую программу: Концерты Э. Эльгара, А. Онеггера и сольная партия в «Дон-Кихоте» Р. Штрауса.

Тематической цельностью привлекают в это время Ростроповича фестивальные формы. Помимо уже упомянутых в предыдущей главе трех фестивалей, связанных с творчеством Шостаковича, Ростропович в шестидесятые годы с энтузиазмом играет на музыкальных фестивалях Англии, Франции, организует фестиваль в Армении. Своеобразным фестивалем становится его московский цикл из одиннадцати концертов «Виолончельный концерт за 200 лет», повторенный в Англии и США.

Как удается Ростроповичу выдержать такой темп и размах? Что помогает ему в этом? Предельная интенсивность, которую он превращает в привычное состояние, закономерно требует прежде всего особого режима предконцертной работы, занятий на инструменте, во многом отличающихся от того, что было принято исполнительской практикой и ею, казалось бы, проверено. Ростропович и сюда вносит свое понимание, проявляя тонкую психологическую наблюдательность и склонность к эффективной рационализации, без опаски поколебать привычное.

Когда я в 1966 году расспрашивала об этом Ростроповича, он отвечал на мои вопросы так:

— Опыт привел меня к отрицанию системы в занятиях на инструменте. Если человек с девяти утра регулярно усаживается за виолончель, как за работу,— это не искусство. Любая привычка противопоказана искусству.



*Слушая собеседника*

Я упражняюсь в любое время суток — утром, вечером, ночью — сколько нужно, сколько требуют обстоятельства. Дважды в жизни я играл на виолончели по девять часов в день — исключительные случаи.

Что важно для успеха дела? Не приемы, не регулярность работы, нет. Важно желание, страстное желание что-то сделать, чего-то добиться.

Волевые качества можно выковать. Воля нуждается в «самозатачивании». Что помогает?

Смена родов деятельности. Так сохраняется свежесть восприятия. Регулярность — враг искусства.

Я много концертирую. Уезжаю надолго в концертные турне. Начинаю скучать по ученикам. Возвращаюсь в Москву. Целые дни провожу в классе с учениками. Занимаюсь с упоением. Потом вновь тянет самому поиграть. Снова уезжаю. И так ежегодно.

Еще одно соображение: нельзя привыкать к творческому благополучию, обрастать житейским «жирком». Скажу неожиданное: человеку даже полезны трудности, борьба. Душевное благодушие притупляет эмоции.

Расскажу любопытный случай. В Нью-Йорке один видный оркестрант попросил меня послушать своих сыновей-скрипачей. Приехал на шикарную виллу. Хозяйка спрашивает, хочу ли я сперва поужинать, а потом послушать мальчиков, или наоборот. Житейская интуиция у меня развита: предпочел поужинать; не сделав сначала этого, вероятно, потом бы лишил себя такого надежного удовольствия. После ужина два пухлых мальчугана босиком стали передо мной. Им даже лень было поднять повыше скрипки.

Играли концерт Баха.

Мать спросила:

— Ну, как?

Я ответил:

— Вы хотите их спасти?

— Что значит — спасти?

— Возьмите палку и побейте их. Пусть они узнают,

что на свете существуют несправедливость, горе и слезы. Тогда они что-то почувствуют...

Я заметил: стоит днем поспать, успокоиться — я играю вечером на концерте хуже, благодушной, глаже. А вот если я зол, на себя главным образом, если силы как будто на пределе, — тогда играю удачно, ярче, «с искоркой»...

А разве критика, порой жестокая, которую многие годы испытывал Шостакович, не была стимулятором его творчества, не заставляла его интенсивней работать?

— Но человеку хочется радости и благополучия. Он хочет верить, что родился на свет, чтобы жить счастливо.

— Понятие счастья относительно. Человек должен быть «заряжен» энергией, а благополучие развивает апатичность. Ее наблюдаешь у американцев: «расшевелить» их трудно, одолевает скука.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович однажды сказал не без юмора: «Подумайте, у Баха было два десятка детей. Что ему оставалось? Чтобы их прокормить, он обязан был регулярно сочинять гениальную музыку».

— Следует допустить, что в высказанной категорической точке зрения имеет значение ваш, субъективный темперамент, характер, склонности, привычки.

— Безусловно. И методику занятий для себя выработал соответственно характеру. Люблю работать с увлечением. Тогда сроки овладения сочинением сокращаются. Рекордный срок в моей практике — Первый виолончельный концерт Шостаковича: второго августа 1959 года получил ноты, а шестого августа играл концерт автору наизусть.

— Как же вы работаете?

— Так, что у меня никогда не устают мышцы рук. Устает голова.

Первоначально учу новое сочинение без инструмента, с нотами. Беру клавир и стараюсь представить звучание с помощью внутреннего слуха. Вслушиваюсь во все гармонии, переходы, разбираю форму.



Определив, как мне хотелось бы играть, сажусь за фортепиано и «прощупываю» музыкальную ткань, виолончельную партию подпеваю. Затем играю произведение на виолончели. Целиком. Со стороны послушаете: каскад фальши. Темпераментной фальши. Но я должен сразу представить, как нужно играть, какими «мазками». Потом уж расставляю правильные штрихи, аппликатуру и учу тщательно...

В заключение — снова темпераментно, «в мыле» проигрываю произведение и определяю, какие его части, куски нужно «подравнять».

— В чем заключается техническая работа?

— Главным образом в поисках наиболее удобного «общения» с инструментом. Прямого общения, чтобы ничто не мешало, не стояло между инструментом и исполнителем, чтобы играл виолончелист естественно и легко.

— Двигательный автоматизм вырабатывался у человека веками. Движения привычны, естественны. Физическое состояние человека, играющего на виолончели, едва ли естественно.

— Что касается естественности движений, то они у виолончелиста не менее естественны, нежели у пианиста, дирижера или скрипача. Обычно я работаю над начальными движениями смычка; замах смычка соответствует дирижерскому жесту в некотором смысле. Левая рука виолончелиста — это голосовые связки певца, правая — дыхание. Перед тем как вести смычок, я вдыхаю воздух, первое движение — на выдохе. Тогда появляется правильное ощущение движения, выразительности, вовсе не всегда связанное с реальными физическими возможностями.

Допустим, мне хочется сыграть фразу с «бесконечным» дыханием. Но у меня нет бесконечного смычка. Однако, если я правильно почувствую фразу, страстно захочу ее спеть и привыкну к правильному дыханию, смена смычка покажется незаметной.

— Это понимал Бетховен: в Четвертом фортепианном концерте есть лиги, физически невыполнимые, но они направляют внимание, воображение музыканта.

— Именно таков истинный подход к интерпретации. Она является сложным психологическим процессом. Ведь музыкальное произведение — зашифрованное настроение композитора. Моя задача — возродить эмоциональное состояние, которое вылилось в музыкальный образ, играть так, чтобы эмоцию, настроение как бы возратить публике. Конечно, понимаю, что полностью такую задачу не выполнить, но максимального приближения к замыслу композитора я обязан достигнуть.

Помнить весь репертуар помогает то, что я играю на фортепиано. Играю наизусть все аккомпанементы и охотно заменяю в консерваторском классе пианиста-концертмейстера. Не могу сбиться, не могу забыть потому, что ясно слышу, представляю всю фактуру. Самая надежная страховка для инструменталиста — знать фортепианную партию, знать оркестровую партитуру. Так всегда поступали Федор Шаляпин, Джордже Энеску. За все годы работы я ошибся на эстраде дважды — не думаю, что это много, учитывая интенсивность концертной практики.

Запоминаю текст очень быстро и никогда затем не пользуюсь нотами. Считаю, что всегда нужно играть наизусть: ведь исполнение, как мы уже говорили, — процесс своего рода внушения слушателям определенного эмоционального состояния. Чтобы осуществить такой «гипноз», нужно освободить все участки мозга.

Однажды я играл на радио сонату Мясковского по нотам. Заметил: как только я начинал играть хорошо, я переставал замечать ноты. Как только «зрение возвращалось», исполнение резко ухудшалось.

Центр внимания и усилий Ростроповича переносится на достижение артистизма, совершенствование искусства воздействия музыканта-исполнителя на слушате-



*Автографы после концерта*

лей. Концерты в разных аудиториях становятся испытанием силы этого воздействия. Ростропович побеждает в себе страх эстрады, от которого страдают даже великие артисты, для него публика никогда не враждебна, он ее любит и ей изначально верит, идет на концерт как на праздник, предвкушая наслаждение, которое прежде всего ему самому доставит музыка. Его склонность к риску и азарт проявляются в том, что он никогда не переносит концерт, даже если что-то не успел сделать как хотел. Он рано овладевает своеобразными формами эмоциональной компенсации. Вспоминая, как в 1964 году на фестивале «Варшавская осень» Ростропович должен был впервые сыграть Концерт А. Бабаджаняна. Приехал он утром, в день концерта, сразу порепетировал, потом был обед с возлияниями, а вечером в зале Варшавской филармонии, в присутствии польской музыкальной элиты Ростропович играл с необыкновенным темпераментом: это был ступок исполнительской страсти, казавшейся чрезмер-

ной, но извинительной, учитывая восточный характер музыки. Публика потребовала повторения Концерта «на бис», и вот тут-то стало ясно, что темперамент компенсировал некоторую неуверенность. Огромное напряжение у солиста выразалось не в скованности, как обычно бывает в таких случаях, а наоборот, в подчеркнутой, демонстративной свободе и эмоциональности. Убедившись в полном овладении произведением, он во второй раз играл его со спокойной сосредоточенностью и эмоциональной соразмерностью.

Количественной продуктивности могла сопутствовать опасность превращения концертов в повседневную ремесленную привычку, при которых профессионализм и уверенность могли имитировать вдохновение и непосредственность. Он избежал этой опасности, побеждая привычку все той же любовью к эстраде. Стоило ему выйти на ее возвышение, перед людьми, как его охватывало чувство необыкновенного, даже ритуального действия — того, что позволяло назвать концертную эстраду «кафедрой истины».

На вопрос о его эстрадном самочувствии он отвечал:

— Еще раз подчеркну значение своего рода внушения при исполнении музыкального произведения, своего рода гипнотического действия артиста. Вот объяснение, почему посредственные сочинения в исполнении Шаляпина или Рахманинова воспринимались горячо.

Случилось, я заболел бессонницей. Медикаменты не помогали. Пригласили гипнотизера. Я встретил его холодно: вот, думаю, покажет мне блестящую палочку и устроит различные манипуляции.

Гипнотизер поговорил со мной о пустяках, не связанных со сном, о чем-то спросил. Вечером я уснул часов на двенадцать.

Продолжительное время спустя я как-то спросил у гипнотизера:

— Ведь вы ничего не сказали необычного, как же удалось меня вылечить?

Он ответил:

— Внушение не связано со словами. Слова могут иметь разный смысл. Важно ослабить организм для восприятия внушения. Вот в чем смысл беседы.

Так и артист. Он внушает состояние, пользуясь иногда даже не очень существенными словами.

— Какие еще качества определяют воздействие исполнения?

— Личные «биотоки». В пластинке они «стираются». Пластинки справедливо называются «музыкальными консервами». Исполнитель не должен казаться исполнителем. Он должен казаться сочинителем. Тогда ему поверят. Причем можно играть произведение бесчисленное множество раз, но сохранять ощущение его рождения на эстраде. Как только сочинение надоедает, начинается «чистое искусство», то есть холодное воспроизведение по заранее отшлифованному образцу. И слушают тебя совсем иначе.

Тип исполнителей, который К. Станиславский назвал «артистами представления», Ростропович категорически не приемлет. Активность и первичность сопереживания лежит в основе успеха. Это твердое убеждение и принцип, соответствующий природе его таланта и характера в любом репертуаре — и классическом, и современном. Воля сконцентрирована на внутреннем посыле в зал. От него действительно исходит такая магнетическая сила убеждения и веры, что люди должны его понять и полюбить музыку. Он увлекает слушателей как соучастников интерпретации и этим возвышает их над обыденностью. Такой артистизм он в себе развивает, умножает, проверяя его ненасытно, всегда, всюду, даже в каждодневных общениях с людьми.

Предельная интенсивность творческой жизни поддерживается также благодаря многообразию ее компонентов. Единообразие утомляет, переключения, наоборот, умножают энергию. Сольные выступления и концерты с оркестром дополняются камерными ансамбля-

ми. Формируется трио: Э. Гилельс — фортепиано, Л. Коган — скрипка, М. Ростропович — виолончель. Играли Трио «Памяти великого артиста» П. Чайковского, Элегическое трио С. Рахманинова, некоторые трио Й. Гайдна, Л. Бетховена, Р. Шумана. Были сделаны записи, но просуществовал ансамбль недолго. Вступили в противоречие характеры ансамблистов: жесткость и осмотрительность Гилельса, склонного к неторопливой шлифовке, не вязались с быстротой охвата и напором Ростроповича, его многосторонняя неумность была Гилельсу не по душе. В дальнейшем Ростропович играл трио и квартеты с разными исполнителями, часто со скрипачами М. Вайманом, Б. Гутниковым, альтистом Ю. Крамаровым. Трио А. Гольденвейзера записал с автором как пианистом и Л. Коганом.

Событием стали ансамблевые концерты Ростроповича с Рихтером. Начало, положенное пожеланием Прокофьева услышать свою Сонату в интерпретации Ростроповича — Рихтера, а затем выступлением Ростроповича с Рихтером-дирижером получило продолжение. Их сотрудничество длилось двенадцать лет, хотя в силу занятости сольными поездками, совместная работа интенсивной не оказалась. Все же ее репертуарный объем был не столь уж мал: все сонаты Баха, Бетховена, Брамса, сонаты Шопена, Грига, Дебюсси, Прокофьева, Бриттена. Цикл из бетховенских сонат был сыгран Ростроповичем и Рихтером весной 1953 года в Москве и Ленинграде, другие программы игрались в Москве. Исполнение вместе с Рихтером Сонаты Бриттена в конце 1961 года вызвало многие отклики прессы, отмечавшие выдающийся результат. Ансамбль позволял сделать выводы, касавшиеся самой психологии такого рода содружества: «Каждый из этих выдающихся артистов обладает сильной и самобытной индивидуальностью, что могло, казалось бы, принести ущерб ансамблю,— писал Л. Гинзбург,— однако музыкальный вкус обоих партнеров настолько совершенен, оба они

настолько владеют чувством меры и настолько способны подчинить свое собственное понимание исполняемой музыки интересам художественного целого, что единство их ансамбля безукоризненно, оно возникает у этих художников отнюдь не в результате насилия над своим творческим «я», а на основе близости творческих принципов».

Ансамбль Ростроповича с Рихтером и Дедюхиным, его участие в трио, выступления в качестве пианиста с Вишневской утверждали такое понятие ансамбля, в котором объединялись музыканты, привычные к блестящим сольным выступлениям. Эмоциональная «температура» такого ансамбля поднималась, коллективное исполнение воспринималось как сольное. Возникал род исполнительства, который можно назвать сольно-ансамблевым, то есть органично сочетающий единение музыкантов с ощущением абсолютно свободной игры каждого ансамблиста. Происходит совершенствование функций аккомпанемента, повышение его роли не только в вокальном исполнительстве, как это было в выступлениях с Вишневской, но и в инструментальном. В сущности, функции аккомпаниатора и ансамблиста максимально сближаются. Быстрота охвата материала, свободная ориентация в разных стилях, техническая безупречность, способность приспособиться к подчас некачественным фортепиано и условиям разных концертных залов с несовершенной акустикой — все это для Ростроповича не составляет проблемы. Главное — отказ от диктата солиста, равенство исполнителей, к которому Ростропович призывает своим собственным примером. Как следствие — знание аккомпаниатором своей партии наизусть, даже, если ноты на всякий случай остаются на пюпитре.

Пианисты стремились работать с Ростроповичем, рассматривая сотрудничество с ним как непрерывное самосовершенствование. Сам зная наизусть все фортепианные партии, Ростропович всегда мог направить,

показать, подсказать, помочь. В общении с ним быстро постигалась специфика виолончельного аккомпанемента: особая чуткость к балансу звучности, соотношение динамики у виолончели и фортепиано, взаимосвязи штрихов. С Ростроповичем выступают пианисты, чьи имена выделяются в истории советского музыкально-ансамблевого искусства: И. Михновский, В. Ямпольский, А. Зыбцев, А. Аминтаева, С. Вакман, М. Карандашова. Его творческим другом неизменно оставался А. Дедюхин, в артистической жизни которого работа с Ростроповичем заняла центральное место.

Неугомонный Ростропович и в тембровые формы аккомпанемента внес элемент новизны. Выезжая с аккомпаниатором-баянистом М. Козаковым в отдаленные районы страны, где не было фортепиано, он тем самым показал неиспользованные тембровые ансамблевые перспективы, натолкнул на принципиальные выводы о соотносимости и звучности виолончели с темброво необычным, непривычным сопровождением: так вышло, что именно непрехотливые выступления с баяном, на которые коллеги Ростроповича смотрели снисходительно, как на еще один трюк склонного к эффектам артиста, помогли композиторам в расширении тембровых границ виолончельно-ансамблевой литературы.

К дирижерской деятельности Ростропович оказался подготовленным, во-первых, тем, что, играя концерты для виолончели с оркестром, нередко брал на себя дирижерские функции, всегда активно контактировал с оркестрантами, добиваясь цельности исполнительской картины; во-вторых, он всегда досконально знал оркестровую партию не только в целом, но и в деталях инструментовки, то есть владел всей партитурой. Как композитор, он изучал оркестровку специально и испытывал себя в оркестровом творчестве. Его музыкальная многосторонность обуславливала то, что исполнение строилось по законам дирижерской логики, масштабного дирижерского охвата всего произведения. Он, как



указывалось, обладал и задатками организатора, талантом убеждения, что тоже имело значение для дирижерской профессии.

Трудность заключалась в овладении дирижерской техникой, причем Ростропович понимал, что обучение здесь могло дать многое, но не все, ибо жестикуляция являлась природным свойством специфического дирижерского таланта.

Таким свойством Ростропович не обладал. Уроки, взятые у Кондрашина, не сразу освободили его от скованности жеста, угловатости, недостаточной гибкости и пластичности: нет, не получался из него сразу Божьей милостью дирижер и, какими бы ни были его знание, слышание оркестра, интерпретаторские идеи, довольно долго казалось, что дирижирование останется в его деятельности лишь единичными эпизодами.

Всегда нетерпеливый, азартный, здесь он проявил осмотрительность. И принял для себя дальновидное решение, предложив, вопреки протестам Вишнеvsкой, свои услуги в качестве дирижера Большому театру, полагаясь на опыт работы с вокалистами и навык управления многими компонентами музыкального действия, полученный от игры в ансамбле. Дирижирование из оркестровой «ямы», где дирижер как бы сливался с оркестром, избавляло его от непривычного положения симфонического дирижера, управляющего оркестром стоя на эстраде спиной к публике, вне столь важного для Ростроповича непосредственного общения с публикой «лицом к лицу».

Процесс подготовки спектакля принял иные временные контуры чем это было в сольном исполнительстве. Уверенная, что по обыкновению дело у Ростроповича сладится быстро, дирекция театра предложила для выбранной им оперы «Евгений Онегин» обычное число репетиций: опера шла в театре многие десятилетия. Ростропович, однако, попросил двенадцать репетиций, вызвав недоумение: на их оплату у театра не было



*М. Ростропович, А. Вознесенский, З. Богуславская, М. Плисецкая, Р. Щедрин. Москва, 1960-е годы*

средств, к тому же это нарушало принятый порядок, выбивало оркестр из графика. Ростропович был непреклонен: «Если невозможно, по-иному работать не буду». Понимая, что отказ Ростроповичу вызовет нарекания, и общественное мнение будет на его стороне, руководство Большого театра сделало исключение — требуемое количество репетиций было предоставлено. И тут оркестр и певцы узнали, что такое его беспощадная требовательность: не упускалась ни одна фраза, привычное переосмысливалось. Происходило своего рода переинтонирование известного шедевра, без оглядки на традиции: словно слои поздних красок снимались с картины, чтобы представить ее в первоизданной чистоте. Изумленная Вишневская сама как бы заново открывала талант мужа, теперь уже как дириже-

ра — не только слышащего, но и видевшего музыку как действие, драму характеров, как русскую поэзию. От привычной уже сглаженности Ростропович привел исполнение к накалу страстей, обострению контрастов, рельефности музыкальной речи.

Премьера состоялась 16 января 1968 года и вызвала много положительных откликов. В сентябре следующего года Ростропович дирижировал этой оперой в Берлине, во время гастролей там Большого театра.

Успех побудил его предложить театру постановку оперы «Война и мир» С. Прокофьева, и она была принята. Так Ростропович входил в круг признанных оперно-симфонических лидеров Москвы в те годы, когда уже не было Н. Голованова, С. Самосуда, А. Мелик-Пашаева и других корифеев оперного дирижирования.

На постановку «Войны и мира» Шостакович в статье для газеты «Советская культура» откликнулся исчерпывающе кратко: «Война и мир» впервые звучала так, как она должна звучать».

Таким образом, к 1970 году Ростропович заявил о себе как об оперном дирижере высокого класса, вновь доказав, что способность к трезвой самооценке безошибочно позволяет ему определить ту сферу, которая, соответствуя его таланту и конкретным обстоятельствам, выявляла его возможности наиболее полно и успешно.

Опера стала своеобразным трамплином для его дирижерской деятельности. Поначалу симфоническое дирижирование Ростроповича не имело столь большого резонанса. После выступления в Горьком вместе с Шостаковичем, Ростропович в 1963 году дирижирует местным оркестром во время его гастролей в Москве, потом выступает с оркестром Московской филармонии, с некоторыми периферийными коллективами. Репертуар готовит, главным образом, распространенный, не требующий от оркестров специальной и длительной

подготовки: М. Глинка, П. Чайковский. Виолончельные произведения Шостаковича дополняются симфоническими, в частности, уже упоминавшейся Четырнадцатой симфонией, записанной на пластинку. Акцент на симфоническое дирижирование усилился в самом конце шестидесятых и начале семидесятых годов, когда попавшего в опалу Ростроповича, наказанного ограничением виолончельных концертов, потихоньку от высокого начальства приглашают для дирижерских выступлений на периферию, испытывающую голод на дирижеров. Работа с оркестрами, которым приходилось все и по многу раз показывать и пояснять, развила технику жеста, дирижерское красноречие Ростроповича.

## 2

Неверно было бы считать, что только один Ростропович побуждал композиторов-современников к творчеству для виолончели. Такая инициатива не была в истории музыки новой. Правда, как справедливо сетовал Ростропович, Л. Бетховен и И. Брамс не уделяли большого внимания сольной виолончели и не имели виолончелистов-единомышленников. Но выдающийся русский виолончелист К. Давыдов был композитором, создавшим для виолончели обширную литературу, часть которой не потеряла своего значения и в двадцатом веке: Ростропович с успехом играл Концерт Давыдова. А Вержбиловичу адресовались «Серенада» Н. Римского-Корсакова, «Элегия памяти Ф. Листа», «Песнь менестреля», «Мелодия», «Испанская серенада» А. Глазунова, «Маленькая баллада» и «Грустная песня» А. Аренского. «Элегия», «Вальс», «Аллегро» Э. Направника, «Ориенталь» Ц. Кюи. Вержбилович направлял, как это делал позднее Ростропович, к виолончельному творчеству молодых композиторов: ученика Н. Римского-Корсакова Н. Соколова, Л. Кашпе-

рову, А. Кузнецова, Я. Витола. Уровень мастерства русского виолончелиста, блеск его выступлений побуждали зарубежных композиторов писать для виолончели: пьесы Д. Поппера, Д. ван Гоэнса, Р. Гильдебрандта, ряда польских авторов стали популярны благодаря Вержбиловичу.

Таким образом, подобные традиции существовали. Репертуарная преемственность была очевидной. К тому, чего Ростропович достиг в новой музыке, он был подготовлен отнюдь не только общим уровнем своего исполнительского мастерства. Его репертуар содержал произведения, каждое из которых являлось новой ступенью в развитии виолончельной музыки девятнадцатого и начала двадцатого веков: «Вариации на тему рококо» П. Чайковского — 1876 год, Концерт А. Сен-Санса — 1872 год, Концерт А. Дворжака — 1895 год, Соната Э. Грига — 1883 год, Соната С. Рахманинова — 1901 год. Овладение этой сокровищницей классического виолончельного репертуара позволило ему идти дальше, к участию, поистине историческому, в творчестве Шостаковича и Прокофьева, к тесному сотрудничеству со многими современными композиторами.

В двадцатом веке интерес композиторов к сочинениям для виолончели возрастал, особенно для виолончели соло. Развивался жанр виолончельной сонаты и концерта. Достаточно многообразными являлись стилевые черты виолончельной литературы, среди авторов которой были А. Онеггер, Д. Мийо, М. Рeger, П. Хиндемит, Дж. Энеску, З. Кодай, Б. Мартину, С. Барбер, Ф. Пуленк, Э. Вила-Лобос. Заметно обогатилось использование виолончели в оркестровых партитурах у Б. Бриттена, И. Стравинского, Р. Штрауса, М. Равеля, О. Мессиана; стало очевидным сближение виолончельной техники со скрипичной. Почти во всех случаях крупные сочинения адресовались известным виолончелистам, часто писались по их заказам и учитывали особенности их игры. Так, Д. Тови посвятил

Концерт П. Казальсу, Г. Форе посвятил свою Первую сонату Л. Хассельмансу, Ф. Пуленк писал Сонату для П. Фурнье, М. Марешалю посвятили свои Концерты А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Буске. Уже в то время, когда Ростропович развил кипучую деятельность по привлечению композиторов к виолончельному творчеству, когда его искусство побуждало их писать для виолончели, создавались новые произведения и для других исполнителей: в 1963 году Ж. Мартинон передал свой Концерт для премьеры П. Фурнье, А. Тисне писал для А. Наварры, позднее Концерт японского композитора Мамии играл Э. Раутио с оркестром Хельсинкского радио.

К пятидесятым годам, на которые пришлось начало активной работы Ростроповича с композиторами, только в Германии появилось восемь виолончельных концертов и семь сонат.

Заслуга Ростроповича заключалась в том, что единичные опыты своих предшественников он сделал нормой, неизмеримо раздвинув рамки таких начинаний, придал им масштабность, а главное, обогатил, до некоторой степени изменил саму психологию взаимоотношений композитора с исполнителем, характер их контактов, степень воздействия исполнителя на творческий процесс, на его конечную цель.

Поначалу действовать ему пришлось в нелегких условиях. Когда он впоследствии, вспоминая молодость, утверждал, что, «если бы я занимался только у Козолупова, то никогда бы не понял, что такое новая музыка», он имел в виду господствовавшую в сороковые годы ориентацию на традиционную музыку. Сонаты Прокофьева и Шостаковича были тем горизонтом, за который хотелось заглянуть. Идеологические ограничения привели к тому, что в стилистических поисках советские композиторы уступали даже таким отнюдь не первостепенным зарубежным виолончельным авторам, как Б. Циммерман и В. Фортнер. Сдвиг наступил, когда удалось утвердить Симфонию-концерт Прокофьева и по-

явились концерты Шостаковича, то есть в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов, и был связан с некоторой общей либерализацией, благоприятствовавшей творческим поискам. Пришедший к руководству Российской композиторской организацией Д. Шостакович содействовал развитию инициативы. Серьезных препятствий Ростроповичу тогда преодолевать почти не приходилось, и он пользовался этим, как умелый стратег-организатор. Определился достаточно многообразный стилистический спектр новых виолончельных произведений — от высокопрофессионального традиционализма Д. Кабалевского и подражаний Шостаковичу у Левитина до острой новизны Б. Бриттена. Круг композиторов, обратившихся к виолончельному творчеству, оказался большим. Будучи тогда еще далеко не старым человеком, Ростропович благодаря новой музыке как бы прожил жизнь трех поколений: учителей, писавших для него (Н. Мясковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, В. Шебалин), его сверстников — авторов новых сочинений (М. Вайнберг, А. Бабаджанян, Ю. Левитин, Б. Чайковский) и совсем еще в ту пору молодых композиторов (Б. Тищенко и Г. Баншиков). Возникло специфическое единство, когда нереализованные им самим композиторские замыслы получали воплощение в творчестве других и служили как исполнению, так и процессу создания произведения. М. Вайнберг вспоминал о Ростроповиче: «Неразрешимая загадка: я не могу понять, как можно, взглянув в первый раз в ноты, не только блестяще их «прочитать», но сразу же, тут же понять и осознать всю концепцию сочинения». Отсюда следовала и отмеченная М. Вайнбергом способность сразу охватывать «индивидуальный характер, свойственный определенному стилю, творческой манере автора»: здесь тоже играли роль психологические композиторские качества Ростроповича, сочетавшиеся с исполнительской стилиевой гибкостью. «Наше мышление синхронно», — поражался Бриттен, который даже не мог

непосредственно объясняться с виолончелистом, еще не владевшим английским языком. Не зная, что Ростропович сочинял музыку, Бриттен ощутил в нем именно необыкновенную стилевую восприимчивость. Потому Бриттен не должен был объяснять, указывать: как он вспоминал, все шло «легко, само собой».

Ростропович сразу и хорошо понял — пристрастия, ограничения, его стилевые предпочтения и личные отношения пользы не принесут. Он по сути отказался от строгого отбора, отсеивая лишь заведомо непригодное. Он хотел быть терпимым, даже снисходительным, чтобы каждый композитор действовал свободно, без оглядки на жесткую требовательность исполнителя, с уверенностью, что встретит понимание и одобрение. Снисходительность сочеталась с требовательностью благодаря тому, что каждый автор ждал его советов, нуждался в них, хотел их слышать, доверял им и надеялся на помощь Ростроповича, как необходимое условие для достижения высокого уровня создаваемого произведения. Так композитор и исполнитель шли навстречу друг другу и вместе — к общей цели. Для того, чтобы создание виолончельных сочинений вошло в жизнь композиторов как постоянная потребность и чтобы интенсивность этого рода творчества не уступала скрипичному, фортепианному и даже симфоническому, чтобы публика привыкла к этому новому пласту музыкальной культуры, научилась в нем разбираться, оценивать его по достоинству, искать и находить в нем источник эстетических радостей и духовного совершенствования, исполнитель должен был не ограничиваться ролью заказчика и советчика, а становиться как бы соавтором композитора. Кто как не артист, постоянно соприкасающийся с публикой, тонко чувствующий ее реакцию, мог определить оптимальную форму сочинения, место, объем, характер виолончельных каденций и, конечно, все, что относилось к виолончельной технике, специфике виолончельной выразительности.



Вооруженный опытом работы с Прокофьевым, горьким уроком неудачной премьеры Виолончельного концерта, показавшим, как важно выявить в произведении не только новое, но и то, что привычно, на что слух может опереться, как важно добиться особой яркости и артистизма в первой интерпретации, он закаленным бойцом вступил на путь исканий. Для композиторов старшего поколения его обращение к их творчеству иногда оказывалось не только профессиональной, но моральной поддержкой. Так произошло с В. Шебалиным. Не выдержавший гонений 1948 года и безнадежно заболевший, он все-таки написал Виолончельную сонату и посвятил ее своему бывшему ученику. «Мне было страшно думать о предстоящих творческих встречах с тяжелобольным композитором,— вспоминал Ростропович.— Я помнил время, когда признание его музыки и общественных заслуг подняли его на самую вершину. Его влияние на развитие советской музыки, его авторитет были непререкаемы. Он был героем и хорошо понимал это. А теперь... Но именно в этих последних встречах с ним я понял действительную и подлинную чистоту и величие души, понял, что значит настоящий героизм». Премьера Сонаты состоялась в ноябре 1961 года: это было одно из последних значительных событий в жизни композитора.

В широком привлечении Ростроповичем многочисленных авторов к виолончельному творчеству была одна особенность, имевшая едва ли не политическую окраску. До Ростроповича его коллеги-исполнители сотрудничали только с советскими композиторами: Ойстрах с Прокофьевым, Гилельс с Прокофьевым, Кабалевским, Вайнбергом. Заказывать музыку зарубежным авторам или обращаться к ним с творческими проблемами не осмеливались. Страх перед репрессивной системой ограничивал даже такого рода контакты.

Ростропович был первым, кто пробил этот «железный занавес», вовлек в создание новой музыки значительный

круг зарубежных композиторов, причем не только из близких Советскому Союзу государств так называемых народных демократий, но и из капиталистических стран, чьи правительства относились тогда к СССР настороженно, а порой и враждебно. О том, насколько активно он стремился к таким контактам, свидетельствуют случаи, когда Ростропович, гастролируя в зарубежных странах, выучивал во время гастролей произведения композиторов этих стран. В 1967 году, например, он выучил и исполнил с большим успехом Концерт Л. Фосса и Вариации У. Пистона, что привлекло к Ростроповичу других композиторов, способствовало развитию американской виолончельной литературы. Без колебаний Ростропович отвергал политические мотивы ради единственно творческих, не удовлетворяясь разрешенными контактами лишь с теми, кто демонстрировал свою расположенность к советскому строю, тем самым вызвав интерес к советской музыке и исполнительской школе ряда значительных зарубежных мастеров: Б. Бриттен, А. Жоливе, А. Грасиас, Г. Кассадо, А. Соге приезжали в Москву, чтобы услышать свои сочинения в исполнении Ростроповича, встречались с советскими композиторами, знакомились с их творчеством. В свою очередь, для советских композиторов такие творческие контакты были окном в иной стиливой мир: к тому времени Б. Бриттен уже был автором опер «Питер Граймс», «Альберт Херинг», «Весенняя симфония», «Сон в летнюю ночь», а также «Военного реквиема», который Шостакович считал одним из лучших сочинений нашего века. Напряженная экспрессивность музыки Бриттена, смелость гармонии и полифонии, черты национальной традиции — многое, что звучало в посвященных Ростроповичу виолончельных сочинениях, своеобразно вплеталось в советское музыкальное творчество как источник его обновления. Шостакович, познакомившийся с Бриттеном через Ростроповича, задумывал камерную оперу «Черный монах». А. Соге, приезжавший дважды в СССР

на премьеры своих сочинений, оказал большое влияние на балетную музыку А. Петрова.

Б. Бриттен обратил внимание на Ростроповича после исполнения в Лондоне Первого виолончельного концерта Шостаковича. Впечатление от его игры было огромным и вызвало желание писать для Ростроповича. Первой появилась Виолончельная соната в пяти частях, с наименованиями частей, соответствующими их характеру: «Диалог», «Скерцо», «Элегия», «Марш», «Весьма подвижно». В содержании сказалась склонность Бриттена писать с расчетом не только на творческий, но и человеческий, личностный облик исполнителя: «Я всегда люблю писать музыку не вообще для исполнителей, пусть замечательных, но мне не знакомых, а для людей, которые мне близки душевно... Для меня это все конкретные и дорогие люди, и когда я пишу, я думаю о них, я вижу и слышу их». Ростропович смог стать для Бриттена таким близким человеком, и в Сонате композитор создавал своеобразный портрет друга с многоцветием настроений, изменяющихся соответственно его эмоциональным состояниям, с театрализацией «Марша», убеждающей речью в «Диалоге», острым гротеском в «Скерцо». Технические приемы не были необычными и больших трудностей для исполнения Соната не представила.

Определяющее влияние виолончельных концертов Прокофьева и Шостаковича, как масштабных симфонических концепций с драматизацией функций виолончели, проявилось в Виолончельной симфонии Бриттена, созданной в 1963 году. Это сочинение, сложное по языку и техническим приемам, Ростропович сыграл в Москве, Лондоне, Париже, Эдинбурге и в Олдборо — приморском английском городке, где жил Бриттен и куда к нему Ростропович и Вишневская стали часто приезжать. В Олдборо проводились фестивали музыки Бриттена с их участием, а в августе 1965 года они из Олдборо вместе с Бриттеном отправились в Армению, в Дилижан, и там



*М. Ростропович и Б. Бриттен  
в Большом зале Ленинградской фи-  
лармонии. 1964 г.*

провели бриттеновский фестиваль, ставший блестящим музыкальным праздником. На этом фестивале впервые были исполнены Сюита для виолончели соло и цикл для пения с фортепиано «Эхо поэта», посвященный Вишневской и Ростроповичу. Под воздействием искусства Ростроповича интерес Бриттена устремляется к обогащению звучания виолончели соло, без сопровождения.

Эта тенденция уже наметилась и в советской музыке и привела к созданию сюит для виолончели соло М. Вайнбергом и Б. Чайковским, к господству виолончельных монологов в концертах Б. Тищенко, Д. Кабалевского. Бриттен же действует наиболее последовательно и продуктивно. Он пишет еще одну Сюиту соло и в обеих появляются двухголосные фуги, то есть Бриттен трактует виолончель как инструмент полифонический и подтверждает, что это не единичный опыт, а органическое характерное качество инструмента, создав Третью сюиту соло.

В богатом творчестве Бриттена виолончельные сочинения — Соната, Симфония и три сюиты — заняли существенное место. Никто не писал для Ростроповича так много и систематически, ни на ком влияние его искусства и личности не отразилось так определенно и непосредственно. Ростропович склонял композиторов и к исполнительству, причем не только их собственных произведений, как это было с М. Вайнбергом, Л. Пипковым, Ю. Левитиным. Вместе с Бриттеном Ростропович играл Сонату Бриттена и также Сонату-Арпеджионе Шуберта в сезоне 1962/63 годов в Большом зале Московской консерватории. Участием авторов он, с одной стороны, максимально приближал интерпретацию к авторскому замыслу и поднимал интерес к премьерам, с другой стороны, выступления с Ростроповичем приобщали композиторов к эстраде, помогали ощутить воздействие их музыки на слушателей, иными словами, развивали то, что можно назвать композиторским

артистизмом — тем чутьем воздействия, которым владеют композиторы-исполнители.

Какими были требования Ростроповича к новым сочинениям и как он работал с их авторами? Жанры не ограничивались. Преобладание крупных форм определялось не столько заказом исполнителя, сколько ориентацией на его масштабность, склонность к концертам с оркестром, позволявшим выявить богатство и потенцию виолончельного звучания в сопровождении оркестровой массы и в равноправии с ней. Эта тенденция вытекала из успеха Конcertов Прокофьева, Шостаковича и поддерживалась Концертами Б. Бриттена, А. Сого, Б. Тищенко, А. Бабаджаняна, Л. Пипкова, Е. Голубева и других авторов. Бывали периоды, когда новые концерты появлялись ежегодно и не по одному. Приведем перечень авторов, создавших произведения этого жанра в течение 1959—1966 годов: 1959 — Д. Шостакович, 1960 — С. Моралев, 1961 — И. Финкельштейн, 1962 — Л. Книппер, М. Раухвергер, 1963 — Ю. Левитин, С. Моралев, 1964 — Б. Чайковский, Б. Тищенко, Т. Хренников, Д. Кабалевский, 1965 — А. Шнитке, 1966 — Д. Шостакович, Б. Чайковский, В. Юровский.

Проблема темброво-ансамблевых обогащений, решавшаяся Шостаковичем в его Концертах путем сочетания виолончели с духовыми и ударными инструментами, ставится и в других жанрах. В 1966 году, беседуя со мной, Мстислав Леопольдович убежденно утверждал: «Путь обогащения виолончельной литературы едва ли будет связан с фортепиано. В сущности, совместное звучание виолончели и фортепиано неестественно: тянущийся звук виолончели и угасающий звук фортепиано. Когда я играю некоторые ансамбли, мне это сочетание кажется едва ли не механическим. Вот почему я так люблю играть сочинения для виолончели соло. Или с оркестром. Или со специально подобранным составом сопровождения. Конечно, чудесная музыка

написана для двух инструментов, но неоднородность звучания я и в ней подчас ощущаю.

Задача: найти естественное тембровое обрамление для виолончели. Вот почему Б. Чайковский написал сочинение для виолончели, электрогитары, клавирина и ударных. Думаю, что своевременность таких поисков понимал Прокофьев. У него ведь в Симфонии-концерте есть немало тембровых находок, необычных ансамблевых сочетаний: виолончель, например, играет вместе с тубой».

Видимо, ощущая такую же потребность, Л. Книппер в Концерте-монологе сопроводил виолончель медными инструментами и литаврами, Ю. Левитин в Концертино придал виолончели только духовые инструменты. Но главное заключалось в начале того процесса, который М. Вайнберг метко назвал «пробуждением у композиторов инстинктов виолончельного мышления».

Объясняя недостаточный интерес классиков девятнадцатого века к виолончели, М. Вайнберг замечал, что «здесь, вероятно, виновато не только предвзятое отношение к инструменту, но действительно существующие особенности его выразительных средств». О том же более определенно сказал Б. Чайковский: «Возможности... представлялись ограниченными. Казалось, что самой природе инструмента недостает масштабности и разнообразия эмоций». Для того чтобы решительно опровергнуть такую точку зрения Ростропович и привнес в творчество то, что Бриттен определил, как «развитие самой идеи «виолончель», а «не как имитацию возможностей других инструментов (скрипки, фортепиано)». Этот тезис был определяющим в усилиях Ростроповича.

Композиторы и исполнитель шли по взаимосвязанным направлениям, уяснить которые позволяют высказывания самих композиторов. Игра Ростроповича, как замечал М. Вайнберг, ломала представление о том, «что виолончель — инструмент «одной струны» — ярко

звучащего «ля». Б. Чайковский признавал, что Ростропович «заставил посмотреть совершенно другими глазами на виолончель как сольный инструмент» и что «самый взыскательный композитор мог потребовать от Ростроповича всего, что хочет его творческая фантазия». Технической изобретательности давался полный простор. Чтобы освободить композиторов от ограничений, Ростропович даже полемически убеждал Б. Чайковского: «Пишите так, как хочется, я все сыграю»; Л. Пипкова: «Не бойся никаких трудностей — сыграть возможно все». Смелое сольное использование всех струн, варианты аккордики, тембровые эффекты, феерическая быстрота пассажей уже не воспринимаются как нечто необычное. Обогащение технических приемов происходит интенсивно и от Ростроповича передается многим виолончелистам: так продолжается тенденция, начатая с его помощью Прокофьевым.

Когда Ростропович полемически говорил, что современную музыку «исполнителю донести до слушателя несравненно трудней, нежели классическую», он имел в виду отказ от прежнего взгляда на виолончель как инструмент лишь лирически-кантиленных настроений и возможность выражения посредством ее «сложности полинастроений». По его убеждению, в господстве полинастроений как раз и заключено «новое во всей современной инструментальной драматургии. С этим мы встречаемся теперь во многих сочинениях... Развитие эмоций стало «полифоничным». Переживания усложнились. Нет белой и черной красок. Я не бываю чисто гневным, чисто ревнивым, чисто радостным. Интеллект находится в сложном переплетении с эмоциями».

Полифоничность настроений ведет Ростроповича к своеобразию исполнительской полифонии: то есть не к многообразию одной темы, а к единству контрастных линий. Как пример он приводит побочную партию из Симфонии Бриттена для виолончели с оркестром, где



струнная группа играет пиццикато, духовые — хорал, а виолончель — свое выразительное соло: «Первоначально мне хотелось все «в один мешок сложить». Но такое цельное трехслойное звучание никто не понимал. Тогда решил: разделю «слои» будто невидимыми стеклами. И, представьте, выяснилось, что слушатели свободно воспринимают такую многоплановую фактуру, так, словно у каждого по три пары ушей».

Полифоничность настроений отнюдь не предполагает разбухание формы: использование возможностей виолончели в каждом новом произведении имеет свои пределы. Они разные, но Ростропович, исходя из своего ощущения драматургии, склоняется к форме сжатой, концентрированной, не приемлет многословия. Примечательно, что это касается даже каденций, где артист, казалось, должен был стремиться к показу виолончели. Но в ряде сочинений именно по предложению Ростроповича каденции подвергались сокращению. Объясняя такое сокращение, например, в Концерте В. Власова наполовину, Ростропович подчеркнул, «что его интересует цельность формы, развитие драматургии». Отсюда и предпочтение одночастным построениям, модификациям сонатной формы без четкого членения ее на составные элементы.

Трудности исполнения современной музыки, ощущаемая Ростроповичем интенсивность композиторских поисков привели его к необходимости усовершенствования самого устройства виолончели. В 1966 году он писал, что «масштабность современных произведений, их насыщенность и возникающие сложности исполнения — все это наталкивает на мысль, что пора подумать о некоторых конструктивных изменениях нашего инструмента».

Такие попытки предпринимались зарубежными коллегами Ростроповича. Так, Г. Кассадо для достижения большей плотности, насыщенности звука сконструировал из пробки приспособление к колодке смычка, облегчав-



*На репетиции в Большом зале  
Ленинградской филармонии. 1964 г.*

шее нажим на струну. Но то были единичные усовершенствования. Ростропович же предложил и частично осуществил целый комплекс изобретений:

1. Перенимает и совершенствует предложенный французским виолончелистом Полем Тортелье изогнутый под тупым углом шпиль, придающий виолончели более горизонтальное положение, позволяющий полнее использовать при звукоизвлечении вес смычка и облегчающий позиционные переходы левой руки.

2. Предпринимает эксперименты с новыми формами подставки, на которую опираются струны. Ему представляется удачной тонкая и более высокая подставка с высокими сводами, что увеличивает силу и полетность звука.

3. По его убеждению, «настало время подумать и об изобретении новой колодки смычка. Все, кому приходится играть современный виолончельный репертуар (ту же Симфонию-концерт Прокофьева, Концерты Шостаковича, Хренникова, Бабаджаняна, Тищенко, Концерт-рапсодию Хачатуряна), знают, как трудно бывает в конце исполнения просто удержать в руке смычок. Когда на исходе силы, а в произведении еще остался большой запас темперамента, порой приходится буквально хватать смычок в кулак».

4. Полагает, что «пора сделать более совершенным виолончельные колки... Нам крайне необходимо наладить производство механических колков».

Таким образом, для производителей виолончелей намечена конкретная перспектива совершенствования инструмента на многие годы.

Опыт исполнения произведений Прокофьева на всю жизнь научил артиста, что успех или неуспех премьеры не является решающим критерием. Определяющими становятся повторные исполнения. Истинная проверка ценности нового сочинения предполагает его исполнение другими виолончелистами. Потому Ростропович решительно отказался, когда Бриттен предложил ему,

согласно закону, существующему в зарубежных странах, на два года быть единственным исполнителем Симфонии. Более того, очень переживал, оставаясь единственным интерпретатором Симфонии-концерта Прокофьева до 1960 года. За день до премьеры Второго виолончельного концерта Шостаковича он заявил публично: «Я играю Второй концерт Шостаковича. Его длительность тридцать восемь минут. На тридцать девятой хочу, чтобы все его играли — сотни виолончелистов. Тогда только композиторы пойдут дальше, станут искать новые формы и качества инструмента».

Проверке на публике и утверждению новой музыки служат разные формы ее распространения, помогающие охватить широкий круг слушателей: включение отдельных сочинений в сольные смешанные программы, исполнение концертов с оркестром в программах, где интерес слушателей обеспечивается не только новизной музыки и солистом, а участием выдающихся дирижеров, оркестров и соседством популярных симфонических произведений и, наконец, циклы, составленные целиком или частично из малоизвестных и неизвестных современных сочинений (например, ноябрьский цикл 1961 года, включавший премьеру Сонаты В. Шебалина и новинки М. Вайнберга, Е. Голубева, Ю. Левитина, Б. Чайковского, Л. Книппера).

За первые пятнадцать лет работы над пополнением репертуара современной музыки для Ростроповича были написаны и ему посвящены пятьдесят девять новых сочинений, к 1970 году число таких произведений только крупных форм достигло пятидесяти четырех. Они вошли в его творческую жизнь как постоянный, необходимый элемент, вне каких-либо хронологических границ. Он почувствовал в себе силы привести в движение композиторский мир. Он сам даже разделял этапы творческого пути в зависимости от такого пополнения репертуара. Первый этап — консерватория: Глиэр, Мясковский. «Потом я играл

Симфонию-концерт Прокофьева и Концерты Шостаковича. Это было следующей ступенью образования: я изучал виолончель». А дальше даже один лишь Бриттен «так расширил возможности инструмента, что мне пришлось заново пройти курс своеобразной музыкальной школы». Новая музыка укрепила творческую отвагу Ростроповича и его контакты со слушателями. К концу шестидесятых годов на вопрос, встречают ли новые сочинения понимание аудитории, он имел основание ответить: «Ощущаю это на себе: когда первый раз приехал в Нью-Йорк, мой концерт собрал едва ли половину зала. Сейчас и с новинками всегда ажиотаж. Залы на три тысячи человек переполнены, когда играют программы из впервые исполняемых произведений».

Новая музыка освободила Ростроповича от власти правил, ограничений, оглядки на традиции, раздвинула границы мелодического мышления. Ярко выявился и утвердился стиль игры, который, по точному определению Б. Чайковского, «как нельзя лучше отвечает требованиям современной музыки».

Эта музыка не увела артиста от романтизма и классики, а непостижимым образом привнесла в исполняющуюся музыку прошлого приметы современности. Так возникало органическое слияние репертуарных линий.

### 3

В шестидесятые годы достигает расцвета еще одна область деятельности Ростроповича — педагогика.

Она была, можно сказать, у мастера в крови: учителями музыки были его дед по отцу, бабушка и тети по материнской линии, его родители — целый педагогический клан!

Тяга к педагогике вызывалась его общительностью,

отзывчивостью, склонностью к осмыслению виолончельного опыта. Он не мог не заниматься педагогикой, если стремился к триумфу виолончели. Ради этой цели следовало умножать число квалифицированных виолончелистов — оркестрантов, солистов, учителей. Наконец, сам уклад советской музыкальной жизни направлял к этому роду работы, которой занимались почти все его концертировавшие коллеги-инструменталисты: возможность воспитания музыкальной смены служила мерилom общественного творческого признания. Лишь единицы, вроде С. Рихтера, уклонялись от этого, с антипатией к регламентации, многопредметности, идеологическому оболваниванию — неотъемлемым от тогдашнего учебного процесса даже в лидирующей, богатой талантами Московской консерватории. Ловко обойдя такие рифы в годы своего обучения, Ростропович и в дальнейшем выходил за рамки педагогического стандарта.

В этом ему помогал очень ранний и необычный педагогический опыт военных лет в Оренбурге, краткая работа в двадцатилетнем возрасте в Московской центральной музыкальной школе, где он научился передавать детям азы виолончельного искусства и соприкоснулся с незамутненной детской восприимчивостью, чуждой догмам. Обучая, он и сам многое постигал, систематизировал, анализировал в виолончельной технологии.

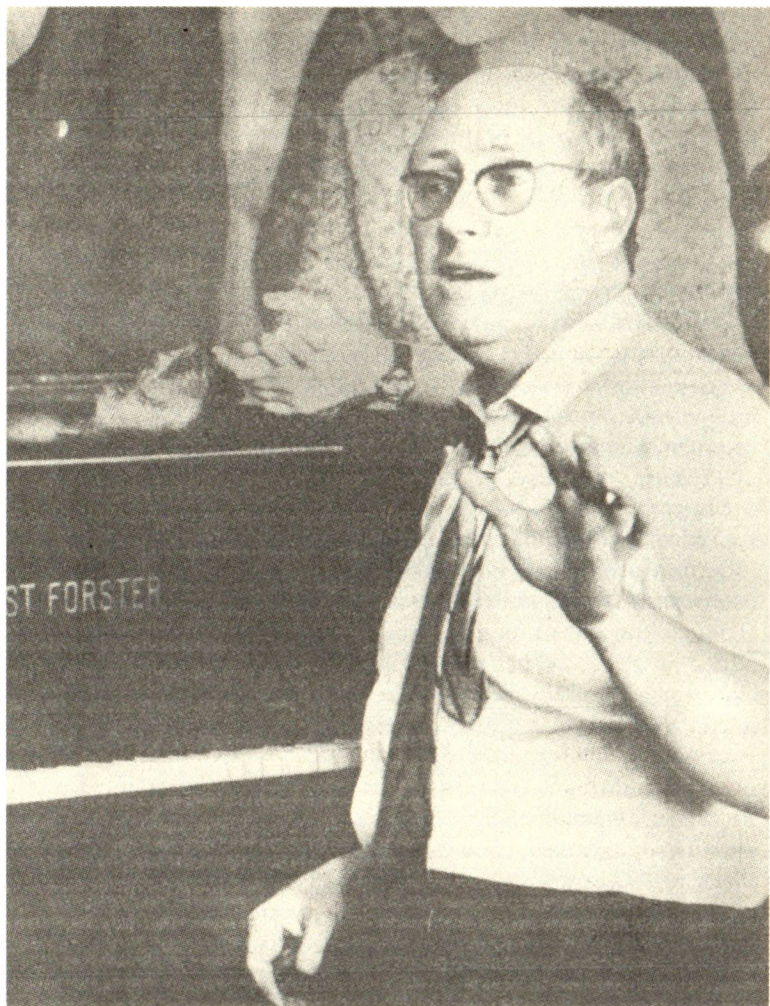
В 1948 году Ростроповича зачислили в ассистенты по кафедре виолончели и контрабаса. Об этом позаботился С. Козолупов, обратившись с ходатайством, в котором назвал Ростроповича «большим виолончелистом» и указал, что считает «крайне желательным привлечь Мстислава Ростроповича на педагогическую работу в Московскую консерваторию». Ему минул двадцать один год, и другого столь молодого педагога в именитой консерватории не было: обычно на это поприще музыканты вступали позже.

Ассистентская работа заключалась в подготовке студентов младших курсов к занятиям с профессором: контроле за изучением текста, технических советах и тренировке. Ростропович делал это старательно, хотя известная зависимость и невозможность влиять на подбор и интерпретацию репертуара его тяготила. Козолупов это видел и на ассистентском поприще его не задержал, выделив учеников для самостоятельных занятий.

Выбирать Ростроповичу не приходилось. Каким бы ни был его исполнительский облик, все же лучшие студенты предпочитали классы педагогов более опытных и уже показавших педагогические результаты. Еще не было ясно, как соотносятся его исполнительский и педагогический таланты: Консерватория знала случаи, когда выдающиеся артисты преподавать не умели, да и тяготились этой необходимой обязанностью. Ростроповичу оставались те студенты, что были послабее, и единичные смельчаки, поверившие в своего одаренного педагога-сверстника, на вид и по манере поведения казавшегося совсем мальчишкой.

Вскоре, однако, обнаружилось, что этот неугомонный компанейский парень, совсем не желавший походить на непогрешимого метра, вносил и в педагогику черты, отличавшиеся от козолуповской систематики, создавал, если не систему, то свой стиль преподавания, столь же индивидуальный, как все его другие действия.

Это коснулось прежде всего отношения к музыкальным данным учеников, к их оценке и дифференциации. Привычные к первостепенному значению чисто музыкальных задатков, ученики с ошеломлением убеждались, что их молодой педагог на это как раз не обращал большого внимания. Он отказался от категоричности начального «диагноза», знакомился с игрой ученика, но еще пристальней — с его духовным обликом, перенеся в свою педагогику принцип, усвоенный им в классе Шостаковича. Ростропович сформулировал его впослед-



*На уроке в Московской консерватории*



ствии не без полемичности: «Не очень ясно представляю себе, что считать способностями или задатками. Важны не только чисто музыкальные задатки. Важны задатки волевые. Думаю даже так: в музыкальном искусстве волевые качества личности ничуть не менее важны, нежели музыкальные задатки. Более того: знаю выдающихся исполнителей, в частности нескольких дирижеров, у которых, если можно так выразиться, личность превалирует над музыкальными качествами, способностями. Больше верю в учеников с волей, твердым характером, ярким разносторонним интеллектом и темпераментом, нежели в учеников с абсолютным слухом и идеальной природной музыкальной памятью». Перед ним стоял пример отца, воплощавшего в себе контраст таланта и воли.

Таким образом, с первых педагогических шагов в Консерватории Ростропович с готовностью учил тех, кто хотел настойчиво работать, жаждал совершенствования, в ком ощущал бескорыстную любовь к виолончели, независимо от изначальных концертных перспектив. Отчисления были редки, ибо причины неудач учитель видел в себе, а не в ученике. И выходило так, что скромные ученики, воодушевленные учителем, раскрывались, достигали неожиданных успехов, а это создавало Ростроповичу педагогическое имя.

В воздействии его повседневных занятий велика была роль общей атмосферы, лишенной сухой ремесленности, внешнего нажима, подавления, диктата, то есть всех признаков авторитарной педагогики. Педагог сближался с учениками как с коллегами, соратниками, друзьями, добивался полного раскрепощения и самоотдачи. Истоки такого подхода к обучению можно было усмотреть в педагогических приемах Леопольда Витольдовича. Правда, внутренний надлом ограничивал его, в нем не было такого неукротимого напора, как в сыне, он не был окружен ореолом собственного артистического успеха, что в конце концов являлось для учеников Мстислава

Ростроповича самым весомым аргументом. В сущности, им переносился в педагогику артистизм как искусство контакта, психологического воздействия на людей, основанного на инстинктивном учете их характеров и индивидуальностей. Учился он этому у тогда еще преподававшего в Консерватории великого пианиста-педагога Г. Нейгауза и много лет спустя, отвечая на вопрос о том, что он считает особенно важным в педагогике, вспоминал Нейгауза: «Один завет важен: не стараться быть этаким серьезным, строгим, обстоятельным, суховатым, все знающим профессором. Вспоминаю Нейгауза. Он был в классе прост, человечен, шумлив, непосредствен. Отнюдь не ментор». И далее: «Музыка — интимная сфера общения. Ее легко «вспугнуть». Если я, явившись в класс, важно скажу студенту: «Сыграй-ка, что ты там успел приготовить», он моментально «сожмется» внутренне. А я ему, шутя и просто, не боюсь сказать даже глупость. Он, вероятно, думает, какой профессор сегодня странный, но уже не стесняется, распахиваются внутренние «жалюзи», закрывающие сердце, музыка звучит из души. Вот тогда-то я и могу воспитывать такого ученика, воздействовать на его эмоции, интеллект».

Классные занятия всегда были открытыми. Присутствовали, как правило, все его ученики, гости, а также ученики из других классов. При этом, что важно, не в качестве пассивных наблюдателей, а участников творческого процесса, Ростропович вовлекал их в обсуждение, обращался к ним за советами, а иногда привлекал к музицированию. Для педагогического вдохновения ему была необходима такая форма работы. Он выдвинул даже идею классов-коллективов, в которых «встречались бы и старшие, и младшие учащиеся. Вместо воспитания студента с глазу на глаз с педагогом, молодежь росла бы в атмосфере дружеского общения, увлекательного музицирования, горячих споров, училась бы на ошибках своих и товарищей. Хорошо известно педагогам, что,

заметив просчет в чьей-либо работе, ученик значительно охотнее и податливее воспринимает критику собственных недостатков. И, что тоже очень важно, в таких классах-коллективах можно прививать молодежи все многообразные и необходимые навыки и сольной и ансамблевой игры». Более того. По идее Ростроповича, чтобы обучение было быстрым и эффективным, не тормозилось необходимостью исправлять элементарные технические погрешности, класс-коллектив должен быть единым на разных этапах обучения: в школе, в училище и в консерватории. «Когда один педагог связан с различными звеньями обучения, организация единого класса представляется естественной, само собой разумеющейся». Такая единая творческая цепь позволяла на консерваторском уровне направлять внимание обучающегося исключительно к задачам художественно-интерпретаторским. Ростропович допускал даже «слияние учеников в коллективные классы под руководством нескольких педагогов, связанных общностью взглядов, педагогических методов и т. п.» В этом случае, по его убеждению, классы-коллективы тоже могут превратиться в настоящие творческие лаборатории, в школы подлинного мастерства.

Организовать такие классы ему не удалось: не хватило времени, помощников, не преодолеть было стандартных форм образования, скепсиса и пассивности коллег-педагогов, опасавшихся новшеств и неподготовленных к ним. Но кое-что для этого было сделано. С 1961 года в течение целых шести лет Ростропович совмещал преподавание в Московской и Ленинградской консерваториях, и это существенно сблизило два направления в виолончельном искусстве после смерти их глав — С. Козолупова и А. Штримера. Сближение сказалось и на деятельности ученика Ростроповича А. Никитина, который возглавляет ныне виолончельную группу прославленного Симфонического оркестра Петербургской филармонии и виолончельную кафедру

Петербургской консерватории. В Москве и Ленинграде Ростропович организовал клубы виолончелистов, куда вошли и педагоги, и учащиеся всех музыкальных учебных заведений. В клубах под руководством Ростроповича начали работу колоссальные ансамбли виолончелистов, причем столь успешно, что видные композиторы пишут для них музыку. Так, к столетию Ленинградской консерватории оркестр из семидесяти виолончелей играл «Оду» В. Салманова — «и это, — как считал Ростропович, — было не просто трогательное зрелище, а серьезный, поучительный, творческий факт». Образовалась своего рода гильдия, наподобие средневековых цехов мастеров и подмастерьев, связанных общими интересами, целями, поддерживающих друг друга.

В самой методике его уроков, при внешнем отсутствии неизменных правил, наметились с течением времени некоторые конкретные особенности. Обучение у Ростроповича требовало довольно высокой технической подготовки и уверенного освоения материала с первого урока. Здесь ученику на помощь приходил ассистент, обязанности которого были теми же, что и в классах Козолупова и других профессоров. «Мое требование: готовить пьесу уже к первому уроку наизусть и уверенно. Поэтому предварительно студент отправляется на урок к ассистенту, показывающему мои ремарки, штрихи, аппликатуру. На ассистентской «канве» я уже потом «вышиваю узоры».

Репертуар включал необходимый комплекс этюдов, разного рода пьесы, обязательную классику, но существенное место занимала и современная музыка. Эту музыку впервые широко ввел в учебный репертуар Ростропович, рассматривая ее как обязательный элемент образования виолончелиста, условие успешности его последующей самостоятельной артистической жизни. Аргументация Ростроповича основывалась на его убеждении в том, что в новой музыке «природа виолончели раскрывается все полнее, складываются новые пред-

ставления о ее выразительных и технических возможностях» и, следовательно, «современная музыка, непрерывно и настойчиво обогащая сокровищницу виолончельной литературы, ставит особые задачи перед исполнителями», освоение которых — условие профессионализма.

На глазах Ростроповича и с его помощью, под влиянием его искусства темпы усвоения учащимися сочинений Прокофьева, Шостаковича ускоряются, но Ростропович ставит вопрос о включении современной музыки во все стадии обучения. А для этого, как он требовательно пишет, «жизненно необходимы высокохудожественные произведения современных авторов для студентов. Этим сочинениям при относительной технической легкости необходим истинно современный музыкальный язык, а не только подпись ныне живущего художника. Да и для детей должны писать большие мастера. Без такого репертуара нам, педагогам, не выполнить своей задачи, и воспитание молодого поколения, формирование его мировоззрения окажутся лишены самого существенного условия — возможности соприкосновения с современным искусством на собственном опыте, в своем повседневном труде».

Уже в шестидесятые годы это его пожелание дает некоторые плоды, хотя, в основном, виолончельная литература остается рассчитанной на зрелых музыкантов, и усилия Ростроповича концентрируются на ее введении в вузовский учебный курс.

Еще одна не совсем обычная черта его уроков — особенность показа. Роль показа всегда велика у концертирующих артистов, которым трудно и скучно объяснять то, что постигнуто интуицией и талантом, расчленять и анализировать сложившийся двигательный автоматизм; им проще показать, сыграть, чтобы ученик усвоил и повторил исполненное. Огромное значение показу придавали Э. Гилельс, М. Полякин, В. Софроницкий.

Ростропович иногда показывал ученикам отдельные технические приемы и никогда — интерпретацию. Его виолончель почти не звучала на уроках. Конечно он играл, но обычно на фортепиано, аккомпанируя наизусть вместо концертмейстера, или показывая виолончельное интонирование в фортепианном варианте.

С удовольствием использовал он такой вид показа, который условно можно назвать дирижерским, то есть с помощью жеста, ассоциаций, голоса. Его исполнительский охват музыки, включающий дирижирование и пение, как бы переносился на виолончель, с виолончельной техникой соотносился и жест дирижера, и певческое дыхание. И получалось, что такая своеобразная психотехника, используемая Ростроповичем, раздвигала реальные физические возможности исполнителя и инструмента, помогала не только удобству игры, но и самой выразительности.

Совершенно оригинальным был «рецепт лечения» Ростроповичем трудного, строптивного ученика, неизменно помогавший преодолению педагогического тупика. Мастер обращался к испытанию эстрадой. Вот как он пояснял суть «рецепта»: «Эстрада — учитель. Она все выясняет. Когда я в тупике, не понимаю ученика или он меня не понимает, обычно «закидываю» его множеством сочинений. Еще, еще. На эстраду, на эстраду. В такой эстрадной «мясорубке» учебных выступлений педагогическая «муть» сразу оседает. Потом переносу в класс спокойную работу».

Рискованное сочетание и непривычная последовательность элементов, внешнее пренебрежение к их точной выверенности, постоянное экспериментирование в поисках неожиданных творческих решений — все это превращало уроки в действие, сходное с постижением новой неизвестной музыки. Это была как бы цепь репетиций к концерту, в котором педагог выступал дирижером не оркестра, а единственного ученика. Большим стимулом для учеников являлись систематиче-

ские классные концерты, которые Ростропович выводил за учебные рамки. Так, в январе 1967 года ученики дали целый цикл «Классическая и современная виолончельная музыка», а ранее в программу своего сольного концерта он включил «Бахиану» Вила-Лобоса, сыгранную им вместе с учениками.

Следует ли отсюда, что его педагогика была направлена лишь на воспитание артистов, что класс-коллектив превращался в виолончельную мастершуле? Нет, такой исключительной задачи Ростропович не ставил. Просто высокий артистизм сохранялся в его учениках и окрашивал все, чем бы они не занимались по окончании обучения: игрой в оркестре или ансамбле, учительством, концертничеством.

Для полного утверждения на педагогической стезе Ростроповичу не понадобилось много времени. Но и за этот короткий срок он сломал все стереотипы. Если у большинства выдающихся педагогов от начала этого рода деятельности и до появления первых концертующих учеников проходило обычно не менее десятилетия, то Ростропович первых концертантов выпустил уже в начале пятидесятых годов. В 1953 году он получил звание доцента, чем, по свидетельству Г. Вишневецкой, гордился больше, чем другими высокими званиями, больше даже чем Государственной премией, в 1959 году он стал профессором.

В это время вузовской педагогикой занимался ряд известных коллег Ростроповича. Их было не так уж мало: Г. Козолупова, С. Кнушевицкий — в Московской консерватории, А. Власов — в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, Б. Бурлаков, Э. Фишман, А. Лазыко — в Ленинградской консерватории. Все они достигли заметных результатов, но никто из них не мог сравниться с Ростроповичем по степени эффективности педагогики, по ее общественному резонансу. В 1961 году на Всероссийском конкурсе двое его учеников становятся лауреатами, на Всесоюзном — трое,

и все — В. Апарцев, М. Абрамян, Е. Альтман включаются в концертную жизнь. В шестидесятые годы он обучал в двух ведущих консерваториях страны ежегодно двадцать студентов. Каждую весну его класс заканчивали пять-шесть виолончелистов, кроме того под его руководством совершенствовались свое мастерство шесть-семь аспирантов и многие иностранные артисты, в том числе Жаклин Дюпре, Луис Гарсиа, Май Уэлис, Сеп-по Лаамонен.

В середине пятидесятых годов состарившийся С. Козолупов передал заведывание кафедрой своему старейшему, близкому и верному ученику С. Кнушевицкому, а в 1961 году, после кончины Козолупова, руководство кафедрой виолончели и контрабаса Московской консерватории доверили Ростроповичу. Добавилось организационных забот и ответственности, необходимо было сохранить педагогический уровень, достигнутый благодаря таланту, воле и самоотверженности Козолупова. Это было очень трудно по многим причинам. Родственные связи Ростроповича с маститым главой школы являлись в данном случае не преимуществом, а препятствием. В Консерватории работали три дочери Козолупова, и они сравнивали своего кузена с отцом отнюдь не в пользу первого. Шумливый и эффектный Слава их раздражал. Не унижаясь до злопамятства, он, однако, не мог перед самим собой не признавать, что к родственникам горячих чувств не питал и что его стремление к профессиональной карьере было в сущности реваншем за отца. Непростые взаимоотношения осложнялись тем, что сестра Ростроповича Вероника обучалась в Консерватории скрипичной игре у Марины Козолуповой, а это обязывало к благодарности.

Весьма одаренные ученики Козолупова стояли перед выбором нового педагога, и выбор этот оказывался подчас в пользу Славы. Его недруги прибегли к слухам, что из-за своих концертов он уроки студентам недодает,



хотя порой он рано утром прямо с поезда шел в Консерваторию и даже во время Конкурса имени П. Чайковского, после прослушиваний, до глубокой ночи занимался со студентами. Клевета так обидела Ростроповича, что он подал заявление об уходе. Собралась кафедра с участием министра культуры Е. Фурцевой. Кто-то сказал:

— Почему он еще и работу в Ленинградской консерватории взял?

Фурцева ответила:

— Он может работать там, где захочет.

Поговорили, пошумели и разошлись пристыженные.

В советской действительности того времени, как и в недалеком прошлом, определяющими показателями успеха продолжали считаться звания, степени и награды, раздаваемые «свыше». Их у Ростроповича было достаточно, и недруги завидовали его удачливости, работкам, не прощали успеха.

В 1962 году Ростроповича выдвинули на соискание Ленинской премии. Его соперник — Эмиль Гилельс был десятью годами старше и концертировал дольше. В 1962 году премией отметили Гилельса, а Ростропович получил ее через два года. Кроме того, ему вскоре присвоили звание Народного артиста СССР, избрали почетным членом итальянской академии Санта Чечилия, присвоили почетную степень доктора музыки университета в Сент-Эндрюсе, наградили золотой медалью английского Королевского филармонического общества и орденами ряда стран.

Большое значение для расширения творческих границ его педагогики имели музыкальные конкурсы, в которых он справедливо усматривал средство выявления и выдвижения талантов, и кроме того — массовой пропаганды виолончельной культуры. «В конкурсах,— писал он,— я вижу вехи укрепления дружбы между

музыкантами..., возможность ценить и перенимать друг у друга сильные стороны». В жюри конкурсов он стал участвовать рано. Всего лишь спустя пять лет после того, как он сам с трепетом выступал в Праге на Конкурсе имени Г. Вигана, Ростроповича пригласили уже в жюри конкурса виолончелистов, многие из которых были по возрасту старше его. В 1957 году он ездил в Париж, в жюри Конкурса имени П. Казальса, и там познакомился с патриархом виолончели.

Отсутствие виолончельного раздела на первом Конкурсе имени П. Чайковского вызвало протесты Ростроповича и его коллег, и на втором Конкурсе упущение было исправлено. Для подготовки к столь ответственному начинанию Ростропович возглавил жюри Всероссийского и Всесоюзного конкурсов виолончелистов, проходивших в январе и марте 1961 года. На них выделились Н. Шаховская и В. Фейгин, выступавшие тогда как ученики С. Козолупова, и Н. Гутман, занимавшаяся у Г. Козолуповой. Показателем возросшего уровня игры виолончелистов явилось то, что в условиях трудного соревнования, которое Ростропович назвал самым значительным с 1945 года, некоторые участники конкурса играли Симфонию-концерт Прокофьева и Концерт Шостаковича. По итогам конкурса Ростропович поднял вопросы самобытности, стилистического многообразия игры виолончелистов, разнообразия тембровых красок, владения крупными формами виолончельной литературы.

На гастролях в разных странах среди обычного для советских артистов жесточайшего цейтнота он выкраивал часы, чтобы послушать игру молодых виолончелистов и уговаривать их ехать на Конкурс имени П. Чайковского в Москву. По его приглашению участвовать в жюри согласились Г. Кассадо, Г. Пятигорский, М. Марешаль — столь блестящих имен не было ни в фортепианном, ни в скрипичном жюри. Весной 1962 года в Москву приехали тридцать семь виолончелистов из тринадцати стран: • двенадцать — из США,

четверо — из Польши, трое — из Чехословакии; игру некоторых Ростропович уже слышал и был уверен, что международного конкурса они достойны. Восемь советских участников были отобраны по результатам Всесоюзного конкурса. В жюри вошли виолончельные корифеи СССР, Франции, США, Испании, Чехословакии, Италии, Венгрии, Польши, Японии, Китая, Швейцарии. Целью конкурса было сделать его наиболее полным и авторитетным смотром мировой виолончельной культуры.

Программу составляли придирчиво, чтобы избежать национальной односторонности. Из Чайковского взяли «Вариации на тему рококо» и «Пеццо каприччиозо»; обязательная часть включала сюиты Баха, несколько этюдов, сочиненную специально для конкурса Импровизацию В. Власова. Участники заявили также концерты Прокофьева, Кабалевского, Концерт и Сонату Шостаковича, произведения Мартину, Кодая, Хираи, Вуда, Фосса, Барбера, Владигерова, Скотта, Картера.

Интерес к виолончельному конкурсу превзошел все ожидания. Зал был полон. Тогдашний министр культуры Е. Фурцева — номенклатурная дама, любившая дружить со знаменитостями и покровительствовавшая Славе, денег не пожалела, творческим делам не мешала. Гостеприимству был дан простор. Никаких сомнений Ростропович не испытывал: еще продолжалась хрущевская оттепель, надежды на либерализацию сохранялись, и многие музыкальные лидеры страны охотно участвовали в гигантском шоу, именуемом Конкурсом имени П. Чайковского и долженствовавшем продемонстрировать процветание советской музыкальной культуры.

Победителем виолончельного конкурса стала Н. Шаховская. Резюмируя его итоги, Ростропович отметил появление множества современных виолончельных произведений в разных странах, обогащение выразительных возможностей инструмента, наметившееся стирание

резких граней между национальными виолончельными школами: «Мне кажется, что наиболее передовые виолончельные школы — советская, французская и испанская — сейчас очень сблизились. Конкурс явился триумфом нового поколения молодых талантливых виолончелистов». Как было положено, он подчеркивал приоритет советской виолончельной школы, хвалил С. Козолупова, уверяя, что все хранят «бережно память об этом замечательном виолончелисте и педагоге».

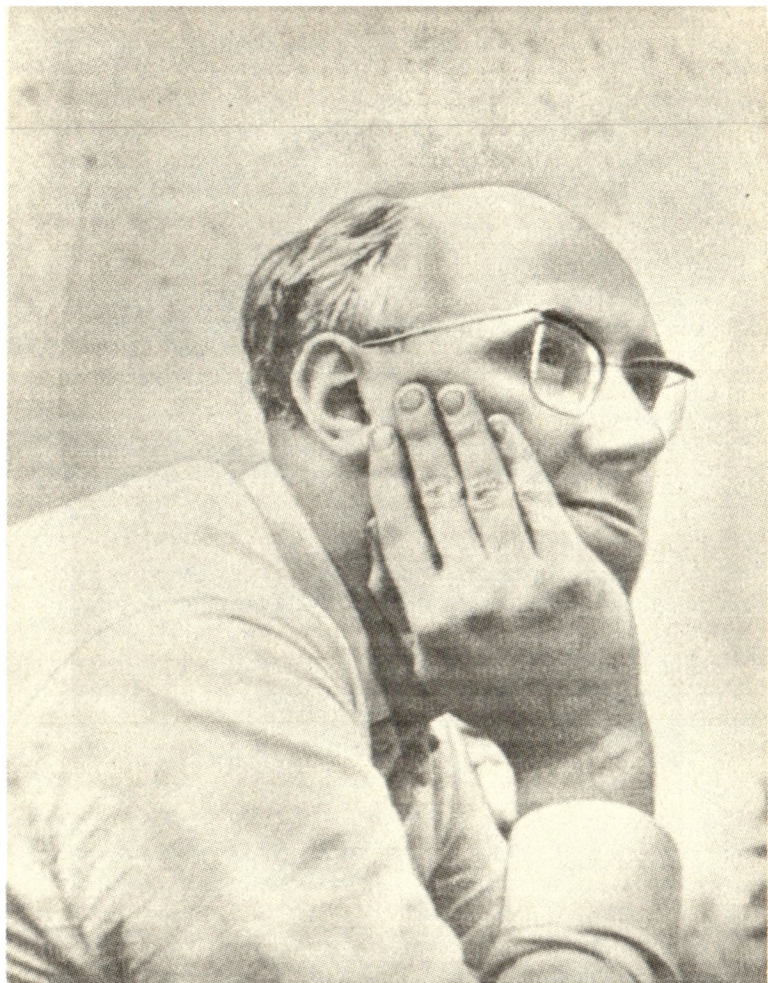
И тут же начал подготовительную работу к следующему смотру талантов, считая достигнутый авторитет конкурса лишь началом. Число участников конкурса 1966 года увеличилось до сорока девяти, но главное — расширилась его «география», свидетельствовавшая о том, что резонанс предыдущего состязания действительно способствовал распространению виолончели. На этот раз девятнадцать стран заявили своих участников, в том числе Новая Зеландия, Мексика, Япония, Китай. Сторонник устойчивого состава жюри, как условия продуктивной дружной работы и большей точности оценок, Ростропович все же дополнил судейский корпус новыми членами: впервые в него вошли от Австрии — Р. Крочек, от Норвегии — К. Эге, от Японии — Гинзи Яманэ, от Франции — П. Фурнье, от Болгарии — Л. Пипков, от Советского Союза — Г. Козолупова и А. Мачавариани. Изменилась и программа, в основном за счет расширения перечня произведений советских композиторов для второго тура.

Отличительной чертой конкурса стала борьба за лидерство двух школ — советской и американской. Привычный приоритет советской школы явно колебался. На ее опыте учились и ее стремились догнать школы, не имевшие богатых традиций, но полные динамизма. Сказывались педагогические результаты музыкантов, покинувших Россию до и после революции и укрепивших возникавшие в США музыкальные учебные заведения:

филадельфийский Кертис-институт, нью-йоркскую Джульярдскую школу.

В Москве, на Конкурсе имени П. Чайковского выделились ученики Г. Пятигорского — С. Кейтс, Л. Лессер, Н. Розен и ученики Ростроповича — Т. Габарашвили, К. Георгиан, Э. Тестелец. Сравнивая их, отмечали строгую архитектонику, гармонию и пропорции, свойственные педагогике Пятигорского, тогда как «Ростропович организует энергию исполнения, поэтому для него характерны сила, напор, обобщенный динамизм». К. Вилкомирский определял советских виолончелистов, как «артистов сильных переживаний» и видел в этом исключительное влияние личности такого художника, каким является Ростропович... Он делает все, чтобы «подтягивать» своих учеников к огромным задачам». Но, по мнению польского музыканта, «у учеников это не всегда получается. Благие увлечения и намерения наставника еще не могут быть ими воплощены. Подражание такому мастеру ведет к преувеличениям, к диспропорции, к насилию над инструментом». Такой суровой оказалась по отношению к ученикам Ростроповича критика, и это свидетельствовало об атмосфере открытости, прямоты оценок, достигнутой на виолончельном конкурсе.

Выводы, сделанные Ростроповичем, касались и его собственной педагогики и некоторых общих принципов, тенденций, требовавших серьезного обсуждения, а возможно, и пересмотра. Да, конкурс подтвердил, что возможности виолончели расширились. Но не следовало ли прислушаться к тревожным опасениям некоторых педагогов, что попытки конкурировать со скрипачами в чистой виртуозности ослабляли подкупающую певучесть звучания виолончели, что пассажи оказывались недостаточно кантиленными, «многим музыкантам явно не хватало мощи, особенно в высоких регистрах струны «ля», где звук становился каким-то натужным, узким по звуковой окраске».



*Мстислав Ростропович. 1960-е  
годы.*

Малый опыт ансамблевой игры приводил к тому, что камнем преткновения становились ансамблевые сонаты. Часто не удовлетворяло исполнение классики: «Конкурс показал: интерпретация классики пока что остается слабым местом в подготовке всех молодых виолончелистов». Ростроповичу указывали на необходимость требовательности в отборе обязательного нового сочинения: «Мимолетности» Г. Банщикова восприняли, как сухую, формальную музыку.

По итогам виолончельного конкурса появилась статья ученика С. Козолупова Б. Доброхотова, где эти и ряд других выявившихся на конкурсе проблем формулировались ясно, без парадной дипломатичности, сопутствовавшей откликам на конкурс по другим инструментальным разделам. Ростроповичу было о чем задуматься. С тревогой по поводу того, что виолончель выходила за свои исторические границы, он никак согласиться не мог: никто иной, как П. Казальс дал направление неограниченным возможностям виолончели, раскрыв ее подлинную природу. Тенденциям обновления не были чужды Кассадо, Пятигорский, Гарбузова. Но было ясно, что возникала естественная реакция на проводившиеся им эксперименты. Отступать он не хотел, значит, должен был убедить практикой — своей собственной, учеников, последователей, коллег. Педагогика дала ему для этого в ближайшие годы благодатный материал. После конкурса 1962 года к Ростроповичу для обучения в аспирантуре поступила Н. Шаховская. Его учениками стали также Н. Гутман, Д. Герингас, В. Яглинг, М. Чайковская. Некоторые из них прошли школу высокого профессионализма у С. Козолупова, что позволяло Ростроповичу заниматься с ними проблемами интерпретации и экспериментировать: степень их самостоятельности была уже такова, что восприимчивость не переходила в подражательность. Они уже обладали комплексом качеств и даже некоторым опытом, позволявшим считать их артистами. Ростропович со-

вершенствовал в их игре и кантиленность всех регистров, и виртуозность пассажей, не уступающую скрипичной, и мощь, особенно в верхних регистрах. Точность интонации не вступала в противоречие с выразительностью, допуская некоторые мельчайшие отклонения от темперированного строя; смены позиций упрощались благодаря более широкому растяжению пальцев левой руки, выносливость увеличивали расслаблением мышц кисти руки.

Наблюдения за игрой виолончелистов на конкурсах, критические высказывания коллег на обсуждениях делали педагогику Ростроповича многообразней, детализированней. Не славе его служили конкурсы, а педагогическому совершенствованию, поставившему его по справедливости в ряд лучших виолончельных педагогов России и мира. Это показал Конкурс имени П. Чайковского в 1970 году, когда перечень лауреатов возглавили его ученики Д. Герингас и В. Яглинг. На этом конкурсе Ростропович ввел новшество, несколько смягчавшее жесткие условия борьбы за лауреатство. Всех, кто не попал на второй тур, он пригласил вместе с членами жюри в Белый зал Московской консерватории, чтобы, как он предлагал, «посидеть по русскому обычаю за чашкой чая и серьезно, откровенно и доброжелательно поговорить, от каких недостатков избавиться». Каждый мог задать вопросы о своей игре, получить советы — парадное концертное конкурсное действие Ростропович дополнял действием профессионально и нравственно-воспитательным, направляя участников к дальнейшему совершенствованию. По-прежнему главной целью оставалось единение виолончелистов — теперь уже не только своей страны, а всего мира. Он имел основания утверждать: «Ни одна область музыкального исполнительства не знает такого стремительного расцвета, какой переживает в последние десятилетия виолончельное искусство». В этом процессе его роль становится ведущей. Как подчеркивал А. Хачатурян, «его творчество



открывает новую страницу в истории виолончельной игры». Он полностью соотносит свою жизнь с музыкой, и планы его грандиозны.

Он научается держать в узде свою виртуозность, добивается власти над виолончелью. Одержимость берет верх над техникой, и, вместе с тем, напор смягчается, темпы входят в границы логики. В его игре сочетаются беспокойная страстность, непрерывное движение мысли, стремительность и динамика с планомерной волей, проникновенной искренностью. Ему в равной степени органически близки и классика с ее романтической виолончельной кантиленностью, и современная музыка с ее объективностью, обостренным ощущением реальности, резкими линиями.

Устремленность к великим целям продолжает вести его к великим музыкантам — П. Казальсу, Г. Кассадо, Б. Бриттену. Ему нужно дышать их атмосферой, впитать ее. Среди них Ростропович испытывает себя как личность и как виолончелист. Можно сказать, что он суммировал их опыт и придал ему новые качества, новую динамику, интенсивность, размах, интернациональный характер, перенес центр виолончельного искусства в Россию, объективно способствуя таким образом признанию авторитета советской музыкальной культуры.

Интенсивность, размах, многообразие деятельности Ростроповича воздействуют на его коллег, причем не только виолончелистов. Близким путем идет Рихтер, демонстрирующий тот же универсальный охват музыки, разные формы исполнительства, склонность к репертуарному обновлению. Д. Ойстрах устремляется к дирижированию, умножает концертные гастроли, расширяет свою скрипичную школу и участие в конкурсах. Можно сказать, что жизненная сила Ростроповича активизировала всю музыкальную действительность.

Успех и резонанс концертов Ростроповича в шестидесятые годы нарастали стремительно и повсеместно. Рецензии на его концерты появлялись во многих

номерах журнала «Советская музыка» и всегда хвалебные: «В каждом своем концерте М. Ростропович дает что-то новое... У Ростроповича велики артистизм и темперамент... Конечно, это виртуоз первого ранга». Даже в симфоническом концерте Н. Рахлина прежде всего отмечали не дирижера, а солиста Ростроповича. О нем пишут не только музыковеды, но и многие композиторы: Д. Шостакович, А. Бабаджанян, Б. Бриттен, В. Власов, А. Соге, А. Хачатурян, Б. Чайковский. «Я был полностью захвачен его гением и личностью. Главная сила творчества Ростроповича — это глубокая человечность, воплощенная в современной музыкальной форме» (Б. Бриттен, 1966). «Это гений, просто гений» (А. Соге, 1969). Восторженные определения по его адресу в разных странах могут составить отдельную книгу: «Ростропович играл как дьявол. Он продемонстрировал свой талант как великий стилист» (Нью-Йорк, 1959 год). «Ростропович несомненно является ныне первым виолончелистом мира» (Копенгаген, 1959). «Это была уже не виолончель, то был некий идеальный инструмент, с восхитительно чистым звуком, с бесконечно богатыми оттенками» (Париж, 1960). «В его руках виолончель превращается в волшебный инструмент, который поет, пылает от страсти, почти говорит» (Эдинбург, 1960).

# Приют для Солженицына

Недовольство советским строем накапливалось у Ростроповича давно, может быть, даже — неосознано — с детских лет, когда отец, неустроенный и непризнанный, скитался с семьей в поисках лучшей доли. Благодарности, которую мальчик испытывал к благодетелям, помогавшим переносить нищету, сопутствовала горечь от мыслей о несправедливости жизни. Вокруг себя он видел бесконечную изнурительную борьбу за существование и, хотя люди бодро пели «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек», и он тоже невольно подчинялся глобальному самообману, все-таки природный острый ум, независимость суждений и непокорный нрав побуждали его все чаще задумываться над тем, насколько гуманным было социалистическое устройство общества. Активный по натуре, с природной тягой к общественной жизни, он вступил в комсомол, но членом коммунистической партии, как это покорно сделали его выдающиеся коллеги Э. Гилельс, Д. Ойстрах, Д. Шостакович, не стал. Даже достигнутое вскоре благополучие не превратило его в верноподданного слугу режима: а ведь оно зависело не только от таланта, но и благоволения власть имущих, требовало изворотливости. Одежду для всей семьи, разные бытовые приспособления и устройства, до которых Слава был охоч, приходилось возить из зарубежных концертных поездок, когда он нагружался багажом до

зубов; ремонт жилья превращался в сложную задачу, и только невероятная контактность Славы, умевшего подружиться с малярами и водопроводчиками, распить с ними бутылочку, помогала содержать квартиру в порядке. Денег хватало не всегда, а после каждых зарубежных гастролей Слава и Галя относили валютные доходы в ненавистный Госконцерт, собиравший установленную дань, составлявшую львиную долю заработка артистов.

Постоянно возникали конфликты по поводу зарубежных концертных поездок. Произвол действовал и тут. То Вишневскую не выпускали в США, где уже выступал Ростропович и ему приходилось угрожать публичным скандалом, то его заставляли заранее, за два года, подавать репертуарные программы невежественным чиновникам для утверждения, то даже Бриттену отказывали в участии Вишневской в лондонской премьере его «Военного реквиема». Случалось, Ростропович не выдерживал, но это были мелкие вспышки, порой мистификации, зачастую окрашенные иронией — их воспринимали как «шалости»: «Будучи в Америке я по просьбе импресарио Сола Юрока перечислил ему сочинения для сольного концерта в будущем сезоне. Возвратившись в Москву, получил от чиновника нагоняй, за то, что программу не согласовал с ним, для контроля. Мне предложили это сделать, и я продиктовал чиновнику программу из несуществующих сочинений, вроде Сонаты Моцарта для виолончели соло. Чиновник, не имевший никакого представления о виолончельной литературе, передал программу Солу Юроку, и поднялась паника: в Зальцбурге, в Моцартеуме, стали искать неизвестную сонату Моцарта, пока я не открыл свою издевательскую шутку».

Прославленные артисты не могли избежать коррупции: впоследствии в своей книге «Галина» Вишневская упомянула, как вручала деньги министру культуры согласно существовавшему негласному порядку. Все это

унижало, мучило, но не становилось поводом для диссидентства.

Когда, рассказывая о себе, Ростропович утверждал, что не занимался политикой, это была правда. Он занимался музыкой, и, если приходилось соприкоснуться с позорными общественными явлениями, их одобрением себя не пятнал, но и публично не протестовал. Внутренне негодуя, он чаще всего внешне сохранял нечто вроде нейтралитета, а когда его пытались втянуть в активные действия, изобретательно уклонялся. Ростропович рассказывал о случае, связанном с поэтом Б. Пастернаком: «Секретарь партийной организации Московской консерватории вызвал меня и предложил:

— В понедельник в Центральном Доме работников искусств будет собрание, посвященное подонку Пастернаку. Тебе нужно выступить.

А у меня в субботу был концерт в Иваново. Как раз в понедельник я должен был возвратиться в Москву.

После концерта я сказал директору Ивановской филармонии:

— Как я люблю ваш город знаменитых ткачих! Я хочу побывать у них. Я готов для этого задержаться на понедельник.

В Иваново были в восторге. Я возвратился в Москву утром во вторник, появился в Консерватории, и партийный руководитель меня встретил с недобрым блеском в глазах:

— Ты меня подвел.

Я ему билет показал:

— Только что приехал. Концерты у ткачих».

Понимая, в каком мире живет, негодуя на нелепости советской системы, Ростропович однако мыслей об эмиграции, о бегстве из страны не допускал. Ему не приходилось бороться с такими мыслями, как это происходило у многих его именитых коллег. И не из-за показного патриотизма, привычки к насиженному гнезду или страха, который не покидал советских людей

с памятного террора тридцатых годов, а в поколение Ростроповича внедрился с 1948 года, когда разгромили Шостаковича, Прокофьева, Шебалина, Мясковского как музыкантов, чуждых народу, а затем убили Соломона Михоэлса и национализм стал государственной политикой.

Как ни удивительно, но этот проницательный, эрудированный человек, именовавшийся Славой Ростроповичем, надеялся и верил, что можно улучшить советскую жизнь и, главное, что его усилия могут принести результат. Он не понимал всей степени косности, тупости, трусости того бюрократически-партийного слоя, который руководил страной, недооценивал роль советской идеологической системы в оболванивании народа и саму степень этого оболванивания. Он переоценивал свои силы, свою роль в советской культуре и забывал о том, что после революции страна с легкостью отказалась от таким составлявших ее музыкальную славу имен, как Рахманинов, Метнер, Зилоти, от уникальной виолончелистки Р. Гарбузовой. С непостижимой наивностью он верил в здравый смысл, в интересы дела и в свой общественный талант. Любовь Ростроповича к родине была непоказной, неосознанной, как некий врожденный инстинкт, направлявший его творчество и всю жизнь.

Его связи с диссидентским движением шестидесятых годов не были значительными. Вернее, их почти что и не было: он занимался музыкой, а в музыкальных кругах диссидентство почти не распространялось. Более того, музыканты-исполнители продолжали оставаться вывеской кажущегося благоденствия коммунистического режима. От Ростроповича диссидентства никак не ожидали. В сорок лет он имел все, что мог бы пожелать себе человек: любимое дело, здоровье, преданную красавицу-жену — верного спутника на творческом пути, двоих детей, множество учеников, комфортабельное по советским меркам жилье, дачу, три автомобиля;



*На прогулке с любимым нью-фаундлендом Кузей.*

он много зарабатывал, ездил за рубеж, что было не всем доступно. Уже выпускались книги о нем и даже снимался кинофильм. Можно было считать, что он достиг вершины.

Предпосылки перемен накапливались постепенно и заключались прежде всего в самом характере, свойствах личности Ростроповича, с ненасытной жадностью и остротой воспринимавшего все проявления окружающей жизни. Эксплуатация достигнутого претита этой мощной натуры. Он не мог находиться в покое и умиротворении — ему необходим был допинг в виде новых начинаний, свежих впечатлений. Он продолжал идти по пути обновления, обогащения своего искусства, расширения его границ, к углублению всей своей музыкальной деятельности, а это требовало стимулов, возвышающих духовных источников. Далекий от политики в том извращенном виде, в каком она культивировалась в советском обществе, он по повадкам своим мало напоминал советского человека, отравленного доношением, страхом, подозрительностью, замкнутого и осмотрового перед угрозой тотального сыска. Само его существование было вызовом окружающей жизни с ее приниженностью и бедностью. Такую степень независимости советская система стерпеть не могла, как не стерпела она ранее Прокофьева и Шостаковича, уничтожая и приручая их кнутом гонений и пряником славы. Ростропович был исключением, и это предопределяло — раньше или позже — его столкновение с системой номенклатурных господ и покорных рабов. Конфликт был неизбежен. Для обуздания, подавления и унижения нужен был лишь повод. Если не А. Солженицын, то нашлось бы что-либо другое, не обязательно важное, принципиальное.

О Солженицыне Ростропович узнал, прочитав повесть «Один день Ивана Денисовича» и рассказ «Матренин двор», опубликованные в журнале «Новый мир». Впечатление было потрясающим. Но знакомство их



состоялось лишь через пять лет. Солженицын в то время почти нигде не появлялся, от интервью отказывался, слыл отшельником, избегавшим контактов, склонным лишь к сохранению лагерных связей. Как он писал сам, «все годы после освобождения из лагеря я находился на советской воле, как в чужеземном плену, родные мои — были только ээки, рассыпанные по стране невидимо и неслышимо, а все остальное было — либо давящая власть, либо подавляющая масса, либо советская интеллигенция, весь культурный круг, который-то своей активной ложью и служил коммунистическому угнетению».

От людей отваживало также желание сберечь для труда время, потерянное в заключении. Потому и от успеха Солженицын старался отрешиваться, опасался — «отдайся ему... — не останется ни времени, ни своей внутренней линии, и больше нет писателя».

В ноябре 1967 года Ростропович поехал на концерт в Рязань, где жил Солженицын: играл «Вариации на тему рококо» П. Чайковского с оркестром Московской филармонии под управлением К. Кондрашина. Звучали также Пятая симфония Бетховена и Классическая симфония Прокофьева. Солженицын музыку любил, чему способствовала его жена Н. Решетовская, игравшая на рояле. Музыка была необходима его творчеству, влияла на душевный настрой, к музыке его направляла верный друг ленинградка Е. Воронянская, с нею не раз он слушал «Реквием» Моцарта и «Реквием» Верди. Позднее, уже в эмиграции, подаренную Воронянской запись «Реквиема» Верди он слушал ежегодно 28 августа, в день, когда Воронянская покончила с собой, не выдержав гонений, обрушенных на нее властями за помощь Солженицыну. На рязанском концерте Солженицын был среди слушателей, но к артистам не заходил, их не благодарил. Поводов для контактов с преуспевающим виолончелистом не видел.

На следующий день Ростропович заявился к нему

сам. «Вихрем налетел на меня», — вспоминал Солженицын. Крайне недоверчивый, вместе с тем с особой остротой ценивший преданность и дружбу, Солженицын, как он признавался, «решал для себя людей с первой встречи, с первого взгляда». Несмотря на то, что Солженицын относился и к своей, и к чужой славе довольно равнодушно, Ростропович смог его расположить к себе, внушить доверие: всеокрушающая непосредственность, доброжелательность Ростроповича и здесь подействовали неотразимо. Солженицын поверил, что этот музыкант пришел к нему не из любопытства, а из искреннего сочувствия, ощутил в этом блестящем артисте натуру в чем-то родственную, творчески близкую.

Ростропович был поражен бедностью обстановки, в которой жил великий писатель, скудостью быта и неудобством его квартиры. Солженицын тяготился провинциальной Рязанью, но на переезд в Москву не решался. Там не было жилья, прописки, там могли мешать работе, а работа была для Солженицына единственной целью в жизни.

Ошеломленный триумфом «Ивана Денисовича», всенародной славой, смелостью Твардовского, планировавшего новые публикации в «Новом мире», Солженицын хотел в новой ситуации осмотреться. Полученные за публикацию деньги и другие творческие предложения позволяли надеяться на некоторое материальное благополучие. Задумал для путешествий, до которых был охоч, купить машину, а также собственную избенку в лесной глуши, что вскоре и осуществил. Избенку назвал «Сеславино». Дружба укреплялась. Встречались радушно, обоюдно сберегая время: оба трудились с предельной интенсивностью.

Отзвуки хрущевской либерализации еще не угасли, как не угасла надежда на обновление общества. Эту надежду не теряли даже многоопытный Солженицын, даже много повидавший Твардовский, редактировав-

ший «Новый мир», В 1967 году Солженицын отмечал, что «на шею мне петля уже два года как наложена, но не стянута», и собирался в новой книге очерков «Бодался теленок с дубом» удавку «головой легонько рвануть». По воспоминаниям Н. Решетовской в ноябре 1967 года, впервые после рязанского концерта, Солженицын побывал у Ростроповича в его квартире на улице Неждановой и был поражен диковинной обстановкой, посудой, заморской едой. Говорили о творчестве, и, делаясь с музыкантом трудностями публикации романов «В круге первом» и «Раковый корпус», Солженицын оставил ему для прочтения рукописи этих произведений. Ростропович написал Солженицыну: «До сих пор и еще, видимо, долго буду потрясен твоим гением». К пятидесятилетию писателя он привез ему из зарубежной поездки в подарок копировальную машину, чтобы тот мог сам размножить свои сочинения. Это было строго запрещено законом, провоз копировальных аппаратов считался преступлением, но, к счастью, багаж прославленного артиста таможня не проверяла. И долго еще служила эта машина «самиздату».

По переписке писателя и музыканта можно судить о том, что Солженицын направлял Ростроповича к общественному служению: «Я восхищаюсь твоим музыкальным гением, солнечностью твоей натуры, искренностью твоего мышления. Но одновременно я и тревожусь. Тревожусь — каким ты останешься в русской истории и в памяти потомков. Искусство для искусства вообще существовать может, да только не в русской это традиции. На Руси такое искусство не оставляет благодарной памяти. Уж так у нас повелось, что мы от своих гениев требуем участия в народном горе».

Повод для такого участия вскоре представился. В 1968 году окончательно рухнула надежда Солженицына на публикацию его произведений на родине, и он стал их передавать за рубеж. Его выступления против советского строя становились все более резкими.

В начале 1969 года Солженицын побывал у Ростроповича в его подмосковном доме в поселке Жуковка. Они вместе гуляли, и Ростропович повторил Солженицыну приглашение пожить здесь, в Жуковке: «Пусть только кто-нибудь посмеет прикоснуться к тебе в моем доме».

Н. Решетовская отметила в своих записях приезд Ростроповича к Солженицыну в сентябре того же года и разговоры о том, что будет дальше, что предпримет КГБ против писателя. Ростропович уже не предлагал, а настаивал на переезде в Жуковку: «Я хочу, чтобы у тебя были все условия для творчества». Уже тогда веривший в предначертание судьбы, в нравственный суд, Ростропович считал, что должен, обязан помочь безвинно страдающему человеку. Он не сознавал, на какие личные осложнения идет, не предвидел последствий этого шага. Солженицын справедливо впоследствии писал, что его новый друг, «предложив мне приют широкодумным порывом, еще совсем не имел опыта представить, какое тупое и долгое на него обрушится давление».

В книге «Галина» Вишневская рассказала, как произошло вселение Солженицына. Квартирка для гостей была закончена — две комнатки, кухня, ванная, веранда, но еще не обставлена. Не имея тогда домашней работницы, Вишневская сама с помощью дочерей таскала в квартирку кровать, стол, стулья. «Особую заботу доставили мне портьеры. Купить негде, шить же новые не было времени. И я, сорвав свои с третьего этажа нашего дома, повесила их в его будущий кабинет. Из американской поездки я привезла их — белые с синими разводами и все приставала к Славе: хорошо ли, что я Александру Исаевичу такие занавески повесила? Не слишком ли модерно и не будут ли они действовать ему на нервы?»

19 сентября 1969 года в шесть утра Солженицын на своем старом «Москвиче» появился на даче Ростропови-

ча, оставил свои вещи и тотчас же уехал по делам на несколько дней в Москву. Вишневская и Ростропович пошли в квартиру, посмотреть, не нужно ли что-либо улучшить, помочь в устройстве. Вещей писателя не было. Только в спальне на кровати лежал узел: с заплатами на наволочке, сделанными неумело, мужской рукой, старый черный ватник и алюминиевый мятый чайник. Пораженная Вишневская спросила:

— Слава, это что же, «оттуда», что ли?

Долго стояли блистательные хозяева дачи над этим узлом: «будто человек из концентрационного лагеря только что вернулся и опять туда же собирается».

Возвратившись из Москвы, Александр Исаевич попросил добавить к необычной для него роскоши лишь столик со скамейкой в глубине сада, и привез свой старый письменный стол, за которым привык работать: он писал тогда «Август 1914-го».

Поначалу его вселение не вызвало большого интереса или пересудов. Жуковку знаменитостями было не удивить. Там шутили, что у Ростроповичей сторожем нобелевский лауреат живет. Солженицын не стремился к знакомствам, редко выходил за ворота, а на пребывание известного писателя без обязательной прописки первое время милиция внимания не обращала: такое в привилегированной Жуковке тоже случалось. Место оказалось самым безопасным: на убийство в такой зоне вряд ли могли решиться...

Для некоторой снисходительности была и иезуитская причина: Солженицына, как раз в тот год, когда он поселился у Ростроповича, побуждали добровольно покинуть родину. Даже «удавку» ослабили на время, что удивило Солженицына: «В правительственной зоне,— откуда выселить любого можно одним мизинцем,— не выселяли, не проверяли, не приходили: только бы сам убрался, на Запад». А Солженицын отвечал: «Разрешают

мне из родного дома уехать, благодетели! А я им разрешаю ехать в Китай!» И пояснял: «Ненапечатанные вещи кричат, что жить хотят. Но скорбным контуром выростала и другая согбенная лагерная мысль: неужели уж такие мы лягушки-зайцы, что ото всех должны убегать? Почему нашу землю мы должны им так легко отдавать?.. Неужели мы так слабы, что здесь побороться не можем?»

Ростроповичу с его неугомонным темпераментом тоже хотелось на свой лад побороться и, верилось, что все-таки небезрезультатно.

Поселение Солженицына на даче ничего не изменило в распорядке хозяев. Они уезжали на гастроли, в Москву по делам, встречали гостей, сразу установив такие отношения, которые только и подходили для Солженицына: ему не мешали и лишь иногда, в отсутствие писателя, Галина заглядывала в холодильник, ужасаясь неприхотливости гостя, скудости продуктовых запасов.

Солженицын работал по семнадцать-восемнадцать часов в сутки, ложился спать в девять, а то и в восемь вечера, поднимался спозаранку, а иногда и ночью, если появлялась мысль, чтобы побыстрее записать ее. Он продолжал жадно наверстывать время, проведенное в неволе, в Рязани на учительской работе.

Поскольку в ближайшие два года у Ростроповича и Вишневской предполагались очень длительные гастроли, они по рекомендации Солженицына поселили в большой даче двух бывших заключенных — Н. Аничкову и Н. Левитскую, и те стали помогать Солженицыну в работе. Переводили для него исторические материалы из иностранных трудов, переправляли рукописи за рубеж, находили места для тайного их хранения. «Оккупировали трое эков участок в спецзоне, рядом с зампредсовмина! Хорошо поживали мы! Я дорожки чистил от снега, за котельной следил, Надя возила всю «левую» почту в Москву и из Москвы, захаживал я к ним

пошутить, да работа гнала. Они же в просторах дома Ростроповича развернули добрый самиздат — печатанье, сверку... так хорошо работать».

Из Жуковки Солженицын если и ездил, то иногда — в Ленинград, где печатала ему на машинке Е. Вороньянская и прятала «Архипелаг», где в библиотеках Солженицын находил материалы для «Красного колеса» и обегал улицы — места действия романа. Ростропович в Ленинград ездил теперь редко: с главным дирижером Ленинградской филармонии властным Е. Мравинским отношения не сложились, от педагогики в Ленинградской консерватории он отошел. Ростропович хотел свести Александра Исаевича со своими питерскими друзьями, но тот уклонился — предпочитал держаться связей испытанных, проверенных. В творческую жизнь Ростроповича он входил охотно: не пропускал его концертов, в Большом театре слушал оперы «Евгений Онегин» и «Война и мир» под управлением М. Ростроповича, с Г. Вишневской в партии Наташи. Этот спектакль приобщил писателя к музыке Прокофьева. За гостеприимство был очень благодарен: «Что б я делал сейчас в рязанском капкане? Где бы скитался в спертom грохоте Москвы? Надолго бы еще хватило моей твердости? А здесь... под чистыми деревьями и чистыми звездами — легко быть непреклонным, легко быть спокойным... Не помню, кто мне в жизни сделал больший подарок, чем Ростропович, этим приютом... В ту осень он охранял меня так, чтоб я не знал, что земля разверзается, что градовая туча ползет».

«Туча» разразилась градом скоро: Солженицына исключили из Союза писателей СССР. Ростропович повторял в ярости: «Это позор, это позор!» Не Твардовского, а Ростроповича первым познакомил Солженицын со своим открытым письмом в Союз писателей, которое стало исторической вехой в диссидентском движении: «Ваши часы отстают от века... вы не подозреваете, что на дворе уже рассветает... вы не способны

предложить ничего конструктивного, ничего доброго, а только ненависть...».

В «Литературной газете» был напечатан ответ секретариата Союза писателей, в котором, поливая Солженицына грязью, ему вновь предлагали «отправиться туда, где всякий раз с таким восторгом встречают его антисоветские произведения и письма». Ростропович собирался протестовать, надеясь, что протест поддержат Твардовский и Шостакович. Было у него очень большое желание свести, сдружить Шостаковича и Солженицына — двух гениев двадцатого века.

Казалось, сделать это было нетрудно. Во-первых, дачи Ростроповича и Шостаковича находились в Жуковке неподалеку, больной Шостакович, терявший подвижность ног и рук, почти весь год проводил в Жуковке и иногда даже выходил погулять по тропинке к дому Ростроповича. Тяга Шостаковича к людям неординарным сохранилась. «Ивана Денисовича» он читал, Солженицыным восхищался, а судьбе его сочувствовал: в семье Шостаковича тоже были репрессированные, а многих друзей — композитора Михаила Квадри, маршала Михаила Тухачевского, музыковеда Николая Жилева, искусствоведа Адриана Пиотровского, поэта Бориса Корнилова расстреляли в 1937 году.

Во-вторых, Солженицын дружил с писательницей Л. Чуковской, вхожей в семью Шостаковича, поскольку ее племянник был женат на дочери композитора. Чуковская самоотверженно и смело, как и Ростропович, помогала Солженицыну, укрывала у себя, печатала и прятала его рукописи. Писатель доверял ей беспредельно. Были и другие ситуации и совпадения, которые, казалось, должны были помочь их сближению. Близкий Солженицыну в ту пору математик-диссидент И. Шафаревич начинал свое критическое осмысление действительности с музыки Шостаковича, как выделил этот факт Солженицын, «с гениального, трагического и опустившегося Шостаковича, к которому его всегда



тянуло. Он пытался понять, за чем застаёт Шостакович наши души и что обещает им». Со статьей ученого о великом композиторе Солженицын внимательно ознакомился.

Жизнь сводила двух гениев и раньше, но не лично. Солженицын присутствовал на том заседании, где Хрущев ругал Шостаковича за симфонию «Бабий Яр», как за «работу вредную», где признавался, что от музыки Шостаковича у него «колики, болит живот». Все это вскоре Солженицын запечатлел в очерках «Бодался теленок с дубом», часть которых писалась на даче Ростроповича.

С музыкой Шостаковича оказывались сопряженными и некоторые трагические события в жизни Солженицына в шестидесятые годы: самоубийство Воронянской, захват КГБ его рукописей, когда он, как потом писал, «специально пошел в консерваторию, на концерт Шостаковича и там рассказывал о своей беде». Там были люди, которым можно было довериться.

На вступление советских войск в Чехословакию летом 1968 года Солженицын откликнулся гневной статьей «Стыдно быть советским» и уже собрался к Шостаковичу и другим знаменитостям, чтобы подписали, но засомневался, раздумал: «Пленный гений Шостаковича замечется как раненый, захлопает согнутыми руками — не удержит пера в пальцах».

Вскоре после вселения к Ростроповичу, 23 декабря 1969 года, Солженицын слушал в Большом зале Московской консерватории Четырнадцатую симфонию Шостаковича в присутствии автора, но и здесь ограничились поклоном издалека. Встречи так и не получились. Ответ на вопрос «Почему?» дают записи Солженицына, сделанные тогда же. Понимая масштаб таланта Шостаковича, он не мог понять и простить его внешней приспособляемости, вступления в коммунистическую партию, участия в руководящей работе, выступлений с речами по бумажке, повторявшими

прописные истины. Писатель-психолог не мог этого объяснить, признаваясь: «Как Иван Карамазов с чертом, так я с Шостаковичем — не могу утрястись. Сложно то, что и отдался он, и в то же время единственный, кто в музыке проклял их». Е. Воронянская, для которой музыка Шостаковича значила очень многое, тоже, по словам Солженицына, «с болью воспринимала новости о жалком общественном поведении своего кумира». Лицемерить Солженицын не мог, а обижать Шостаковича не хотел. Встречи могли принести боль обоим, и потому писатель от них уклонялся. И Шостакович, искавший литературные источники для вдохновения, для интенсивного вокального творчества, мечтавший об опере, написавший музыку на стихи М. Цветаевой, Р.-М. Рильке, Г. Аполлинера, два фундаментальных сочинения на стихи Е. Евтушенко, строивший реальные планы работы с А. Вознесенским, к прозе Солженицына и к его стихам (о которых узнал от Ростроповича) не обратился, хотя Солженицын посылал ему свой сценарий «Правду знают танки».

Усилия Ростроповича стали совсем бесполезными, когда Шостакович, поддавшись слабости, подписал письмо, в котором группа композиторов осуждала А. Сахарова. Л. Чуковская не стерпела и по зарубежному радио жестко осудила именитого родственника. Солженицын этого тоже простить не смог. Так и вышло, что два гения, создавшие — один в художественной прозе, другой — в музыке трагическую летопись эпохи, оказались в отчуждении.

Новый 1970 год Солженицын встретил в Жуковке. Ростропович и Вишневецкая находились на гастролях в Париже. До ограничения их концертной деятельности дело еще не дошло. Отношение к ним было выжидательным: Ростроповича уговаривали и увещевали, апеллировали к его чувству благодарности. В самом деле, разве не увенчала его советская власть высшими наградами страны, не выпускала его с многочисленными кон-

цернами за рубеж? Разве Ростропович в чем-либо встречал отказ?

А раз так, то темпераментного, обаятельного Славу, считала министр культуры Фурцева, можно уговорить, убедить, ублажить. В это время советские музыкальные издательства, продукция которых подвергалась идеологическому контролю, включили в свои планы и опубликовали «Юмореску» М. Ростроповича, а также ряд виолончельных сочинений в его редакции: Сонату Э. Мирзояна, Сонату и Симфонию-концерт С. Прокофьева, Второй концерт Д. Шостаковича, Концерт Б. Тищенко. В Кракове под его редакцией был издан Концерт В. Лютославского.

Но официальное выжидание продолжалось недолго. Добиться его смирения не смогли. Поведение «обаятельного Славы» показывало, что нравственный пример Солженицына воздействовал на него все сильнее; противостоять такому воздействию не удалось даже Шостаковичу, считавшему, что Ростропович должен заниматься только своим делом, не ввязываясь в шумные политические конфликты, в результативность которых Шостакович не верил.

Для Ростроповича отношение к Солженицыну становилось отношением к жизни, быть политиком значило наконец-то выразить то, что в нем давно назревало: ненависть к тирании и социальной несправедливости. То, что называлось в обиходе обобщенным понятием «политика» и чем он прежде не занимался, теперь связывалось для него с искусством, с музыкой, с его исполнительским кредо. Спасая Солженицына, он спасал себя от всего, что могло в конце концов принизить и даже убить его талант. Интуиция исключительной тонкости вела его по этому пути, и трудному и благодатному для его творчества. И время подтвердило: из этих — общих с Солженицыным лет начался рывок Ростроповича к величию не просто артиста, а музыканта, чье исполнительское искусство по силе воздействия

сравнялось с проповедью. Он приходит к истине, которую четко сформулировал позже, когда приехал в Москву после шестнадцати лет отсутствия, умудренный огромным опытом: «Совесьть — это самая удивительная сила для творчества. Не ум, а совесьть». Осквернив свою совесьть пассивностью или компромиссами, он стал бы хуже играть, он не смог бы владеть чувствами людей и укреплять эту власть. Общественная смелость как бы проникала в его искусство, возвышала его как художника. В Солженицыне как духовном наставнике он видел источник движения к новой творческой высоте. Поэтому их судьбы переплетались все теснее.

Тучи продолжали сгущаться. Попытки властей обуздать Солженицына результата не имели. Его положение осложнили назревавшие семейные перемены. Первое его супружество разладилось давно, еще в то время, когда арестованный и приговоренный к длительному заключению, фронтовик Солженицын, уверенный, что едва ли когда-либо выйдет на волю, чтобы облегчить жене тяжелую судьбу члена семьи изменника родины, написал ей, что освобождает от обета верности, что не станет укорять, поймет и простит, если найдет она себе другого супруга, создаст другую семью.

Решетовская так и поступила. И то, что, когда пришло к Солженицыну освобождение и чудо излечения от раковой болезни, она расторгла второй брак, все-таки не снимало невысказанной обиды. Чем дальше, тем яснее становилось, что не такой стойкости нужна была спутница этому беспощадному к себе и к людям творцу. А в преданной соратнице он очень нуждался и хотелось ему детей, которых Решетовская уже дать не могла.

Живя на даче в Жуковке и оттуда изредка наезжая в Москву по своим литературным делам, Солженицын познакомился с Натальей Светловой. И стала она сразу, как впоследствии признавался Солженицын, «не случайный собеседник и не одноразовый. К 1969 году

я решил передавать ей все свое наследие, все написанное, и окончательные редакции и промежуточные, заготовки, заметки, сбросы, подсобные материалы,— все, что жечь было жаль, а хранить, переносить, помнить, вести конспирацию не было больше головы, сил, времени, объемов. Я как раз перешел тогда через пятьдесят лет, и это совпало с чертой в моей работе»: уже после «Архипелага ГУЛАГ» и «Ракового корпуса» намечалось эпохальное полотно — роман о 1917 году.

Завершение одного творческого этапа и начало нового совпало с семейными переменами — разводом с Решетовской и женитьбой на Наталье Светловой. Процесс этот был мучительным, и Вишневской невольно пришлось его наблюдать и в нем участвовать. Солженицын доверял ей, знал, что когда-то и она прошла через подобный разрыв, чтобы связать свою судьбу с Ростроповичем. Годы спустя Вишневская красочно и не без сочувствия к судьбе несчастной Решетовской рассказала, как появлялась она на даче, в чем-то их убеждала. Но хуже было то, что семейной распрей воспользовалось КГБ, и Решетовская не сохранила доверия Солженицына.

Вскоре Наталья Светлова-Солженицына родила первенца — Ермолая. Верующий Солженицын крестил его в Обыденской церкви в Москве, и крестным отцом стал Ростропович, что по православному обычаю делало его как бы родственником Солженицыных.

Четыре судебных разбирательства по делу о разводе с Решетовской прошли, пока Солженицын жил у Ростроповича. Уже стала Наталья Светлова матерью двух детей Солженицына, а он все еще не мог переехать без паспортного штампа, без официального оформления новой семьи.

Постыдная возня возникла вокруг присуждения Солженицыну Нобелевской премии. Попытки сорвать присуждение премии провалились. Сообщение пришло на дачу Ростроповича, в его дом, где находился

телефон. Как вспоминал не без юмора Солженицын, «век мне туда не звонили — вдруг несколько звонков в несколько минут. Неразвитая, даже дурковатая женщина жила в то время в главном доме дачи, бегала за мной всякий раз, зная меня под кличкой «сосед», и за руку тянула, и трубку вырывала: «Да вы что — с корреспондентом разговариваете? Дайте я ему расскажу — мне квартиры не дают!»

Праздновали премию с несколькими самыми близкими друзьями вечером, необычно: «в чердачной «таверне» Ростроповича сидели за некрашеным древним столом с диковинными бокалами, при нескольких канделябрах свечей, и время от времени слушали сообщения о нобелевском торжестве по разным станциям».

В Стокгольм на вручение премии Солженицын поехать не смог. Провокации следовали одна за другой. И Ростропович не выдержал, разослал в центральные газеты «Правда», «Известия», «Литературная газета», «Советская культура» открытое письмо в защиту Солженицына и — шире — в защиту современной русской литературы. Он обвинял, негодовал, взывал к совести и здравому смыслу, предсказывал: «Я ворошу старое не для того, чтобы брюзжать, а чтобы не пришлось в будущем — скажем — еще через двадцать лет стыдливо припрятывать сегодняшние газеты».

Защищая гонимого писателя, он боролся за право художника свободно творить: «Уже перестало быть секретом, что Александр Исаевич Солженицын большую часть времени живет в моем доме под Москвой. На моих глазах произошло и его исключение из Союза писателей в то самое время, когда он усиленно работал над романом «1914-й год», и вот теперь награждение его Нобелевской премией и газетная кампания по этому поводу. Эта последняя и заставляет меня взяться за письмо к Вам.

На моей памяти уже третий раз советский писатель получает Нобелевскую премию, причем в двух случаях из трех мы рассматриваем присуждение премии как грязную политическую игру, а в одном (Шолохов) — как справедливое признание ведущего мирового значения нашей литературы. Если бы в свое время Шолохов отказался бы принять премию из рук присудивших ее Пастернаку — «по соображениям холодной войны», — я бы понял, что и дальше мы не доверяем объективности и честности шведских академиков. А теперь получается так, что мы избирательно то с благодарностью принимаем Нобелевскую премию по литературе, то бранимся. А что, если в следующий раз премию присудят тов. Кочетову? — ведь нужно будет взять?! Почему, через день после присуждения премии Солженицыну, в наших газетах появляется странное сообщение о беседе корреспондента Икс с представителем секретариата Союза писателей о том, что вся общественность страны (т. е. очевидно, и все ученые, и все музыканты и т. д.) активно поддержала его исключение из Союза писателей? Почему «Литературная газета» тенденциозно подбирает из множества западных газет лишь высказывания американских и шведских коммунистических газет, обходя такие несравненно более популярные и значительные коммунистические газеты, как «Юманите», «Леттр франсез», «Унита», не говоря уже о множестве некоммунистических? Если мы верим некоему критику Боноскому, то как быть с мнением таких крупных писателей, как Бёлль, Арагон, Франсуа Мориак?

Я помню и хотел бы напомнить Вам наши газеты 1948 года, сколько вздора писалось там по поводу признанных теперь гигантов нашей музыки С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича...

...Сейчас, когда посмотришь на газеты тех лет, становится за многое нестерпимо стыдно... Неужели прожитое время не научило нас осторожнее относиться

к сокрушению талантливых людей? Не говорить от имени всего народа? Не заставлять людей высказываться о том, чего они попросту не читали и не слышали?

...В 1948 году были списки запрещенных произведений. Сейчас предпочитают устные запреты, ссылаясь, что «есть мнение», что это не рекомендуется. Где и у кого есть мнение — установить нельзя. Почему, например Г. Вишневской запретили исполнять в ее концерте в Москве блестящий вокальный цикл Бориса Чайковского на слова И. Бродского? Почему несколько раз препятствовали исполнению цикла Шостаковича на слова Саши Черного (хотя тексты у нас были изданы)?..

У кого возникло «мнение», что Солженицына нужно выгнать из Союза писателей,— мне выяснить не удалось, хотя я этим очень интересовался. Вряд ли пять рязанских писателей-мушкетеров отважились сделать это сами без таинственного «мнения». Видимо, мнение помешало моим соотечественникам и узнать проданный нами за границу фильм Тарковского «Андрей Рублев», который мне посчастливилось видеть среди восторженных парижан. Очевидно, мнение же помешало выпустить в свет «Раковый корпус» Солженицына, который уже был набран в «Новом мире». Вот, когда бы его напечатали у нас,— тогда б его открыто и широко обсудили на пользу автору и читателям.

...Я знаю, что после моего письма непременно появится мнение и обо мне, но не боюсь его и откровенно высказываю то, что думаю...»

Письмо не опубликовали. Оно имело другой результат: ужесточение гонений на Солженицына и — теперь — на Ростроповича тоже. В КГБ создается специальное подразделение по слежке за Солженицыным и для его возможного устранения. Примечательно, что поначалу подразделение входит в отдел по борьбе с сионизмом: так верующие христиане Солженицын и Ростропович по вредности приравниваются к ненавистным «сионистам» — непокорным евреям. Если пре-



жде к тому, что Ростропович дал приют Солженицыну еще относились с некоторой снисходительностью, то теперь, когда он обратился с письмом, требуя гласности, и скрыть его протест было невозможно, он попал в число тех, кого следовало жестоко наказывать.

На прежние сталинские методы физического уничтожения во времена Брежнева не решались, для ареста Ростроповича — человека международной известности — пока повода не было. Но можно было его унижить, измучить придирками, угрозами, провокациями, ограничениями. Заместитель председателя КГБ С. Цвигун в секретном письме в ЦК КПСС указывал: «Направление письма явилось как бы итогом вызывающего поведения Ростроповича, демонстративно оказывающего поддержку Солженицыну.

Учитывая неуравновешенность Ростроповича, его заносчивость и высокомерие, можно предполагать от него и иные необдуманные действия. В связи с этим, а также принимая во внимание то, что Ростропович до 22 декабря должен находиться на гастролях в капиталистических государствах Европы, по линии Комитета госбезопасности даны соответствующие указания о принятии мер по ограждению его от возможных провокаций со стороны противника». Под «противником» понималась мировая общественность, а «ограничение» заключалось в том, что приставленный к Ростроповичу соглядатай — «стукач» не отходил от него ни на шаг, всячески препятствуя каким-либо контактам. Цвигун предписывал также «принять меры к вывозу Ростроповича в Советский Союз». Для этого предлагалось министру культуры СССР Е. Фурцевой, «находящейся в Чехословакии, пригласить его в Прагу для выступлений перед общественностью... Если Ростропович в Чехословакию приехать не согласится, то найти иной предлог для его кратковременного приезда в Москву или в одну из социалистических стран». Кроме того, предписывалось «под благовидным предлогом отложить

поездку в Австрию жены Ростроповича — народной артистки СССР Вишневецкой Г. П....»

В ЦК КПСС пошла также обширная докладная от заместителя министра культуры СССР В. Кухарского, в которой он перечислял дополнительный комплекс интриг и ограничений, чтобы уgomонить Ростроповича. Не остался в стороне и руководитель Союза композиторов Т. Хренников, уверив письмом ЦК КПСС в том, что «по поводу письма Ростроповича от всех я слышал только резкие слова осуждения, возмущения его поведением». Когда Ростропович возвращался после гастролей в Москву, на пограничном пункте в Бресте таможенник и сотрудник КГБ подвергли его многочасовому обыску, и Ростропович еще одним письмом в центральные газеты рассказал о том, как «работник в военной форме, знающий иностранные языки, тщательно прочитывал каждый клочок бумаги, каждую строчку записок или писем, найденных у меня в чемоданах и адресованных мне лично... После полутора месяцев концертов за рубежом первое, чем я был встречен на родине, — это был обыск. Я глубоко подавлен и возмущен».

Секретная переписка о Ростроповиче продолжалась и после его возвращения в Москву. В начале 1971 года дело дошло до обсуждения на заседании политбюро компартии Франции бесцеремонной отмены гастролей Ростроповича в Париже, которая могла «вызвать неблагоприятную реакцию со стороны определенных кругов французской интеллигенции, в том числе и членов компартии», как секретно доносили в Москву. Попытки обуздать Ростроповича не удалось. Они еще больше сблизили его с Солженицыным. Обычно крайне сдержанный, отвергавший всяческую помощь Солженицын не стеснялся попросить Ростроповича о чудодейственном враче из Казахстана для болевшего приятеля Н. Кобозева, о лекарствах для бывших эзков, залечивавших лагерные раны. Ростропович порой спасал и его самого.

Когда после поездки в Ростов-на-Дону за материалами для романа Солженицын погибал от кожных поражений, вследствие, как он считал, отравления, Ростропович отвез его в клинику к знакомому врачу И. Свинкину, и тот, приняв писателя на лечение под вымышленной фамилией, выходил его.

Из Жуковки писатель выезжал, чтобы лично, без посредников передать статьи, фотопленки, встретиться с зарубежными корреспондентами. Для этого определили кружной путь: «Из Жуковки можно было ехать не обычной электричкой (на станции то и дело дежурили топтуны) — а в другую сторону и кружным автобусом на Одинцово». Придумали еще место тайных встреч — в подземном переходе Белорусского вокзала. В опальный флигель Ростроповича стекались из разных мест книги, архивные материалы, выписки, необходимые для работы.

И еще в одном очень важном для Солженицына помогла ему дача Ростроповича — в сближении с Сахаровым. Это Солженицын отметил в мемуарных очерках: «Когда я переехал в Жуковку к Ростроповичу, я оказался в ста метрах от дачи Сахарова, надо же так совпасть. А жить в соседях — быть в беседах. ...В конце 1969 года я дал ему свою статью по поводу его меморандума («На возврате дыхания и сознания») ... Иногда мы говорили о возможных совместных действиях...» В 1970 году Сахаров советовался с Солженицыным о проекте комитета защиты прав человека: «Я не нашел возражений... мы продолжали встречаться с Сахаровым в Жуковке в 1972...» Весной 1973 года Сахаров навестил Солженицына в Жуковке в последний раз.

Было решено роман «Август 1914-го» печатать за рубежом. Солженицын отправил рукопись в Париж. И тут Ростропович, с которым он посоветовался, предложил, как определил Солженицын, «в духе своих блестящих шахматных ходов» послать «Август» также в советские издательства.

— Не дам им трепать!— заупрямился писатель.

— И не надо. Ты им пошли бумажку: извести, что кончил роман, пусть сами у тебя просят!

Разослали сообща письма, сразу в семь издательств и стали ждать, волнуясь, а вдруг откликнутся. Но, как и предполагал Ростропович, ни одно советское издательство на это не решилось: руки у писателя были развязаны и объяснение, почему послал за рубеж, а не родимым издателям, найдено.

К тому времени прошел год, как разгромили «Новый мир», и его бывший редактор Твардовский, открывший Солженицына-писателя, умирал от рака. С Ростроповичем ездил Солженицын навещать Твардовского и описал вскоре подробно, как встречал их Твардовский, о чем говорили, как показывали «Август» и как «Ростропович за чаем в меру весело, уместно, много рассказывал..., а потом мы опять отвели Твардовского в кресло, к окну — так, чтобы видел он двор... и прочищенную не им дорожку к калитке, по которой мы с Ростроповичем сейчас уйдем». Горько было Ростроповичу наблюдать медленное убийство поэта-издателя, поверившего в возможность обновления прогнившей системы.

Чем дальше, тем активнее становилось участие Ростроповича и Вишневской в перипетиях солженицынской судьбы. Позднее в своих мемуарных записях Солженицын отметил это их участие, вспоминая, как после обыска сочиняли вместе письмо тогдашнему премьеру А. Косыгину, и Ростропович с Вишневской умеряли запал Солженицына, наивно требовавшего отставки министра госбезопасности («Меня отговорили Ростропович с Вишневской, высмеяли»), как помогали прятать рукописи, гневно протестовали против слезки за дачей: «острых опасностей,— по словам писателя,— было два десятка, не преуменьшу...».

Участились паспортные придирки. Не раз, отрывая Солженицына от работы, появлялась в его времянке работница Ростроповича старушка Н. Аничкина и звала

его в большую дачу, предупреждая, что «милиция пришла выселять». Солженицын защищался находчиво, как привык с эковских времен, сбивал милицейских начальников с толку, исходил из того, что «дача Ростроповича для меня — рубеж жизни и работы, пусть знают, что тихо не выйдет». Ему предъявляли письменные требования о выезде, а он вместе с Ростроповичем письменно отвечал: «Милиции, понуждающей меня выселиться из подмосковной дачи Мстислава Ростроповича...—

### Мой ответ

Крепостное право в нашей стране упразднено в 1861 году. Говорят, что Октябрьская революция смела его последние остатки. Стало быть, я, гражданин этой страны — не крепостной, не раб...».

Бумажку пускали по инстанциям. Милиция пугала:

— Ведь мы можем и Ростроповичу как домохозяину предъявить претензии. У него могут и дачу отнять.

Отвечали сообща:

— Выносите уголовный приговор о ссылке.

Вечерами, когда Ростропович и Вишневецкая бывали свободны от своей работы, они — первые — слушали то, что писал Солженицын, вникая в его творческий процесс, в его метод исторического исследования, оценивая силу психологического проникновения, мастерство характеристик. Все это не проходило бесследно для замечательных музыкантов, как бы раздвигало для них границы собственного мастерства. Можно сказать, что многое в музыке обретало для них новое жизненное звучание, что сказывалось на дирижировании Ростроповича и на оперном пении Вишневецкой, на ее драматическом таланте.

Весной 1972 года Ростропович вместе с А. Сахаровым, Л. Чуковской, А. Галичем, Е. Боннэр, В. Некрасовым, В. Кавериним и другими видными деятелями советской науки и культуры подписал два обраще-

ния в Верховный Совет СССР: об амнистии осужденных за убеждения и об отмене смертной казни. В письмах говорилось: «Свобода убеждений, обсуждения и защиты своих мнений — неотъемлемое право каждого. Вместе с тем эта свобода — залог жизнеспособности общества».

Такого власти стерпеть уже не могли и тут же последовали меры, вполне конкретно касавшиеся творческой деятельности Ростроповича. Его выгнали из Большого театра, в репертуаре которого значились оперы «Евгений Онегин» и «Война и мир» под его управлением. Он помчался к министру культуры Е. Фурцевой, не раз высказывавшей ему свое расположение:

— Вы слушали «Евгения Онегина» и «Войну и мир» под моим управлением?

— Да, великолепно.

— Почему же меня выгоняют?

— Они вас не хотят.

— Но ведь многие не хотят вас видеть министром, а вы сидите.

Фурцева предупредила, что его лишат зарубежных гастролей на год. Он ответил: «А я и не знал, что выступать на родине — это наказание». Все зарубежные гастролы по существовавшему тогда порядку утверждались официальными инстанциями, напрямую с импресарио никто из советских артистов, в том числе и Ростроповичи, дела почти не имели. Ведавший контрактами Госконцерт стал сообщать о мнимой болезни супругов. Из Лондона позвонил знаменитый скрипач Иегуди Менухин, с тревогой справляясь:

— Где Слава? Как его здоровье? Что делать?

Решительная Вишневская ответила, что Ростропович здоров, но его не выпускают, и потому концерты срываются.

Получили указание не приглашать Ростроповича и столичные оркестры.

К Ростроповичу и Вишневской обратилась радиостанция Би-би-си, снимавшая фильм о Шостаковиче,

с просьбой участвовать в этой картине. Позвонили из Агентства печати «Новости» и сообщили, что официальное разрешение получено и договорились о дате и времени съемок. К назначенному времени Слава и Галина приоделись, приготовились к съемке и записи, но руководители съемок не появились. Оказалось, что представителя Би-би-си предупредили, что Ростропович и Вишневецкая срочно уехали и сниматься отказались.

Пробить брешь пытались некоторые столичные вузы: студенты организовывали творческие вечера, но и здесь следовали официальные окрики, афиши срывались и вывешивались объявления о мнимых болезнях, отъездах.

Оставалась надежда на периферийные концерты. Для тамошних филармоний, не испытывавших столь сильного партийного давления, столь желанные артисты стали наконец доступными. Ростропович и Вишневецкая совершили в большой группе музыкантов концертное путешествие на пароходе «Ярослав Галан» по Волге: выступали с концертами в Ульяновске, Горьком, Чебоксарах, Козьмодемьянске. Но и здесь не обошлось без унижений: в Ульяновске распорядились прекратить печать объявлений о предстоящих гастролях и заклеить фамилию Ростроповича на афишах, в Саратове запланированные концерты вообще отменили. Саратовский оперный театр пригласил Ростроповича участвовать в летних гастролях в Киеве. Договорились о двух представлениях «Тоски» Дж. Пуччини. Ростропович, чтобы немного отдохнуть и доставить удовольствие дочерям, выехал с ними в Киев на автомобиле. По пути в Брянске получили телеграмму, что выступления отменяются: киевское начальство запретило Ростроповичу появляться на Украине, публике объявили, что он сам в Киеве дирижировать отказывается. Обманутая в своих ожиданиях публика негодовала, а Ростропович в это время бесплатно играл в Брянском

музыкальном училище. Играл вдохновенно, через музыку передавая свою боль.

Из Московской консерватории Ростроповича не увольняли. Но и здесь образовался вакуум: горько было ему, еще недавно столь уважаемому и желанному профессору, всегда окруженному коллегами и студентами, проходить по коридорам, где от него шарахались, входить в класс и видеть сочувственные взгляды учеников.

Телефон в квартире молчал. С Ростроповичем теперь общались лишь немногие, обычно эти контакты были случайными, и оптимизма не прибавляли. Однажды он встретил на улице плачущего А. Хачатуряна, и, когда испуганно спросил, что случилось, Хачатурян ответил:

— Слава, я только что прослушал свои произведения, написанные до 1948 года. Сколько бы я мог сделать, если бы тогда меня не остановили!

Чтобы совсем не забросить театр, Ростропович задумал поставить в Московском театре оперетты «Летучую мышь» Иоганна Штрауса, которую очень любил. Оркестр дополнил консерваторской молодежью. Репетиции вел с воодушевлением. Подготовка спектакля стоила огромных денег, но он так и не состоялся. Запретили.

Благодаря настойчивости дирижера Сейджи Озавы состоялось выступление с гастролировавшим в Москве Симфоническим оркестром Сан-Франциско. Ростропович сыграл Концерт Дворжака. Подобные редкие выступления подбадривали, но не могли предотвратить уже намечавшуюся в этом цельном характере трещину, остановить прогрессирующую депрессию, спасение от которой он начал искать в алкоголе.

Шостакович мог бы попытаться помочь ему или хотя бы протестовать, но этого не делал — старый, смертельно больной человек, понимавший, что дни его сочтены, по-прежнему считал целью музыканта заниматься только творчеством.



В тот год умерла мать Ростроповича Софья Николаевна, пережившая мужа на тридцать лет. Живя с дочерью Вероникой, она не всегда могла уследить за передвижениями сына, повидаться с ним, но очень любила его, видя в нем свои осуществившиеся надежды. Угасала с тревогой за Славу, неугомно, как и его отец, отдававшегося душевным порывам.

Когда стало совсем невозможно, Ростропович, перебив себя, обратился к секретарю ЦК КПСС, ведавшему культурой, П. Демичеву. Он принял его любезно, пообещал помочь. И действительно, на студии грамзаписи «Мелодия» была разрешена запись оперы «Тоска» на пластинки с оркестром и солистами Большого театра. Казалось, что все-таки горизонт проясняется.

Но в травлю включились «бдительные» коллеги по Большому театру, они заявили протест: как было не упустить такого случая свести счеты с выдающимися конкурентами. Когда завершили запись первого акта, студия объявила, что «Тоска» для пластинок не нужна.

Ростропович, лишенный любимого дела, стал совсем сдавать. Я навестила его тогда в московской квартире в связи с некоторыми творческими вопросами по поводу книги о Шостаковиче. В разгар беседы он подошел к окну и, глядя куда-то в московскую даль, сказал:

— Не дают играть! Не дают играть!

Я пыталась успокоить, приводила в пример Шостаковича, устоявшего в гонениях 1936 и 1948 годов. Ростропович отвечал:

— Но я ведь не композитор, который может писать в стол. Я должен играть. Я не могу не играть.

В отчаянии, уповая на «царя-батюшку», Ростропович обращался письменно к Л. Брежневу, с которым довелось познакомиться в Берлине на вечере у тогдашнего советского посла в ГДР П. Абрасимова. Брежнев был тогда весьма любезен, но на этот раз даже не ответил.

Весной 1973 года Солженицын решил покинуть дачу, чтобы хоть как-то облегчить существование своим хозяевам. Он прожил у них почти четыре года — немалый срок для столь продуктивного писателя. Таких, как он считал, благодатных условий для творчества у него никогда в жизни не было. А главное, здесь, в этом доме, он убедился в том, что, несмотря на давление тотального страха, есть еще смельчаки, наделенные непоколебимым чувством справедливости. Некоторые черты характеров Ростроповича и Вишневской он перенес на героев своих книг, написанных позднее, в частности, эпопеи о судьбах русского народа и трагедии революции.

За четыре года, проведенных у Ростроповича, Солженицын написал фундаментальные произведения: «Август 1914-го», «Октябрь 1916-го», частично очерки «Бодался теленок с дубом», подготовил сборник «Из-под глыб». Здесь были написаны и ставшие широко известными письма-протесты: «Вот как мы живем», тогдашним секретарю ЦК КПСС М. Суслову, председателю Комитета госбезопасности Ю. Андропову, письмо Нобелевскому комитету. Как признавался Солженицын, «...заедать жизнь Ростроповича — Вишневской и дальше я уже не смел... Ростропович стал уставать и слабеть от длительной безнадежной осады... Выростал вопрос: правильно ли одному художнику хиреть, чтобы дать расти другому?» Зарегистрировав новый брак, Солженицын с семьей снял дачу возле Москвы, в Фирсановке. Измученный бесконечными преследованиями, он обратился к зарубежной общественности, дал интервью американскому агентству «Ассошиэйтед пресс» и французской газете «Монд». В этом интервью он счел необходимым подробно сказать и о Ростроповиче — о том, что «Мстислав Ростропович преследовался все эти годы с неутомимой изобретательной мелочностью, так свойственной аппарату великой державы. Это — длинный ряд придинок, шпилек, помех

и унижений, которые ставились ему на каждом шагу его повседневной жизни, чтобы вынудить его отказаться мне в гостеприимстве. А требование это ему без стеснения высказывала мадам Фурцева и ее заместители. Одно время его и даже Галину Вишневскую вовсе снимали с радио и телевидения, искажались газетные упоминания о нем. Немало его концертов было отменено без ясных причин — даже, когда он находился на пути в город, где концерт назначен. Его методически лишили творческого общения с крупнейшими музыкантами мира. Из-за этого, например, уже несколько лет задерживается первое исполнение Виолончельного концерта Лютославского в Польше, на родине композитора, куда Ростроповича не пускают, и первое исполнение концерта Бриттена, посвященного Ростроповичу. Наконец, ему преградили пути дирижерской работы в Большом театре, которая была для него наиболее творчески важна и интересна. Этой весной я считал своим долгом уехать с его дачи, чтобы освободить его от преследований. Однако они мстительно продолжают и по сей день. Еще же нельзя ему простить его письма о судьбах советского искусства.

Уже несколько лет ни один телефонный или внутрикомнатный разговор — мой или членов моей семьи — даже на последнюю бытовую тему не остался не подслушанный. В таком же положении — Ростропович, Сахаров, Шафаревич, Чуковские...»

В январе 1974 года в кратком заявлении для печати Солженицын вновь обратил внимание: «Известно, как три года непрерывно и жестоко преследовали Ростроповича».

Круг сужался. Удавка затягивалась. Ростропович оставался без работы, без денег, без творческой атмосферы, познал горечь предательства. Выхода не оставалось. Но сам Ростропович не шел на окончательный разрыв. В нем теплилась, продолжала упорно жить надежда. Его нерешительность объяснялась не только

тем, что он должен был бросить то, что было ему дорого, — Московскую консерваторию, конкурсы имени П. Чайковского, не только положением Галины, но и судьбой сестры Вероники и ее семьи — двух сыновей, поступавших в институт, и мужа — работника внешней торговли. Сама она играла в группе первых скрипок оркестра Московской филармонии, поэтому нетрудно было предположить, какие последствия для них будет иметь отъезд знаменитого брата-диссидента.

29 марта 1974 года, спустя два дня после того, как семья с оставшимися верными друзьями отметила сорокасемилетие Ростроповича, он, по настоянию Вишневецкой, отправил через П. Демичева письмо Л. Брежневу с просьбой о командировке за рубеж на два года. Письмо Брежневу было кратким, а к Демичеву, памятуя его заступничество, обращались с вежливой обстоятельностью: «К великому нашему огорчению, к этому письму мы прилагаем также письмо к Л. Брежневу, которое мы просим передать Леониду Ильичу.

Мы Вас сердечно и горячо благодарим за все то, что Вы хотели для нас сделать. Но даже Вы смогли нам помочь только на один день. На следующий день все наши надежды на просвет в нашей жизни на нашей родине рухнули.

Мы едем за границу, чтобы получить работу, достойную нас, по нашей квалификации. Как Вы знаете, много раз письменно и устно по разным вопросам мы обращались к министру культуры СССР Е. Фурцевой, но все оказалось безрезультатно...

Достигнув творческой зрелости, мы обязаны свое умение отдать людям. Мы уверены, что в нашей стране существует организованная группа людей, обладающих силой и возможностями, которая в полный противовес интересам нашего государства затравливает талантливых и нужных государству людей, оставляя им только два выхода: самоубийство или выезд за границу.

Надеемся, что мы не дали и не дадим повода плохо о нас вспоминать».

Письмо свидетельствовало, что в них подспудно еще теплилась мысль: если не удалось Демичеву, то может быть сам Брежнев все-таки скажет свое слово в их пользу, и это слово окажется веским. Леонард Бернстайн перед поездкой в СССР сенатора Эдварда Кеннеди обратился к нему с просьбой помочь артисту, и Кеннеди, принятый Брежневым, выразил свою озабоченность.

Быстрого решения не ожидали — Брежневу подавалось много челобитных. Но ответ ожидать не заставил. Хотя не было сомнений, что уход Вишневской отразится и на вокальном, и на актерском, сценическом уровне Большого театра, а от потери Ростроповича виолончельное исполнительство и педагогика оправятся не скоро, начальство это не заботило. Напрасны были тревоги Вишневской, что их не выпустят.

Преодолев гордость, Ростропович предложил отложить отъезд до проведения Конкурса имени П. Чайковского — своего любимого детища. Ему равнодушно отказали. Их вызвал заместитель министра культуры В. Кухарский, а потом и сама Е. Фурцева, чтобы сообщить, что разрешение на отъезд получено. От выдающихся артистов старались побыстрее избавиться.

Много лет спустя, когда все эти переживания остались в далеком прошлом, Ростропович признавался: «Если бы вы знали, как я плакал перед отъездом. Галя спала спокойно, а я каждую ночь вставал и шел на кухню. И плакал, как ребенок, потому что мне не хотелось уезжать!»

Очень сильна была в нем та самая жажда веры, о которой применительно к Твардовскому писал Солженицын: веры в то, что все это чиновники «загибают», а наверху все-таки разобраться смогут. Как рассказывала Вишневская, за два дня до отъезда Ростропович все-таки пошел к соседу по даче заместителю председателя Совета Министров академику

В. Кириллину, чтобы тот, вхожий в Политбюро, объяснил, убедил вождей: «Ты объясни им, что я не хочу уезжать». Кириллин пообещал, а когда ему, Кириллину, подтвердили, что «Ростропович должен уехать», оба напились до беспамятства.

В этих тяжелейших условиях Ростропович вновь ощутил, что значила для него Вишневская с ее твердым характером, здравым смыслом, житейской решительностью, выкованными всей ее непростой жизнью. Она не колебалась. Не считаясь с тем, что ее лично гонения все-таки касались меньше, отбрасывая то, что приближался рубежный для певицы возраст, что ей — матери и хозяйке, чьими многолетними усилиями создавался обеспеченный быт, — особенно трудно будет бросить нажитое, она все направила на спасение Ростроповича. Ничто не могло ее остановить. «Да, это я настояла на отъезде — он бы никогда не уехал, его бы сгноили», — признавалась она, и он понял и оценил ее усилия. «Именно ей, Галине Вишневской, ее духовной силе я обязан тем, что мы уехали из СССР тогда, когда во мне уже не оставалось сил для борьбы, и я начал медленно угасать, близко подходя к трагической развязке... Галина Вишневская в это время своей решительностью спасла меня».

Не колебалась и Вероника, заявив: «Если не уедешь — тебе петля». Брат был ей настолько дорог, что своего младшего сына она назвала Мстиславом. К испытаниям она была готова.

В феврале 1974 года за рубеж выдворили Солженицына, вслед за ним его семью. Оборвалась еще одна нить.

Заключительный сольный концерт Ростропович дал на земле своих предков — в литовском городе Шауляе. А 10 мая 1974 года он дирижировал Шестой Патетической симфонией Чайковского в Большом зале Московской консерватории, последний раз в Москве. В памяти альтиста Ю. Башмета, игравшего в оркестре,

сохранилась обстановка общей работы: «Сколько было на репетициях метких лаконичных замечаний с его стороны, которые помогли нам проникнуть в его понимание симфонии. Чувствовалось, сколько любви к Чайковскому вложено им в эту свою работу».

Прощание с друзьями было очень кратким. Боялись. Ю. Башмет признавался, как он «в один из последних дней пребывания в Москве звонил из автомата, чтобы попрощаться, звонил и оглядывался — не следит ли кто за мной... Мы, участвовавшие в исполнении Шестой симфонии Чайковского, достаточно насмотрелись на крепко сложенных мальчиков в кулуарах Большого зала консерватории». Прощаясь, Шостакович с горечью сказал: «На чьих руках вы с Галей оставляете меня умирать?!» Жить ему оставалось чуть больше года.

26 мая Галина, Ирина Шостакович и несколько близких учеников и друзей проводили Ростроповича в аэропорт. Ордена и медали, которыми он был награжден, в том числе медали Ленинской и Государственной премий, Британского королевского филармонического общества, Лондонского симфонического оркестра взять с собой не разрешили. Ростропович уезжал с чемоданом, где были его фотография с Прокофьевым, шесть рубашек и несколько партитур, с виолончелью и собакой Кузей. Тем не менее его обыскали, перетряхнули все вещи, бумаги, ноты. Он уезжал без контракта, без концертов, без денег в Лондон, к друзьям, согласившимся его приютить.

# Человек мира

Друзья, приютившие Ростроповича, были к нему внимательны, но жизнь без семьи в чужом городе угнетала его. Концертов не было, денег тоже. Исключением стал концерт в Чикаго на открытии мозаичного панно Марка Шагала: всемирно известный художник пригласил своего великого соотечественника-музыканта, чтобы помочь ему. Впервые Ростропович — известный артист и опора семьи вынужден был находиться на чьем-то иждивении. Мешало слабое знание языков, да к тому же выяснилось, что дружеских связей у него было не так уж много: ведь раньше он ездил за границу под жестким контролем, предписывающим ограничение контактов.

Жарким летом лондонцы покидали город, а Ростропович часами бродил по улицам, заходил в Гайд-парк, сидел у озера и снова ходил, ходил до изнеможения и однажды чуть не попал под автобус. Испугавшись, что может погибнуть, а семья останется без средств, он у друзей попросил взаймы денег и застраховался в солидной страховой компании на случай смерти.

Верная собака — ньюфаундленд Кузя — по установленному в Англии строгому порядку была помещена на полгода в собачье общежитие для карантина. Ростроповичу там не нравилось. Собаке тоже, и, как всегда, следуя эмоциональному порыву он, забрав Кузю, переехал в Париж.

В июле туда добралась Галина с детьми и шестью чемоданами. Задержалась, чтобы дочери завершили



учебный год: вдруг придется скоро возвращаться, и учеба окажется незаконченной? Человек хозяйственный, она обговорила с Вероникой, как сохранить мебель, посуду и другую утварь, нажитую большим трудом. Веронике оставила ключи от дачи и квартиры — с собой разрешили вывезти только одежду — больше ничего. Не разрешено было обменять рубли на валюту, потому безденежье продолжалось. Их концертные перспективы представлялись туманными, поскольку контракты заключались с артистами заблаговременно и надолго, концертные программы повсюду уже давно были составлены, замены не допускались. Приходилось ждать случая. Трудности усугублялись их двойственным общественным положением. Вытолкнутые из России, они покинули ее вынужденно, но вместе с тем они не бежали оттуда как диссиденты, к судьбе которых Запад относился с сочувствием. Ростропович и Вишневская официально значились в зарубежной творческой командировке сроком на два года, имели советские паспорта и формально даже сохраняли свои московские служебные места: Вишневская — в Большом театре, Ростропович — в Консерватории. Это лишало их политического ореола, и сами они отнюдь не стремились к широким выступлениям в прессе со статьями или интервью, которые могли бы иметь и рекламное значение. Прежде всего, они хотели заниматься своим делом — музыкой. Ростропович утверждал: «О высоких политических материях я вообще никогда не рассуждаю, ибо, как я всегда говорю, я не политик, а музыкант».

Лучшие годы Вишневской были отданы Большому театру. Она была его воспитанницей, поэтому не могла да и не хотела отступать от усвоенных в течение долгих лет традиций русской оперной сцены, от метода подготовки спектаклей, воспринятого у выдающегося режиссера Б. Покровского. При всей своей творческой гибкости она ощущала, сколь непростым окажется

теперь уже не разовое, гастрольное вхождение в иную систему работы, и сразу решила ни с одним театром заново свою судьбу не связывать, предпочитая положение солистки-гастролера с уже не раз спетыми, «обкатанными» концертными программами. Как она не без горечи вспоминала впоследствии, «когда нужно было думать об устройстве детей, о жилье — тут уже не следовало привередничать: что я хочу, а что не хочу. Нужно было зарабатывать. Зарабатывать на жизнь. От чего-то отказываться, даже творчески интересного...»

Первый концерт спела Г. Вишневская — на него был контракт, заключенный ранее еще Госконцертом. В Монако в театре у княжеского дворца она исполнила под аккомпанемент Ростроповича программу из романсов и арий. На виолончели он не играл: решили, как это делали и в России, не смешивать свои сольные выступления, не мешать друг другу. Получили первые деньги. Расплатились за гостиницу.

Супругов вместе с дочерьми пригласили участвовать в круизе на теплоходе «Мермоз». Ежегодный круиз предназначался для очень богатых людей. Как вспоминала Вишневская, «во время круиза мы как-то опомнились, пришли в себя: это же было огромное потрясение — мы не в увеселительную поездку отправились из России». Ростропович продолжал тосковать: нанесенная рана была для него более чувствительной, чем для Вишневской. Дитя низов, не знавшая родительской любви, пробившаяся в театр и познавшая тернистый путь к успеху, она в ярости сбрасывала путы ностальгии. Муж, дети находились с ней — и этого было достаточно. Как хозяйка, она не могла не ощущать, насколько легче и проще могла стать ее жизнь за рубежом, насколько больше было здесь бытовых удобств и возможностей. Связи же Ростроповича с родиной были более многообразными и касались не столько внешних, сколько внутренних, психологических сторон его личности,

самой сути его искусства: такое вытравить было невозможно.

После круиза началась кочевая жизнь по гостиницам. Вишневская вспоминала: «Где следующий концерт, туда мы и едем. С детьми и чемоданами, потому что оставить их негде. Мотались страшно, и я поняла, что прежде всего нужно куда-то устроить детей. Устроили их в Лозанну, в пансион при католическом монастыре: там они больше года жили, изучали языки, занимались музыкой, а мы со Славой ездили по всему свету. И вдвоем и врозь. Как получалось. Когда Слава сопровождать мне не мог, это делала Н. Светланова — хорошая пианистка, до эмиграции работавшая с Зарой Долухановой. Иногда я выступала с оркестром».

Из Эдинбурга, где Вишневскую и Ростроповича хорошо знали по традиционным выступлениям на шотландских фестивалях, Вишневской пришло предложение — поставить специально для нее оперу «Макбет» Дж. Верди. Условия были жесткими: один состав, без дублеров, краткие сроки подготовки. «Макбет» она прежде не пела — это была для нее новая партия. Но по театру тосковала, театр был ее стихией, позволял раскрываться ее вокально-драматическому дарованию, тяготевшему к ролям трагически-конфликтным. Потому рискнула. Провела активную репетиционную работу, выполняя подчас функции режиссера, вспоминая уроки Покровского. Вокальную партию отшлифовала до блеска. За месяц спела не щадя себя, десять спектаклей. По ее словам, «это было безумием, я поняла, что так работать не смогу и потеряю голос: ведь я уже тридцать лет пела и должна была себя беречь. Этот опыт подтвердил: нужно было себя ограничить».

В январе 1975 года Ростроповича и Вишневскую пригласили на гастроли в Израиль, где русское музыкальное исполнительство всегда высоко ценили. Там состоялись их встреча с Голдой Меир, которая была первым послом Израиля в СССР. Г. Меир приняла



*М. Ростропович и Л. Берн-  
стайн*

их с симпатией и радушием как искренних друзей многострадального еврейского народа. Им импонировала энергия, с которой эта маленькая страна успешно внедряла у себя некоторые устои коллективного хозяйствования, принимавшие в России столь карикатурную форму.

Они посетили христианские святыни, помолились. Религия все глубже входила в жизнь Ростроповича, как и других изгнанников, освобождавшихся от коммунистических догм, разочаровавшихся в идеях, возводившихся на родине в ранг непреложных истин. Ростропович обратился к религии еще в России, как к спасительному якорю, а за рубежом, вне отечества, вера в бессмертие души, в высшую силу, распоряжающуюся человеческой судьбой, защищающую от несчастий, от рока стала ему опорой и утешением. Религия дала ему чувство конечности и в то же время безграничности жизни, гармонию внутреннего мира, наполнила его искусство мудростью и милосердием. Благодаря религии его страстная общественная позиция лишилась остроты отрицания, сохранив горячую

приверженность к вечным, всечеловеческим ценностям, исповедуемым христианством. Вера помогала ему обрести душевное равновесие и терпение, необходимые для устройства в новой жизни.

Из России приходили невеселые вести. Прошел очередной Конкурс имени П. Чайковского, на котором имя Ростроповича даже не упоминалось. Руководство этим жюри поручили его давнишнему творческому сопернику Д. Шафрану. Первую премию присудили ленинградцу Б. Пергаменщикову, вскоре эмигрировавшему в Германию, второй премии удостоился ученик Ростроповича И. Монигетти, который в трудном для Ростроповича 1971 году поступил в аспирантуру по теории виолончельного искусства к профессору Л. Гинзбургу, и таким образом нежелательная «тень Ростроповича» над ним на конкурсе не витала.

Хотя Ростропович и Вишневская официально не считались изгнанными из страны, их имена в советских средствах массовой информации не упоминались, записи их игры и пения убирались в дальние углы архивов, а то и уничтожались. К юбилею Большого театра был выпущен альбом, но тщетно было искать там хоть упоминание о Вишневской, певшей в Большом театре двадцать два года!

Хотя Ростропович и Вишневская за рубежом исправно отмечались в советских посольствах как находящиеся в творческой командировке, представители власти и на родине, и за рубежом преследовали их непрерывно. Так, награждение Ростроповича французским орденом «За заслуги в искусстве и литературе» требовалось подтвердить согласием Москвы. Министр культуры Франции позвонил Ростроповичу, сказав, что связался с советским посольством, но оно не отвечает. Разгневанный Ростропович успокоил министра: — Я вам помогу.

И сам позвонил послу, заявив, что, если советский паспорт мешает, он его привезет и отдаст. Возник

переполох, и нашли выход, предложив вместе с Ростроповичем наградить в группе и других артистов.

— Но кого?— спросил французский министр.

Выход нашелся: приплюсовали А. Хачатуряна, находившегося тогда во Франции.

В Москве Веронику, отставленную от зарубежных поездок оркестра филармонии, вызвали в министерство культуры и предложили:

— Вероника Леопольдовна, у вас чересчур шумная фамилия. Вам бы ее заменить.

— На фамилию Брежнева,— ответила Вероника и ушла.

Посланный Ростроповичем верной Азе Аминтаевой рояль «Стейнвей» выдать ей отказались:

— Зачем он вам?

— Это моя профессия.

— Пишите, что вы отказываетесь.

— Не буду.

— Тогда доплатите четыре тысячи рублей.

— У меня их нет.

Ростропович оплатил всю пересылку повторно, но и после этого два года таможня рояль не выдавала, предупреждая, что отправит в комиссионный магазин.

Предпринимались гнусные меры, чтобы лишить Ростроповича работы и за рубежом. К антрепренерам обращались с предложением задешево предоставить для гастролей Большой театр, если они порвут контракты с Ростроповичем, и некоторые антрепренеры шли на это.

В стране выходили книги, статьи о виолончельном искусстве, о Прокофьеве, Шостаковиче, Хачатуряне, Козолупове, однако имена Ростроповича и Вишневской оттуда беспощадно вычеркивались. На авторов Ростропович не обижался. Жалел их, понимал. Но испытал гнев и боль, когда из собрания сочинений Шостаковича сняли посвящения Ростроповичу и Вишневской, а чтобы нигде не упоминать их имена, не стали называть и других первых исполнителей произведений Шостако-

вича — Мравинского и Ойстраха. Не стеснявшаяся в выражениях Вишневская повторяла: «Бандиты, бандиты».

Безжалостная судьба рвала последние нити, связывавшие с родиной, лишала близких людей. Смерти следовали одна за другой. Умерли Ойстрах, благородный облик и искусство которого являлись для Ростроповича примером, Лемешев — великий певец-тенор, незабываемый партнер Вишневской по опере «Евгений Онегин». С Хачатуряном, написавшим в 1963 году для Ростроповича Концерт-рапсодию, они встретились за границей: «Когда мы уехали и были преданы анафеме, Хачатурян написал Сонату-фантазию для виолончели соло. Конечно, о том, чтобы издать ее в Союзе с посвящением мне, не могло быть и речи. Но все-таки он прислал мне один экземпляр и написал своей рукой: «Посвящаю Мстиславу Ростроповичу»... Как-то он был в Антверпене, и я приехал туда. Узнал, где он остановился... Арам Ильич появился в домотканой рубашке — он спал. У него глаза стали вот такие огромные... Он упал на колени. Он сказал: «Слава, умоляю вас, вернитесь! Я хочу вас видеть!» Я ему ответил: «В качестве кого? В качестве врага советского народа?» Последовавшая вскоре смерть Хачатуряна разлучила их навсегда, и Ростропович играл посвященную ему новую Сонату в память друга.

Утешением оставались поездки к Бриттону в Олдборо, уже привычные, с прогулками на рыбачьих судах, с фестивальными концертами, где Вишневская пела в Четырнадцатой симфонии Шостаковича под управлением Бриттена: это был самый близкий их друг за рубежом, у которого они чувствовали себя как дома. Но и он тоже ушел из жизни после долгой тяжелой болезни.

Однако самой большой потерей стала смерть Шостаковича. Он оставался для них маяком в мире не только музыки. Своим примером он убеждал в том, что можно сохранить непреходящие творческие ценности при всех обстоятельствах, не изменять правде, не идти на поводу

у успеха. Если молодой Ростропович своей любовью укреплял мужество Прокофьева и сам проникался его светом, то Шостакович направлял своих молодых друзей к достойному творческому существованию в житейских испытаниях и бурях, потому-то они называли его своим музыкальным отцом. В траурные дни Ростропович играл музыку Шостаковича на чужбине, а на родине, в Москве на панихиде Четырнадцатая симфония не звучала из-за того, что в записи на пластинке пела Вишневская.

По поручению Ростроповича его сестра Вероника заказала венок с надписью на белой ленте: «Дорогому незабвенному музыкальному отцу — от Галины Вишневской и Славы Ростроповича». Венок каким-то образом доставили в Большой зал Консерватории: стражи проглядели.

На Новодевичьем кладбище солдаты бегом несли венки к могиле, и над ней быстро вырос зеленый холм. Расходились в темноте. Когда на следующий день я пришла на Новодевичье, чтобы спокойно постоять у могилы, — первое, что увидела, был венок Ростроповичей с белой лентой. Как получилось, что этот запретный венок оказался на самом виду, рядом с венком центрального партийного руководства? Было нечто символическое в таком «соседстве» — красной официальной ленты со стандартными словами и ростроповичской — крамольной.

Когда стали вывозить увядшие венки, молодой сибиряк-музыкант тайком снял белую ленту с надписью и прислал мне, чтобы сохранить и передать Ростроповичу как реликвию.

Американцы, издавна привечавшие русских артистов, умевшие ставить их таланты на службу американской культуре, обратили внимание на странника Ростроповича с целью привлечь его к работе американских оркестров. Предварительно он прошел некоторую творческую проверку: 5 марта 1975 года продирижиро-



вал в Вашингтоне Шестой симфонией, симфонической поэмой «Франческа да Римини» и заключительной сценой из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского в исполнении Вишневской, в июле — Классической симфонией и Пятой симфонией Прокофьева, а Вишневская спела четыре арии из опер Дж. Пуччини. Контакт с Вашингтонским симфоническим оркестром, называвшимся Национальным симфоническим оркестром США, налачился, и вскоре Ростроповичу предложили место его художественного руководителя.

Оркестр, основанный в 1931 году Гансом Киндлером, не принадлежал к числу лучших в США. Им руководили в разное время такие известные дирижеры как Говард Митчелл и Антал Дорати — но Вашингтонский оркестр уступал Филадельфийскому, Бостонскому, Нью-Йоркскому, Кливлендскому, Чикагскому. Приняв предложение, Ростропович, по его словам, понимал, что оркестр пока не на высоте: «Для меня самым важным была не должность, а сознание, что я могу принести пользу». Кроме того, устав от скитаний, он хотел постоянного места работы, оседлой жизни. Вишневская заключила контракт на несколько выступлений в Метрополитен-опера, дочерей забрали из пансиона и поместили обучаться в Нью-Йоркскую Джульярдскую школу: Олю — на виолончели, Лену — на фортепиано у профессора Ани Дорфман. Для дочерей сняли возле школы трехкомнатную квартиру за 500 долларов в месяц, в Париже оставили за собой квартиру за 800 долларов, а в Вашингтоне жили в гостинице «Уотергейт», находившейся возле Кеннеди-центра, где располагался оркестр. Гостиница эта стала известной после нашумевшего «уотергейтского дела», положившего конец президентской карьере Ричарда Никсона. Уезжая из России «в командировку», Ростропович обещал Фурцевой недвижимостью не обзаводиться, это условие выполнял и потому покупку жилья, несмотря на появившуюся возможность, откладывали.

Начало работы Ростроповича в Вашингтоне оказалось необычным и даже сенсационным: дирижер принял участие в забастовке оркестрантов и вышел с ними на демонстрацию с требованием улучшить условия их контрактов. Считая эти требования справедливыми, он не побоялся вызвать недовольство тех, кто его пригласил и от кого материально зависел.

Задача перед Ростроповичем стояла трудная. Следовало обновить слабый состав оркестра, привлечь музыкантов высокой квалификации на строгой конкурсной основе. Увольнять людей, лишая их заработка в беспощадных условиях конкуренции, вызванной наплывом в США музыкантов из разных стран, такого прежде Ростроповичу предпринимать не приходилось. Пожилых музыкантов отправили на пенсию, другим он помогал сам: превратился в ходатая, импресарио, спонсора. Шестнадцать молодых оркестрантов, выдержавших конкурс, «влили,— как считал Ростропович,— в оркестр новую кровь и создали конкуренцию старому составу». Оркестр подтянулся и, более того, стал коллективом единомышленников, устремленных к общей цели.

Обаяние, простота, жизнерадостность, талант и человечность Ростроповича создали атмосферу обоюдной влюбленности дирижера и оркестра. Спустя много лет и на репетиции и на концерте я наблюдала такое же их единение в акте совместного творчества. На репетиции рядовой музыкант мог вдруг предложить великому маэстро продирижировать фрагмент музыки «на шесть, а не на три». И Ростропович пробовал. Не для того, чтобы обязательно принять совет,— его музыкальное чутье действовало безотказно, а потому, что он видел в оркестранте коллегу, друга, помощника, а не покорного исполнителя чужой воли. Будучи первым, он оставался равным, доступным — и в крупном, и в мелочах: перед концертом, на который мы, заговорившись, очень торопились, он все-таки не забыл прихватить

с собой прочитанные русские газеты, чтобы передать их оркестранту-земляку.

В Америку, которую трудно было удивить высоким уровнем дирижерского искусства, он принес свой стиль дирижирования, самобытный скорее в плане психологии, чем музыкальной технологии. Конечно, с каждым сезоном жест его становился все более пластичным и выразительным, показ точным и метким, но воздействие на оркестр достигалось прежде всего исходившей от дирижера духовной мощью, наполняя музыкальный поток глубокой содержательностью. Ростропович творил крупными мазками, и если к деталям иногда можно было придраться, кое с чем поспорить, то упрекнуть его в равнодушии не мог никто.

Успех оркестра объяснялся также насыщенностью его репертуара. За тринадцать сезонов Ростропович продирижировал 469 сочинениями 154 композиторов; за сезон он выучивал не менее тридцати партитур. 166 сочинений были в репертуаре оркестра новинками, в том числе Симфония № 2 Чедвика, «Вариации на тему Моцарта» Буша, Симфония для органа и оркестра А. Копленда, Симфонии № 3 и № 5 А. Дворжака, Концерт Э. Эльгара для виолончели с оркестром, Симфонии № 22 и № 48 Й. Гайдна, Седьмая симфония Г. Малера, Концерт До-мажор Б. Марчелло, Увертюра Дж. К. Менотти, Симфония № 21 Н. Мясковского, Симфония № 3 К. Нильсена, три увертюры из оперетт Ж. Оффенбаха, Кантата «Александр Невский», Симфонии № 2 и № 3 и «Русская увертюра» С. Прокофьева, Четвертый фортепианный концерт С. Рахманинова, симфоническая сюита «Антар» Н. Римского-Корсакова, «Увертюра в итальянском стиле» Ф. Шуберта, Симфонии № 13 и № 14 Д. Шостаковича, Симфонии № 3 и № 4 Я. Сибелиуса.

Увлечение новыми произведениями отнюдь не исключало прочной опоры на симфоническую классику: Ростропович дирижировал неоднократно всеми симфо-

ниями и фортепианными концертами Л. Бетховена, всеми симфониями и концертами И. Брамса, симфониями № 3, 5, 6, 7, 8 А. Дворжака, шестью симфониями Й. Гайдна, девятью симфониями Г. Малера, десятью концертами, симфониями № 25, 29, 33, 39, 40, 41 В.-А. Моцарта. Стилистическое многообразие репертуара говорило о редком даре дирижерского перевоплощения Ростроповича, о стремлении его к репертуарному универсализму.

Ни один оркестр не имел таких контактов с выдающимися современными композиторами. К Ростроповичу несли они свои новые работы для премьер. Вот красноречивый список музыкальных произведений наших дней, впервые прозвучавших под управлением Ростроповича-дирижера в 1977—1990 годах: В. Артемов — Симфония. Альберт — Симфония «Речные воды». Друкман — «Голос человечности». Дютыйе — «Краски, пространство и движение». Гинастера — «Глоссес», посвященный Пабло Казальсу, Концерт для виолончели с оркестром (солистка А. Натола-Гинастера). Гульд — «Знаки воспоминаний». Хованес — Симфония для флейты и оркестра (солист Ж.-П. Рампаль). Ладерман — Симфония № 5, Симфония-концертанте. Ландовский — Концерт для сопрано, виолончели и оркестра (солисты Г. Вишневская и М. Ростропович). Лютославский — Новелетты. Макрис — «Хроматокинезис» для оркестра, Концертанте для пяти инструментов и оркестра (солисты: Л. Китт — кларнет, Э. Тауэр — валторна, Э. Адкинс — скрипка, Д. Лей — виолончель, Ш. Вилкинсон — ударные), Концертная фантазия для скрипки и оркестра (солистка Э. Адкинс), «Фанфары Александру», Вариации и песня для оркестра. Манчини — «Салют Армии спасения». Меннин — Симфония № 9. Нордаль — Хоралы для оркестра. Отт — Концерт для трех духовых инструментов (солисты: Э. Тауэр — валторна, С. Хендрик — труба, М. Стивенс — тромбон). Паррис — Симфонические вариации. Пендерецкий — Лакримоза,

«Польский реквием» (солисты: Г. Вишневская — сопрано, М. Форрестер — контральто, Д. Гильмор — тенор, С. Дин — бас, хор общества артистов). Саллинен — Прелюдия для оркестра, соч. 52, Симфония № 5. Шуллер — Концерт для фагота с оркестром (солист К. Пасманик), Концерт для контрфагота с оркестром (солист М. Липник). Р. Щедрин — «Стихира». Шостакович — «Раек» (солисты: Д. Дейч, Э. Галтфарсон, Ю. Родеску, А. Венцель, хор общества артистов). Уолтон — Пролог и фантазия. Верник — Концерт для фортепиано с оркестром (солист Л. Оркис).

Таким образом, если в 60-е годы роль Ростроповича была ведущей в распространении современного виолончельного творчества, то с 1977 года он безусловно стал дирижером-лидером в части исполнительской поддержки сочинений для оркестра и концертов с оркестром для разных инструментов.

Место его помощника — второго дирижера оркестра — с 1989 года занял Рэнделл Крейг Флейшер, уже имевший некоторый опыт дирижерской работы в Нью-Йорке. Круг дирижеров-гастролеров с приходом Ростроповича заметно расширился: ему казались очень важными соприкосновения оркестра с разными дирижерскими индивидуальностями, что вырабатывало творческую гибкость коллектива. С ним выступали: Л. Бернстайн, З. Метта, Л. Маазель, Н. Стальберг, Н. Мейден, П. Мааг, Г. Кейлор, Х. Иваки, К. Эшенбах, Р. де Бургос, Г. Бертини, С. Скровачевский, М. Альсон, Н. Макгеган, Л. Харел, С. Озава, Н. Маринер, Е. Семков, Х. Вольф, Д. Конлон, Г. Ионк. В созвездии солировавших у Ростроповича артистов были и соотечественники-эмигранты: В. Ашкенази, Б. Давидович, В. Фельцман, О. Яблонская. Выступления Вишневской в концертах Вашингтонского оркестра были не частыми. Девять раз за тринадцать лет, да по одному разу выступали дочери Ростроповича: Елена сыграла первый концерт Мендельсона, Ольга — партию виолончели в тройном концерте Бетховена.

Ростропович задал оркестру невиданный творческий темп: за сезон давалось около двухсот концертов и кроме того — музыкально-образовательные концерты для сорока тысяч учащихся, отдельные программы для музыкально одаренных школьников, для слушателей из национальных меньшинств, несколько циклов лекций-концертов. Он хотел не просто развлекать и услаждать публику оркестровой игрой, а воспитывать слушателей. Росту авторитета оркестра способствовало его участие во многих общеамериканских и международных празднествах: каждые четыре года он играл во время инаугурации нового президента страны, каждый год отмечал День независимости 4 июля концертом на открытом воздухе, собиравшим до 400 000 слушателей вокруг открытой эстрады на Западной лужайке Капитолия. Более продолжительными стали гастроли за границей и по США, причем внимание уделялось выступлениям в городах, не часто посещаемых большими оркестрами. Для такой просветительской работы коллектива, насчитывавшего сто три оркестранта, понадобился штат в сорок пять сотрудников, разделенных на секции: администрация оркестра, сектор развития, финансовая часть, общественные дела, маркетинг и реклама, оперативная служба, образовательная программа, служба особых мероприятий и даже директор комитета женщин оркестра. Весь этот аппарат был наделен четкими функциями и работал с большой ответственностью.

Как и для многих оркестров США, постоянной заботой был приток средств. Добившись аншлагов почти на всех концертах, Ростропович довел доход от продажи билетов до 7,5 миллионов долларов в год, 680 тысяч долларов поступали от государственных организаций, но все это составляло примерно две трети необходимого бюджета. Энергия Ростроповича, активистов оркестра, его возраставшее мастерство привлекали частные пожертвования: 600 тысяч долларов поступало от Совета директоров оркестра, составленного из имени-

тых состоятельных граждан, и 120 тысяч — от почитателей оркестра, индивидуальные пожертвования составляли около 800 тысяч долларов, да еще ряд корпораций и местные фонды отчисляли средства. А раз в год оркестр устраивал свой бал в помещениях, декорируемых лучшими дизайнерами, с блестящей концертной программой. Приглашение участвовать в таком бале считалось честью и стоило дорого.

Так Ростропович непосредственно соприкоснулся с деловой системой концертного бизнеса, совсем не похожей на то, что он видел на родине. Он не стеснялся признаваться, что работа с оркестром — «это мой самый ценный вклад в культурную жизнь США. Я хотел просто выразить благодарность Америке своей работой».

Таким образом, положение Ростроповича и Вишневской в зарубежном музыкальном мире не только быстро укрепилось — они были признаны ведущими фигурами. Вишневская удостоилась приза «Лучшей оперной певице мира», получила Гран при за пластинки с записью опер «Тоска», «Пиковая дама», «Война и мир», «Катерина Измайлова» и за запись «Царской невесты», сделанную еще в Советском Союзе, за альбом романсов П. Чайковского, М. Мусоргского и Д. Шостаковича. «Тоска» была спета в Метрополитен-опера и в лондонском театре «Ковент-Гарден», что являлось высшей апробацией. Хотя певице минуло пятьдесят лет, голос ее не тускнел, интонационная точность не терялась, годы словно и не отражались на ее внешности, подвижности, драматическом таланте.

Быстрый творческий рост Вашингтонского оркестра отразился и на финансовом положении коллектива, все более устойчивом и благоприятном. Следуя традиции, издавна культивировавшейся выдающимися мастерами, традиции, которой отдавал дань даже скуповатый Ф. Шаляпин, делая часть концертов благотворительными, Ростропович Госконцерту денег не отчислял, считая это государственным побором в пользу жиревшей

номенклатуры. Он отдавал средства различным фондам — Фонду Клод Помпиду, организации при ООН для помощи больным детям, Фонду серебряного юбилея английской королевы, для стипендий музыкантам, нуждающимся русским в Париже и русским инвалидам в Калифорнии, в университете Джордтауна установлена стипендия для студентов-медиков имени Ростроповича. Он уже мог себе позволить быть щедрым там, где эта щедрость казалась ему оправданной, помогать там, где помощь была особенно необходимой. И всем благотворительным концертам вел учет, чтобы отчитаться на родине, откуда продолжали приходить нерадостные вести, и где о них постепенно забывали, как и о многих других эмигрантах. Одни из них были изгнаны, как Солженицын, другие бежали, как это сделали выдающиеся танцовщики М. Барышников и Н. Макарова, дирижер К. Кондрашин, друг Ростроповича. В 1962 году поэтесса Наталья Горбаневская, тогда скромная служащая Московской книжной палаты, писала о Ростроповиче в «Литературной газете», а потом он читал ее труды уже как сотрудницы журнала «Континент», встречался с ней в Париже. Писатель Василий Аксенов жил в Вашингтоне неподалеку от Ростроповича, и они тоже встречались. Современная русская культура, можно сказать, пронизывала европейскую и американскую культуру, входила в нее, не теряя самобытности, и Ростропович участвовал в этом процессе, для музыки особенно естественном и органичном.

Постепенно жизнь в свободном мире становилась совсем привычной, спало напряжение, и Ростропович стал снова принимать корреспондентов, давать интервью, где, высказываясь о России, ничего не приукрашивал и все-таки не без наивности думал, что его слово может что-то изменить на родине. Высказывания эти в посольстве собирались и доводились до сведения московского начальства, гнев которого достиг наивысшего накала, когда Ростропович заявил, что «Со-





*М. Барышников, В. Шагал,  
М. Ростропович, М. Шагал, Г. Виш-  
невская. 1976 г.*

ветский Союз — страна мертвых душ, там умерщвляется все живое и прогрессивное», и на вопрос, как ему живется на Западе, ответил: «Я здесь очень, очень счастлив». Счастливым, по советским понятиям, можно было быть только на социалистической родине, а не в стране капитализма, который характеризовался пропагандой не иначе как с приложением эпитета «загнивающий».

С Ростроповичем решили расправиться. Предстоял очередной срок продления паспорта. Прежние продления проходили без осложнений, хотя и с волокитой. 16 февраля 1978 года семья подала заявление в советское посольство в Вашингтоне — там, где Ростропович имел длительный контракт. Просьбу о продлении паспорта мотивировали этим контрактом. С 16 февраля Ростропович и Вишневская аккуратно являлись в посольство за ответом и им отвечали: «Подождите. Ваше заявление рассматривается в Москве». 9 марта они

выехали во Францию, договорившись, что ответ из Вашингтона перешлют в Париж: срок паспортов истекал 25 марта, как раз накануне дня рождения Ростроповича.

15 марта в их квартире раздался телефонный звонок, и советник по культуре из посольства СССР во Франции вежливо предупредил, что ответа ждут в ближайшие дни. В тот день вечером, в Париже из телевизионной передачи они узнали о лишении их советского гражданства. Акт был заранее подготовлен и точно рассчитан — об этом свидетельствовала появившаяся утром следующего дня статейка в газете «Известия» под заголовком «Идейные перерожденцы». В ней говорилось, что М. Ростропович и Г. Вишневская ведут антипатриотическую деятельность, что они порочат советский общественный строй. Им вменялось в вину то, что «они систематически оказывали материальную помощь подрывным антисоветским центрам и другим враждебным Советскому Союзу организациям за рубежом», что «они дали, например, несколько концертов, денежные сборы от которых пошли на пользу белоэмигрантских организаций». Вишневская и Ростропович обвинялись в том, что «по существу стали идейными перерожденцами, ведущими деятельность, направленную против Советского Союза, советского народа».

Газету принесли на концерт оркестра Московской филармонии и прочитали музыкантам. Играли «Тристана и Изольду». Глаза Вероники застилали слезы, но она улыбалась. Дома, опасаясь ареста, она сожгла многие документы.

Ей позвонили:

— Принесите ключи от квартиры Ростроповича.

Они все выписаны.

— И дочери тоже?

— Да, и девочки.

Ростропович по телефону наказал:

— Ключи не отдавай. Пусть взламывают.

Галина добавила:

— Обои облей чернилами.

Веронику вызвали в милицию. Она плакала:

— Там же архив, мебель, одежда.

— Не беспокойтесь. Определим на склад.

Когда начальник милиции вышел, молодой милиционер тихо посоветовал:

— Поезжайте ночью и вывезите все, что сможете.

Так и сделали. Две ночи грузили мебель, вещи и складывали в три этажа в тесной квартире Вероники: пианино, шкаф, рояль, два стола, кресла, старинную кровать, семнадцать чемоданов архива.

Когда все перетасчили, вдруг позвонили из секретариата Брежнева:

— Не беспокойтесь, Вероника Леопольдовна, всех обратно прописали.

Все-таки не верилось, и Вероника периодически справлялась у соседей Славы:

— Никто еще не въехал?

Во время общего ремонта дома квартиру изуродовали, Ростроповичей снова выписали.

В двенадцать часов ночи тех страшных суток, когда Ростропович и Вишневская узнали о лишении гражданства, он обзвонил московских друзей: «Что они натворили?! Что натворили?!» и предупредил, что больше звонить не будет, во избежание неприятностей.

Произошел скандал, взбудораживший общественность и прессу: к музыкантам домой без приглашения явились два дюжих молодца из советского посольства, чтобы отобрать паспорта. Они вернуть паспорта отказались, указ Брежнева объявили актом беззакония, на клевету ответили открытым письмом «К общественному мнению»:

«Мы обращаемся к нашим друзьям, к любителям музыки, ко всем людям доброй воли с просьбой в этот тяжелый для нас час выразить свое отношение к нечеловеческому и незаконному акту лишения нас права жить и умереть на своей земле. Мы не занимались и не

занимаемся политикой ни у себя на родине, ни за рубежом, а отдаем свои силы музыке, чтобы красота ее согрела сердца.

Предъявленные нам формальные обвинения не имеют никакой связи с подлинными мотивами этого решения, которое явилось лишь актом мести за проявленную нами человеческую солидарность по отношению к гонимым людям.

Галина Вишневская,  
Мстислав Ростропович».

В сердцах Ростропович и Вишневская исписали две тетради, подробно изложив все, что с ними происходило до отъезда из Москвы, и отправили тетради Л. Брежневу и М. Суслову — главному идеологу КПСС. На обложке тетради, адресованной Суслову, обращение: «Михаил Андреевич, Вам, как руководителю, интересно посмотреть, в какой лжи Вы пребываете».

В чем был смысл этой летописи преследований? Они и сами не смогли бы ответить: как и многое у Ростроповича, это был порыв, а возможно, и осознание того, что происходившее с ними уже принадлежит истории. Тетради были получены, но ничего в их судьбе не изменили.

Они сочли необходимым обратиться еще с одним открытым письмом к Л. Брежневу, настаивая не на снисхождении, а на справедливости, не оправдываясь, а обвиняя: «Мы — музыканты. Мы живем и мыслим музыкой. Вы не хуже других знаете, что единственной нашей «виной» было то, что мы дали приют в своем доме писателю Александру Солженицыну. За это с Вашей санкции на нас были обрушены всяческие преследования, пережить которые для нас было невозможно, — отмены концертов, закрытие гастролей за рубежом, бойкот со стороны радио, телевидения, печати, попытка парализовать нашу музыкальную деятельность.

Трижды, еще будучи в России, Ростропович обра-

щался к Вам: первый раз с письмом и дважды с телеграммами с просьбой помочь нам, но ни Вы, ни кто-либо из ваших подчиненных даже не откликнулись на этот крик души.

Таким образом, Вы вынудили нас просить об отъезде за границу на длительный срок, и это было оформлено как командировка Министерства культуры СССР. Но, видимо, Вам не хватило наших слез на родине. Вы нас и здесь настигли.

Теперь Вашим именем «борца за мир и права человека» нас морально расстреливают в спину по сфабрикованному обвинению, лишая нас права вернуться на Родину.

...Мы требуем над нами суда в любом месте СССР, в любое время с одним условием — чтобы этот процесс был открытым.

Мы надеемся, что на это четвертое к Вам обращение Вы откликнетесь, а если нет, то, может быть, хотя бы краска стыда зальет Ваши щеки.

Г. Вишневская,  
М. Ростропович».

К этому Вишневская добавила свое, еще более резкое письмо:

«Нет слов, чтобы выразить мое возмущение этим нечеловечным поступком. Прикрываясь именем народа, советское правительство лишило нас гражданства. Милостиво оставляя советскими гражданами наших детей, правительство действует подобно рабовладельцам, разбивает мою семью и лишает нас семейного крова.

...Советское правительство показало, что в советском государстве судьбу людей решает не Закон, а люди, управляющие этими законами. Я не признаю права этих людей насильно лишать меня земли, данной мне Богом.

На XXII съезде КПСС тогдашний председатель КГБ А. Шелепин, документально нарисовав ужасающие картины массового террора Сталина и бывших в то



*В первые минуты после известия о лишении советского гражданства. Париж, 1978 г.*

время членов Политбюро Молотова, Кагановича, Маленкова и Ворошилова, с возмущением воскликнул: «Иногда задумываешься, как эти люди могут спокойно ходить по земле и спокойно спать? Их должны преследовать кошмары, им должны слышаться рыдания и проклятия матерей, жен и детей невинно погибших товарищей» (XXII съезд КПСС. Стенографический отчет, т. III, стр. 404—405, 1961 год).

И эти люди, объявленные преступниками перед своим народом, были судимы или лишены гражданства? Нет, они спокойно доживают свой век в бесплатных роскошных дачах и цинично получают огромные пенсии от тех самых вдов и сирот, и невинно погибших товарищей. Но они имеют право жить и умереть на своей земле.

Под Ленинградом в братской могиле лежит моя погибшая от голода во время блокады семья. Я отдала моему народу большую часть моей жизни, родила и воспитала двоих детей. И я никому не позволю распорядиться моей семьей, как рабами.

Галина Вишневская».

Немедля были организованы «отклики» трудящихся, деятелей искусства. Собрания провели в Большом театре, Московской консерватории, Московской филармонии, Академии художеств. С обвинениями против Ростроповича и Вишневецкой выступили артисты В. Атлантов, Ю. Мазурок, А. Рыбнов, В. Валайтис, Ю. Рентович, И. Солодуев, Д. Цыганов, В. Мержанов, профессора Консерватории В. Климов, А. Леман, Б. Куликов, Е. Малинин, художники Н. Томский, Ф. Решетников, Е. Кибрик, Д. Налбандян, А. Грицай, А. Кибальников, Д. Шмаринов. Дирижер М. Тэриан сказал о Ростроповиче: «Ему была свойственна психология хулигана — что хочу, то и делаю. Когда Ростропович — заведующий кафедрой, профессор — уехал, я недоумевал. Как это возможно? Оставить работу, коллег, учеников? Ростропович всегда имел больше, чем имел на то право». Профессор консерватории Г. Орвид заявил: «Консерватория поставила Ростроповича на высокий пьедестал, мы и должны снять его с этого пьедестала».

Из всех присутствовавших на рассмотрении персональных дел Ростроповича и Вишневецкой лишь двое — скрипач Л. Коган и солист балета Большого театра В. Васильев — проявили колебания в оценке, за что были вызваны для беседы в ЦК КПСС.

В советской прессе развернулась кампания по дискредитации непокорных артистов. Об их искусстве и даже о политике говорилось мало. Апеллируя к самым низменным чувствам, их обвиняли в уклонении от уплаты налогов, в корысти, жадности, торгашеских расчетах, жульничестве и даже сионизме — за контакты с Г. Меир и Л. Бернштейном. Подлая ложь умножалась на глупость — и все это распространялось через советскую прессу, как мнение народа.

Ростропович счел необходимым ответить на клевету в надежде, что его слова, несмотря на «железный занавес», все-таки дойдут на родину: нелегальная

пресса в лице «самиздата», как ее не давили, все-таки несла свое правдивое слово.

В конце марта Ростропович выступил дважды в зарубежной прессе, изобличив, как он выразился, «не только вранье, но и грубые оскорбительные слова». На каждое измышление он отвечал четко, немногословно и только фактами, конкретно и прямо.

ТАСС сообщил: «Супруги Ростроповичи не раз публично заявляли, что они не намерены возвращаться в Советский Союз».

«Это чистейшая ложь... Мы подали заявление... с просьбой продлить наши визы на три года в связи с уже подписанными нами контрактами... Это ясно указывает на то, что мы не хотели терять связи с нашей родиной».

ТАСС обвинял в помощи белоэмигрантам, организациям, борющимся против СССР.

Ростропович приводил список фондов, куда поступали деньги от его шестидесяти трех благотворительных концертов.

ТАСС приводил высказывание Ростроповича о том, что «Советский Союз — страна мертвых душ».

Ростропович подтвердил: «Да, мы продолжаем так думать — что у нас в стране не существует свободы творчества и что у нас стараются умертвить все живое и прогрессивное». И перечислял: «Разве можно у нас напечатать крупнейшие произведения лучших прозаиков и поэтов — Бродского, Владимова, Войновича, Максимова, Некрасова, Пастернака, Солженицына? Все они были исключены из Союза писателей СССР. Только сравнительно недавно увидели свет запрещенные Ахматова и Булгаков. А травля Прокофьева и Шостаковича в музыке, увековеченная в «историческом» Постановлении ЦК партии 1948 года о так называемом формализме в музыке? А уничтожение выставки художников при помощи бульдозеров, как это было сделано в Москве?»



...За три с половиной года пребывания за границей наши имена не только никогда не были произнесены по советскому радио или напечатаны, хотя бы в одной из советских газет, но даже были изъяты из периодических изданий...»

Он яростно защищал от нападков Вишневскую, и тут сдержанность изменяла ему, и он говорил о том, как она его спасала, о ее заслугах перед советским искусством.

Один вопрос он ставил сам и считал важным ответить на него: «Зачем Ростроповичу советский паспорт? В самом деле: зачем он музыканту, которого приняла бы любая страна?»

Он отвечал с гневом и болью: «Представители советской бюрократии! Не ищите ответа только в доступных вам областях — финансовой и бытовой. Допустите мысль, что художники, родившиеся на своей родине, отдавшие ей всю свою жизнь и продолжающие творить в других странах, неся в себе вдохновение и огонь своего народа, могут надеяться на уважение своих соотечественников... Вы, возможно, думаете, что человеку нужен советский паспорт, чтобы свободнее и безнаказаннее распоряжаться чужими жизнями и судьбами, запугивать или морально уничтожать людей, учить гениальных композиторов сочинять музыку или великих писателей создавать книги.

Жаль, что вам никогда не приходит в голову простая мысль, что русскому нужен паспорт своей страны из-за его любви к своему Отечеству.

Мстислав Ростропович».

Защитить Ростроповича и Вишневскую или хотя бы заступиться за них не осмелился никто. За лишением гражданства последовали другие, мелкие уколы. Ростроповича исключили из Союза композиторов СССР, куда его когда-то торжественно приняли за заслуги в пропаганде советской музыки. Собрание членов Союза под председательством Т. Хренникова, чей концерт

Ростропович так блистательно играл, единогласно утвердило исключение. Вишневскую изъяли из списка солистов Большого театра.

Обида, гнев, горечь сменились у Ростроповича яростной жаждой работы, новых успехов, преуспевания и богатства. Он хотел много зарабатывать и много иметь. Иметь богатство, как одно из условий свободы — творческой и человеческой, чтобы не зависеть ни от каких ограничений и предписаний. Это было не только реакцией на прошлое, но и желанием играть, где хотел и когда хотел, записывать диски по своему выбору, независимо от контракта, жить не в гостиницах, а всюду иметь свой дом.

Ненавидя гостиницы, Ростропович и Вишневская обзавелись жилищами в разных странах, где им приходилось концерттировать, куда влекли их творческие интересы, где просто хотелось пожить и можно было устроить прочные гнезда по своему вкусу. Купили квартиру в Париже — целый этаж старинного дома на авеню Жорж Мандель с колоннами и лепными потолками. В Вашингтоне обзавелись квартирой возле Кеннеди-центра, сперва небольшой, а потом неутомный Ростропович прикупил еще одну, и получилось жилье тоже на целый восьмой этаж, с видом на весь Вашингтон. В Лондоне и в Лозанне тоже имели квартиры, а в Олдборо, связанном для них с памятью о Бриттене, купили дом, чтобы наезжать туда летом на фестивали. Позднее, чтобы быть поближе к родине, приобрели дом в Финляндии в Лаппенранта, всего в двадцати километрах от советской границы, и Вишневской казалось, что она видит оттуда свой Кронштадт.

В 1982 году она решила завершить оперную карьеру: ей минуло пятьдесят шесть лет, и почти сорок из них она проработала как профессиональная певица. Прощальным спектаклем стала опера «Евгений Онегин» в парижской Гранд-опера под управлением Ростроповича. Чтобы облегчить жене расставание с театром, Ростропович

преподнес ей подарок: купил 400 гектаров земли на севере штата Нью-Йорк, возле русского монастыря, где природа напоминала Подмоскovie. Потом по собственному проекту построил там дом в русском стиле и привез жену после парижских спектаклей в поместье, названное по ее имени — «Галино»: под этим наименованием оно и вошло в американские географические справочники.

В оформлении и обстановке его домов была одна общая особенность: русский стиль и обилие картин русских художников. На них тратились большие деньги, их покупали на аукционах, у коллекционеров: И. Репин, А. Венецианов, Ф. Рокотов, И. Шишкин, Д. Левицкий. Собранные Ростроповичем картины позднего Репина позволили по-новому оценить этот период, считавшийся для художника бесплодным. Серия портретов и единственная обнаженная натура у Репина — все, что так любовно поместил Ростропович в своей вашингтонской квартире, неоспоримо доказывало, что старый, с больной рукой Репин оставался великим художником. Таким образом, коллекция Ростроповича приобретала серьезный искусствоведческий смысл. Собирали также русский фарфор, от елизаветинских времен до начала XX века — в этом Вишневская знала толк.

Были все эти приобретения проявлением практичности и достатка или «русские» жилища в разных местах и странах появлялись как результат понимания того, сколь важно для артиста сохранение истоков? Не случайно ведь Рахманинов сажал березки возле своей швейцарской виллы «Сенар»? И Ростропович сажал и сам что-то мастерил, строил собственными руками, используя навыки, приобретенные в юности. Воздвигая свой кров, человек начинал жить наново, обретая покой, жилище становилось его цитаделью.

Многие страны предлагали гонимым музыкантам принять гражданство. Соединенные Штаты Америки, где Ростропович работал, сочли бы это для себя честью.



*На похоронах А. Тарковского.  
Париж, 1987 г.*

Так когда-то сделали С. Рахманинов, Г. Пятигорский, А. Зилоти, В. Горовиц и другие выдающиеся русские музыканты. Но Ростропович и Вишневецкая решили никакого гражданства не оформлять. Взяли лишь паспорта маленького княжества Монако, где когда-то дали первый концерт. Эти паспорта гражданство не определяли. Чем диктовалось столь необычное решение, оставившее их, в сущности, без какой-либо дипломатической защиты? Может быть, тем, что, несмотря на неопределенность положения на родине, их все-таки не покидала вера в грядущие изменения? Не случайно ведь они соглашались на то, чтобы дочери не отказывались от советского гражданства, хотя, казалось, должны были это сделать из солидарности с родителями и по причинам личного характера.

Семья прочно обживалась за границей. В то время как многие другие семьи не выдерживали испытания эмиграцией и распадались из-за обострившихся противоречий, союз Ростроповича и Вишневской трудности наоборот укрепляли. На чужбине Ростропович особенно ощутил значение в его жизни такой надежной опоры: рядом была женщина, понимавшая его характер, артистка, с ним сотрудничавшая, мать, умевшая находить общий язык с повзрослевшими, строптивыми дочерьми, умелая хозяйка, обладавшая хорошим вкусом. Она не стесняла его свободу. Эмиграция не укротила ее непримиримый нрав, но научила выдержке; никто и никогда не распознал бы в красивой, элегантно, сдержанной на людях даме, озлобленную сиротством кронштадтскую девчонку.

Закончив Джульярдскую школу, старшая дочь Ольга стала преподавать виолончельную игру в Манхеттенской школе Нью-Йорка. Снимавшуюся там квартиру теперь купили в собственность дочери. Елена — талантливая пианистка с композиторскими задатками — вышла замуж, родила трех сыновей, которые по американским законам могли в будущем баллотироваться в американские президенты. Русскому языку их приходилось обучать специально, но назвали их самыми распространенными русскими именами: Иван, Сергей, Александр. И дочка от второго брака Елены с итальянским бизнесменом тоже получила русское имя — Анастасия. Ольга назвала сына Олегом. Как и прежде в России, так и в изгнании семья оставалась интернациональной: зятья — француз и итальянец, Вишневская — полуцыганка, Ростропович — литовско-польско-русских корней.

Несмотря на успехи, Ростроповичу все-таки мучительно не хватало прежних дружеских связей. Советские агенты продолжали присматривать за ним, и, чтобы никого не подвести, он сам избегал встреч, с горьким юмором предлагая: «Давайте встретим-

ся в моем подземном гараже. Там нас никто не увидит».

Его решались навещать только самые смелые, привычные к осложнениям соотечественники. Приходил Евтушенко, склонный к эффектным знакомствам, и Вишневская упрекала его за стихотворные шараханья; тайком во время гастролей Большого театра прибегала певица Маквала Касрашвили, дружившая с Вишневской; не изменили Ростроповичу и две его ученицы — Наташа Шаховская и Наташа Гутман. Получившая в Москве за встречи с Ростроповичем замечание, Шаховская ответила:

— Он был и остался моим учителем.

Тайные встречи радости не приносили. Он нуждался в открытых дружеских контактах. Иначе не мог: он должен был чувствовать поддержку людей, дружба являлась не только духовным прибежищем, но была необходима его творчеству. Душевная щедрость Ростроповича питала его талант. Как и прежде, он не верил в артистов-отшельников, жадно тянулся к людям неординарным и, хотя не чужд был при этом тщеславия, все же преобладало устойчивое инстинктивное понимание, что исключительность тех, с кем общался, передавалась его музыке.

Менялось окружение Ростроповича. Уже не было в живых ни Казальса, ни Шостаковича, ни Бриттена. Солженицын заточил себя в далеком Вермонте ради яростного труда. Когда исполнилось десять лет его изгнания, он обратился к своим друзьям с сердечным посланием: «Вспоминать это все с благодарностью — мало сказать. Вы заплатили за это жестокой ценой, и особенно Галя, потерявшая свой театр возмездно. Этих потерь мои никакие благодарности не покроют». Встречи их, однако, не могли быть частыми.

Сын необыкновенно открытого, общительного Леопольда, Мстислав проявлял те же качества характера, но уже на ином уровне: выступал на праздно-



*Виолончельный урок М. Шагалу в Ницце.*

вании дня рождения миллионера Арманда Хаммера, учил извлекать виолончельный звук великого своего соотечественника Марка Шагала, встречался с папой Римским Павлом VI и побывал у Чарли Чаплина, пытавшегося приветствовать его по-русски, подружился с Сальвадором Дали, со знаменитым мимом Марселем Марсо, с Александром Галичем, Пабло Пикассо, Луи Армстронгом.

Особое место занимали контакты с политическими и государственными деятелями. Такие контакты приобретали общественное значение, говорили о политической позиции музыканта, о признании его роли в общественном движении, до некоторой степени даже влияли на отношение к его родине, на оценку событий, происходивших в СССР. Многие музыканты — от Бетховена и до наших современников — занимались политикой, но редко у кого она занимала в жизни такое место, как у Ростроповича, проявившего после 1978 года незаурядные данные политика. Проблемы мира соотносились для него с личными переживаниями человека, отвергнутого родиной. Его занимали люди, служившие своим народам и совершенствованию человечества. Знаком нарастающего приобщения к политическим проблемам явились встречи с В. Брандтом, Дж. Картером, Х. Шмидтом, В. Жискара д'Эстеном, М. Тетчер, Р. Рейганом, Дж. Бушем. Громких имен, знаменитых людей появилось в его дружеском окружении в ту пору очень много. Но он оставался, в сущности, одинок: не было одной большой, незаменимой дружбы, такой, какая связывала его с Шостаковичем и Солженицыным.

На характере Ростроповича жизненные перемены не отражались. Он оставался прежним: честолюбивым, пронизательным, естественным, искренним, остроумным. Могучий организм проявлял себя с неизменной силой. Ростропович выглядел здоровым и подвижным — на эстраду не выходил, а вылетал. Прибавилось лишь



седины, да смягчились черты лица. Его работоспособность оставалась феноменальной, но сверхчеловеческий труд давался с легкостью, благодаря огромному опыту. Неистовая безжалостность к себе, как и прежде, была в стремлении поражать, удивлять, ослеплять новизной, яркостью, темпом, стилем жизни. Разочарования не охладили пылкости чувств, экзальтация помогала сохранять мужество. Он по-прежнему любил борьбу, бурлящая в нем жизнь бросала его вперед в непрерывное наступление. Чуждый морализаторству, Ростропович не замыкался в собственном благополучии. Вел жизнь открытую, непоседливую, непринужденную, всюду чувствуя себя как дома. Он много ездит, часто возит с собой собаку — очень любит четвероногих друзей, заботится о них, и они отвечают ему привязанностью: после Кузи, попавшего в автомобильную катастрофу, его сопровождает такса Пукс, имя которой заимствовано из книги Войновича о солдате Чонкине, потом Тина, Тата, Вега.

Из собственной жизни он делает индивидуальный, ни на что не похожий акт искусства. Чередование концентрации и расслабления, обязанностей и удовольствий помогает ему и на седьмом десятке лет сохранять энергию. Вот пример творческого распорядка Ростроповича в январе-июле 1992 года: январь — начало февраля — концерты в Вашингтоне; февраль — две недели выступлений в Питсбурге; 25 февраля — 1 марта — концерты в Париже; март — Амстердам, репетиции оперы А. Шнитке и 3 апреля премьеры; апрель — Париж, международный конкурс виолончелистов имени Ростроповича; 1—18 мая — концерты в Вашингтоне, конец мая — начало июня — Международный музыкальный фестиваль в Эвиане; 8—18 июня — США, премьеры трех фортепианных концертов на торжествах в связи с юбилеем фирмы «Стейнвей» и концерты в Нью-Йорке; 18 июня — 7 июля — концерты в Вашингтоне, выступления Национального симфонического оркестра; 13—16 июля — Испания.



*Г. Вишневская, С. Хентова и  
М. Ростропович. Вашингтон, 1991 г.*

Работу с Вашингтонским оркестром распределяет в течение сезона так, чтобы «антракты», когда оркестр играет с другими дирижерами, не затягивались, сто дней его работы с этим коллективом делятся на 4—5 отрезков, и это создает ощущение единой дирижерской линии.

В Кеннеди-центре у Ростроповича — две артистические комнаты. Одна — большая, близко к оркестру, как бы официальная, с обилием на стенах фотографий знаменитостей, другая — интимная, маленькая, узкая — он называет ее «тайной»: здесь пианино, диван, слева на вешалке висят несколько фраков и рубашек, на стенах — два портрета Шостаковича и других его великих друзей. Сюда после концерта приходят самые близкие — человека два-три, достаются редкие вина и водка, и нет конца рассказам Славы о том, как в Иванове «обмывали» с Шостаковичем первый Славин смокинг, купили по этому случаю на рынке пол-литра, капусты, а водка оказалась пойлом, по вкусу просто

моча, и Шостакович сокрушался: «А какого приличного вида женщина нам продала». Его волновала не водка, а обманчивость «приличного вида». Или, как он помогал в Московской консерватории на экзамене неудачливому студенту вспомнить бетховенскую тему, знаками показывая на висевший сзади портрет Бетховена, а оказалось, что портрет уже сняли, и повесили изображение Ворошилова.

Когда я гостила у Ростроповича, застолье после концерта продолжалось дома, сопровождаемое рассказами о записях с Леной Бернстайном, о его страшной болезни и гибели, о том, как президент США в письме с Кипра, где встречался с Горбачевым, «обыграл» то, что тот приехал на корабле, именовавшемся «Слава», и как по просьбе Ойстраха Ростропович умолял Караяна Тройной концерт Бетховена не дирижировать медленно, а тот, соглашаясь, темп все более замедлял, и это звучало прекрасно. И еще, еще — прекрасный рассказчик, выстреливая фейерверками слов, он отдыхал после труднейшей симфонии А. Брукнера. Это у Ростроповича — излюбленная форма отключения.

В Париже, который Ростропович очень любит, он часто записывается в студии «Радиофранс», его влечет зал Плейель, видевший его первые французские триумфы. После репетиции и перед концертом он молится в церкви на улице Дарю и тут же неподалеку закусывает в ресторане «В городе Петрограде», а однажды даже сыграл там для завсегдатаев. Он знает места, где бывал в Париже Прокофьев, знает его парижские квартиры на улице Лафонтена и набережной Пасси, знает многое о парижской жизни Шаляпина. Но самое желанное для него место отдохновения в Париже — дом у Булонского леса, где живет дочь Елена, и где он может вдоволь повозиться с внуками и любимицей-внучкой Анастасией.

---

Как развивалась в это время творческая деятельность Ростроповича? Гастроли его охватывали многие страны, за исключением всего блока зависимых от Советского Союза государств Восточной Европы и самого Советского Союза. Таким образом, «география» его концертных поездок с одной стороны была ограничена, но с другой стороны, она расширялась за счет азиатских стран — регионов, где виолончельное искусство еще нуждалось в распространении. Особенно много делала в этом направлении Япония, где Ростропович стал очень популярен. Он летал туда через Москву настолько часто, что авиакомпания, опасаясь, как бы не случилось на московском аэродроме инцидента, незаметно сажала в самолет для него охрану-сопровождение.

Соотношение дирижерской деятельности и виолончельного исполнительства у Ростроповича резко изменилось в сторону первой. Не только потому, что он работал с Вашингтонским оркестром сто дней в году и давал с ним не менее сорока концертов. Если на родине его дирижерские выступления все-таки были эпизодическими, то за рубежом они стали основными, сместившись в центр его творческих интересов. Помимо Вашингтонского оркестра, он выступал с Чикагским, Нью-Йоркским, Филадельфийским, Бостонским, молодежным оркестром округа Колумбия, городов Индианополис, Даллас. Постоянный контакт сложился у Ростроповича с Лондонским оркестром, с которым он записал целый ряд пластинок.

Он дирижировал спектаклями, в которых пела Вишневская, организовал и провел ряд записей, из которых нужно выделить: «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича в первой редакции, «Война и мир» С. Прокофьева в полном варианте, «Пиковая дама» и «Иоланта» П. Чайковского, «Тоска» Пуччини. Стиль его дирижирования сформировался и прочно утвердился. Сам Ростропович формулировал его кратко и точно,

настойчиво выделяя значение иррациональных парапсихологических моментов, подчеркивая роль самой концепции, а не техники: «Если у тебя есть хорошие идеи и чувство стиля, ты можешь это передать разными другими способами, не только обычной техникой. Существуют парапсихологические, гипнотические эффекты во время работы с оркестром. Если ты хочешь, чтобы эта фраза звучала так, и ты знаешь как, ты каким-то образом можешь это выделить. Для этого должно быть очень сильное чувство и сильное желание... Если у тебя нет своей концепции, какой бы техникой ты ни обладал, ты все равно ничего не передашь. Красивая, но ничего не выражающая дирижерская техника дает возможность играть вместе. А это самое минимальное...»

Быстрота охвата материала позволяет Ростроповичу продолжать разностороннее обогащение дирижерского репертуара, сохраняя все же тяготение к музыке романтического направления и к произведениям современных композиторов. В эти годы он постигает как дирижер симфонизм Д. Шостаковича. Для этого есть все условия: в его распоряжении отличные оркестры, дирижерский опыт и, главное, вдали от родины он заново и по-особому остро переживает всю наполняющую эту музыку боль, ощущает ее национальные корни. В центре его репертуара — Пятая и Четырнадцатая симфонии, выученные еще на родине, — в Вашингтоне он их исполняет тридцать два раза. Последовательность овладения другими симфониями такая: Восьмая — 1976 год, Девятая — 1979, Четвертая и Седьмая — 1983, Десятая — 1985. В 1988 году он дирижирует Тринадцатой, по его собственному выражению, «осуществляя давнишнюю мечту». В Вашингтоне за десять лет Восьмая симфония звучала четырнадцать раз, Десятая — одиннадцать, Седьмая — семь раз. Пропаганда Ростроповичем сочинений Шостаковича приобретает для Америки особое значение.

После единичных исполнений, среди накала споров о личности Шостаковича и его общественной позиции Ростропович впервые в США представляет почти все симфонии — как гигантскую картину трагедии советского народа, раскрывает русские корни этой музыки и своей концепцией интерпретации дает направление другим дирижерам и оркестрам. Таким образом индивидуальные достижения великого артиста входят в общемировой художественный процесс XX века как его важнейшая страница. Отмечая это, газета «Вашингтон пост» писала: «Каждое исполнение оркестром и Ростроповичем симфоний Шостаковича становится исторической музыкальной вехой».

Большую значимость приобретают его усилия по совершенствованию уровня оркестровых групп. Всегда сильные в зарубежных оркестрах духовые группы остаются такими и под управлением Ростроповича, но его бесспорный авторитет сказывается на уровне струнной группы, что становится особенно заметно в Вашингтонском оркестре, где виолончелистов называют «одной из лучших, и безусловно одной из самых счастливых оркестровых групп в мире». По словам виолончелистов, для них Ростропович маяк: «Нас тянет к нему, и он щедро делится своим знанием инструмента».

Его пианистическая деятельность сужается в связи с тем, что если на родине он и Вишневецкая работали равно интенсивно, то за рубежом певица постепенно ограничивала свои концерты, а другим артистам Ростропович аккомпанировать не собирался. Отказался он и от преподавания, совместить которое с разъездами было невозможно, а для эпизодических мастер-классов время еще не пришло. Ростропович хотел бы иметь, как и на родине, собственных талантливых учеников, а их было очень мало, и он решил, что согласится обучать только очень ярких виолончелистов. Из Кертис-института к нему стала приезжать В. Уорнер, что позволяло



*М. Ростропович и Р. Гарбузова. Вашингтон, 1989 г.*

этому учебному заведению числить Ростроповича в своих профессорах.

Проявившийся еще на родине организаторский талант Ростроповича не угас и требовал действий. Под его эгидой организуются постоянные фестивали в Эвиане — чудесном городке у Женевского озера, напоминающем Олдборо, но более южном и более богатом. В Париже каждые четыре года устраиваются международные виолончельные конкурсы имени Ростроповича. Своих средств музыкант в эти мероприятия не вкладывает. Это делают меценаты, а также парижский муниципалитет, считающий деятельность Ростроповича вкладом во французскую культуру, что отмечено награждением его командорской степенью ордена Почетного легиона и специальной посвященной ему медалью.

Заметны некоторые перемены в облике Ростроповича-виолончелиста, где пережитое дало себя знать наиболее отчетливо. Его виолончельная игра воспринимается как голос, рвущийся из глубин человечности, потрясающий невиданной открытостью душевных признаний. Ростропович играет все более романтично, но вместе с тем в нем словно уживаются два музыканта: лирик и ироничный реалист, сочетающие порыв и трезвый расчет, неоглядную увлеченность и здравый смысл. Он достигает в своем мастерстве абсолютной легкости, пленительной простоты и ясности, равновесия и соразмерности форм. Его неизменным спутником становится Концерт Дворжака. В нем — вся его жизнь: молодость, любовь, родина, семья, изгнание, вера.

Страстный любитель нового, Ростропович в виолончельном исполнительстве приходит к переосмыслению интерпретаций ряда сочинений. Так происходит в частности с сочинениями Баха, которые он играет особенно часто. Будучи гостем в его вашингтонской квартире, я застала его на рассвете после утомительного концерта, долгого застолья и трехчасового сна за работой над сюитами. Играл долго, медленно и тщательно



но, что-то меняя в интонировании. На мой вопрос о конкретной цели работы ответил так:

— Я изучал сюиты Баха под руководством Семена Матвеевича Козолупова. Он поставил штрихи, потом я их исправил как чувствовал. Но почему-то сюиты на пластинки не записал, хотя играл их почти полвека. Есть пиратская пластинка, выпущенная в Лос-Анджелесе. И вот теперь, в мои шестьдесят три года я решил записать сюиты и столкнулся с новыми проблемами интерпретации.

Ростропович достал нотный экземпляр сюит, как их зафиксировала Анна-Магдалена Бах, и стал их пояснять:

— Сравнив то, что я играл полвека с факсимильным изданием, я понял, что многое можно сделать лучше.

— Но разве здесь разница в самом тексте?

— Нет, в тексте разница небольшая, но штрихи... В штрихах характер музыки. Я изучил факсимильные издания сюит, Гольдберговских вариаций, а также интерпретации Ванды Ландовской и других бахистов. Меня, знаете ли, заинтересовали аналогии танцев. И вот теперь переучиваю с сумасшедшей настойчивостью. Ежедневно. Вот вчера после концерта беседовал с вами, а обычно в такой поздний час беру ноты и занимаюсь. Пока есть силы.

Я спросила:

— Разве в издании Анны-Магдалены много штрихов?

— Нет. Они как намек. Посмотрите: вот лигочка. Я ее не знал. Всего лишь намек, но теперь начинаю понимать, чего хотел Бах. У меня открылись глаза. Вот и вожусь. Поеду на неделю в Лаппенранту. Об этом моем жилье еще никто не знает, так что я буду заниматься, не отрываясь. А через две недели начну запись в Париже. И знаете, как?

Предвкушая мое удивление, Ростропович переходит от проблем творческих к организационным, материальным.

— Я оплачиваю все сам. Всю запись. Это —



*М. Ростропович с женой и дочерьми Елеңой и Ольгой*

большие деньги. Запись буду вести километрах в трехстах от Парижа, в церкви: туда пойдет специальная машина с аппаратурой.

— Почему в церкви? Там хорошая акустика?

— Нет, хорошая обстановка, духовная атмосфера.

— Почему же отказались от услуг фирм звукозаписи?

— Не хочу зависимости. От условий, от сроков, от договора. Я должен играть, когда захочу. А главное, независимость позволяет уничтожить запись, если она мне не понравится.

— И всегда будете записываться на собственные деньги?

— Нет, иногда по договорам. Сейчас у меня контракт с фирмой «Сони-классикал», запись симфоний Шостаковича закончу с фирмой «Гельдек».

— А начали?

— Начали с фирмой «Эрато». Это была Пятая симфония Шостаковича. Теперь буду ее перезаписывать с двумя оркестрами — Вашингтонским и Лондонским — так как начал работать над записью всех пятнадцати его симфоний.

Ростроповичу хочется оставить людям не просто нечто яркое, но некий эталон классического совершенства, которому будут следовать многие поколения. В этом смысл всех его нынешних записей, прежде всего виолончельных.

Не все в творческой жизни Ростроповича безоблачно. Несмотря на свою всемирную славу, ему приходится встречаться и с негативными сторонами зарубежной концертной жизни, с обманом и вымогательством. Много нервов отнимает судебный процесс, связанный с выпуском фильма «Борис Годунов», музыка для которого записывалась под управлением Ростроповича. Вот как он об этом рассказывал: «Я дирижировал записью музыки и все время просил: «Хочу посмотреть фильм. Что делает режиссер?» Дело в том, что звукозаписывающая группа «Эрато» объединена с фирмой «Гомон», выпускающей кинопродукцию. Так вот, просмотрев фильм, я пришел в ужас. И сказал, что считаю необходимым сделать сокращения. Владелец студии приехал в Вашингтон, мы с ним вместе просмотрели фильм, я наметил купюры всего на восемь минут. Он согласился, но сказал, что постановщик фильма не согласится: «Ты хочешь сократить сцены с половыми актами, а они как раз и привлекают публику». Представляете: «Борис Годунов» с половыми актами! Глава фирмы посоветовал мне подать в суд на режиссера, предложил помощь адвоката, убедил, что «Эрато» будет за меня, что процесс будет выигран, а главное, постановщик, возможно, и без процесса пойдет навстречу моим желаниям. Когда же я пришел на судебное заседание в парижском суде, выяснилось, что «Эрато» подала встречный иск, по которому за

каждое мое критическое замечание о фильме в прессе я должен заплатить сто тысяч франков. И еще полтора миллиона франков фирма требовала с меня за то, что я задержал выпуск фильма. Причем ссылалась на условия контракта. А я контракта не читал... Доверился фирме. Спросил: «Контракт хороший?»—«Такого еще не было ни у кого»,— уверили меня.

Оказалось, что по условиям договора я не имею права в кинокартине что-либо менять. Ох, если бы знал, ни за что бы не подписал. Французский суд долго разбирался и вынес соломоново решение: перед демонстрацией фильма приводить заставку, сообщающую, что маэстро Ростропович не согласен с такими-то эпизодами... Урок мне».

В многочисленных интервью Ростропович настойчиво, словно уговаривая сам себя, повторяет, что он счастлив, счастлив и верит в это. В самом деле, разве он не знаменит, богат, не имеет красивую жену, детей, внуков и множество друзей по всему свету? И свой оркестр, записи, концерты?

Он все имеет. Он пробил стену судьбы и не боится спугнуть удачу признанием, что счастлив. И все же в глубине души он печалится от того, что на родине его имя забывается, а молодое поколение не знает, кто такой этот Ростропович? Диссидент? Виолончелист? Где он?

Искрометность этого человека мира нередко маскировала тоску по Москве, по Жуковке, по родным местам, консерваторским ученикам. Там жизнь продолжалась и без него. И возникала гнетущая мысль: неужто никогда не увижу Россию, родину — несчастную, дорогую, необходимую...

# Возвращение

Трагедия издавна становилась почвой творчества — у Бетховена, Чайковского, Шостаковича, у изгнанника Рахманинова...

Ростропович не отдается трагедии, а подчиняет ее себе и делает союзником в обогащении жизни, и изгнание становится у него отнюдь не погружением в страдание, а источником творческого взлета. Он не берет «судьбу за глотку», как Бетховен, а словно заключает с ней дружеский союз, продолжая все время жить так, что каждое его творческое и биографическое событие становится ярким общественным явлением, всегда необычным, вызывающим всеобщий интерес и отклик.

В марте 1987 года Ростропович отметил свое шестидесятилетие. В Вашингтоне на торжества собрался цвет американской интеллигенции, светила музыкального мира, выдающиеся писатели, общественные деятели. В то время как его родная Россия, несмотря на происходившие там перемены, продолжала о нем молчать, Америка и Европа состязались в знаках признания и восхищения. В его честь состоялся в Вашингтоне Первый всемирный конгресс виолончелистов. Ростроповича называют «музыкантом года» и президент США Р. Рейган, вручая ему в Белом Доме медаль Свободы, говорит: «Президент США — я, но слава Америки — это Ростропович». Английская королева посвящает его в Рыцари Ордена Британской империи, Франция награждает Орденом Почетного

Легиона, Германия — Офицерским крестом за заслуги. Еще раньше он удостоился премии Альберта Швейцера, как продолжатель его дела в служении униженным и обездоленным. Было подсчитано, что на Западе к этому времени ему присвоили тридцать почетных степеней и удостоили шестидесяти высших наград восемнадцати стран мира. Известный американский музыкальный критик Г. Шенберг назвал Ростроповича «первой суперзвездой виолончели в истории музыки».

Ростропович дал цикл концертов в Нью-Йорке, Бостоне, Вашингтоне, помимо ряда симфоний, продирижировал «Военным реквиемом» Бриттена, сыграл пятнадцать крупных произведений для виолончели с оркестром, семь из которых были написаны для него, и шесть сюит Баха, исполнение которых продолжал совершенствовать.

В день юбилея, 27 марта 1987 года, в Кеннеди-центре прозвучали три посвященных Ростроповичу сочинения: Леонард Бернстайн дирижировал увертюрой «Слава!», которой дал подзаголовок — «Политическая увертюра», напоминая таким образом о событиях минувших дней, когда он принимал участие в судьбе гонимого Ростроповича. Некоторый политический оттенок можно было усмотреть и в фанфарах испанского композитора Кристобала Хальфтера «Мир тебе, Слава», а поляк Кшиштоф Пендерецкий дирижировал хором, певшим посвященную Ростроповичу «Песнь херувима» — современную музыку с религиозными мотивами. В концерте в Кеннеди-центре участвовали Иегуди Менухин, Исаак Стерн, Евгений Истомина, Йо-Йо Ма, Мэри Перайа, Жан-Пьер Рампаль, а вел концерт — звезда Голливуда актер Грегори Пек.

Юбилей дал повод и для более серьезных обобщений, касавшихся общественного облика артиста, его роли в сферах жизни, не ограниченных искусством. О нем говорилось как о явлении, которое должно стать характерным для XX века: «Он принадлежит к редкой

категории исполнителей, которые, выходя за пределы своего искусства, могут изменить наш взгляд на жизнь», — писал журнал «Нью-Йорк таймс мэгэзин».

Начало перемен на родине, получивших название «перестройка», вызвало у Ростроповича двойственное чувство. С одной стороны, его увлекающаяся натура хотела надеяться и верить в эти перемены, но, вместе с тем, в свое время на его глазах проходила хрущевская либерализация, названная «оттепелью», закончившаяся полным крахом всех надежд. У него были и совсем «свежие» личные основания для недоверия. Когда он в личном письме к М. Горбачеву просил разрешить поездку на празднование его шестидесятилетия сестре Веронике с мужем, ответа не последовало. Пришлось копию письма передать Р. Рейгану, который в Исландии среди важных государственных дел спросил у Горбачева:

— Вы письмо получили?

Веронике выдали анкеты, она пошла в филармонию и попросилась на пенсию: о предстоящем путешествии не упоминала, не знала, чем все закончится. И действительно, ее мужу секретарь райкома КПСС заявил:

— Я вас к врагу народа не пущу.

Ростропович имел серьезный разговор в посольстве. Заграничные паспорта родственникам выдали, потребовав расписки в том, что, кроме США, они никуда не поедут. А маршрут празднества, намеченный Ростроповичем, включал в себя Париж, Лондон, Токио — и всюду они были с Вероникой и ее мужем.

Отношение к инициатору перестройки М. Горбачеву у Ростроповича и Вишневской было разным. Ростропович все-таки симпатизировал человеку, позволившему стране вздохнуть свободнее, сбросив страх арестов и ссылки; Вишневская видела в Горбачеве ловкого говоруна, позера, называла его «тенором, расточающим улыбки», не способным к необходимым решительным действиям. Поначалу перестройка никак не отразилась

на положении Ростроповича и Вишневской, лишь контакты с друзьями начали потихоньку возобновляться: прежней изоляции уже не было. Со своей стороны, они не считали для себя возможными какие-либо обращения, это казалось им унижительным после лишения гражданства. Однако беды родной страны их волновали, вызвали сочувствие, что особенно проявилось после постигшего Армению землетрясения с человеческими жертвами. Тут же без рассуждений и оглядки Ростропович бросился на помощь. Отложив отъезд из Англии в Индию, он организовал в Лондоне благотворительный концерт, на котором играл сам, а Вишневская пела романсы Чайковского. Затем состоялся концерт в Вашингтоне, в котором Ростропович выступал как дирижер и как виолончелист. Поскольку из-за продолжительных гастролей Национального симфонического оркестра в Вашингтоне он выступал редко, концерт вызвал огромный интерес. Газета «Вашингтон пост» писала: «Его тон прозрачен, интонация верна, а техника безупречна. Его чувство рубато — самобытное ощущение темпа — изменяет в музыке наши представления о пространстве и времени. Но в исполнении маэстро было больше, чем можно передать описанием лишь технической стороны игры. Нас словно ввели в пещеру волшебника, и нам казалось, что музыка наполняет весь мир и все существо исполнителя. Музыкант становился самой музыкой».

За вашингтонским последовали концерты в Париже, Нью-Йорке, в итальянском городе Виченца. По примеру Ростроповича в благотворительную акцию включились многие выдающиеся артисты. Певец Пласидо Доминго и Ростропович собрали на концерт в Нью-Йоркском «Карнеги-холле» Миреллу Френни, Паату Бурчуладзе, Фредерика фон Штада, выступили они и сами. В результате в фонд помощи Армении было собрано полмиллиона долларов. При этом Ростропович подчеркивал: «Не считаю это знаком компромисса или



обращением к правительству», — такую фразу я услышала от него по телефону из Лондона после благотворительного концерта. Однако в общественных мероприятиях, связанных с Россией, Ростропович продолжал участвовать, даже если они его непосредственно не касались. Так, в декабре 1989 года он и Вишневецкая поехали в Стокгольм, где Нобелевская премия, от которой когда-то вынудили отказаться Бориса Пастернака, торжественно вручалась сыну писателя — Евгению.

Как писал Е. Пастернак, «щемящей и за душу хватающей нотой было появление на площадке широкой лестницы Мстислава Ростроповича. Свое выступление он предварил словами: «Ваши Величества, distinguished nobelovskies laureates, ladies and gentlemen! На этом великолепном празднике мне хочется напомнить вам о великом русском поэте Борисе Пастернаке, который при жизни был лишен права получить присужденную ему награду и воспользоваться счастьем и честью быть лауреатом Нобелевской премии. Позвольте мне как его соотечественнику и посланнику русской музыки сыграть вам «Сарабанду» из Сюиты Баха до-минор для виолончели соло».

Трагическим голосом Гамлетова монолога пела виолончель, в бездонной музыке Баха звучала тоскующая боль:

«Гул затих. Я вышел на подмости.  
Прислонясь к дверному косяку,  
Я ловлю в далеком отголоске,  
Что случится на моем веку».

Вспоминая те далекие годы, когда он смог уклониться от поругания Пастернака, Ростропович утверждал, что его право на участие в нобелевской церемонии оправдывается тем, что он чист перед памятью поэта: уклонение он уже считал знаком чистоты, как и Вишневецкая применительно к тем, кто их не шельмовал: «в той ситуации нельзя было много требовать. Кто

гадости в те годы не делал — не выслуживался — уже, можно сказать, порядочный человек». Таким был их спасительный критерий.

Чутко улавливая изменение ситуации, первым из советских композиторов «запрет» на Ростроповича нарушил Р. Щедрин: прислал Ростроповичу свое новое сочинение — медитацию в старинных литургических тонах «Стихира», посвященную 1000-летию христианства на Руси. Тема произведения, как и повод для его создания, отвечали духовным побуждениям Ростроповича. Тот факт, что к нему после шестнадцати лет молчания обращался советский композитор, он воспринял с радостью. Он жаждал возобновления таких связей, они были ему необходимы для творческого развития. Русская композиторская школа, несмотря на трудности и гонения сохранившая традиции Прокофьева и Шостаковича, оставалась самой сильной в мире. «Стихира» под управлением Ростроповича была исполнена с большим успехом.

Ростропович преподнес миру еще одну музыкальную сенсацию, связанную с именем Шостаковича. Музыковед Л. Лебединский, сохранивший неизвестное сатирическое сочинение Шостаковича, высмеивающее советскую идеологию и советских вождей — Сталина, Жданова и их прихвостней, тайком, через Швейцарию, прислал ноты Ростроповичу. Сатира названия не имела, но по стилю и форме напоминала «Раек» Мусоргского и потому получила название «Антиформалистический раек». Ростропович организовал исполнение тотчас же, сам играл на фортепиано, но имя передавшего ему ноты скрыл: некоторую осторожность еще считал излишней. И все же непроницаемая стена рушилась. Друг московских лет композитор А. Эшпай, вместе с которым Ростроповичи совершили последнее турне по Волге в 1973 году, решил посвятить ему свой Виолончельный концерт, который, правда, исполнила первой москвичка М. Тарасова. Премьера скромно прошла



*М. Ростропович и Г. Вишневская*

в Карелии, в Петрозаводске, и лишь потом в Москве. Утешением для Ростроповича было то, что Тарасова обучалась у Н. Шаховской и, значит, была его музыкальной «внучкой». Посеянное им в педагогике продолжало давать всходы.

Беспокойный Ростропович постоянно находил поводы для стремительных передвижений и неожиданных действий. Так, увидев по телевизору, как ломают берлинскую стену, символизировавшую долгие годы раздел Германии, на следующее утро на специальном самолете он уже прилетел в Берлин и играл у разрушенной стены на виолончели части из Сюит Баха.

Продолжавшаяся в СССР либерализация, выразившаяся в возвращении на экраны фильмов А. Тарковского, проведении выставки картин художника-эмигранта М. Шемякина, обращении с заказами к прежде опальному скульптору Э. Неизвестному, побудила группу композиторов и музыкантов — А. Баланчивадзе, Г. Канчели, Н. Каретникова, Э. Мирзояна, А. Тертеряна, А. Шнитке, Р. Щедрина, Д. Башкирова, Ю. Башмета, Н. Гутман, О. Кагана, И. Ойстраха и других — обратиться в Верховный Совет СССР с просьбой о восстановлении Вишневской и Ростроповича в советском гражданстве. К ним присоединился и А. Сахаров. Всего письмо подписали 25 человек. Тон его был комплиментарным по отношению к «форуму народных депутатов», упреки высказывались лишь в адрес чиновников, виновных в «ограничении репертуара и гастрольных маршрутов» — не больше, чем и оправдывался отъезд Ростроповича и Вишневской. Письмо опубликовал журнал «Советская музыка». В то время такой жест уже не грозил серьезными осложнениями. Он был эффектен и безопасен. Среди ходатаев, пожалуй, только А. Сахаров имел моральные основания подписать это обращение, остальные же могли похвалиться лишь тем, что отмолчались в трудную для Ростроповича и Вишневской пору. Обратившись к по-

каению, когда это стало безопасно, первый секретарь Союза композиторов СССР Тихон Хренников провел через правление Союза композиторов решение о восстановлении членства Ростроповича в рядах Союза. Тот отреагировал не без иронии: «Я и не знал, что меня из Союза композиторов выгоняли. Вот чудеса». Следующим шагом Хренникова стало адресованное М. Горбачеву письмо о восстановлении Ростроповича и Вишневецкой в советском гражданстве. Он, как официальное лицо, получил ответ из Верховного Совета СССР о том, что «внести необходимые предложения в Президиум Верховного Совета СССР о восстановлении в гражданстве СССР Ростроповича и Вишневецкой комиссия может в случае их обращения». Это предложение Ростропович с гневом высмеял: почему он должен был обращаться с просьбой о восстановлении гражданства, если он не просил о лишении гражданства, а это сделали помимо его желания, незаконно и без всяких оснований.

Аргумент был весомым и с нравственной, и с юридической точек зрения. Хренников, смягчив и по-своему интерпретировав этот аргумент, в повторном письме председателю Комиссии Верховного Совета по гражданству перечислял все добрые дела Ростроповича и Вишневецкой, подчеркивая тот факт, что они не приняли гражданства других стран, что пропагандировали «лучшие достижения советской музыкальной культуры», в общем изобразил их совсем уж верноподданными.

В начале 1989 года была достигнута договоренность о гастролях в Москве и Ленинграде Вашингтонского оркестра под управлением М. Ростроповича. Не без колебаний, раздумывая, нет ли здесь компромисса, он все же дал на это согласие, подчеркнув, что едет только как руководитель оркестра, как деятель американской симфонической культуры, то есть заранее ограничивал свое пребывание известными рамками. Самый важный аргумент в пользу его поездки заключался в том, что он,

как руководитель оркестра, не мог отказаться от гастролей: коллектив хотел играть в Москве, где уже не раз играли лучшие оркестры мира. Вишневская решила мужа не сопровождать, его согласие в ней энтузиазма не вызвало, хотя она понимала, как хочется ему припасть к родной земле. Поскольку московский Госконцерт обеспечить пребывание оркестра не мог, спонсором поездки стала фирма «Проктер энд Гэмбл», выпускающая товары широкого потребления. При годовом обороте в 20 миллиардов долларов в 140 странах мира, фирма могла себе позволить выделить оркестру необходимые средства с условием, что концерты будут предваряться рекламой фирмы. Все эти события сразу получили широкий резонанс. 14 апреля 1989 года в Кеннеди-центре состоялась многолюдная пресс-конференция с участием тогдашнего советского посла в США Ю. Дубинина. Была объявлена дата гастролей — 12—15 февраля 1990 года, однако программа еще не была определена. Задача оказалась нелегкой даже для опытейшего Ростроповича. Несомненным было одно: обязательно — Шостакович и Виолончельный концерт Дворжака, ибо Ростропович, как он шутливо объявлял, должен был доказать, что он не разучился играть на виолончели. На этой пресс-конференции вопрос о гражданстве Ростропович дипломатично обходил.

Тогдашний министр культуры СССР Н. Губенко приложил немало усилий, убеждая новых руководителей страны в необходимости возвращения гражданства Ростроповичу и Вишневской. И это ему удалось. В преддверии гастролей, когда до них оставалось меньше месяца, соответствующий Указ был подписан, о чем Губенко тотчас же известил новоявленных советских граждан: «У совестливой части общества всегда оставалась надежда на то, что справедливость восторжествует. Ошибки, подобные тем, которые были совершены по отношению к вам, остаются символами того, как нельзя поступать с людьми. Прискорбное

неуважение к человеческому достоинству не должно повториться».

Известие о возвращении советского гражданства застало Ростроповича, можно сказать, врасплох. Впервые он не был готов к интервью. Кроме того, мучили вопросы: в какой связи находился этот факт с предстоящими гастролями оркестра на родине и, главное, почему же не возвращали гражданство А. Солженицыну и другим вынужденным эмигрантам? Что это была за «выборочная милость»? Как она должна была отразиться на их дальнейшей жизни? Вместе с тем, они понимали, что это событие могло стать началом радостных перемен.

Советская пресса ожидала от них восторгов, телефон обрывали корреспонденты, а отвечала только ассистент Ростроповича по оркестру Н. Ефремова: «Будет сделано заявление». Его передали 17 января 1990 года в вашингтонское отделение ТАСС. Оно гласило: «Мы рассматриваем возвращение нам советского гражданства, как прямое и открытое признание совершенной в прошлом ошибки. Возвращены нам и правительственные награды, которых, оказывается, лишили нас отдельным указом, о чем мы только сегодня узнали.

Почти шестнадцать лет жизни на Западе, прошедшие после нашего изгнания, пока не дают возможности опять менять нашу жизнь. Однако акт нашей реабилитации дает возможность иметь в будущем творческие и человеческие контакты с нашим народом, искусственно оборванные советским правительством в 1978 году».

Прошла неделя, десять дней, и молчать или ограничиваться заявлением более было невозможно, это означало пренебрежение к надеждам соотечественников. Они заговорили публично, но поначалу с осторожностью. Еще не побывав на родине, они ясно не представляли себе характер произошедших там преобразований. Настораживало то, что Солженицына в гражданстве еще не

восстановили. Вишневская заявляла: «Это говорит о том, что не идет, а продирается демократизация. Продирается сквозь стены...» Ростропович предупреждал: «Мы хотим быть во всем честными. И потому не будем высказывать свою точку зрения о том, в чем сами сомневаемся, не будем высказываться ни о политике, ни об экономике. Мы только молим Бога, чтобы все обошлось бескровно». Он не приукрашивает Америку, указывая, что при «системе удовлетворения всех потребностей музыка не является ведущей сферой художественной жизни в США», что «требования к учащимся-музыкантам в США не такие высокие, как в Советском Союзе». Настойчиво подчеркивает он общественную, нравственную функцию музыки: «Роль музыки миротворческая. Она снимает остроту человеческой злости и в трагические времена особенно нужна». Он исповедует христианское всепрощение, не допуская и мысли о возмездии, поскольку слишком любит жизнь, чтобы быть злопамятным. В отличие от Вишневской, утверждающей «я не забываю», он заявлял: «Руку подам всем... Я знаю людей, которые ко мне плохо относились, но, может, они покаяться сами в своей душе...»

Настойчиво и во всех инстанциях Ростропович повторял: «Абсолютно удовлетворенными будем ощущать себя лишь после того, как состоится полное возвращение своему народу гения земли русской Александра Солженицына! Мы верны нашей дружбе». Вишневская говорила не менее определенно: «Я никогда не признавала этого постыдного акта, поскольку никто не имел права отобрать у нас Родину. То, что нам хотят вернуть паспорта, конечно же, хорошо, но все же это только формальности, не имеющие вообще никакого значения, и мы их пока не берем. Главное — возвращение домой». Ростропович понимал, насколько оно ответственно для него не как для общественного деятеля — тут его соотечественникам все было ясно, а как для музыканта: его будут слушать с пристрастием и



судить, что за дирижер и виолончелист явился на родину спустя полтора десятилетия, действительно ли пагубна для артиста эмиграция, о чем писалось прежде в газетах и книгах или, наоборот, благотворна, как благотворна истинная свобода.

Оркестр и дирижер развернули перед гастролями интенсивную репетиционную работу, целью которой было не только показать понимание русской музыки, но и то, что Ростропович стал для оркестра подлинным воспитателем, сумевшим создать коллектив высокого профессионального уровня.

Гастроли в СССР предварил фестиваль русской и советской музыки в Вашингтоне, где оркестр сыграл почти всю намеченную для гастролей программу: Шестую симфонию П. Чайковского, Восьмую симфонию Д. Шостаковича, Пятую симфонию С. Прокофьева. Готовили программу три недели. За день до отъезда в Вашингтоне прошел заключительный концерт, завершившийся приемом в честь оркестра. На приеме Ростропович сказал, что выступление в Москве начнет с Шестой симфонии П. Чайковского, которой он дирижировал 10 мая 1974 года, перед отъездом из Москвы. Таким образом он хотел перекинуть мостик через шестнадцать лет, разделяющих эти события.

Перед поездкой Ростропович навестил в Вермонте Солженицына — для него важны были совет и напутствие старого друга.

В Москве готовились к его приезду, следуя еще сохранившейся с застойных лет привычке к показухе. У Большого зала Московской консерватории — места проведения концертов — срочно сбивали лед, поливая его кипятком. Участок разбитой, грязной дороги перед консерваторией стремительно асфальтировали, наконец-то вспомнив о тех, кто по грязи ходил на концерты. Москвичи шутили: «Хоть Слава дорожников разбудил».



*Шестнадцать лет спустя. Первые мгновения на родной земле. Москва, 1990 г.*

Жизнь Ростроповича до той поры была, можно сказать, переполнена сенсациями. Но такого отклика, какой вызвал этот его приезд, даже Ростропович еще не знал: все газеты поместили информацию, репортажи, статьи, отыскивая и публикуя разные факты его биографии. В аэропорту Шереметьево толпы народа несли плакаты: «Слава Ростроповичу!», «Гале и Славе — слава!», «Спасибо за Солженицына!» Когда прибывший из Токио самолет «Эр Франс» приземлился, самому министру Н. Губенко пришлось прокладывать гостям путь сквозь людское море.

На этом фоне почти незамеченным стало прибытие на концерты испанской королевы Софии и нефтяного магната, миллионера А. Хаммера, скромно значившегося в списках сорока восьми опекунов Национального симфонического оркестра. Присутствие на концертах в Москве таких именитых особ, а также то, что посетить

концерты собирался М. Горбачев, придавало гастролям Ростроповича определенную сенсационность.

Из аэропорта Ростропович и Вишневецкая отправились на Новодевичье кладбище, на могилу Шостаковича: ему предназначался первый поклон. Могилы, могилы — матери, Прокофьева, Ойстраха, Гилельса, Дедюхина, Сахарова и, далеко, в Ереване, куда пока еще не мог добраться, — могила Хачатуряна. Не у живых — у мертвых просил Ростропович благословения на новом рубеже своей жизни. Что ожидало его на родной земле, которую он так долго называл «большим островом лжи»?

С кладбища поехали на улицу Неждановой, к себе на квартиру, где прошли лучшие годы, где подрастали дочери, собирались друзья. За день до приезда в Москву Ростропович позвонил сестре:

— Приготовь в нашей квартире обед на сорок два человека. Я буду угощать тех, кто меня провожал, кто меня не предал. Я дам список.

Вероника с мужем срочно перевезли в квартиру мебель, архив, на кровать положили Галину рубашку, на туалетный столик — заколки, оставленные ею когда-то. Но где найти столько столов, как устроить угощение? В дело включилась И. Шостакович, и ресторан Дома композиторов взялся все устроить.

Застолье началось с молитвы, прочитанной Славой. Приехал архиепископ Саратовский, в прошлом настоятель Троице-Сергиевой лавры, — большой друг Ростроповича. Все было сердечно и трогательно. О недавнем прошлом старались не вспоминать. И все же бывшее витало в их мгновенно заново обжитых шести комнатах.

Россия любила реабилитировать, чувствовать и возвращать мертвых, мучая живых: эта традиция простиралась от Пушкина до Цветаевой и Пастернака и далее до великого правдолюбца Сахарова. Ростропович, как он признавался, не рассчитывал, что увидит

родину при жизни: «Мы всегда думали, что нас реабилитируют после смерти». Он сломал традицию, победил ее, но сомнения в московские дни еще оставались. «Капитализм, коммунизм и все прочие «измы» — это стертые штампы, давно утратившие смысл», — говорил он, но Горбачев все еще повторял слово «коммунизм», уповая на его модернизацию, и это настораживало. Сворачивая на большую тему о судьбах родины, Ростропович вновь высказывался осторожно: «Конечно, история непредсказуема, но старые сказки, кажется, уходят навсегда».

Московские дни были заполнены до предела, даже на четырехчасовой ночной сон времени не оставалось. В пресс-центре Министерства иностранных дел прошла пресс-конференция. Зал был переполнен настолько, что журналистам пришлось сидеть на полу. Американский посол дал в честь Ростроповича прием в Спас-хаузе — доме американского посольства, где поселились супруги, чтобы снять с себя бытовые заботы.

Утро занимали публичные репетиции, дававшие возможность послушать оркестр студентам-музыкантам, тем, кто не мог попасть на концерт. Проведенная в Вашингтоне большая предварительная подготовка и концерты с теми же программами в Японии позволяли деталями не заниматься, в основном проверяли акустику, проигрывали главные фрагменты.

Два концерта в Москве дополнились двумя концертами в Ленинграде, где Вишневецкая успела съездить в родной Кронштадт, на могилу бабушки. Всюду Ростропович одаривал билетами на концерты своих старых друзей, добрых знакомых, звонил им, чтобы хотя бы по телефону пообщаться в нескончаемой суете. Он оставался открытым человеком, не забывавшим добро.

В четырех концертах в Москве и Ленинграде оркестр под управлением Ростроповича исполнил Шестую симфонию П. Чайковского, Пятую симфонию



*Встреча в аэропорту. Москва,  
1990 г.*

С. Прокофьева, Пятую и Восьмую симфонии Д. Шостаковича, Адажио для струнных С. Барбера, симфоническую картину «Речные воды» С. Альберта. Ростропович играл Концерт А. Дворжака с оркестром под управлением Рэнделла Крэга Флейшера, а завершались концерты серией блистательных оркестровых «бисов»: «Полька» И. Штрауса в обработке Шостаковича, антракт из балета «Раймонда» А. Глазунова, «Смерть Озе» из сюиты Э. Грига «Пер Гюнт», «Смерть Тибальда» из «Ромео и Джульетты» С. Прокофьева, «Вечное движение» Н. Паганини и знаменитый американский марш «Звездно-полосатый флаг». Тонкий концертный стратег, Ростропович рассчитал все точно: программа демонстрировала преемственность с тем, что он стал делать еще на родине, и в то же время отдавала дань его великим учителям — Прокофьеву и Шостаковичу, совместив исполнение их музыки — подлинной исповеди XX века — с демонстрацией лучших образцов американской музыки — классической и современной, с показом своего виолончельного искусства. Он шел на концертную эстраду с осознанным чувством, что его соотечественники, измученные жизнью, ожидают от концерта радости, отдохновения и верят, что красота может спасти мир. Ни у кого не оставалось сомнений в том, что Ростропович смог передать Национальному оркестру США свое понимание современного русского симфонизма. Его отличительные черты для Ростроповича заключались в максимальной мелодизации, эмоциональной насыщенности всей музыкальной ткани, пронизанной ощущением драматизма и в то же время дававшей надежду, без которой жизнь невозможна. Звучавшая в музыке личная боль сближала исполнителя и слушателей.

Концерты дали материал для анализа и обобщения принципиальных особенностей интерпретации и эволюции Ростроповича-музыканта. Начало было положено статьей музыковеда В. Юзефовича в журнале «Со-

ветская музыка» и статьями автора этих строк в русской и зарубежной периодике.

Единодушным было мнение, что кульминацией гастролей стало исполнение Пятой симфонии С. Прокофьева и Восьмой симфонии Д. Шостаковича. Здесь полностью выявилась синхронность объективного обобщенного содержания этих трагических полотен и того личного, что было пережито Ростроповичем во время войны и после нее. Эти сочинения полностью отвечали его творческой дирижерской индивидуальности, какой она сложилась в годы изгнания. Впечатляющими чертами интерпретации были: мощный охват формы, пропорций, их цельность и соразмерность, композиторская способность слышать произведение, как законченное архитектурное творение; всегда накаленная эмоциональная атмосфера исполнения — и у Шостаковича, и в прокофьевском лиризме; гибкость и точность ритма-пульса, как важнейшего средства динамического развития; крупные штрихи фразировки, яркость кульминаций и сольных эпизодов. Принципиальным было переосмысление Пятой симфонии Шостаковича, демонстрировавшее отход от авторского пояснения, представлявшего это произведение как победу человека над трагическими обстоятельствами. Ростропович сохранял трагедийность музыки. Как он пояснял — это музыка «печали, страдания и одиночества, усугубленных пытками инквизиции. Когда я дирижирую Пятой симфонией Шостаковича, у меня слезы текут, я вижу лицо Шостаковича, я чувствую его как живого». Но финал симфонии — отнюдь не победа: «пронзительное повторение звука «ля» в конце симфонии представляется мне кончиком копья, вонзаемого в раны человека во время пытки».

Спорной, недостаточно убедительной представлялась трактовка Шестой симфонии П. Чайковского, которой гастролы открывались. В ней не было открытий, недоставало связей между частями, чувство порой

казалось чрезмерным. Выходило, что как виолончелисту и как дирижеру Ростроповичу ближе была музыка современная, им самим прожитая и пережитая.

Он уезжал из Ленинграда в Лондон, оттуда в Вашингтон. На рассвете его провожали в аэропорту Пулково многочисленные почитатели, провожали с грустью, мучимые вопросом, который сформулировала ленинградская молодежная газета «Смена»: «Полосы и звезды навсегда»: популярный американский марш. Что же, американский дирижер американского оркестра, навсегда?»

Спустя несколько дней он позвонил по телефону уже из Вашингтона, встревоженный распространившимися тогда слухами о погромах в Ленинграде. Волновался, спрашивал, чем может помочь, что должен предпринять: в жизнь его входила прямая причастность к тому, что происходило на родине.

Советская печать продолжала о нем писать. О том, что подарил России миллион одноразовых шприцев и пятьдесят тысяч долларов — гонорар от гастролей, в Ленинград послал пять инвалидных колясок и оборудование для зубоврачебного кабинета. К нему стали ездить советские официальные лица, мэр теперь уже Петербурга А. Собчак завязал с ним дружеские отношения. По итогам социологического опроса москвичи назвали самым важным событием 1990 года возвращение гражданства Ростроповичу и Вишневецкой и гастроли оркестра: впервые музыка обогнала политику и экономику. Самым популярным исполнителем года стал Ростропович.

Весной Ростропович еще раз внезапно появился в Москве: выступил на концерте к 70-летию Сахарова. Просьбе его вдовы Е. Боннэр отказать не мог, но задерживаться не стал: приехал, сыграл без каких-либо сопровождающих слов и тотчас же улетел в Париж, чтобы продолжить гастроли. Однако и такое стремительное выступление, показанное по телевидению, имело



большой резонанс, восторженные отклики прессы. В сущности, резонанс теперь имело все, что бы ни делал Ростропович: как прежде его замалчивали, так теперь безмерно превозносили — издавна умели на Руси истово каяться, не жалея лбов.

1991 год оказался годом юбилеев: праздновалось 150-летие П. Чайковского и А. Дворжака, 100-летие С. Прокофьева, 200 лет со дня смерти В.-А. Моцарта. Торжественно отметили также 60-летие Национального симфонического оркестра США. События были близки Ростроповичу биографически, лично, и он затеял ряд юбилейных фестивалей, как всегда, осуществляя широкие просветительские показы. Ими он подводил некоторые итоги своей эволюции в интерпретации любимых композиторов.

В мае Ростропович справил свадьбу старшей дочери Ольги с Олафом Герран-Гермесом. У младшей Елены уже намечался четвертый ребенок, ее песенные сочинения имели успех. Дочери радовали Ростроповича. Свадьбу он закатил сенсационную, на удивление всему Парижу, немало повидавшему. Свадебный туалет для невесты изготовил в русском стиле знаменитый И. Сен-Лоран: сарафан, кокошник, ленты в волосах, украшенные драгоценностями. Молодые венчались в русской церкви Св. Александра Невского в Париже. Дорогу из церкви устлали розы, а гостям играл на свадебном пиру ансамбль из пятидести скрипачей — с таким размахом праздновал Слава Ростропович — полвека назад бедный московский юноша, знавший цену куску хлеба, — свадьбу своей дочери.

Установив в парижской квартире спутниковую антенну, чтобы смотреть телепередачи из Москвы, он утром 19 августа 1991 года узнал об антиправительственном путче в СССР и сразу решил ехать в Москву. Жену и детей предупредить не успел — в час дня он был уже в самолете. Виолончель с собой не взял: не до игры было в Москве, да и не знал, как развернутся события, останется ли в живых.

В Москве на паспортном контроле он объяснил, что приехал-де на конгресс соотечественников, который как раз в это время проводился и к которому Ростропович относился отрицательно, считая такого рода мероприятия бесполезными.

Как делегата конгресса его пропустили, и, распросив встретившихся в Шереметьеве москвичей, он отправился напрямик в Белый Дом на защиту законного правительства, на защиту демократии. Шел по встревоженной Москве с увязавшейся за ним черной тонконогой собачкой, его пропускали через милицеские цепи, а в Белом Доме встретили как подмогу: патриарх русской православной церкви не пришел к защитникам, уклонился, а русский верующий из Парижа Ростропович примчался со словами: «Я верю, что Бог не отвернется от нас».

Этот шаг стал переломным для Ростроповича. У него спросили:

- А не боитесь, что все опять повторится?
- Нет.

Он поверил в свой народ и увидел силу молодого поколения, которого еще не знал,— поколения, олицетворявшего будущее России. Ростропович попросил предоставить ему слово на российском телевидении. Он хотел говорить с соотечественниками и говорил не как гость, а как гражданин страны, разделяющий ее беды: «Дорогие друзья! Я говорю за себя, за Галю, за всех ваших соотечественников, которые волею судьбы оказались не с вами. Мы знаем, как вам тяжело, мы видим эти очереди за едой. Но я только хочу, чтобы это никогда в дальнейшем не стало для вас шантажом, чтобы вас не обманывали тем, что вот подсчитают ресурсы и за неделю сделают вас богатыми. Только мы сами можем это сделать, только понимая, что мы свободны, не работаем на обогащение компартии — для их угодий, что мы работаем, чтобы сделать богатыми самих себя и своих детей.

За эти две ночи, в которые мы настрадались, мы обдумали многое и поняли нашу единственную дорогу. Мы больше не поддадимся шантажу. Я сидел сейчас совсем тихо час, пока юноша, меня охранявший, спал. И вот, пока я слушал этот час, я понял: начинается очень продуктивная, позитивная работа. Почему так трудно был перестройке, для меня, как музыканта, ясно: были очень сильны коммунисты, они цеплялись за свою власть, саботировали то, что происходило. Они показали свое лицо полностью, взяли последний шанс. Мы не боимся. Мы встали, взявшись за руки. Давайте будем сейчас уповать на нашу работу, верить в то, что мы действительно сделаем нашу жизнь прекрасной.

Во мне никогда не умирала любовь к родине, к вам. Но были периоды — вы понимаете — я человек эмоциональный и негодовал, когда негодяи лишили нас права считаться гражданами своей страны. Надеюсь, что когда-нибудь появится указ дорогого Бориса Николаевича Ельцина, запрещающий лишать права гражданства. Оно дано Богом. Я родился не потому, что моим родителям разрешил иметь любовь господин Брежнев. Я родился не потому, что получил разрешение коммунистической партии. Я родился от Бога, и моя родина навсегда та земля, где я родился. Спасибо вам, дорогие мои москвичи. Спасибо, дорогие друзья, спасибо всем, кто разрешил мне в это счастливое время быть с вами!»

Он провел в Белом доме без малого трое суток, и когда напряжение спало, возвратился к своим делам, концертам, к семье с мыслью, что должен помогать России более активно, реально, быстро. Пережитое отразилось и на его внешности, что отметила вдова Сахарова Е. Боннэр — он стал похож на Сахарова: «Действительно стал похож на Андрюшу — душа становится похожей, а за ней и лицо».

Вместе с Вишневской Ростропович учреждает фонд: организует в течение трех дней — по числу дней сопротивления путчу — концерты, сбор с которых станет



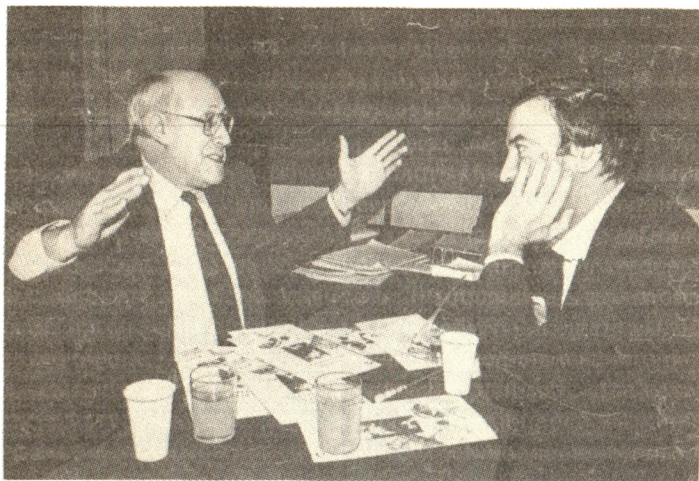
*В Белом доме. Москва, август 1991 г.*

основой фонда. Добавив собственные деньги, они решают построить детскую больницу в Москве: «Галина и я считаем, что нашим главным приоритетом должно быть здоровье детей, поскольку они — будущее России и всего мира».

Человек, умеющий подчинять ситуацию творческим интересам, он находит стимулы обновления в еще более тесном сотрудничестве с отечественными музыкантами, которого так долго был лишен. К его концертам привлекаются Ю. Башмет, В. Спиваков, Ю. Темирянов, он устраивает премьеры сочинений С. Губайдулиной, дирижирует сочинениями С. Прокофьева в исполнении артистов Петербургского Мариинского театра, и вместе с ними выступает на фестивале в Испании, включая их в созвездие талантов во главе с П. Доминго. С охотой дает он согласие на постановку в Мариинском театре оперы Шостаковича «Катерина Измайлова» в первой редакции, ставит новую оперу Шнитке, открывает новые имена, мало известные России: так происходит с Вячеславом Артемовым, чья симфония прозвучала впервые в Вашингтоне, и оценка ее Ростроповичем изменила творческую судьбу композитора. Вишневецкая тоже включается в эти действия. В Зальцбурге, где она ведет мастер-класс, ею задумывается невиданный опыт: постановка оперы «Иоланта» Чайковского так, что один состав будет петь по-немецки, а второй состав — из студентов российских консерваторий — по-русски.

В канун 1992 года Ростропович и Вишневецкая приехали из своего дома в Лаппенранта в Петербург, без огласки, всего лишь на денек, по приглашению мэра города А. Собчака, чтобы встретить Новый год. Расположились в гостинице «Астория», и, не удержавшись, Ростропович умчался в Мариинский театр, познакомиться с новой постановкой оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам».

В канун Нового года в Москве называли имена



*М. Ростропович и В. Гергиев.  
Санкт-Петербург, 1991 г.*

лауреатов Государственной премии России за 1991 год: значение этой премии после упразднения Ленинских и Государственных премий СССР заметно возросло, да и отбор стал более строгим. Ростропович так и не узнал, кто представил его к этой награде, но в постановлении его имя, как лауреата, обозначили отдельной строкой — «За произведения и работы в области литературы и искусства, созданные зарубежными соотечественниками» и конкретно: «За концертные программы последних лет».

Государственная премия отечества! За сутки в Белом Доме? За выступление на вечере памяти Сахарова? За гастроль американского оркестра и то, что этот, а не русский оркестр изгнанный из России Ростропович сделал мировым по значению? Или за фестивали музыки Прокофьева и Шостаковича — не в России, а во Франции? За первое исполнение за рубежом, а не в России новинок Щедрина, Шнитке и Артемова? За поддержку эмигрантов и дружбу с Владимиром Спива-

ковым, Юрием Башметом, Михаилом Рудем, покинувшими родину ради лучших условий творчества? Несчастливая страна! Ростропович ответил на награду словами благодарности, но не породила ли она в его сердце печаль?

И все же главным в этом событии было выходящее за грань единичного случая признание возможности жить и творить за границей, умножая славу своей родины,— такое для России было внове.

На вручение премии Б. Ельциным Ростропович не поехал: не хватило свободного дня. Объявил, что деньги употребит на строительство больницы. Согласился выступить в Нижнем Новгороде, на фестивале искусств имени А. Сахарова. Хотел побывать через тридцать лет в городе, где вместе с Д. Шостаковичем дебютировал как дирижер и где потом мучился А. Сахаров в ссылке.

За премией России последовала Каталонская премия, причем испанское жюри отметило его «выдающиеся художественные достоинства» и «смелую защиту свободы, прав человека и демократии в своей стране». Полученные от испанцев сто тысяч долларов Ростропович тоже прибавил к средствам для московской детской больницы.

В марте 1992 года Большой театр исправляет несправедливость по отношению к Вишневской: сорокапятилетию ее творческой деятельности посвящается огромный концерт, ей символически возвращается пропуск в родной театр, ею учреждается фонд для помощи ветеранам сцены. Туда она вносит все деньги, полученные за русский перевод ее книги «Галина», изданной в пятнадцати странах. В Москву съезжается вся семья: сам Ростропович, дочь Елена с четырьмя детьми, в том числе двухмесячным Александром, ожидающая ребенка Ольга.

Люди дела, они продолжают конкретной помощью участвовать в жизни страны, Ростропович активно строит больницу, Вишневская возглавляет учрежден-





*А. Аминтаева, М. Ростропович и Н. Шаховская.  
Москва, 1992 г.*

ный ею пенсионный фонд. Ей предложили для фонда роскошный дом, штат нахлебников и десять учредителей, а она размещает единственного сотрудника-бухгалтера в комнатке рядом с отделом кадров Большого театра и настаивает на своем единовластном управлении, чтобы все средства до копейки направить нуждающимся коллегам. Прослушивания певцов, драматическая роль в фильме режиссера А. Белинского «Прощальный бенедикс» по пьесам А. Островского — вот еще дела Вишневской в 1992 году. Ростропович в Амстердаме собирает созвездие русских деятелей — писателя В. Ерофеева, композитора А. Шнитке, режиссера Б. Покровского, художника И. Кабакова, чтобы с блеском поставить оперу Шнитке «Жизнь с идиотом».

Они стараются не поддаваться скепсису и находят на родине новые творческие импульсы.



Мир всегда нуждался в примерах нравственного величия. Очнувшись, как после долгого страшного сна, мы теперь особенно отзывчивы к человеческой смелости, независимости, благородству, обратив свой взор к тем, кто на новом витке истории нашей страны сохраняет энергию и веру. Ростропович — из таких, немногих. Поэтому он вызывает такой интерес и восхищение. Ему внимают, его ждут.

Когда-то великий музыкант Игнацы Ян Падеревский, являвшийся нравственным символом свободолюбивой Польши, бросив все, встал во главе своей страны, чтобы спасти ее. Готов ли совершить нечто подобное Ростропович — выдающийся деятель отечественной культуры — для своей несчастной родины? Когда я задала ему этот вопрос, он счел параллель преувеличением.

Тому, кто вкусил свободы и благоденствия, отказаться от них нелегко. Каждодневная жизнь на измученной земле требует больше мужества, чем единичные исключительные поступки. Но проблема возвращения обсуждается постоянно. Ростропович объявляет об уходе с поста руководителя Вашингтонского оркестра, чтобы освободить время для дел на родине. Здравомыслящая Вишневская поясняет осторожно: «Надо посмотреть, что дальше будет». А народ, признавая право своих прославленных соотечественников жить в любой стране, все-таки ждет, что в тяжелую пору перемен они разделят его судьбу на родной земле. И вновь стоит перед ними мучительная проблема, о которой писал им Солженицын: «Уж так у нас повелось, что мы от своих гениев требуем участия в народном горе».

# Указатель имен

- Абрамович Б. 91.  
Абрамян М. 171.  
Абрасимов П. 212.  
Адамский В. 17.  
Адкинс Э. 231.  
Аксенов В. 235.  
Альберт С. 231, 281.  
Альсон М. 232.  
Альтман Е. 171.  
Аминтаева А. 7, 139, 225, 291.  
Андропов Ю. 213.  
Аничкина Н. 207.  
Аничкова Н. 193.  
Апърцев В. 171.  
Аполлинер Г. 122, 197.  
Арагон Л. 202.  
Аренский А. 15, 143.  
Армстронг Л. 251.  
Артемов В. 231, 288, 289.  
Асафьев Б. 35.  
Атлантов В. 242.  
Ауэр Л. 12.  
Афанасьев Г. 105.  
Ахматова А. 102, 105, 243.  
Ашкенази В. 232.  
  
Бабаджания А. 134, 146, 153, 158,  
181.  
Баланчивадзе А. 271.  
Бальмонт К. 60.  
  
Банщиков Г. 146, 178.  
Барбер С. 144, 174, 281.  
Барышников М. 235, 236.  
Бах А.-М. 260.  
Бах И.-С. 15, 36, 37, 45, 47, 51, 52  
127, 130, 131, 137, 174, 259,  
260, 265, 268, 271.  
Башкиров Д. 271.  
Башмет Ю. 217, 218, 271, 288, 290.  
Белинский А. 291.  
Бёлль Г. 202.  
Берберова Н. 6.  
Березовский Л. 54, 55.  
Бернстайн Л. 216, 223, 232, 242,  
254, 265.  
Бертини Г. 232.  
Бетховен Л. 36, 43, 46, 83, 101,  
110, 116, 127, 133, 137, 143,  
188, 231, 232, 251, 254, 265.  
Блок А. 120, 122, 123.  
Блок В. 77.  
Блофарб С. 105.  
Богуславская З. 141.  
Боннэр Е. 208, 283, 286.  
Бородин А. 109, 110.  
Брамс И. 47, 127, 137, 143, 231.  
Брандт В. 251.  
Брежнев Л. 204, 212, 215, 216, 238,  
239, 286.  
Бриттен Б. 137, 144, 146, 147,

- 149—155, 158, 160, 180, 181,  
183, 214, 226, 245, 249, 265.
- Бродский И. 104, 203, 243.
- Брукнер А. 254.
- Булгаков М. 35, 243.
- Булганин Н. 87.
- Бургос де Р. 232.
- Бурлаков Б. 170.
- Бурчуладзе П. 267.
- Буске Ф. 145.
- Буш Дж. 251.
- Быстров Н. 12.
- Вайнберг М. 101, 122, 127, 146,  
148, 152, 154, 159.
- Вайман М. 103, 137.
- Вакман С. 27—29, 32, 79, 139.
- Валайтис В. 242.
- Вальтер Н. 20.
- Варзар В. 97.
- Василенко С. 15.
- Васильев В. 242.
- Венецианов А. 246.
- Венцель А. 232.
- Верди Дж. 188, 222.
- Вержбилович А. 10—15, 35, 113,  
143, 144.
- Верник. 232.
- Виган Г. 45, 173.
- Ви́ла-Лобос Э. 105, 144, 170.
- Вилкинсон Ш. 231.
- Вилкомирский К. 176.
- Вильямс П. 100.
- Витол Я. 144.
- Вишневская Г. 7, 8, 80—93, 100—  
102, 104—112, 114, 118, 120—  
123, 125, 126, 138, 140, 141,  
150, 152, 170, 183, 191—194,  
197, 200, 203, 205, 207—210,  
213—222, 224—228, 231, 232,  
234, 236—242, 244—249,  
253, 255, 257, 266—268, 270—  
273, 275, 279, 283—286,  
288, 290—292.
- Вишневский Г. 81.
- Владигеров П. 174.
- Владимов Г. 243.
- Власов А. 42, 170,
- Власов В. 156, 174, 181.
- Вознесенский А. 141, 197.
- Войнович В. 243, 252.
- Вольф Х. 232.
- Воронянская Е. 188, 194, 196, 197.
- Ворошилов К. 241, 254.
- Вуд Г. 174.
- Габарашвили Т. 176.
- Гайдамович Т. 7, 46, 71.
- Гайдн Й. 76, 128, 137, 230, 231.
- Галич А. 208, 251.
- Галтфарсон Э. 232.
- Гарбузова Р. 16, 20, 178, 185, 258.
- Гарина В. 82, 83.
- Гарсиа Л. 171.
- Гаук А. 98.
- Гедике А. 42.
- Гейне Г. 123.
- Георгиан К. 176.
- Гергиев В. 289.
- Герингас Д. 178, 179.
- Герран-Гермес О. 284.
- Гилельс Э. 41, 57, 126, 137, 148,  
168, 172, 182, 278.
- Гильдебрандт Р. 144.
- Гильмор Д. 232.
- Гинастера. 231.
- Гинзбург Л. 7, 13, 35, 51, 137, 224.
- Гиттер Э. 27.
- Глазунов А. 12, 15, 20, 31, 36, 43,  
143, 281.
- Глезер Р. 29, 32.
- Глинка М. 143.

- Глиэр Р. 26, 37, 159.  
Гнесин М. 20.  
Голованов Н. 26, 142.  
Голубев Е. 153, 159.  
Гольденвейзер А. 18, 20, 26, 137.  
Горбаневская Н. 235.  
Горбачев М. 254, 266, 272, 278,  
279.  
Горовиц В. 247.  
Гоэнс ван Д. 144.  
Грасиас А. 149.  
Григ Э. 20, 32, 47, 137, 144, 281.  
Грикуров Г. 27, 79.  
Грикуров Э. 27.  
Грицай А. 242.  
Губайдулина С. 288.  
Губенко Н. 273, 277.  
Гульд Г. 231.  
Гус Я. 49.  
Гусман И. 104.  
Гутман Н. 173, 178, 249, 271.  
Гутников Б. 104, 105, 137.  
  
Давидович Б. 232.  
Давыдов К. 14, 15, 35, 66, 143.  
Дали С. 251.  
Даргомыжский А. 102.  
Дворжак А. 36, 47—49, 144, 211,  
230, 231, 259, 273, 281, 284.  
Дебюсси К. 38, 46, 127, 137.  
Дедюхин А. 55, 78, 91, 98, 127, 138,  
139, 278.  
Дейч Д. 232.  
Демичев П. 212, 215, 216.  
Дзержинский И. 29.  
Дин С. 232.  
Доброхотов Б. 178.  
Долежалъ Н. 115.  
Долуханова З. 80, 222.  
Доминго П. 267, 288.  
Дорати А. 228.  
Дорфман А. 228.  
Друкман. 231.  
Дубинин Ю. 273.  
Дунаевский И. 28.  
Дюпре Ж. 171.  
Дюттие А. 231.  
  
Евтушенко Е. 197, 249.  
Ельцин Б. 286, 290.  
Ерофеев В. 291.  
Есенин С. 112.  
Есипова А. 10—12.  
Ефремова Н. 274.  
  
Жданов А. 269.  
Жижка Я. 49.  
Жиляев Н. 195.  
Жоливе А. 149.  
  
Зандерлинг К. 77.  
Западинская Н. 107.  
Зилоти А. 185, 247.  
Золя Э. 100.  
Зыбцев А. 139.  
  
Иваки Х. 232.  
Игумнов К. 16, 18, 20, 38, 41.  
Иенсен Т. 76.  
Илизаров Г. 123.  
Ионк Г. 232.  
Истомин Е. 265.  
  
Кабалевский Д. 78, 105, 128, 146,  
148, 152, 153, 174.  
Кабаков И. 291.  
Каверин В. 208.  
Каган О. 271.  
Каганович Л. 241.  
Казальс П. 8, 14, 20, 51, 145, 173,  
178, 180, 231, 249.  
Казбанов С. 29.

- Кайнова М. 97.  
 Кальман И. 82.  
 Канчели Г. 271.  
 Каплан А. 44.  
 Капле А. 20.  
 Карандашова М. 139.  
 Караян Г. 254.  
 Каретников Н. 271.  
 Картер Дж. 251.  
 Картер Э. 174.  
 Касрашвили М. 249.  
 Кассадо Г. 20, 57, 149, 156, 173,  
 178, 180.  
 Кастро Ф. 126.  
 Кашперова Л. 143.  
 Квадри М. 195.  
 Кейлор Г. 232.  
 Кейтс С. 176.  
 Кеннеди Э. 216.  
 Кибальников А. 242.  
 Кибрик Е. 242.  
 Киндлер Г. 228.  
 Кириллин В. 217.  
 Китт Л. 231.  
 Климов В. 242.  
 Книппер Л. 153, 154, 159.  
 Кнушевицкий С. 20, 42, 54, 57,  
 170, 171.  
 Кобозев Н. 205.  
 Коган Л. 44, 137, 242.  
 Кодаи З. 144, 174.  
 Козаков М. 139.  
 Козловский И. 26.  
 Козолупов С. 12, 15, 16, 18—20,  
 30, 33, 35—38, 42—44, 51, 64,  
 145, 161, 166, 167, 171, 173,  
 175, 178, 225, 260.  
 Козолупова Г. 18, 35, 36, 170,  
 173, 175.  
 Козолупова И. 18, 55.  
 Козолупова М. 18, 33, 171.  
 Козолупова Н. 16.  
 Кондрашин К. 69, 70, 99, 104, 107,  
 123, 140, 188, 235.  
 Кондрашова М. 91.  
 Конлон Д. 232.  
 Кончаловский П. 57.  
 Конюс Г. 19.  
 Конюс Л. 15.  
 Копленд А. 230.  
 Корнилов Б. 195.  
 Косыгин А. 207.  
 Кочетов В. 202.  
 Крамаров Ю. 103, 137.  
 Кренц Я. 110.  
 Крочек Р. 175.  
 Кубацкий В. 94.  
 Кувшинников Н. 38.  
 Кузнецов А. 144.  
 Куликов Б. 242.  
 Кухарский В. 205, 216.  
 Кюи Ц. 143.  
 Кюхельбекер В. 122.  
 Лаамонен С. 171.  
 Ладерман. 231.  
 Лазько А. 170.  
 Лало Э. 47.  
 Ландовска В. 260.  
 Ландовский М. 231.  
 Лебединский Л. 269.  
 Левитин Ю. 101, 120, 127, 146,  
 152—154, 159.  
 Левитская Н. 193.  
 Левицкий Д. 246.  
 Лей Д. 231.  
 Леман А. 242.  
 Лемешев С. 226.  
 Ленин В. 41.  
 Лессер Л. 176.  
 Лившиц А. 94.  
 Липник М. 232.  
 Лонткевич Е. 17, 26.

- Лорка Ф.-Г. 122, 123.  
 Лузанов Ф. 20, 42.  
 Лукинич А. 9, 10.  
 Льюбера Л. 58.  
 Лютославский В. 198, 214, 231.
- Ма Й.-Й. 265.  
 Мааг П. 232.  
 Маазель Л. 232.  
 Мазурок Ю. 242.  
 Макарова Н. 104, 235.  
 Макгеган Н. 232.  
 Макрис. 231.  
 Максимов В. 243.  
 Маленков Г. 241.  
 Малер Г. 230, 231.  
 Малинин Е. 242.  
 Малько Н. 107.  
 Мамия. 145.  
 Манчини. 231.  
 Марешаль М. 145, 173.  
 Мариенгоф А. 112.  
 Маринер Н. 232.  
 Маркевич И. 99, 110.  
 Марсо М. 251.  
 Мартинон Ж. 145.  
 Мартину Б. 144, 174.  
 Марчелло Б. 230.  
 Массне Ж. 15.  
 Мачавариани А. 175.  
 Меир Г. 222, 242.  
 Мейден Н. 232.  
 Мейчик М. 20.  
 Мелик-Пашаев А. 54, 89, 142.  
 Мендельсон М. 58, 59, 65, 75.  
 Мендельсон Ф. 232.  
 Меннин П. 231.  
 Менотти Дж. 230.  
 Менухин И. 209, 265.  
 Мержанов В. 41, 242.  
 Мессиан О. 144.
- Месснер Е. 23, 24.  
 Мета Э. 232.  
 Метнер Н. 34, 185.  
 Мийо Д. 144, 145.  
 Микеланджело. 103.  
 Мирзоян Э. 198, 271.  
 Митропулос Д. 77.  
 Митчелл Г. 228.  
 Михновский И. 139.  
 Михоэлс С. 185.  
 Молотов В. 241.  
 Монигетти И. 224.  
 Моралев С. 153.  
 Мориак Ф. 202.  
 Мострас К. 20.  
 Моцарт В.-А. 116, 183, 188, 231, 284.  
 Мравинский Е. 94, 95, 98, 99, 110, 194, 226.  
 Мусоргский М. 102, 106, 122, 126, 234, 269.  
 Мясковский Н. 24, 37, 40, 55, 57, 58, 67, 101, 133, 146, 159, 185, 230.
- Наварра А. 145.  
 Налбандян Д. 242.  
 Направник Э. 9, 143.  
 Натола-Гинастера А. 231.  
 Нежданова А. 26, 37, 41.  
 Неизвестный Э. 271.  
 Нейгауз Г. 18, 20, 165.  
 Некрасов В. 208, 243.  
 Немирович-Данченко Вл. 110.  
 Нестеренко Е. 118.  
 Нестеров А. 104.  
 Никитин А. 7, 166.  
 Николаева Т. 94.  
 Никсон Р. 228.  
 Нильсен К. 230.  
 Нордаль. 231.

- Озава С. 211, 232.  
 Ойстрах Д. 26, 41, 45, 57, 94, 95,  
 109, 110, 121, 122, 148, 180,  
 182, 226, 254, 278.  
 Ойстрах И. 271.  
 Онеггер А. 128, 144, 145.  
 Орвид Г. 242.  
 Оркис Л. 232.  
 Орманди Ю. 99.  
 Островский А. 291.  
 Отт. 231.  
 Оффенбах Ж. 82, 230.  
  
 Павел VI. 251.  
 Паверман М. 124.  
 Паганини Н. 281.  
 Падеревский И. 292.  
 Паррис. 231.  
 Пасманик К. 232.  
 Пастернак Б. 35, 184, 202, 243,  
 268, 278.  
 Пастернак Е. 268.  
 Паустовский К. 108.  
 Пек Г. 265.  
 Пендерецкий К. 231, 265.  
 Перайа М. 265.  
 Пергаменщиков Б. 224.  
 Петров А. 150.  
 Пикассо П. 251.  
 Пиотровский А. 195.  
 Пипков Л. 152, 153, 155, 175.  
 Пистон У. 149.  
 Плисецкая М. 80, 141.  
 Покровский Б. 220, 222, 291.  
 Полякин М. 168.  
 Помпиду К. 235.  
 Поппер Д. 15, 42, 66, 144.  
 Прокофьев С. 18, 38, 40, 45, 53—  
 78, 80, 93—95, 97, 100—102,  
 105, 127, 128, 137, 142, 144—  
 146, 148, 150, 153—155, 158—  
 160, 168, 173, 174, 185, 187,  
 194, 198, 202, 218, 225, 227,  
 228, 230, 243, 254, 255, 269,  
 276, 278, 281, 282, 284, 288,  
 289.  
 Пуленк Ф. 144, 145.  
 Пуччини Дж. 210, 228, 255.  
 Пушкин А. 278.  
 Пяитгорский Г. 54, 55, 57, 68, 173,  
 176, 178, 247.  
  
 Равель М. 144.  
 Рампаль Ж.-П. 231, 265.  
 Раутио Э. 145.  
 Рахлин Н. 128, 181.  
 Рахманинов С. 20, 29, 32, 34, 36,  
 47, 126, 135, 137, 144, 185, 230,  
 247, 264.  
 Раухвергер М. 153.  
 Регер М. 144.  
 Реентович Ю. 20, 242.  
 Рейган Р. 251, 264, 266.  
 Репин И. 246.  
 Решетин М. 123.  
 Решетников Ф. 242.  
 Решетовская Н. 188, 190, 191,  
 199, 200.  
 Рильке Р.-М. 122, 197.  
 Римский-Корсаков Н. 143, 230.  
 Рихтер С. 40, 41, 54, 57—59, 69, 70,  
 73, 76, 109, 137, 138, 161, 180.  
 Рогинский И. 44.  
 Родеску Ю. 232.  
 Рождественский Г. 109, 110, 128.  
 Розен Н. 176.  
 Рокотов Ф. 246.  
 Романовский Г. 20.  
 Ростропович Александр. 248, 290.  
 Ростропович Анастасия. 248, 254.  
 Ростропович Вероника. 17, 19, 33,  
 86, 171, 212, 215, 217, 220, 225,  
 227, 237, 238, 266, 278.

- Ростропович Витольд. 9.  
Ростропович Е. 88, 228, 232, 248,  
254, 263, 284, 290.  
Ростропович И. 248.  
Ростропович Л. 9—17, 19—24, 26,  
27, 29, 30, 64, 113, 125, 164,  
249.  
Ростропович Олег. 248.  
Ростропович Ольга. 5, 10, 87, 88,  
228, 232, 248, 263, 284, 290.  
Ростропович Сергей. 248.  
Ростропович Софья. 16, 17, 21, 22,  
26, 212.  
Ростроповичус И. 9.  
Рубин М. 82, 85.  
Рубинштейн А. 34.  
Рубинштейн Н. 34.  
Рублев А. 77.  
Рудь М. 290.  
Рыбнов А. 242.
- Саллинен. 232.  
Салманов В. 167.  
Самосуд С. 142.  
Саратовский архиепископ. 278.  
Сахаров А. 197, 206, 208, 214, 271,  
278, 283, 286, 289, 290.  
Светланов Е. 119.  
Светланова Н. 222.  
Светлова Н. 199, 200.  
Свинкин И. 206.  
Семков Е. 232.  
Сен-Лоран И. 284.  
Сен-Санс К. 15, 24, 144.  
Сибелиус Я. 230.  
Сибор Б. 20.  
Ситковецкий Ю. 41.  
Скровачевский С. 232.  
Скрябин А. 18, 34, 126.  
Сметана Б. 49.  
Собчак А. 283, 288.  
Соре А. 149, 153, 181.
- Соколов Н. 143.  
Солженицын А. 6, 187—208, 213,  
214, 217, 235, 239, 243, 249,  
251, 274—277, 292.  
Солженицын Е. 200.  
Солодуев И. 242.  
София, испанская королева. 277.  
Софроницкий В. 35, 168.  
Спиваков В. 288, 289.  
Сталин И. 42, 76, 95, 240, 269.  
Стальберг Н. 232.  
Станиславский К. 110, 136.  
Стасевич А. 78.  
Стерн И. 265.  
Стивенс М. 231.  
Стравинский И. 20, 127, 144.  
Стрельников Н. 82.  
Ступель А. 24.  
Сук Й. 9.  
Суслов М. 213, 239.
- Танеев С. 35, 41.  
Тарасова М. 269, 271.  
Тарковский А. 5, 203, 247, 271.  
Талих В. 48, 49.  
Тауэр Э. 231.  
Твардовский А. 6, 189, 194, 195,  
207, 216.  
Темирканов Ю. 288.  
Тертерян А. 271.  
Тестелец Э. 176.  
Тетчер М. 251.  
Тисне А. 145.  
Тищенко Б. 112, 146, 152, 153,  
158, 198.  
Тови Д. 144.  
Толстой Л. 35.  
Томашевский М. 7.  
Томский Н. 242.  
Тортелье П. 158.  
Турич И. 20.



- Тухачевский М. 195.  
Тэриан М. 242.
- Уолтон У. 232.  
Уорнер В. 257.  
Уэлис М. 171.
- Фальк Р. 35.  
Фалья де М. 127.  
Федотова О. 16.  
Фейгин В. 173.  
Фельцман В. 232.  
Феркельман А. 94.  
Финкельштейн И. 153.  
Фительберг Г. 13.  
Фишман Э. 170.  
Флейшер Р. 232, 281.  
Флиер Я. 104.  
Форе Г. 20, 145.  
Форрестер М. 232.  
Фортнер В. 145.  
Фосс Л. 149, 174.  
Френни М. 267.  
Фурнье П. 145, 175.  
Фурцева Е. 172, 174, 198, 204, 209,  
214—216, 228.
- Хальфтер К. 265.  
Хаммер А. 251, 277.  
Харвуд, лорд. 110.  
Харел Л. 232.  
Хассельманс Л. 145.  
Хачатурян А. 37, 104, 158, 179,  
181, 211, 225, 226, 278.  
Хачатурян К. 120.  
Хендрик С. 231.  
Хиндемит П. 47, 127, 144.  
Хираи. 174.  
Хованес А. 231.  
Хренников Т. 104, 153, 158, 205,  
244, 272.
- Хрущев Н. 196.
- Цветаева М. 103, 197, 278.  
Цвигун С. 204.  
Цимберов Н. 17.  
Циммерман Б. 145.  
Цинцадзе С. 37.  
Цыганов Д. 18, 44, 242.
- Чайковская М. 178.  
Чайковский Б. 101, 104, 120, 146,  
152—155, 159, 160, 181, 203.  
Чайковский П. 14, 15, 20, 29—31,  
35, 41, 43, 45, 47, 70, 93, 116,  
126, 128, 137, 143, 144, 172—  
174, 176, 179, 188, 215—218,  
224, 228, 234, 255, 264, 267,  
276, 279, 282, 284, 288.
- Чаплин Ч. 251.  
Чедвик Д. 230.  
Черный С. 102, 203.  
Черчопова З. 19.  
Чехов А. 35.  
Чуковская Л. 195, 197, 208.  
Чуковский А. 101, 115.  
Чуковский Е. 102.  
Чуковский К. 102.  
Чуковский Н. 115.  
Чулаки М. 29, 32.
- Шагал В. 236.  
Шагал М. 219, 236, 250, 251.  
Шаляпин Ф. 34, 133, 135, 234, 254.  
Шапиро М. 111.  
Шапошников С. 29.  
Шафаревич И. 195, 214.  
Шафран Д. 20, 45, 46, 224.  
Шаховская Н. 173, 174, 178, 249,  
271, 291.  
Швейцер А. 265.

- Шебалин В. 24, 33, 35, 38—40, 43,  
101, 146, 148, 159, 185.
- Шекспир В. 118.
- Шелепин А. 240.
- Шелест А. 80.
- Шемякин М. 271.
- Шенберг Г. 265.
- Шишкин И. 246.
- Шмаринов Д. 242.
- Шмидт Х. 251.
- Шнитке А. 153, 252, 271, 288,  
289, 291.
- Шолохов М. 202.
- Шопен Ф. 9, 18, 20, 39, 47, 127,  
137.
- Шостакович Г. 101, 102.
- Шостакович Д. 5, 7, 24, 29, 35,  
39—41, 44, 59, 66—68, 91,  
93—124, 126, 128, 131, 142—  
146, 149, 150, 153, 158—  
160, 162, 168, 173, 174, 181,  
182, 185, 187, 195—198, 202,  
203, 210—212, 218, 225—227,  
230, 232, 234, 243, 249, 251,  
253—257, 261, 264, 269, 273,  
276, 278, 281, 282, 288—290.
- Шостакович (Супинская) И. 108,  
115, 218, 278.
- Шостакович (Варзар) Н. 97, 100.
- Штад фон Ф. 267.
- Штраус И. 28, 211, 281.
- Штраус Р. 47, 128, 144.
- Штример А. 166.
- Шуберт Ф. 152, 230.
- Шуллер Г. 232.
- Шульженко К. 83.
- Шуман Р. 20, 36, 39, 47, 113, 127,  
137.
- Щедрин Р. 141, 232, 269, 271, 289.
- Эге К. 175.
- Эйдлин Ю. 17.
- Эльгар Э. 128, 230.
- Энеску Д. 133, 144.
- Эстен'д Ж. 251.
- Эшенбах К. 232.
- Эшпай А. 269.
- Юзефович В. 281.
- Юровский В. 153.
- Юрок С. 183.
- Яблонская О. 232.
- Яглинг В. 178, 179.
- Яманэ Г. 175.
- Ямпольский В. 139.

# Оглавление

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| От автора . . . . .             | 5   |
| Отец . . . . .                  | 9   |
| Любимец консерватории . . . . . | 34  |
| У Прокофьева . . . . .          | 53  |
| Галина . . . . .                | 79  |
| С Шостаковичем . . . . .        | 94  |
| Расцвет . . . . .               | 125 |
| Приют для Солженицына . . . . . | 182 |
| Человек мира . . . . .          | 219 |
| Возвращение . . . . .           | 264 |
| Указатель имен . . . . .        | 293 |

**ХЕНТОВА**

Софья Михайловна

**РОСТРОПОВИЧ**

Ответственные за выпуск *Б. Л. Березовский* и *С. Г. Симонова*.  
Редактор *Е. Н. Кулагина*. Оформление *Д. А. Бюргановского*. Тех-  
нический редактор *В. И. Демьяненко*. Корректор *Н. В. Виноградова*.

Сдано в набор 12. 10. 92. Подписано к печати 16.04.93. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Гарн. тип. «Таймс». Печать офс. Усл. печ. л. 15,96. Тираж 100 000 экз.  
Зак. № 220.

МП Редакционно-издательский центр «Культ-информ-пресс». 191065,  
Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2. Типография им. Володарского Лен-  
издата. 191023, Санкт-Петербург, Фонтанка, 57.

**Хентова С.**

**Х 38** Ростропович.— СПб.: МП РИЦ «Культ-информ-пресс», 1993.—303 с. с ил.

ISBN 5-8392-0068-9

Книга известного музыковеда, профессора С. Хентовой, много и плодотворно работающей в жанре биографической литературы, посвящена всемирно знаменитому виолончелисту и дирижеру Мстиславу Ростроповичу, чья яркая жизнь — человека и музыканта — пример непоколебимой преданности России.

**Х** 490500000—031 без объявл.  
К70(03)—93

**ББК 84.4**



**“Я восхищаюсь твоим музыкальным гением, солнечностью твоей натуры, искренностью твоего мышления. Но одновременно и тревожусь – каким ты останешься в русской истории и в памяти потомков. Искусство для искусства вообще существовать может, да только не в русской это традиции. На Руси такое искусство не оставляет благодарной памяти. Уж так у нас повелось, что мы от своих гениев требуем участия в народном горе!”**

*Из письма А.Солженицына  
М.Ростроповичу*