



Тема судьбы

Дирижер
Константин
Симеонов



Воспоминания
современников

Письма

Материалы

2002

Григорий МЕЛЕХОВ

«ТИХИЙ ДОН» — часть вторая

Музыкальная драма в трех действиях, десяти картинах

ЛИБРЕТТО ПО МОТИВАМ РОМАНА

М. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»

Л. ДЗЕРЖИНСКОГО,

Е. КАРЕТНИКОВОЙ,

А. СОКОЛОВА,

А. ЧУРКИНА

КЛАВИР

Замечательному русскому драматургу
Константину Симонову от автора
оперн-дружески. Ш. Дзержинский
21 дек. 1942г. Ленинград.

Борис ЛЯТОШИНСКИЙ

Boris LIATOSHINSKY

Op. 63

*Конфигуру Арсеневу
Зорану Симеонову*

ЧЕТВЕРТАЯ
СИМФОНИЯ

*с искренней дружеской любовью
и
глубокой благодарностью
за прекрасное исполнение
моих произведений*

FOURTH
SYMPHONY

*Б. Лятовшинский
10 июля 1966г.
Киев.*

ПАРТИТУРА
SCORE



ТЕМА СУДЬБЫ

Дирижер
Константин Симеонов

*Воспоминания современников.
Письма. Материалы*

Санкт-Петербург
2002

Издание осуществлено при финансовом и организационном содействии Мариинского театра и его художественного руководителя – директора В. А. Гергиева, Национального Академического театра оперы и балета Украины им. Т. Г. Шевченко, Концертного общества Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Санкт-Петербургской бумажной фабрики Гознак, Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Составление, общая редакция, вступительные статьи, интервью, подготовка текстов переписки, подбор иллюстративного материала, примечания и комментарии, составление репертуарных списков и именованного указателя осуществлены
О. А. Великановой

Рецензент: В. И. Руденко
(Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки)

С 37 Тема судьбы: Дирижер Константин Симонов: Воспоминания современников. Письма. Материалы / Сост., общ. ред., вступ. статьи, подгот. текстов и подбор ил., примечания и комментарии О. А. Великановой. – СПб.: ОАО «Иван Федоров», 2002. – 326 с.

Это первая книга об уникальном русском дирижере Константине Арсеньевиче Симонове (1910–1987). Главный дирижер Мариинского театра (1967–1975) и Киевского театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко (1961–1966, 1975–1976), он вошел в историю как мастер русской оперной сцены, как «дирижер-драматург». Его редкие гастрольные выступления за рубежом сопровождались триумфальным успехом.

Воспитанник Петроградской капеллы времен гражданской войны и выпускник Ленинградской консерватории, К. А. Симонов начал выступать как симфонический дирижер в 1930-е годы и был одним из строителей советского искусства. Вторая мировая война прервала путь становления этого мастера. Узник нацистского концентрационного лагеря, он остался жив и вернулся в искусство. Постановки оперных шедевров «Хованщина», «Мазепа», «Катерина Измайлова», осуществленные им, несли в себе обостренное переживание трагической судьбы Родины, свойственное его поколению.

Книга содержит воспоминания современников, обширный справочный аппарат, иллюстративные и документальные материалы (фотографии, автографы Д. Д. Шостаковича, Н. В. Смолоча, Е. А. Мравинского, Б. Н. Лятошинского и др.), большая часть которых публикуется впервые.

Для широкого круга читателей, интересующихся отечественной историей и культурой, современным оперным театром, вопросами дирижерского исполнительства.

© Мариинский театр, 2002
© О. А. Великанова, составление, текст, комментарии, 2002

От автора-составителя

Настоящее издание – первая попытка освещения многогранной деятельности Константина Арсеньевича Симеонова, одного из выдающихся отечественных дирижеров XX столетия (1910–1987). Музыкант необычайной природной одаренности, захватывающего темперамента и высокой профессиональной культуры, он был одинаково убедителен в оперном спектакле и в концертном зале. В 1960–1970-х годах он являлся главным дирижером ведущих оперных театров Советского Союза – Киевского театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко и Мариинского театра (в те годы Государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова). Первые афиши с именем этого дирижера появились в 1930-е годы. Его имя было очень хорошо известно послевоенному поколению по многочисленным выступлениям со столичными и провинциальными оркестрами.

К. А. Симеонов скончался 3 января 1987 года в Ленинграде, в городе, где прошла его музыкальная юность. Его последний концерт состоялся 6 декабря 1980 года, последний спектакль – 24 июля 1976 года.

Творчество мастера имело большой общественный резонанс, знало высокие художественные взлеты, вызывало споры и неоднозначные оценки. Его судьба представлена в книге воспоминаниями современников, рецензиями на спектакли и концерты, скупыми газетными строчками довоенной поры, письмами и дневниковыми заметками, и этот событийный ряд, восстановленный со всей возможной скрупулезной точностью, надеюсь, заинтересует и специалистов, и широкий круг читателей.

Сбор материалов, встречи с родными, друзьями, коллегами дирижера, со свидетелями описываемых событий потребовали от меня, составителя этой книги, немало времени и терпения: судьба К. А. Симеонова, подобно судьбам многих его современников, складывалась непросто, была богата переменами мест, событиями, о которых до недавнего времени приходилось молчать.

Эти обстоятельства осложнили поиск материалов и сведений, длившийся более десяти лет. Почти все очевидцы довоенных событий, многие из тех, кому во время войны посчастливилось выжить вместе с К. А. Симеоновым в нацистском концентрационном лагере, ушли из жизни значительно раньше. В годы подготовки этой книги скончались Е. А. Мравинский, С. В. Турчак, Г. А. Ковалева, встретиться с которыми я не успела. Каждая подобная утрата наполняла мое сердце чувством запоздалой вины и горечи.

И все же большая часть намеченных бесед состоялась. Десятки людей откликнулись на мою просьбу рассказать или написать о человеке, который стал частью их собственной судьбы, так велико было воздействие его таланта и силы духа. Вновь перечитывая письма авторов, перебирая кассеты с записями интервью, я с благодарностью вспоминаю всех. Окидывая мысленным взором череду прекрасных лиц моих собеседников, я вижу в каждом из них ответ души героя этой книги.

Мне часто приходилось задавать вопрос о том, какова сила и в чем тайна воздействия таланта в процессе совместного творчества. Феномен таланта, его способность вызывать ответную творческую реакцию – эти проблемы продолжают волновать и художников, и исследователей. Озаряющую силу неповторимой индивидуальности К. А. Симеонова испытали на себе певцы, артисты оркестров, композиторы, дирижеры, ученые. Страницы многих очерков, составляющих основной

раздел книги, окрашены глубоко личностными тонами. Воспоминания превращаются в размышления, во внутреннее постижение себя, и в этом тоже проявляется воздействие избранных творческих натур, не ограниченное концом их земного существования. Эти страницы побуждают искать разгадку тайны творчества, размышлять о закономерностях его единства в пространстве и времени, рассматривать творчество как одно из проявлений бессмертия. Эта тема, наряду с темой судьбы русского дирижера, стала путеводной нитью в процессе подготовки книги.

В нее вошли воспоминания, написанные современниками К. А. Симонова или составленные мной из их устных рассказов в 1987–1996 годах (которые впоследствии были отредактированы авторами, воспоминания Я. В. Верховинца, Н. Ф. Колессы, Г. И. Майбороды переведены мною с украинского). Эти материалы нигде ранее не издавались. Исключениями являются интервью с Е. В. Образцовой и Е. Е. Нестеренко, прозвучавшие в телепередаче «К. А. Симонов. Судьба. Мастер. Человек» 20 сентября 1988 года (ТВ Ленинграда, режиссер Л. К. Елецкая), и очерк М. С. Лотарева, фрагменты из которого опубликовала газета «Санкт-Петербургские ведомости» 5 мая 1995 года.

Книга состоит из введения и пяти глав, соответствующих разным периодам творческой биографии К. А. Симонова. Это деление в определенной степени условно, так как я не сочла возможным нарушать композицию очерков, выходящих за хронологические рамки отдельной главы. В качестве музыкальных эпиграфов к главам книги использованы фрагменты из произведений, входивших в репертуар дирижера: «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского (оркестровка С. П. Горчакова), Месса си минор И.-С. Баха, «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича, «Пиковая дама» и «Манфред» П. И. Чайковского.

Воспоминания снабжены комментариями, помещенными в подстрочные примечания, которые имеют сквозную постатейную нумерацию. Это важный самостоятельный раздел книги. В них впервые опубликованы уточненные (по сравнению с существующими справочными изданиями) сведения о жизненном и творческом пути дирижера, основанные на исследовании и сопоставлении документальных материалов, хранящихся в государственных архивах, музеях, библиотеках России и Украины, в архивах родственников, друзей и коллег К. А. Симонова.

В комментариях дана подборка наиболее показательных, на мой взгляд, газетных и журнальных публикаций о дирижере, характеризующих его эстетические установки, достоинства и спорные моменты его интерпретаций оперных и симфонических произведений, атмосферу времени, в котором формировалось его дарование, и содержащих верные определения его творческой индивидуальности. Здесь же помещены первые корреспонденции о дирижере Симонове, найденные мной в газетах «Красная Карелия» (Петрозаводск, 1937) и «Культура і мастацтва» (Минск, 1938), а также мало известные современному читателю рецензии на гастрольные выступления музыканта в Югославии, Италии и Греции. Круг авторов, в различные годы писавших о К. А. Симонове, составляют такие видные деятели отечественной культуры, как А. В. Гаук, Е. А. Грошева, Б. А. Покровский, Ю. А. Шапорин и др.

В комментариях публикуются избранные концертные программы дирижера разных лет, которые, как мне кажется, ярко характеризуют его репертуарные склонности и стилевые установки. Хронологию концертных выступлений полностью восстановить не удалось, поскольку довоенный архив К. А. Симонова целиком утрачен, архивные же материалы концертных организаций, в которых он работал на протяжении полутора послевоенных десятилетий, сохранились не полностью. Комментарии, приведенные в виде справки в начале каждого очерка, содержат краткие сведения об авторах воспоминаний, имеющие непосредственное отношение к тексту книги.

Важным композиционным приемом данного издания является богатая иконография, сопровождающая очерки. Фотоматериалы, помещенные в сборнике, скорее комментируют, нежели иллюстрируют воспоминания, помогая воссоздать творческие и бытовые особенности личности

К. А. Симеонова, пережитые им испытания, географию его нелегкой судьбы. Значительная их часть публикуется впервые.

Книга дополнена фрагментами дневниковых записей К. А. Симеонова, представляющих собой разрозненные черновые наброски ненаписанных воспоминаний. Эти материалы – расшифрованные, освобожденные от помарок автографа – не случайно помещены в различных главах книги. Звучный, властный, ироничный «голос за кадром», голос самого Симеонова, – словно снимает камуфляж «мемориальности», присущий жанру мемуарной литературы, создает эффект незримого присутствия в этой книге ее героя.

Помимо фрагментов воспоминаний дирижера, в основной раздел книги включены нигде ранее не публиковавшиеся автографы Д. Д. Шостаковича, Б. Н. Лятошинского, Е. А. Мравинского, Б. Л. Яворинского – письма, адресованные К. А. Симеонову, дарственные надписи на страницах нотных изданий, а также четыре страницы авторской партитуры оперы «Катерина Измайлова» (Д. Д. Шостакович сочинил их по просьбе дирижера накануне киевской премьеры оперы).

В книге использованы иллюстративные и документальные материалы из архивов Е. К. Симеоновой, Н. К. Симеоновой, Г. Г. Автандилова, Л. Н. Венедиктова, И. Д. Гамкало, Я. В. Верховинца, О. А. Димитриади, И. А. Молостовой, Г. В. Овчинниковой, В. Б. Фабрицкого, Л. П. Филатовой, а также из архива самого К. А. Симеонова, с 1995 года хранящегося в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

Письма К. А. Симеонова к разным лицам и письма к нему объединены в раздел «Избранные страницы переписки», логически продолжающий пятую главу книги и замыкающий темы, заявленные в предыдущих разделах. Это письма дирижера к родным, написанные в Белоруссии и датированные июлем и августом 1941 года. Они позволили восстановить то, о чем не сохранилось иных свидетельств – его краткую военную судьбу, предшествовавшую его пленению и четырехлетнему пребыванию в нацистском концентрационном лагере. Письма К. А. Симеонова к родным, датированные 1948-м и 1949-м годами, несут в себе отголоски мучительно трудного возвращения в искусство, которое пришлось пережить бывшему военнопленному, лишенному гражданских прав.

Центральное место в разделе переписки занимают письма Д. Д. Шостаковича, относящиеся к периоду первой постановки оперы «Катерина Измайлова» на киевской сцене в 1965 году и свидетельствующие, насколько искренними и сердечными были взаимоотношения композитора и дирижера, а также письма К. А. Симеонова киевским корреспондентам, написанные им в последнее десятилетие его жизни, в годы творческого безмолвия. Они дают представление о напряженной внутренней жизни художника, о его взглядах на современный оперный театр, о его глубоких человеческих привязанностях и не утоленной до конца жажде творчества. В письмах – размышления о судьбе музыкального наследия, о границах исполнительского своеволия по отношению к классике, о несовершенстве существующих редакций классических произведений. Эти высказывания дают ключ к исследованию творческого процесса дирижера, принципов его работы над исполнительскими редакциями.

Все документальные материалы, помещенные в сборнике, публикуются впервые. Исключение составляют письма Д. Д. Шостаковича 1960-х годов, адресованные К. А. Симеонову. Они частично опубликованы В. И. Шиковым¹.

Предположительные даты, отсутствующие в документах, даны в квадратных скобках, так же, как слова, вставленные для уточнения смысла. Недописанные или сокращенные слова даются развернутыми. Купюры отмечены многоточием в квадратных скобках. Внесены некоторые уточнения в авторскую пунктуацию.

¹ Шиков В. И. Константин Арсеньевич Симеонов // Музыканты Верхневолжья. Калинин: Московский рабочий, 1984. С. 164-165.

Книга снабжена репертуарными списками и списком источников. Репертуарные списки К. А. Симеонова составлены на основе длительного изучения архивных материалов и публикаций. Они дают достаточно полное представление о вкладе дирижера в отечественное исполнительство и потому имеют большое значение в воссоздании облика мастера. Раздел содержит самостоятельную вступительную статью. Хочется надеяться, что список архивных записей дирижера, в котором собраны разрозненные сведения из фоноархивов Санкт-Петербурга, Москвы и Киева, заинтересует специалистов, и музыкальное наследие Симеонова вернется к слушателям в звукозаписях.

В текстах воспоминаний и в репертуаре, как правило, сохранены названия оркестров, театров и залов, принятые в 1950–1980 годы².

В заключение мне хочется выразить особую признательность за многообразную и разностороннюю помощь в подготовке издания Н. К. Симеоновой – дочери дирижера, Е. К. Симеоновой – вдове дирижера, И. А. Молостовой, Г. Г. Автандилову, Л. Н. Венедиктову, И. Д. Гамкало, а также поблагодарить за помощь в работе О. А. Агафонову, Л. А. Бильчинского, Я. В. Верховинца, Л. К. Елецкую, Н. Б. Захарьину, Л. Н. Колодуба, Н. В. Лозовскую, М. П. Мудрову, Ю. П. Никоненко, Г. Г. Новичихина, Н. С. Парамонову, О. А. Петриченко, Д. Д. Родионова, Ю. Н. Семенова, Ю. М. Синкевич, И. В. Стародуб, И. Г. Стеблянку, Л. П. Филатову, О. З. Плахотную, О. К. Хмельницкого; своих родных и близких; сотрудников архивов, музеев и библиотек, материалы которых использованы в этом издании. Я с благодарностью вспоминаю беседы о К. А. Симеоне с А. М. Вавиловой, С. С. Бабешко, И. Д. Гликманом, В. Н. Рекой, С. Д. Козаком, Е. В. Колесник, Г. А. Туфтиной, Г. А. Циполой, А. Х. Штерном, давшие возможность восстановить некоторые детали жизненного и творческого пути дирижера. Я благодарю первого читателя и рецензента этой книги В. И. Руденко, заведующего Музеем-квартирой Н. С. Голованова, за ряд ценных советов и замечаний.

Самые искренние и глубокие слова признательности я обращаю в своей душе к герою этой книги. Только один раз в жизни мне довелось встретиться с Константином Арсеньевичем Симеоновым. Это случилось в марте 1986 года, за полгода до его смерти. Наша беседа в доме на Петровской набережной в Ленинграде, где жил дирижер, длилась несколько часов. Он был очень болен, плохо ходил, с трудом поднялся мне навстречу, и лишь в глазах, скрытых за густыми сумрачными бровями, еще горел прежний огонь.

Константин Арсеньевич рассказывал о своих работах в театре и на концертной эстраде, перебирал старые фотографии и пожелтевшие газетные вырезки. Мне казалось, что эта встреча станет началом грядущих долгих бесед об искусстве и судьбе. Через полгода он скончался, но остались его друзья и соратники, сохранились магнитофонные записи его концертных программ, на сцене Киевского оперного театра еще шли его спектакли «Катерина Измайлова» и «Хованщина», запечатлевшие накал его страстей, письма и документы хранили отголоски не высказанных им мыслей.

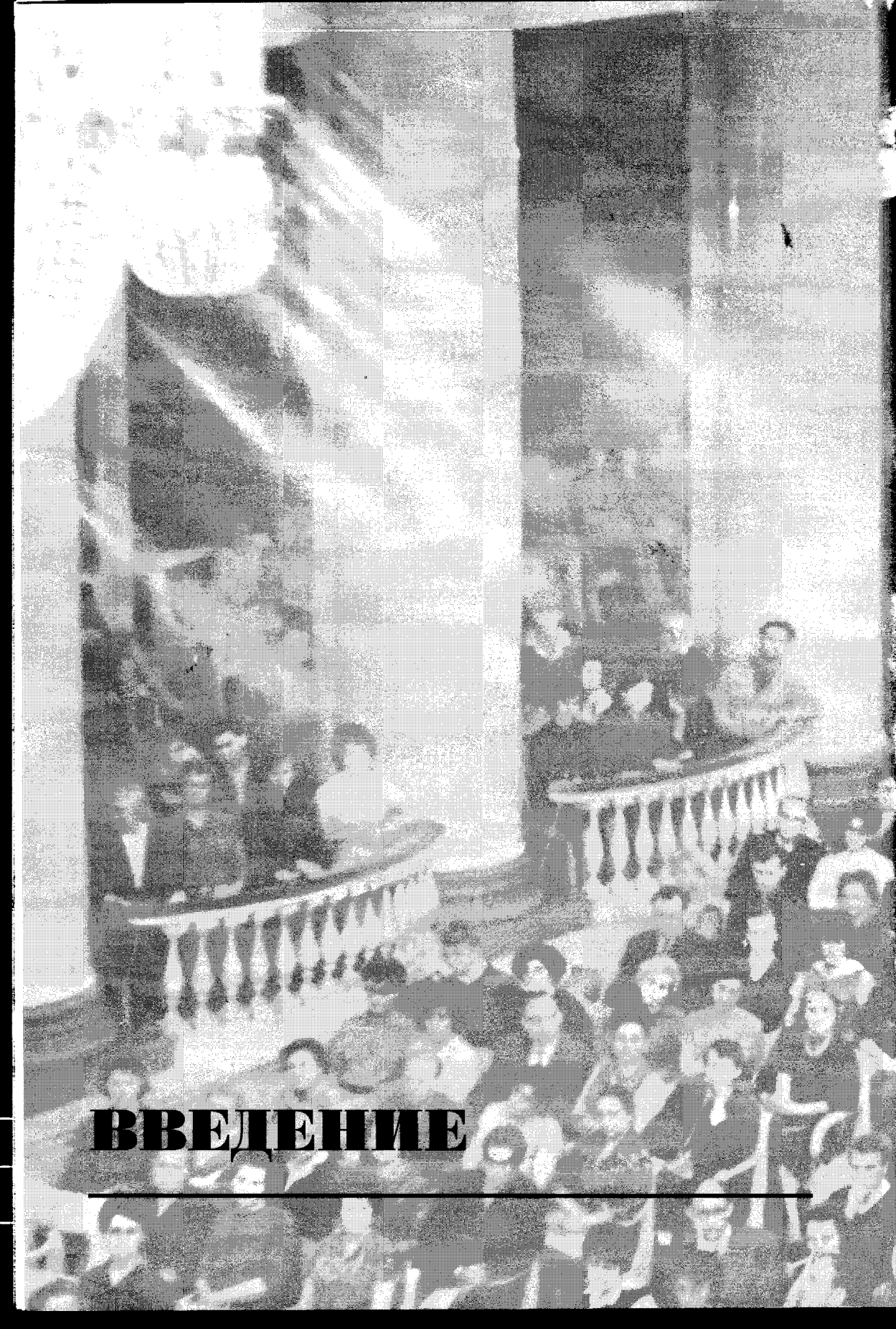
Благодаря работе над этой книгой я поняла, что, сложив трудную мозаику ярчайшей человеческой жизни, можно понять жизнь целого поколения и что никакие социальные обстоятельства не властны над тем, что люди называют судьбой.

Санкт-Петербург, 2000 г.

Ольга Великанова

² Список названий оркестров, театров, концертных залов, архивов, музеев и библиотек, а также их сокращенных обозначений см. на с. 323 настоящего издания

*Моему сыну и его сверстникам,
родившимся в год, когда ушел
из жизни герой этой книги,
посвящаю свою работу*



ВВЕДЕНИЕ

Ольга Великанова

Сила судьбы



Ольга Алексеевна Великанова – музыковед, окончила историко-теоретический факультет Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (1981, Петрозаводский филиал). Научный сотрудник ГМТиМИ Украины (1982–1990) и СПбГМТиМИ (с 1991 г.), зав. филиалом «Музей музыки в Шереметевском дворце».

как живет в XXI веке, еще предстоит осмыслить его жертвенность и героизм, его жестокие разочарования, бескорыстный труд и тяжелейший жизненный опыт.

Есть человеческие судьбы, в которых, как в фокусе, собираются все силовые лучи эпохи и общества. Невозможно понять их, оставаясь в рамках узкопрофессиональных или бытовых оценок. Быть может, жанр мемуарной литературы, не претендуя на системность выводов, разноголосицей своих высказываний дает, по сути, верную оценку творческой судьбы в событийном ряду отечественной культуры.

Темой этой книги стала удивительная судьба талантливого музыканта. У него было много имен. «Русским Караяном», «дирижером-драматургом» называла его зарубежная пресса в моменты редких гастрольных выступлений. В нацистском концентрационном лагере Ламсдорф-318 он был Арсенóвичем. Как он выжил, пройдя нечеловеческие испытания? Вероятно, недаром священник, совершавший обряд крещения над самым младшим из десяти детей крестьянина Арсения Семенова, записал его имя особо – Константин Симеонов, – словно предвидел его необычную судьбу.

Он родился в знойный, долгий июньский день на берегу Волги, а умер накануне Рождества, студеной петербургской ночью, когда старики вспоминали лютые блокадные

«Двадцатый век – еще огромней, еще страшнее жизни мгла», – пророчески произнес Александр Блок в годы, когда багровые зори нового времени только разгорались. Через десятилетия, оглядываясь назад и вспоминая пережитое, Анна Ахматова высказала потаенное: «Когда погребают эпоху, надгробный псалом не звучит...» Между этими строками – судьба целого поколения русской интеллигенции, родившегося вместе с веком и ушедшего незадолго до его окончания. Оно пришло на смену «великому исходу» первой волны русской эмиграции, еще успев прикоснуться к Традиции, еще успев поучиться у тех, кто создавал культуру XIX столетия.

Новой русской интеллигенции довелось развиваться в уникальных условиях «закрытого общества». Они были гражданами СССР и строителями советской культуры. Они почти никогда не имели возможности показать миру результаты своего творчества. «Мы жили и умирали в резервации», – горестно скажет один из авторов этой книги. В определенной степени эти страницы – исповедь поколения. Тем, кто

зимы, а самые памятливые из них – беспощадные ветры на пустынных темных улицах революционного Петрограда. В такую ночь его душе, наверное, легче было совершить обратный путь в вечность. Через несколько дней с ним прощались в театре, который с отрочества он привык называть Мариинским и порог которого не переступал с того момента, когда последний раз прошествовал по его коридорам властной поступью хозяина. Так завершился предначертанный путь, проступающий сквозь суету и мельтешенье дней в каждой человеческой судьбе, тем более – в судьбе избранника.

Предпоследним его звеном, за шесть лет до смерти, стал концерт в Большом зале Ленинградской филармонии 6 декабря 1980 года, поставивший точку в теме творчества. Константин Арсеньевич Симеонов отмечал семидесятилетие со дня рождения и пятидесятилетие творческой деятельности. Приглашенных было немного. Первым поздравил юбиляра Евгений Александрович Мравинский. Нашелся ли среди слушателей хоть один человек, помнивший многочисленные выступления Симеонова в этом зале в 1950-е годы и его триумф на первом послевоенном конкурсе?

Июль 1946 года. Ленинград. Всесоюзный смотр-конкурс молодых дирижеров собрал сорок участников. Его открытием стал самый старший из претендентов, тридцатишестилетний дирижер Киевского театра оперы и балета Константин Симеонов, покоровший жюри, критиков и слушателей исполнением Пятой симфонии Бетховена и Симфонии «Манфред» Чайковского. Среди членов жюри были Александр Васильевич Гаук, в классе которого лауреат начинал свой дирижерский путь пятнадцать лет назад, и Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Первая премия на конкурсе стала для Симеонова не только творческой победой. Всех участников послевоенного конкурса коснулось пережитое лихолетье. Война отняла у них годы, заставила пережить лишения и потери. Но лишь он один, выдержав нечеловеческие испытания на чужбине, унижения послевоенных сталинских «чисток», возвращался из ада, из небытия. Вторая мировая война изменила всю его жизнь, зачеркнув двадцатилетний путь профессионального восхождения, начавшийся в Петрограде...

В 1918 году в Петроградскую народную хоровую академию поступил восьмилетний Константин Симеонов, уроженец села Кознаково Тверской губернии, сын крестьянина, бывшего питерского прядильщика и певчего Казанского собора Арсения Семенова. Впоследствии народный артист СССР К. А. Симеонов писал в автобиографиях: «Трудовой стаж с восьми лет». Эта фраза не была пустой бравадой. Хор Придворной певческой капеллы, вскоре после революции переименованной в Государственную академическую капеллу, только в 1920 году пополнился женскими голосами, став смешанным. Мальчики наравне с взрослыми певчими работали в концертах, количество которых доходило до двадцати в месяц. Будущий дирижер прошел здесь суровую профессиональную школу: получил навыки дирижирования хором, учился игре на скрипке, гобое и фортепиано, причем последним владел в достаточной степени, позволившей ему в консерваторские годы работать аккомпаниатором. Здесь же он занимался композицией, изучал оркестровку. В капелле К. А. Симеонов получил среднее образование, а в 1928 году стал помощником художественного руководителя Михаила Георгиевича Климова.

Блестящий музыкант и организатор, М. Г. Климов был в то время одной из самых заметных фигур артистического мира Петрограда–Ленинграда. Сохранив традиционный «золотой» репертуар капеллы – поступок, во времена всеобщей атеистической истерии равносильный нравственному подвигу, – он фактически осуществил то, о чем мечтал выдающийся ученый-палеограф и дирижер Степан Васильевич Смоленский

в начале XX века, в годы, когда недолго исполнял обязанности управляющего Придворной певческой капеллой и стремился к реорганизации ее деятельности. «Капелла как хор – в самом полном упадке, и надобно по крайней мере полтора-два года, чтобы привести ее хотя бы к началу будущего процветания. [...] Лень и незнание, незнание даже нот всеми [...] взрослыми и малолетними певчими», – писал в 1901 году Смоленский своему многолетнему корреспонденту и меценату графу С. Д. Шереметеву¹.

М. Г. Климов, ученик Смоленского, пришел в капеллу в 1902 году по приглашению своего учителя. В 1919 году он стал ее директором. Он добился изменений в структуре капеллы и в учебном процессе, расширил стилистические рамки ее репертуара и поднял исполнительский уровень до необыкновенной высоты.

Классический репертуар старейшего русского хора всегда, даже в те разрушительные годы, составляла русская православная музыка XVII–XIX веков – сочинения, несущие в себе свет национальной веры и мудрости. Это дало будущему мастеру русской оперной сцены понимание тех истоков, которые питали творчество Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского и Рахманинова. Впервые в репертуаре капеллы появились ораториальные сочинения Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Шумана, циклы песен народов России. На протяжении десяти лет слух юного певчего впитывал бескрайний музыкальный мир во всем его стилевом многообразии, сопоставляя тончайшие звуковые акварели народно-песенных мелодий и грандиозные фрески ораторий Баха и Генделя, постигая красоту голосов, искусство их сопоставления и объединения в звуковые массы. Здесь формировалось художественное мышление будущего дирижера, его способность видеть логику развертывания грандиозных оперных полотен, которые он выстраивал в процессе подготовки спектакля. Впоследствии пресса называла его творцом масштабных звуковых фресок, дирижером, досконально знающим природу вокала. Выучка хорового дирижера сказалась впоследствии и в его своеобразной мануальной технике. Его руки отличались необычайной чуткостью, пластичностью, жест был экономным, внятным и необычайно выразительным. Он почти никогда не пользовался дирижерской палочкой. Исключительная профессиональная требовательность, скрупулезность в репетиционной работе – эти бесценные качества Симеонова-музыканта тоже сформировались в капелле. Уроки своего учителя М. Г. Климова он с благодарностью вспоминал всю жизнь.

В 1929 году, работая помощником М. Г. Климова в капелле, молодой музыкант готовил хор к исполнению Реквиема Брамса и оперы-оратории Стравинского «Царь Эдип», которыми дирижировали О. Клемперер и Э. Ансерме в Большом зале Ленинградской филармонии. Участвуя вместе с хором в филармонических концертах на протяжении многих лет, он видел за пультом Г. Абендрота, Б. Вальтера, Ф. Вейнгартнера, Г. Кнаппертсбуша, Ф. Штидри. Наверняка в эти часы совместного творчества скромно одетый и не слишком сытый мальчишка, наделенный феноменальным слухом, прекрасной памятью, темпераментом и воображением, представлял за дирижерским пультом себя. Стоит ли говорить, что эти впечатления имели чрезвычайно большое значение в его дирижерском становлении.

В январе 1930 года произошла первая творческая встреча с музыкантами, сыгравшими особую роль в его судьбе. Шла подготовка к исполнению новой симфонии 24-летнего ленинградского композитора Д. Д. Шостаковича. Третья симфония,

¹ Великанова О. А. Страницы переписки. С. В. Смоленский – граф С. Д. Шереметев // Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 167.

известная под названием «Первомайская», впервые прозвучала под управлением А. В. Гаука, главного дирижера симфонического оркестра Ленинградской филармонии, профессора консерватории. Впоследствии К. А. Симонов не раз будет обращаться к творчеству своего великого современника, а постановка «Катерины Измайловой» на киевской оперной сцене станет одной из вершин его творчества. Личное знакомство с Дмитрием Дмитриевичем произойдет позже – в 1946 году, после конкурса. В 1932 году Константин Симонов становится учеником профессора А. В. Гаука.

Впоследствии он писал в автобиографии: «В 1931 году поступил в Ленинградскую консерваторию сначала на инструкторско-хоровой отдел, а через год был переведен на дирижерский факультет в класс А. В. Гаука. С 1933 года работал в Оперной студии Ленинградской консерватории дирижером. Окончил консерваторию по классу дирижирования в 1936 году у И. А. Мусина. С 1927 года по 1936-й непрерывно работал: пианистом-импровизатором, преподавателем теории, лектором тематических концертов, писал музыку и оркестровал по различным заданиям и заказам»².

К тому времени класс А. В. Гаука закончили Е. А. Мравинский, А. Ш. Мелик-Пашаев, Н. С. Рабинович, И. А. Мусин. К. А. Симонов являлся младшим представителем этой замечательной плеяды, воспитанной одним из создателей отечественной дирижерской школы. Он учился в классе профессора А. В. Гаука одновременно с Э. П. Грикуровым, О. А. Димитриади, а после отъезда А. В. Гаука в Москву продолжил обучение у начинавшего педагогическую работу И. А. Мусина.

Исключительная одаренность студента Симонова была замечена руководством консерватории, о чем свидетельствует письмо, направленное заместителем директора, профессором М. Штейнбергом в Управление музыкальных учреждений Всероссийского Комитета искусств 23 октября 1936 г.: «Симонов Константин Арсеньевич в 1936 г. отлично окончил Лен. Гос. Консерваторию по дирижерской специальности. [...] Однако Консерватория вынуждена была отказаться от выдвижения кандидатуры т. Симонова в аспиранты. Причиной этого является отсутствие возможностей Консерватории к обеспечению т. Симонова руководством крупного мастера [...]. Возможности к дальнейшему усовершенствованию т. Симонова в Ленинграде имеются в Филармонии, где т. Симонову может быть обеспечена дальнейшая систематическая учеба под руководством Гл. дирижера Ф. Штидри, в условиях постоянной связи с высококвалифицированным симфоническим оркестром. [...] Дирекция Консерватории ходатайствует о введении института аспирантов-дирижеров при Лен. Гос. Филармонии и выдвигает кандидатуру т. Симонова в качестве дирижера-аспиранта при Филармонии»³.

Как сложилась бы судьба молодого музыканта, если бы инициатива дирекции Ленинградской консерватории была поддержана? Он должен был стать учеником выдающегося австрийского дирижера XX столетия, творившего в Ленинградской филармонии в 1933–1937 гг. и покинувшего СССР, когда «железный занавес» окончательно опустился над страной. Он мог бы встать за пульт оркестра Ленинградской филармонии незадолго до начала тех лет, которые современники назовут впоследствии «эпохой Мравинского». Он мог бы очутиться в сталинских лагерях накануне войны с фашистской Германией. Но история не знает сослагательного наклонения. Ленинград, Петроград, Петербург — город детства, отрочества и юности — становится для Константина Симонова страницей прошлого. Он будет напоминать о себе спустя годы музыкой Чайковского и вновь неодолимо позовет на склоне лет.

² Симонов К. А. Автобиография. Киев, 1956. Рукопись. Автограф. Архив Н. К. Симоновой.

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 2933. Л. 6, 6 об.

В декабре 1936 года Симеонов был приглашен дирижером в Республиканский симфонический оркестр Петрозаводска, а в январе 1938 года переехал с семьей в Минск. И. А. Мусин, незадолго до этого возглавивший симфонический оркестр Белорусской филармонии, предложил ему должность второго дирижера.

Среди многочисленных премьер сочинений советских композиторов, подготовленных молодым музыкантом за три предвоенных года работы в Минске, выделяется одна. В декабре 1940 года К. А. Симеонов исполнил Шестую симфонию Д. Д. Шостаковича, прозвучавшую в Белоруссии через год после ее премьеры в Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского. Мог ли он предположить, что это сочинение, в котором живут отзвуки пережитой автором трагедии – трагедии художника, ставшего по вине власть имущих изгоем общества, – явится предвестием и его собственной судьбы, первым шагом к последовавшим вскоре испытаниям?

Его линия жизни расплылась черным пятном безвременья в июне 1941 года, под Минском. Он ушел добровольцем на фронт в первые дни войны. Что толкнуло его на этот шаг? Боль за детей, потерянных в военном аду? Романтический порыв, приводивший когда-то его отца на первые маевки? Чувство долга? Тридцатилетний дирижер Минского симфонического оркестра, главный дирижер созданного им Белорусского оркестра народных инструментов, он имел право на получение брони. Он мог сохранить себя и продолжить творческий путь, начавшийся столь успешно. Первые хвалебные отзывы в прессе, удачное выступление на сцене Большого театра в дни Декады белорусского искусства в Москве, первая правительственная награда... Может быть, он решил увидеть войну, как Пьер Безухов?

В первые месяцы войны он писал письма с фронта и отправлял их по старому ленинградскому адресу. Они чудом сохранились⁴. Как и все тогда, он искренне верил в скорую победу, учился заряжать винтовку, был переполнен высокими патриотическими чувствами. В письме к жене от 30 июля 1941 года он советовал ей: «Если ты еще не приняла на себя каких-либо обязательств, связанных с обороной, то поспеши и внеси свою лепту в общее дело. Как артистка ты мало принесешь пользы, иди в санитары, на хозяйственную работу». Удивительное поколение, удивительные судьбы...

Военная часть, в которой оказался Константин Симеонов, попала в окружение почти сразу. Потом был нацистский концентрационный лагерь для военнопленных Ламсдорф-318. Об этих годах ада рассказывают документы, свидетельства друзей и очевидцев, и поразительные совпадения лишней раз подчеркивают их страшную достоверность. Это правда, о которой Константин Симеонов молчал до конца жизни. В совершенно немыслимых условиях он организовал хоровую капеллу, осуществлявшую связь между изолированными друг от друга бараками концлагеря, и проводил концерты, на которых звучали (невероятно!) песни далекой Родины, написанные уже в годы войны. Попав с сыпным тифом в лагерьный лазарет, он пытался на температурных листах писать музыку – страшную, дисгармоничную, – стремясь выплеснуть в ней пережитое. В начале 1945 года он бежал, попал в партизанский отряд в Судетских горах, потом в новый концлагерь в Альпах, где его, полуживого среди мертвых, подобрала медсестра одной из частей наступающей Советской Армии. Он выжил. Недавно священник села Кознаково наградил его при крещении особенной фамилией.

⁴ Письма К. А. Симеонова к первой жене Е. Д. Симеоновой (урожденной Пундор, в первом браке Куликовской; 1903-1987), по трагической случайности уехавшей накануне войны на конкурс вокалистов в Москву, нашли своего адресата уже после войны. Они хранятся в киевском архиве их дочери, Н. К. Симеоновой, частично опубликованы в разделе «Избранные страницы переписки» настоящего издания.

Несомненно, пережитые потрясения оказали мощное воздействие на его творчество, найдя отражение в его неповторимых интерпретациях сочинений Чайковского, Мусоргского, Шостаковича. Это было обостренное переживание трагической судьбы Родины. Плен стал тем рубежом, который исказил внешнюю канву жизни этого человека. Но главным было другое. Испытания изменили его сознание. Впоследствии о нем говорили как о дирижере, наделенном даром мощного волевого воздействия. Воля как потребность преодоления препятствий, как «рефлекс свободы» (термин И. П. Павлова) стала основой его мышления художника. Ощущение высшей свободы личности, испытанное им, возможно, в первый раз в плену, в день лагерного Первомая, в условиях смертельной опасности, о чем пишет в своем очерке его друг Михаил Лотарев, было прорывом в область сверхсознания. Видимо, таких мгновений высшей раскрепощенности и радостного всеислия в его творческой жизни было много. Именно о них – о мгновениях совместного переживания непостижимой соединенности с Вечностью и Пространством – вспоминают современники. Эти мгновенья в судьбе Симеонова были мгновениями истины, отражением жизни его души, его колоссального творческого потенциала, который не был до конца реализован. Трагические факты его послевоенной биографии стали тому причиной.

После войны Константину Симеонову, как и многим тысячам несчастных, была уготована участь гражданского смертника. Начались унижительные проверки НКВД, поиски работы и потерянной семьи. За четыре года войны и плена он навсегда потерял здоровье, за шесть послевоенных месяцев – веру в казавшиеся незыблемыми социальные идеалы. Впоследствии народный артист СССР, дирижер Константин Арсеньевич Симеонов не состоял ни в одной общественной организации, не был даже членом профсоюза работников театра. Он никогда не ставил своей подписи на официальных бумагах и ходатайствах, никогда не искал протекций. «Я не верхолаз», – говорил он в таких случаях.

В послевоенном Минске все дирижерские должности оказались заняты. Кому был нужен изможденный человек в солдатской шинели, без знаков отличий и с клеймом бывшего военнопленного? Инспектор вновь организованного в Минске цимбального оркестра, которым руководил К. А. Симеонов до войны, достал ему хлебную карточку, снял комнату на первый случай. Но судьба распорядилась иначе. На старой ленинградской квартире его ожидало письмо. Семья пережила военное лихолетье и обосновалась в Киеве. Так случилось, что последующие двадцать лет жизни и творчества дирижера оказались связаны с Украиной, а его высшие художественные достижения – с Киевским театром оперы и балета им. Т. Г. Шевченко.

Среди дневниковых набросков К. А. Симеонова, написанных на склоне лет, есть запись, проливающая свет на обстоятельства его социальной реабилитации: «По окончании Отечественной войны [...] я был демобилизован и неожиданно для себя оказался в Киеве. Встреча с А. В. Гауком, гастролировавшим в Киеве, и Н. В. Смоличем [...] решила мою дальнейшую судьбу»⁵. Помимо А. В. Гаука, еще два человека сыграли особую роль в послевоенной судьбе Константина Арсеньевича Симеонова. Николай Васильевич Смолич, в то время главный режиссер и художественный руководитель Киевского оперного театра, вернул доброе имя бывшему военнопленному, предложив ему в апреле 1946 года работу дирижера в театре и взяв на себя хлопоты в вышестоящих инстанциях. Спустя несколько месяцев Дмитрий Дмитриевич Шостакович вру-

⁵ Симеонов К. А. Воспоминания. Рукопись. Черновой автограф. Ленинград. 1980-е годы. Архив вдовы дирижера Е. К. Симеоновой (урожденной Горской).

чил победителю послевоенного смотра-конкурса дирижеров диплом победителя, возвратив тем самым его имя в большое искусство. Звеню судьбоносной цепи, соединившей эти имена, стала опера «Катерина Измайлова».

Есть что-то общее в жизненных перипетиях этих людей. Схожи скитальческие судьбы Смолича и Симеонова: послужные списки, пестрящие названиями одних и тех же городов, одинаково ранний уход из искусства, прижизненное забвение, которое пришлось пережить каждому из них. В 1947 году Н. В. Смолич покинет Киевский оперный театр и Украину, измученный интригами своих недругов – влиятельных украинских писателей, одержимых русофобией, а К. А. Симеонов, приобретя огромный опыт концертной работы, в 1961 году возглавит театр, которому был обязан своим воскрешением.

Схожа жизненная трагедия бывшего военнопленного Симеонова – презираемого, лишенного гражданских прав, – с трагедией Шостаковича, ставшего в 1936 году жертвой новой культурной политики и оклеветанного в правдинской статье «Сумбур вместо музыки». Воспоминания Н. В. Смолича, первого режиссера-постановщика оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (во второй редакции – «Катерина Измайлова») на сцене МАЛЕГОТа в 1934 году и постановщика спектакля Большого театра, ставшего поводом для разгромной статьи, не случайно звучат на страницах книги, посвященной К. А. Симеонову, так же как не случайно обращение главного дирижера Киевского оперного театра к этому сочинению после долгих лет его запрета на отечественной сцене. По мнению автора, не раз высказанному им в интервью и в письмах, киевский спектакль 1965 года и его возобновление в 1974 году были лучшими из всех интерпретаций, которые он знал. В работе над вторым вариантом спектакля Симеонов пережил свой последний художественный взлет. Будучи к тому времени главным дирижером ленинградского Театра оперы и балета имени С. М. Кирова, он приехал в Киев и на протяжении нескольких месяцев напряженно работал: репетировал, размышлял, задавал Шостаковичу множество вопросов в письмах⁶. Он не просто восстановил спектакль, но вновь пропустил его через свое сердце.

Что оживало в его душе, когда в бездонной глубине оркестровой звучности – у низкого дерева, контрабасов и виолончелей – возникала тема пассакальи, предвещающей 5-ю картину оперы; что видел он в 7-й картине, в момент оцепенения Катерины, предшествующий ее самоубийству? Глаза тех, кто погиб в Ламсдорфе? Не раз пережитый уход в небытие? Он вновь и вновь сжигал себя на каждом спектакле в эти мгновения, словно хотел сплавить воедино страдания сотен, тысяч людей, воскрешенных его памятью и вновь уходящих в никуда. «Когда погребают эпоху...»

Он не сделал ни единой купюры в этой партитуре и накануне премьеры обратился к автору с просьбой расширить сцену гибели главной героини. По замыслу дирижера, драматургическая кульминация оперы, завершающая событийный ряд, становилась высшей эмоциональной точкой, рождающей ощущение перехода в иное пространственно-временное измерение. Шостакович выполнил эту просьбу. Бесценные страницы рукописи – доказательство глубочайшего творческого единения композитора и дирижера – публикуются в книге впервые.

Опера «Катерина Измайлова», как и «Хованщина», поставленная К. А. Симеоновым в 1963 году на киевской сцене, была для этого мастера выражением его мировоззренческих установок, его понимания искусства и творчества, его гражданской позиции. Эти спектакли требуют детального изучения, текстологического анализа архивного

⁶ Письма К. А. Симеонова к Д. Д. Шостаковичу хранятся в архиве вдовы композитора И. А. Шостакович (урожденной Супинской).

музыкального материала, что выходит за рамки данного издания, но совершенно необходимо для верного истолкования творческой индивидуальности мастера.

Вскоре после премьеры, 28 декабря 1974 года, узнав, что в состав творческой группы, удостоенной Государственной премии СССР им. Т. Г. Шевченко за спектакль «Катерина Измайлова», по чьей-то оплошности не включено имя композитора, К. А. Симеонов изменил своему правилу не обращаться в вышестоящие инстанции. Благодаря его хлопотам ошибка была исправлена. Государственная премия Украины стала последней в списке наград Д. Д. Шостаковича.

Но все это произойдет много лет спустя. Пока, в 1946 году их знакомство только начинается. В киевском архиве дочери дирижера – той, что чудом уцелела в огне войны, – хранится письмо Дмитрия Дмитриевича, датированное 3 декабря 1946 года, по-видимому, первое в их переписке: «Дорогой Константин Арсеньевич. От всей души поздравляю Вас с Вашими московскими концертами[...] Целый ряд любителей музыки, как музыканты-профессионалы, так и простые слушатели, покорены Вашим талантом...»⁷.

В программы послеконкурсных концертов Симеонов включил симфонию-поэму «Манфред» Чайковского. Он по-особому относился к этому сочинению, очень любил его и часто исполнял. Мятёжный облик Манфреда, стихия страсти и обреченности притягивали его. В этом было что-то глубоко личностное, не до конца высказанное...

В архиве дирижера сохранились афиши, свидетельствующие о его исключительно насыщенной концертной деятельности послеконкурсных лет⁸. Он выступал в Москве, Ленинграде, Баку, Владикавказе, Ереване, Кисловодске, Кишиневе, Новосибирске, Ростове, концертировал с известными отечественными и зарубежными исполнителями – М. Вайманом, Э. Гилельсом, Н. Голубовской, Я. Заком, С. Кнушевицким, В. Мержановым, Г. Нейгаузом, Д. Ойстрахом, С. Рихтером, И. Стерном, Я. Флиером, Н. Шпиллер.

Годы работы во Всесоюзном гастрольбюро (1948–1949) – это длительные, изматывающие многомесячные поездки со сложными маршрутами, немногочисленные репетиции с различными по профессиональному уровню оркестрами, скудный быт. Основой его репертуара была в те годы русская и западноевропейская классика. Он любил монографические программы из симфонических произведений Чайковского, Бетховена, Глазунова. Недостаток репетиционного времени он компенсировал исключительной волевой собранностью в концертном выступлении.

Этот опыт работы впоследствии не помешал главному дирижеру Киевского и Мариинского театров проводить с музыкантами десятки уроков и корректур, добиваясь высочайшего качества исполнения. Видимо, в те далекие годы складывался необычный стиль репетиционных замечаний Симеонова – его своеобразный «эзопов язык» – фиксация музыкальной погрешности и мгновенная словесная реакция, пробуждающая творческую фантазию исполнителей. В памяти артистов осталось множество его афоризмов, но в отрыве от ситуации, их породившей, они воспринимаются как юмористические высказывания. На самом деле их смысл глубже.

Его концерты прошли с большим успехом не только в Москве, но и в Ленинграде. 26 мая 1948 года в письме к жене он рассказывал: «На концерте видел много знакомых, друзей. Видел Бориса Ивановича Загурского. [...] Он мне говорил о Ленинграде. Вероятно, до него дошли слухи, что я из Киева уезжаю. [...] говорил о Михайловском

⁷ См. письмо Д. Шостаковича на с. 134 настоящего издания.

⁸ Архив К. А. Симеонова с 1995 г. хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

театре, о роли главного. [...]». Спустя две недели, уже из Москвы, он писал: «Завтра жду в последний день телеграммы из Ленинграда. Что-то будет?»⁹. Но ожидаемой телеграммы из Ленинграда не последовало, как не подтвердил свое приглашение и Большой театр. По всей видимости, и в этом случае негативную роль сыграла «неудобная» биография Симеонова. Он остался в Киеве и с 1949-го по 1957 год являлся вторым дирижером Государственного симфонического оркестра Украины.

Киевские годы, особенно первое десятилетие, связанное с работой в филармонии, – бурное скерцо в его судьбе. Интеллигенция столицы Украины до сих пор вспоминает то время, наполненное интересными художественными событиями: гастроли Вилли Ферреро, Германа Абендрота, Кирилла Кондрашина, симфонические программы Натана Рахлина и Константина Симеонова. В откликах на его выступления рецензенты отмечали «независимый подход к трактовке произведений, имеющих прочно установившуюся традицию исполнения»¹⁰, умение верно раскрыть авторский замысел, а порой и усовершенствовать его в исполнительской редакции партитуры. Последнее касалось, как правило, работы дирижера с сочинениями молодых композиторов.

Исполнению новых произведений украинских композиторов, а также симфонической музыки украинских композиторов-классиков Симеонов отдавал много времени и сил, особенно с 1957-го по 1961 год, когда возглавил оркестр Украинского радио. Это была напряженная и во многом не оправдавшая затраченных усилий работа. Записи, записи... Тысячи метров магнитофонной пленки, десятки названий. Значительная часть их не сохранилась, оставшаяся же создает неверное представление о творчестве дирижера и почти не отражает его высших художественных достижений. Лишь записи его оперных шедевров – «Катерины Измайловой», «Кармен», «Мазепы», «Хованщины», – до сих пор не востребованные, ждут своего часа в архивохранилищах.

Украина, пережившая ныне, на рубеже веков, взрыв национального самосознания, должна с благодарностью вспомнить Симеонова не только в связи с его «звездной» триадой спектаклей «Мазепа», «Хованщина», «Катерина Измайлова», открывшей Киевской опере путь на мировую оперную сцену, но и в связи с совершенно особым отношением дирижера к наследию величайшего украинского симфониста Бориса Николаевича Лятошинского, сочинения которого Симеонов исполнял даже в те годы, когда Лятошинский вслед за Прокофьевым и Шостаковичем был обвинен в «формализме».

Украинский музыкальный мир, отметивший в 1996 году 100-летие со дня рождения Б. Н. Лятошинского, именуемого нынче наряду с Д. Д. Шостаковичем «летописцем большой эпохи», пишет о том, что «его произведения вывели украинскую музыку из ограниченного пространства на общемировой уровень» и что «Шостаковича знает весь мир, известность же Лятошинского только начинается»¹¹. К. Симеонов еще в 1966 году включал сочинения Б. Лятошинского в программы своих гастрольных турне. Симфоническая баллада «Гражина» в исполнении филармонического оркестра Ленинграда звучала в Афинах, Бургасе, Софии. Дирижер был первым интерпретатором этого сочинения, он отстаивал творчество мастера от нападков критиков своими концертами, звукозаписями, радиоинтервью¹².

⁹ См. прим. 4. Михайловский театр – МАЛЕГОТ.

¹⁰ Богданов-Березовский В. Концерты симфонического оркестра УССР // Ленинградская правда. 1952. 10 января.

¹¹ Отмечая 100-летие со дня рождения Б. Н. Лятошинского // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 25, 29.

¹² См. письмо К. А. Симеонова от 12 июля 1983 года, адресованное А. С. Вишневику, опубликованное в разделе «Избранные страницы переписки» настоящего издания и комментарии к нему.

Всего за пять лет, когда Симеонов являлся главным дирижером первой оперной сцены Украины, в репертуаре театра появились почти все оперы Николая Витальевича Лысенко, была осуществлена запись национальной гордости Украины – оперы «Тарас Бульба» в редакции Л. Н. Ревуцкого и оркестровке Б. Н. Лятошинского. Освоение театрального наследия украинского классика было делом сложным, трудоемким. Музыкальный материал, особенно в области оркестрового письма, требовал серьезной доработки. Симеонов обращался за помощью к композиторам, многое делал сам. Умение оркестровать, делать фортепианные переложения партитур он считал обязательным для дирижера, требовал этих навыков от учеников своего класса в Киевской консерватории.

И все же областью высших художественных достижений мастера стала русская национально-историческая опера. Оперное наследие Мусоргского притягивало дирижера всю его жизнь. Сюжеты «Хованщины» и «Бориса Годунова», отразившие трудные времена религиозных и национальных кризисов, пересекались с эпохой, к которой принадлежало поколение Симеонова. «Все можно сказать посредством классики», – говорил он не раз, принимаясь в 1963 году, в преддверии очередного кризиса власти в СССР, за «Хованщину». Доживи он до начала 1990-х годов, наверняка взялся бы за «Бориса». Творчество любимого Симеоновым Мусоргского было максимально созвучно мироощущению этого чуткого художника, наделенного даром потрясать силой своих страстей и сострадать, пережившего вместе со своим народом все океанские дни, отпущенные ему Богом.

Драматургия спектакля «Хованщина», поставленного Симеоновым на киевской сцене, строилась на глубоком знании русской истории, создании психологически достоверных музыкально-сценических образов, подробном и точном прочтении интонационного языка композитора. Главной идеей этого спектакля, его основным действующим лицом был народ – в том понимании, которое вкладывал в это слово Мусоргский: народ как «великая личность, одушевленная единою идеею». Личность, осененная нравственным началом, идеей самосовершенствования и самосохранения, которую могла дать только вера. Думается, Симеонов всегда ощущал глубокую внутреннюю связь музыки Мусоргского и питавших ее нравственных истоков. Феноменальная художественная интуиция, которой он обладал, подкреплялась фундаментальными, вынесенными из детства знаниями церковной службы, старинных клиросных напевов.

Его исполнительские прочтения никогда не грешили примитивной этнографичностью и унылым бытовизмом. Они были убедительны и цельны от первой до последней ноты, несмотря на то, что часто вызывали нарекания критиков, склонных больше доверять опубликованному тексту, нежели рукописям. Погружаясь в музыкальный материал, изучая композиторскую «кухню» и литературные источники, Симеонов почти всегда стремился к созданию своей исполнительской редакции. В основу партитуры спектакля «Хованщина» была положена инструментовка Римского-Корсакова с привнесением эпизодов из авторского варианта, были допущены купюры. Режиссерское решение, предложенное Ириной Молостовой, также исходило из музыкальной драматургии спектакля, интонационной выразительности слова. Это был принцип работы Симеонова: он умел пробуждать фантазию соавторов спектакля, подчиняя ее найденной им самим сверхзадаче, обладал поразительной способностью воодушевлять своими идеями всех участников творческого процесса. Спектакль имел громадный успех. О «Хованщине» спорили, писали, спектакль показывали на гастролях. Но что бы ни говорили ревнители принципа неприкосновенности нотного текста (если этот принцип вообще применим к сочинениям, не завершенным автором или имсью-

шим несколько редакций), самым убедительным аргументом была реакция зала. Сила волевого воздействия, передававшаяся от дирижера музыкантам и слушателям, буквально цементировала все театральное действо. Монументальное, многослойное историческое полотно, в котором драматизм и лирика, одухотворенность, сострадание и жестокость были слиты воедино, превращалось в интерпретации Симеонова в звуковой поток огромной психологической силы.

То же происходило и на спектаклях оперы «Мазепа», имевших триумфальный успех в 1963 году, на сценах театров в Белграде, Загребе и Любляне. Художником «Бури и натиска», способным воспламенить сердца, назвали дирижера восхищенные югославские слушатели.

«Работаю оперу» – это выражение из писем Мусоргского периода написания им «Хованщины» подходит и к творческому методу Симеонова. Как и для Мусоргского, музыка для Константина Симеонова была истовым служением, духовной потребностью. Его часто сравнивали с Мусоргским, с Суриковым – с художниками, синтезировавшими в своем творчестве историю, этику, культуру русского народа.

В середине 1960-х годов, казалось, ничто не предвещало перемен в благополучно сложившейся, наконец, судьбе народного артиста СССР, главного дирижера Киевского театра оперы и балета Константина Симеонова. Он был полон творческих планов, готовился к постановке оперы Верди «Отелло» на украинской сцене.

Его отъезд из Киева в 1966 году, скорее напоминающий бегство, так же, как отъезд Н. В. Смолича восемнадцатью годами ранее, был связан с межнациональными проблемами, существовавшими всегда, хотя и в скрытой, завуалированной форме. Много лет спустя, в одном из писем, Симеонов обмолвится с горечью: «В Киеве неоднократно мне давали понять, что я там чужак, а в Ленинграде [...] считали, что я киевлянин...»¹³.

Но было и другое, что заставило его на вершине славы и признания вернуться в Ленинград, куда его еще в середине 1950-х годов звал главный дирижер Мариинского театра Сергей Витальевич Ельцин. Этот город и связанные с ним художественные образы стали лейтмотивом его скитальческой судьбы, звучавшим в самые кульминационные ее моменты. В Ленинграде все напоминало о детстве и юности: Певческий мостик около величественного здания хоровой капеллы, Театральная площадь, Зимняя канавка, Летний сад – «магический» круг образов «Пиковой дамы»...

Истосковавшись по музыке, Симеонов не расставался с партитурой этой оперы в самые тяжелые послевоенные месяцы. На пробной репетиции в Киевском оперном театре он дирижировал 7-й картиной, и все, кто был на сцене и в зале, впервые почувствовали озаряющую, страстную, неодолимую силу творческого воздействия, масштаб личности этого художника. Именно тогда, как вспоминают очевидцы, Николай Васильевич Смолич сказал: «С этой минуты Вы работаете в нашем театре».

Высочайший триумф, выпавший на долю Константина Симеонова в миланском театре Ла Скала в 1964 году, тоже связан с «Пиковой дамой». Пятидесятичетырёхлетний маэстро был приглашен для участия в гастрольной поездке Большого театра в Италию. Опера Чайковского в постановке Бориса Покровского и сценографии Владимира Дмитриева стала вторым спектаклем гастрольной афиши. В тот вечер 28 октября партию Лизы исполняла Галина Вишневская. Оценки рецензентов отличались необычайным единодушием: «...Гвоздем программы была „Пиковая дама“ Чайковского, единственная опера в новой постановке [...] ...Последнюю точку над „i“ поставил дирижер Константин

¹³ Письмо К. А. Симеонова к А. С. Вишневич, датированное июнем 1983 года, полностью опубликовано в разделе «Избранные страницы переписки» настоящего издания.

Симеонов, не зря названный „русским Караяном“, который вернул этой часто обезображиваемой партитуре эмоциональную лиричность и драматизм...»; «...и наконец, Константин Симеонов – „русский Караян“. Он освобождает часто искажаемые партитуры от любого „лака“, заставляет звучать самые незначительные ноты, музыка под его управлением звучит почти как симфония, однако она идеально сочетается с действием на сцене...»¹⁴.

«Пиковая дама» стала первым спектаклем Константина Симеонова в Мариинском театре, в котором он начал работу осенью 1966 года. Сохранилась аудиозапись этого музыкального вечера 22 января 1967 года. Есть что-то роковое в завораживающих, inferнальных остинато альтов из 4-й картины, в голосах Владимира Атлантова (Герман) и Людмилы Филатовой (Графиня). Наверное, это было предвестием финала его судьбы. Наступало новое время – прагматичное и лицемерное.

Константин Арсеньевич Симеонов покинул Мариинский театр – в то время Государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова – спустя девять лет.

В одном из черновиков его многочисленных заявлений об уходе на имя директора театра М. Э. Крастина, датированном февралем 1974 года, содержится многозначительная фраза: «Прошу освободить меня от должности главного дирижера, так как дальнейшую работу в таких условиях считаю невозможной»¹⁵. Вплоть до смерти он живет в Ленинграде, но почти не принимает участия в музыкальной жизни города. Единственным после ухода из театра и последним выступлением становится юбилейный концерт 6 декабря 1980 года в Большом зале филармонии.

В Ленинграде Константину Симеонову не довелось пережить таких триумфов, как в Киеве, хотя каждый его спектакль, будь то «Пиковая дама», «Мазепа», «Садко», «Лоэнгрин» или «Абесалом и Этери», – становился событием в музыкальной жизни города. Его планам постановок опер Мусоргского и Шостаковича так и не суждено было осуществиться. Одной из причин тому, думается, стали сложные взаимоотношения главного дирижера с ведущими певцами театра. Симеонов мог быть резок и нетерпим, это многим не нравилось. И если в Киеве его раблезианский юмор, поразительно точные остроты и репетиционные замечания цитировались, записывались и переходили из уст в уста, то в Ленинграде атмосфера была менее доброжелательной.

Все, кто знал Константина Симеонова, отмечали поразительную честность этого человека, его неумение идти на компромиссы и неподкупность, его равнодушие к бытовым неудобствам. Помноженные на значительность и человеческое достоинство в делах и поступках, эти качества, несомненно, осложняли Симеонову жизнь и мешали ему решать многочисленные организационные проблемы, которыми он как главный дирижер должен был заниматься. Ему далеко не всегда удавалось преодолеть сопротивление среды, управлявшей в те годы искусством.

Но причина не только в этом. Даже Караян, будучи художественным руководителем Венской оперы, страдал от напряженных отношений с директором: «Хилберту нравилось самолично решать все вопросы, когда дело касалось приглашения новых певцов и дирижеров. Однако этого ему казалось недостаточно... Хилберт пригласил другого дирижера на „Тангейзера“, даже не посоветовавшись с Караяном... Доведенный до отчаяния Караян бросил этот театр и дал зарок никогда больше не дирижировать в Австрии»¹⁶. Эта цитата читается как фраза из биографии К. Симеонова, покинувшего Киевскую оперу после того, как Центральный Комитет Компартии Ук-

¹⁴ Weltwoche. Цюрих. 1964. 20 ноября; Die Welt. 1964. 18 ноября. В комментариях к воспоминаниям Е. Светланова приводятся более развернутые фрагменты из рецензий, посвященных гастролям ГАБТа в Италии.

¹⁵ Хранится в архиве Е. К. Симеоновой.

¹⁶ Робинсон П. Герберт фон Караян: Пер. с англ. М.: Прогресс, 1981. С. 74.

раины утвердил дирижером-постановщиком спектакля «Отелло» С. Турчака без ведома главного дирижера театра, и пережившего немало тяжелых минут на заседаниях художественного совета Мариинского театра, где его мнение никогда не было решающим.

Его оппоненты, отказывавшие ему в статусе художественного руководителя, формально были правы. Талантом администратора Константин Симеонов не обладал. Театральные интриги и административные хлопоты его раздражали. Каждый из его спектаклей, особенно «Пиковая дама», был художественным событием, но уровень других постановок театра порой оказывался весьма посредственным.

Даже если бы главный дирижер захотел, он бы не смог изменить существовавших в советском академическом театре традиций распределения ролей и утверждения репертуара. Коллективную позицию художественного совета театра очень часто определяла начальственная рекомендация, исходившая из правящих партийных кругов. А главный дирижер не был даже членом профсоюза театра, его анкета имела несмываемое клеймо бывшего военнопленного, и потому любая попытка неподчинения была не только бесполезной, но и опасной.

Он был главным по масштабу своего дарования и художественного мышления, по уровню творческого авторитета. Углубясь в интриги и административные дела, он утратил бы дар творчества, духовную связь с миром, в котором проходила его истинная жизнь. Его безмерно насыщенный внутренний мир, прорывающийся порой во фразе из письма к другу или в дневниковых набросках, написанных для себя, в бессонные ночные часы, выдают в нем истинного художника. Если верить, что творчество – это одно из проявлений бессмертия, то Константин Симеонов принадлежал к числу избранных натур, постигших его тайну. Он умел услышать классическое сочинение, всем казавшееся хрестоматийным, так, словно оно было написано сегодня, он лепил характеры, строил драматургию, словно на рукописи еще не высохли чернила.

Сегодня его можно было бы назвать предтечей того направления в исполнительском искусстве, которое прокладывает новые пути в освоении русской музыкальной классики. Его исполнительские редакции «Садко», «Мазепы» и «Хованщины» будоражили музыкальный мир задолго до театральных экспериментов Евгения Колобова в «Новой опере», драматургической версии «Князя Игоря», осуществленной Борисом Покровским на сцене ГАБТа, и множества иных смелых исканий.

Опера Римского-Корсакова «Садко», поставленная К. Симеоновым в 1968 году на сцене Кировского театра, стала объектом жесткой полемики на страницах самого авторитетного в те годы журнала «Советская музыка»¹⁷. Этот спектакль – восторженно принятый публикой и отвергнутый официальной критикой – был источником глубоких переживаний дирижера до конца его дней.

Обвиненный в небрежном отношении к авторской партитуре, в искажении авторского замысла, Симеонов стремился как раз к противоположному: его интересовало восстановление первоначального замысла Римского-Корсакова. Он пытался вслед за создателем партитуры пройти путь рождения этой музыки и необыкновенно чутко отзывался на моменты авторских сомнений.

Какой же потребностью художественной правды, какой же совестью и независимостью творческой позиции, каким огромным исполнительским опытом и музыкальным багажом надо обладать, чтобы без боязни войти в мир нотных автографов, черновых заметок, давно ставших единицами архивного хранения, и почувствовать

¹⁷ См. примечания к воспоминаниям Е. Светланова, а также воспоминания Е. Нестеренко, Л. Филатовой, Г. Ветвицкого в настоящем издании.

в них живое биение авторской мысли! Этот путь – увы! – и сегодня является прерогативой исследователей, а не исполнителей-практиков.

Константин Симеонов, вслед за Николаем Семеновичем Головановым, одним из первых произнес весомые слова в защиту русской музыки, неустанно повторяя своим коллегам и ученикам о необходимости серьезной работы с нотными архивами композиторов, оставивших незавершенные произведения, о целесообразности подготовки новых редакций сочинений, более соответствующих авторским замыслам, нежели существующие нотные издания.

В последние десять лет жизни, оставив дирижерский пульт, он вновь и вновь в письмах возвращался к мучившим его вопросам, искал подтверждение своего исполнительского «своеволия» в опыте предшественников. Его мысли переключаются с размышлениями Михаила Фокина, создавшего в 1914 году для парижской антрепризы Дягилева балетную версию оперы «Золотой петушок» и пережившего, как и Симеонов, яростные нападки рецензентов: «Можно ли ставить оперу совершенно не так, как ставились оперы до сего времени?.. Творец музыки часто и представить себе не может того зрелища, которое создается художниками. Если соединяются несколько искусств, то они одинаково важны... Мне приходилось много работать с лучшими композиторами всего мира... Все они доброжелательны, соглашались на сокращения, делают добавления к уже законченным произведениям... Приходилось иметь дело и с родственниками. Здесь все обстоит гораздо хуже... Мне не надо защищаться от Римского-Корсакова, а лишь от критиков, родственников и наследников композитора...»¹⁸.

Видимо, существует особый тип художественных натур, которых неодолимо влечет к сочинениям, несущим печать незавершенности, внутреннего сомнения, оставшегося втуне порыва. Они всегда стремятся к тому, что, представляясь внешне законченным, требует продолжения, являет собой порыв души, приоткрывает завесу тайны творчества. К таким художникам принадлежал Константин Симеонов.

В одном из последних писем к своей давней знакомой, концертмейстеру Киевской оперы А. С. Вишневич он вскользь упоминает о своем неосуществленном замысле подготовки новой исполнительской редакции оперы «Идоменей» – сочинения, стоящего на переломе оперной эволюции Моцарта, существующего в двух авторских и нескольких исполнительских версиях: «Оглядываясь назад, чую, что очень много осталось нерешенных вопросов, и в том числе опера „Идоменей“ Моцарта, которой я собирался посвятить себя и довести редакцию до конца. Ох, как долго она меня жгла...»¹⁹.

Пожалуй, переживание, отозвавшееся в кратком абзаце письма, и есть та точка сопряжения, в которой пересекаются линия жизни и линия внутреннего становления этого человека. Целью и смыслом его существования на земле были не успех, не слава, не признание, а момент проникновения в тайну творчества, мучительный путь кабинетных поисков адекватного исполнительского решения, многочасовые репетиции, предельная концентрация воли на спектакле или концертной эстраде и... вечное чувство неудовлетворенности, преследовавшее его всю жизнь. «А был ли хоть один удовлетворивший Вас спектакль?» – спросил его как-то один из учеников. Подумав, он ответил: «Один, пожалуй, был – в Милане, с Большим театром. Что-то похожее было на то, как я себе этот спектакль представляю».

¹⁸ Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л., М., 1962. С. 315, 321.

¹⁹ Письмо, датированное июнем 1983 г., полностью опубликовано в разделе «Избранные страницы переписки» настоящего издания.

Этим спектаклем была «Пиковая дама» с Галиной Вишневецкой (Лиза) и Зурабом Анджапаридзе (Герман) в главных партиях, после которого газетчики, пытаясь найти словесное определение завораживающему дару эмоционально-волевого воздействия этого незнакомого дирижера, дружно окрестили его «русским Караяном».

Случайное сравнение это очень точно по смыслу, хотя совершенно не влечет за собой необходимости сопоставления двух совершенно разных судеб. Как и все великие музыканты, Константин Симеонов обладал поразительным даром передачи своих переживаний – тех самых внутренних озарений, сверхсознательных мгновений проникновения в область божественного, которые и составляют суть истинного искусства. Почти все страницы воспоминаний о Константине Симеонове – написанные или рассказанные очевидцами, порой перегруженные внешними подробностями – являются воспоминаниями о мгновениях счастья совместного творчества. Пожалуй, только в такие кульминационные минуты своей жизни этот необыкновенный человек с трудной судьбой не был одинок.

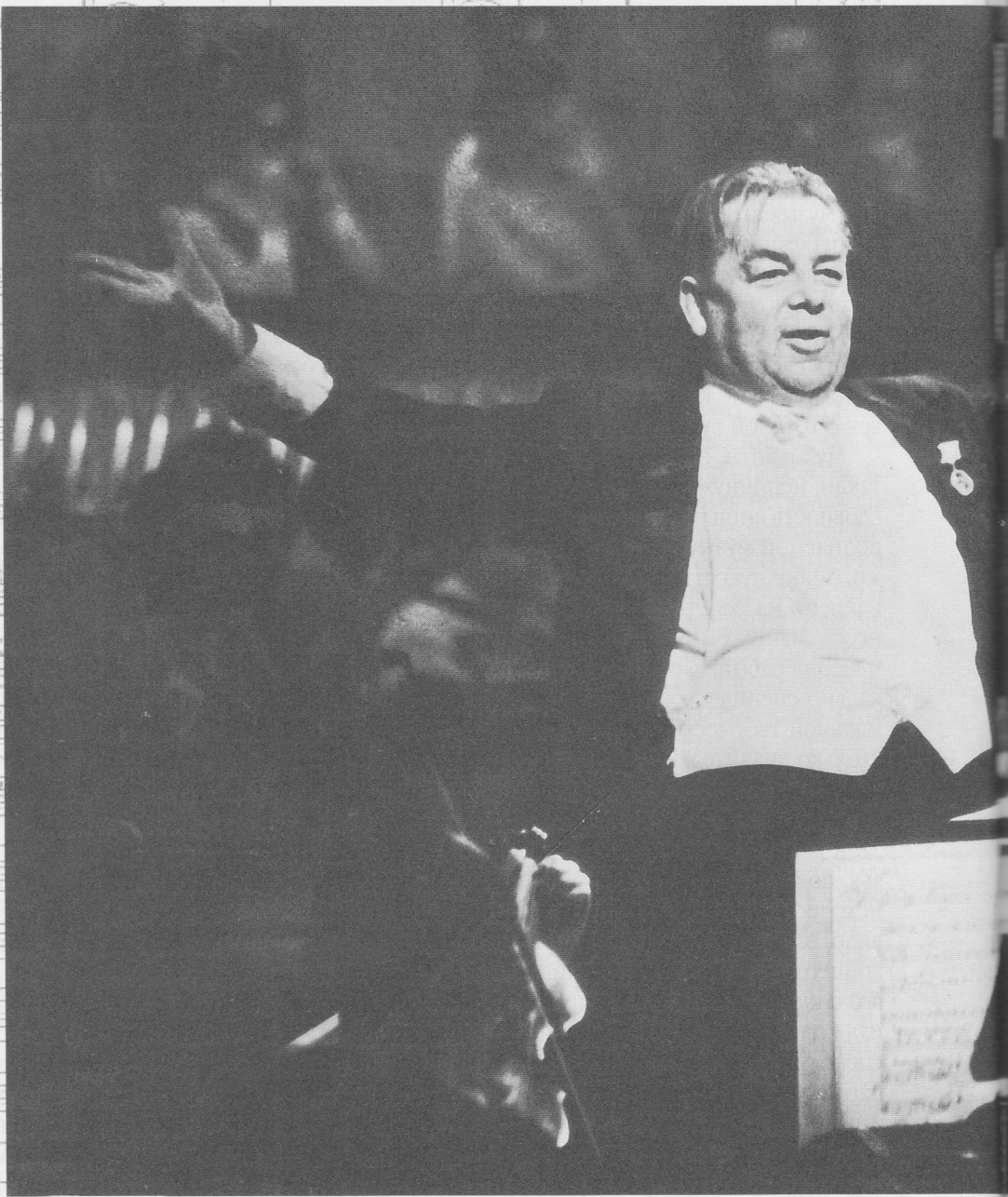
Музыканты, с которыми он работал, вспоминают его репетиции, концерты, спектакли: непринужденный рабочий ритм, отличавшийся свободой дыхания; немногословность дирижера, его абсолютное знание партитуры и выношенное ощущение исполняемой музыки; его лаконичную и насыщенную работу с оркестровыми группами, свободную от бессмысленных повторов. На концерте он добивался того, что было найдено на репетиции: темпов, баланса звучания, качества исполнения. Он избегал необдуманных импровизаций, начисто был лишен склонности к самопоказу. Он умел и любил работать с певцами, проходя вместе с ними весь долгий путь создания музыкально-сценического образа, растрачивая себя в десятках уроков, добиваясь максимальной творческой отдачи. Ему пели так, как он показывал, как он чувствовал, настолько значительны были его талант, опыт, авторитет. Он открыл миру Владимира Атлантова и Евгения Нестеренко, подарил отечественному искусству имена многих замечательных певцов, начинавших свой творческий путь в его спектаклях...

К концу жизни он очень устал. Менялось время, одолевали болезни, уходили друзья, подступало одиночество. Жизненные силы, отпущенные ему судьбой, были на исходе. Изредка филармонии предлагали ему концерты. Поколебавшись, он, как правило, эти предложения отклонял. Исключение сделал для последнего, юбилейного концерта в Большом зале Ленинградской филармонии 6 декабря 1980 года. Программу его составили только сочинения Мусоргского. В этом выборе тоже была невысказанная боль. «Хованщина» и «Борис Годунов» значились в его списке «несбывшегося» на сцене Мариинского театра. Навсегда покидая пульт, он закрыл последнюю страницу партитуры «Картинок с выставки». Десять лет творческого молчания после вынужденного ухода из искусства... О чем он размышлял в это долгое десятилетие? Свои горькие мысли он изредка выплескивал в письмах – кратких исповедях к своим далеким соратникам по театральным «битвам». Если прочесть их внимательно, можно понять, сколь мучительными были для него годы безмолвия, сколько неосуществленных замыслов сгорело в глубинах его души и как безмерно много потеряло русское искусство из-за того, что посредственностям было дано право решать творческую судьбу этого великого самобытного художника.

С его уходом из жизни 3 января 1987 года у многих осталось чувство безмерной утраты и вины. Наверное, загладить ее можно только памятью. И тогда его смятенная душа скитальца и вечного странника, не согретая по-настоящему человеческим теплом, может быть, успокоится...

Meno mosso sempre maestoso

127

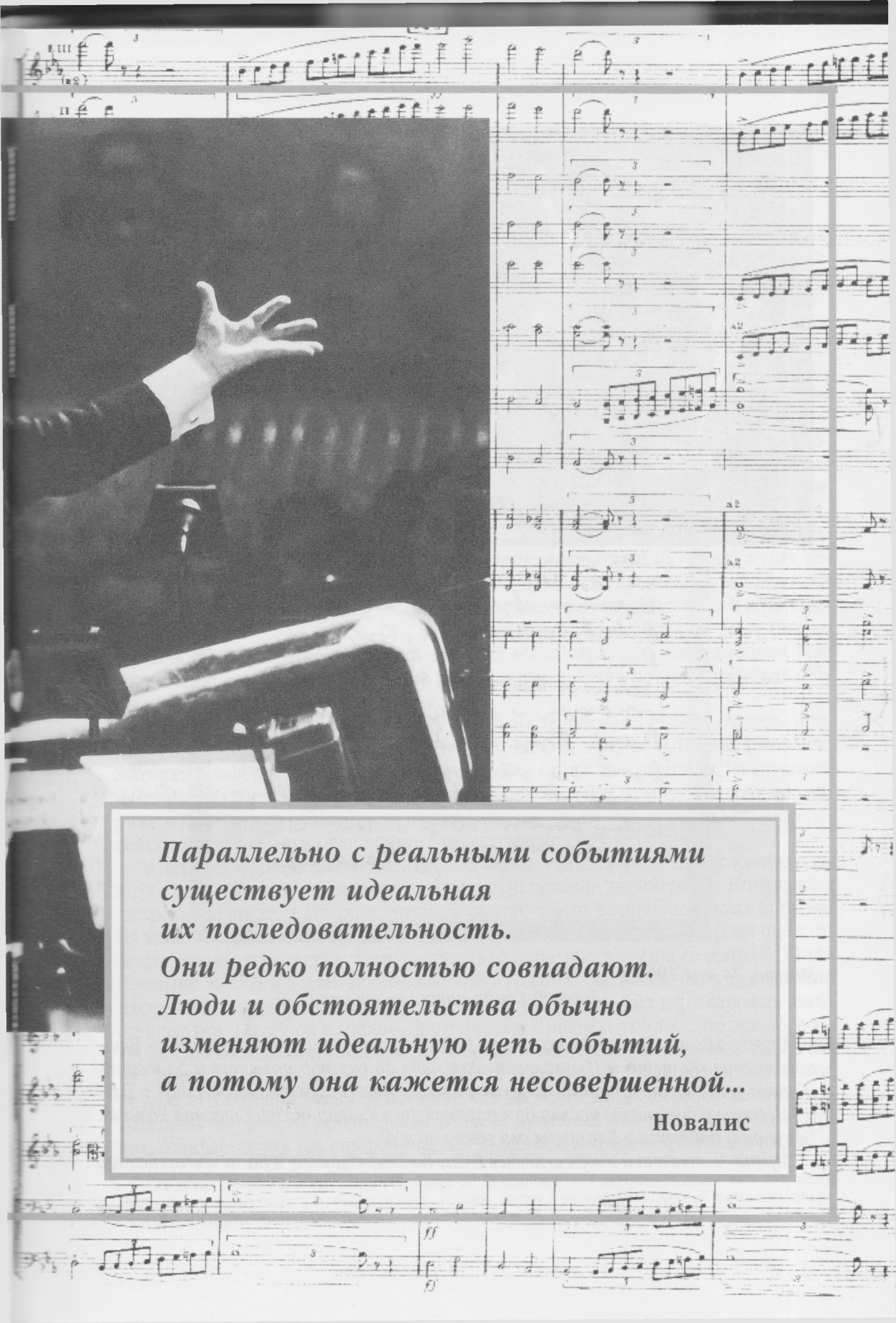


Meno mosso sempre maestoso (div.)

127

I. ПРОЛОГ

Musical score for the first part of the piece, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked 'Meno mosso sempre maestoso (div.)'. The page number '127' is visible in the top left corner of this section.



*Параллельно с реальными событиями
существует идеальная
их последовательность.
Они редко полностью совпадают.
Люди и обстоятельства обычно
изменяют идеальную цепь событий,
а потому она кажется несовершенной...*

Новалис



Д. Шостакович и К. Симонов. 1965 г.
Из фондов СПБГМТМИ.

Письмо Д. Шостаковича к К. Симонову.
Автограф. Из фондов СПБГМТМИ.

24 V 1965. Моему
дорогой
Константин Арсеньевич
Спасибо Вам за
Ваше письмо и
за ту радость,
которую оно
мне доставило.
Ваше исполнение

«Катерины Измайловой» для меня до
сих пор памятно и радостно.
Жалею, что хвораю и не могу приехать
в Киев, чтобы слушать «Катерину» и Вас.
Несколько дней назад послал Вам
партитуру и клавиш «Казни Степана
Разина». Надеемся, что и найдете у Вас
время для этого opus'a.
Ирина Антоновна и я горячо любим
Елену Константиновну и Вас и
крепко целуем.
Д. Шостакович

Москва, 24 мая 1965 г.

Дорогой Константин Арсеньевич!

Спасибо Вам за Ваше письмо и за ту радость, которую оно мне доставило. Ваше исполнение «Катерины Измайловой» для меня до сих пор памятно и радостно. Жалею, что хвораю и не могу приехать в Киев, чтобы слушать «Катерину» и Вас.

Несколько дней назад послал Вам партитуру и клавиш «Казни Степана Разина». Вдруг да и найдется у Вас время для этого opus'a.

Ирина Антоновна и я горячо любим Елену Константиновну и Вас и крепко целуем.

Д. Шостакович

Евгений Светланов

Великолепный, от Бога одаренный дирижер



Евгений Федорович Светланов (1928–2002) – дирижер, композитор, пианист, публицист. С 1954 года дирижер, в 1963–1965 годах главный дирижер Большого театра СССР. Художественный руководитель и главный дирижер Государственного академического симфонического оркестра с 1965 до 2000 года.

случайного. Все продумано, глубоко и в то же время окрашено яркой эмоцией. Мне было очень близко по духу творчество этого дирижера. Хотя я не хочу сравнивать себя с ним, но, видимо, в чем-то мы похожи.

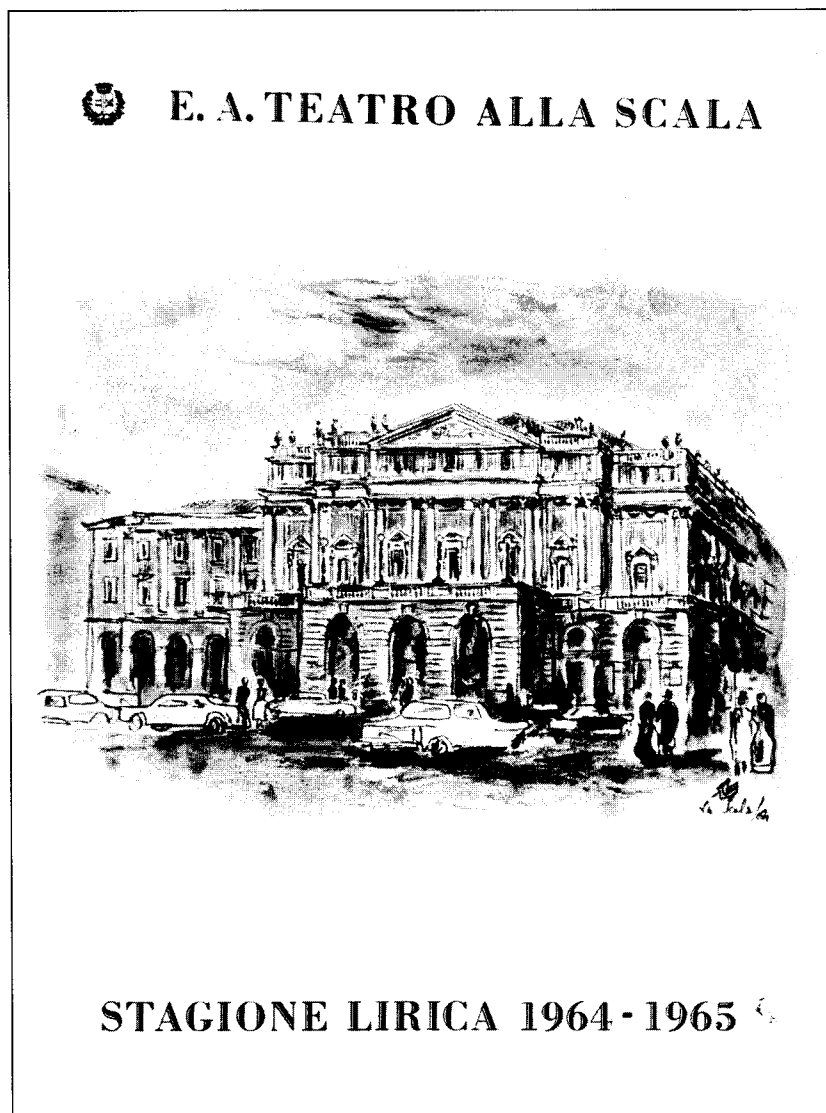
Что больше всего мне запомнилось из его выступлений? В первую очередь, произведения Чайковского: «Манфред», Четвертая, Шестая симфонии, поэмы, фантазии... Этот автор был очень близок индивидуальности Симеонова, в музыке Чайковского максимально раскрывалась его страстная, эмоциональная натура. В репертуаре дирижера было много русской классической музыки. Он не игнорировал западноевропейскую классику, но в моей памяти эти впечатления не отложились.

Наверное, художественные впечатления молодости и сыграли определенную роль в 1964 году, в момент, когда встал вопрос о приглашении дирижера для готовящейся гастрольной поездки. Оперная труппа Большого театра впервые выезжала за рубеж. На меня, тогда главного дирижера, падала вся тяжесть подготовки. Гастроли были ответственными, так как предстояло выступить на сцене прославленного театра Ла Скала. Накануне выезда в Милан произошло трагическое событие. От нас ушел великий мастер Александр Шамильевич Мелик-Пашаев. Он должен был дирижировать двумя спектаклями – «Войной и миром» Прокофьева и «Пиковой дамой» Чайковского, а я – тремя. При всем желании я не мог дирижировать всеми спектаклями. Мой выбор пал на Симеонова не случайно. Я слышал его и в концертном зале, и в оперном театре, помнил его интерпретации симфонических произведений. Опера же Чайковского, созданная автором на удивительном подъеме душевных сил, всего за сорок четыре дня, отличается как раз симфоническим дыханием, которым пронизана насквозь.

¹ Во время гастролей, длившихся с 27 октября по 19 ноября 1964 года, было показано пять спектаклей: «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Пиковая дама», «Садко», «Война и мир». В дни гастролей состоялись симфонические концерты, концерты ансамбля скрипачей Большого театра, встречи с артистами.

Но дело не только в этом. Я знал Симеонова как великолепного, от Бога одаренного дирижера. Приглашая его на этот спектакль, я ни минуты не колебался и, конечно, не раскаиваюсь в этом.

Когда мы приехали в Милан и начались спектакли, когда, как говорится, лед тронулся и самое трудное было сделано, признание пришло буквально сразу, с первых дней. Итальянская пресса, характеризуя трех гастролирующих дирижеров (третьим был Геннадий Николаевич Рождественский в спектакле «Война и мир»), проводила параллели с Караяном. Думаю, что лучшей похвалы быть не может. Образ Караяна и его имя уже легендарны, и это тот критерий, который останется в веках. В свободные



от спектаклей дни я, конечно, был в театре, среди публики. С каким вдохновением, с каким упоением дирижировал Константин Арсеньевич «Пиковой дамой»! Под его руками – а он дирижировал без палочки – рождались зримые образы, от его рук тянулись какие-то магические флюиды, передававшиеся певцам².

Вспоминая выступления Симеонова в Милане, я могу лишь сказать: как жаль, что встреча Константина Арсеньевича с Большим театром произошла несколько поздно. Думается, что такой дирижер должен был прийти в Большой раньше. Мы все виноваты в этом: и ныне живущие, и ушедшие. Но у него была своя жизнь, она бурлила и кипела, и она складывалась вне Москвы... Был ли он «последним из могикан» отечественного музыкального театра? Пожалуй, это верное определение. Такие дирижеры, как Борис Эммануилович Хайкин, Константин Арсеньевич Симеонов, принадлежат к поколению виднейших мастеров, ныне – увы! – навсегда покинувших оперную сцену. Это поколение несло в себе качества, которыми должен обладать дирижер музыкального театра. Театральный дирижер руководит не только музыкальным процессом

² Опера «Пиковая дама» (дирижер К. Симеонов, режиссер Б. Покровский, художник В. Дмитриев) была вторым спектаклем гастрольной афиши, исполнялась 28 и 30 октября, 8 и 15 ноября. Приведем ряд выдержек из зарубежной прессы, характеризующих спектакль и дирижерское искусство К. Симеонова:

«...Гвоздем программы были „Пиковая дама“ Чайковского и „Война и мир“ Прокофьева... „Пиковая дама“ была единственной оперой в новой постановке, которую мы увидели во время этих гастролей. Если в „Борисе Годунове“, „Князе Игоре“ и „Садко“ преобладают фольклорные картины и исторический реализм отражается в полном вкусе сценических декорациях, ...все это поддерживается прекрасным хором, поющим и играющим, в отличие от большинства солистов, и дающим познать оригинальную радость игры, страстность, пыл, непостоянство русского склада ума, то в „Пиковой даме“ мы почувствовали большое психологическое представление без патристических транспарантов. Режиссер Борис Покровский, с гениальным чутьем к каждому нюансу, так скоординировал кривые драматического напряжения, что в неумолимом ходе судьбы чувствуется спад от захватывающего дыхания вида Летнего сада через пасторальное веселье праздничной сцены вакханалии игорного дома и до безысходного отчаяния в последней сцене на набережной Невы. Среди декораций Владимира Дмитриева, со сдержанной точностью передающих атмосферу конца столетия, нам удалось пережить игру первоклассных певцов-артистов; последнюю точку над „i“ поставил дирижер Константин Симеонов, не зря названный „русским Караяном“, который вернул этой так часто обезображиваемой партитуре эмоциональную лиричность и драматизм. Под его управлением, динамичным и дифференцированным, оркестр сделался одним звучащим целым, непревзойденным по красочности и блистательности.

Эта постановка показала нам с радующей ясностью, что настоящее искусство уничтожает все барьеры» («Пиковая дама» была козырем. К гастролям московского Большого театра в миланском Ла Скала // Weltwoche. Цюрих. 1964. 20 ноября).

«...и наконец, Константин Симеонов – „русский Караян“. Он освобождает часто искажаемые партитуры от любого „лака“, заставляет звучать самые незначительные ноты, музыка под его управлением звучит почти как симфония, однако она идеально сочетается с действием на сцене... Он прекрасно держит оркестр в руках. Это единственная опера, которая еще не потеряла свежести от многократного повторения и не дает ни одной возможности тенденциозного толкования, она показала, что расстояние в искусстве между странами Востока и Запада не так уж велико» (*Кесслер С.* Главные исполнители – хоры. Гастроли Большого театра в Ла Скала: пять репрезентативных инсценировок // Die Welt. 1964. 18 ноября).

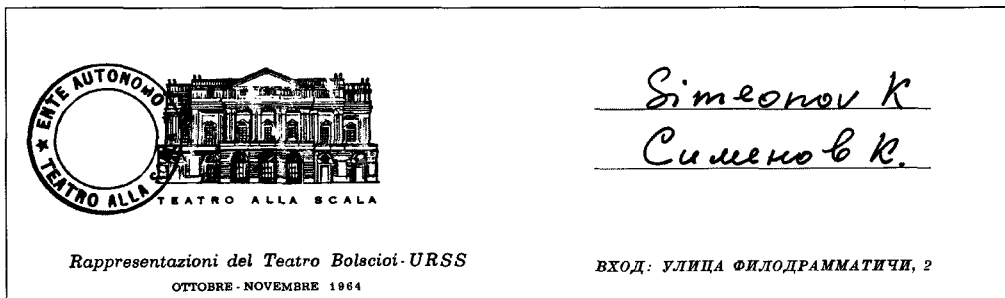
«Что касается дирижера Константина Симеонова, то о нем, безусловно, нельзя сказать, ...что он стоит в ряду дирижеров-начальников. Этот ярлык был неосторожно придуман журналистом распространенного итальянского еженедельника, который посчитал возможным неразборчиво приклеить его всем советским дирижерам.

Симеонов вовсе не похож на дирижера-бюрократа, ведь именно благодаря ему и отличному исполнению оркестра Большого театра публика смогла оценить всю романтическую силу музыки Чайковского – достаточно было бы услышать, скажем, как дирижирует Симеонов во второй картине II акта, чтобы понять, что перед нами личность воистину неординарная» (*Манзони Дж.* Безукоризненная «Пиковая дама» Чайковского // l'Unita. 1964. 29 октября).

«Маэстро Симеонов, блистательно дирижируя, буквально создает свой оркестр столь мощным движением, что оно делает излишней дирижерскую палочку. Выделяются голоса тенора Зураба Анджапаридзе (Герман) и особенно Галины Вишневской – полной романтической величественности Лизы, голос которой, напоминающий нежную флейту, особенно превосходно звучит на полугтонах» (*Пестелли Л.* Фантастическое представление Большого. «Пиковая дама» Чайковского // La Stampa. 1964. 29 октября).

Здесь и далее имена авторов и заглавия рецензий зарубежных периодических изданий переведены на русский язык (переводы с итал. и нем. выполнены А. Э. Шевченко). Название источника дано на языке оригинала.

в спектакле. Именно он остается той единственной пружиной, которая несет в себе заряд творческой энергии, вложенной в спектакль во время постановки, и этот заряд выстреливает или не выстреливает, в зависимости от дарования и мастерства человека, стоящего за пультом. Дирижер театра – это музыкант, выполняющий функции руководителя. Он следит за балансом звучания, за ансамблем в оркестре и на сцене, но этого мало. Дирижер вновь и вновь должен быть музыкальным драматургом – каждый раз, когда идет спектакль. Если дирижер своим волевым воздействием определяет тот или иной темп и ритм спектакля, верно находит его настроение, значит, спектакль состоялся. И это не магия, не волшебство, а реальность. Константин Арсеньевич олицетворял собой именно такой тип дирижера: он был дирижером-драматургом.



Пропуск в театр Ла Скала на имя К. Симеонова. Милан. 1964 г. Из фондов СПбГМТИМИ.

Я был знаком со многими спектаклями Симеонова. Мне приходилось слышать его уникальное исполнение оперы Шостаковича «Катерина Измайлова» и в первой постановке 1965 года, и во второй постановке 1974 года. По признанию Дмитрия Дмитриевича, это была лучшая интерпретация его сочинения³. Я вспоминаю также украинскую классику, звучавшую, когда Симеонов работал главным дирижером Киевской оперы. Не могу не сказать о замечательном спектакле «Лоэнгрин» в Кировском театре⁴.

³ Премьера оперы Шостаковича «Катерина Измайлова» в Киевском театре оперы и балета состоялась 24 марта 1965 года (дирижер К. Симеонов, режиссер И. Молостова, художники – Д. Боровский, В. Клементьев).

Композитор, присутствовавший на репетициях и премьере, так отзывался о работе киевских артистов:

«Мне доводилось слушать оперу в разных театрах, но по-настоящему взволновали меня только вы. Я восхищен гигантскими творческими возможностями коллектива и глубоко благодарен всем участникам постановки, а особенно дирижеру К. Симеонову, главному хормейстеру В. Колеснику, исполнительницам партии Катерины Л. Лобановой, Т. Пономаренко, солистам В. Багацкой, В. Третьяку...» (цит. по: *Петрашевич Ю.* «Катерина Измайлова» вернулась на сцену // *Радянська культура.* 1965. 14 марта);

«Считаю, что киевская постановка одна из лучших. Прежде всего хочется отметить высокую профессиональную культуру коллектива театра и прекрасную работу музыкального руководителя постановки народного артиста СССР К. Симеонова. Это прекрасный дирижер, тонкий, вдумчивый» (цит. по: «Знакомство с Катериной Измайловой» // *Вечірній Київ.* 1965. 25 марта).

Возобновление «Катерины Измайловой» на сцене киевской оперы стало, по сути, новым спектаклем. Премьера состоялась 28 декабря 1974 года. Состав постановочной группы не изменился, в спектакль вошли молодые солисты-певцы. На репетициях и премьере присутствовал Д. Шостакович. Подробнее о киевских постановках «Катерины Измайловой» см. воспоминания И. Молостовай, И. Шостакович, Л. Венедиктова, певцов и артистов оркестра, принимавших участие в работе над спектаклем, а также примечания к очеркам.

⁴ Первый спектакль оперы Вагнера «Лоэнгрин», возобновленной на сцене Мариинского театра, состоялся 29 января 1972 года.

Я не всегда принимал сценические интерпретации Константина Арсеньевича. До сих пор не могу согласиться с той позицией, которую он занял при постановке оперы Римского-Корсакова «Садко»⁵. Помню, у него дома, в Ленинграде, мы провели много часов в беседах и спорах по поводу его редакции спектакля. Он доказывал мне, что первоначальный замысел композитора был иным, и приводил в качестве доказательства письма Римского-Корсакова. Исходя из этого Симеонов считал, что пошел новаторским путем, но мне думается, что избранный путь был весьма спорен. В спектакле Кировского театра отсутствовал образ Любавы, были изъяты сцены, с ней связанные, были и другие изменения. Об этом тогда много писали критики, но я вспоминаю этот эпизод просто как спор коллег, друзей, а не врагов. Моя позиция в упомянутой дискуссии – результат многолетних размышлений. Когда я был моложе и груз определенных традиций еще не довлел надо мной, я дирижировал в Большом театре с теми купюрами, которыми пользовались другие дирижеры и которые, как утверждали все, были сделаны еще при жизни авторов. Но я сомневаюсь в этом. К примеру, в предисловиях к своим операм Римский-Корсаков не устает повторять, что «автор не допускает каких-либо купюр». Сейчас, обращаясь к оперным постановкам, я не позволяю себе вольного отношения к авторскому тексту и делаю это не потому, что композитор этого не хотел, а потому что понимаю причины, из-за которых он не мог это позволить. Хочу вспомнить в связи со сказанным оперу Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже», поставленную на сцене Большого театра полностью, что было впервые⁶. Думаю, что такой подход правилен. Нельзя даже предположить, что идущие на западноевропейских сценах оперы Моцарта, Рихарда Штрауса либо нескончаемое по продолжительности «Кольцо нибелунгов» Вагнера могут исполняться без какого-либо эпизода или сцены. Думаю, что мы так же бережно должны относиться к нашему русскому наследию.

Я не разделяю дирижеров на оперных и симфонических. Было бы неверно проводить черту между деятельностью Константина Арсеньевича на концертной эстраде и в оперном театре, хотя мне кажется, что его усиленная работа в опере несколько обеднила его музыкальный диапазон. Симеонов – дирижер по призванию. И потому очень жалко, что в последние годы жизни он крайне редко выступал в концертных залах. Будучи главным дирижером ГСО на протяжении многих лет, я постоянно приглашал Симеонова. Вначале он изредка приезжал, но впоследствии отвечал отказом, ссылаясь на занятость или нездоровье, и это очень обидно. На симфонической эстраде Симеонов мог творить чудеса.

Часто говорят о том, что талантливые люди имеют сложный характер. Но ведь характер дан человеку от природы. Обстоятельства, и прежде всего экстремальные, заставляют изменять или существенно его координировать – это возможно. И все же связь между особенностями нервной организации художника и его творчеством

⁵ Премьера оперы Римского-Корсакова «Садко» на сцене Мариинского театра состоялась 15 мая 1968 года. Спектакль, вначале вызвавший положительные отклики прессы, затем подвергся острой критике на страницах журнала «Советская музыка» (*Нестьев И. Урезанный «Садко» // 1968. № 10. С. 66–67*). В дискуссии принял участие К. Симеонов. Его выступление «Слушай не только себя» было опубликовано журналом «Советская музыка» (1969. № 6. С. 29–32). Ответом на выступление К. Симеонова стала статья А. Кандинского «Когда молчат классики», напечатанная в том же номере. На этом редакция журнала сочла дискуссию исчерпанной. Подробнее о спектакле «Садко» см. воспоминания Е. Нестеренко, И. Мусина, Л. Филатовой, Г. Ветвицкого и приращения к ним в настоящем издании.

⁶ Премьера оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (дирижер Е. Светланов, режиссер Р. Тихомиров, художник И. Глазунов) на сцене Большого театра состоялась 25 декабря 1983 года.

существует. Я не был близко знаком с Константином Арсеньевичем, и мои размышления имеют скорее общее свойство. О Симеонове вспоминают как о человеке трудном. Но ведь то же самое говорят и обо мне. Такое мнение складывается прежде всего потому, что музыкальный руководитель требователен – требователен к себе и, естественно, к другим. Он заставляет людей работать с особым напряжением, что не всем нравится. Не все могут найти общий язык с таким дирижером в силу обыкновенного желания иметь более спокойную жизнь. Трудности характера человека талантливого нельзя ставить ему в упрек. Скорее, надо упрекать окружение, не всегда способное понять особенности неординарной личности.

Интервью, 1989 г.

Гений Шостаковича и Симонова



Галина Павловна Вишневская – певица, сопрано. С 1952 по 1974 год солистка Большого театра СССР.

Каким вспоминается мне Константин Арсеньевич Симонов? Это был великий дирижер и великий музыкант. Личность его отличалась самобытностью такого уровня, как скажем, личность Голованова. Его творчество было продолжением головановских традиций. Масштабность его как художника сочеталась с человеческой скромностью. По-настоящему этот мастер, конечно же, не оценен. Быть может, виной тому стало отсутствие записей, запечатлевших его искусство. Я не знаю, много ли у Константина Арсеньевича осталось звукозаписей. В последние годы он работал в Ленинграде, в Кировском театре, и поэтому, думаю, записей не должно быть много. Обычно они делаются в Москве. Наверное, эта традиция сохранилась и поныне. Экранизация оперы Шостаковича¹, в которой я пела и играла Катерину, не была нашей единственной совместной работой. Наше знакомство идет с памятного

спектакля в театре Ла Скала², когда я пела партию Лизы в «Пиковой даме» Чайковского. Оркестром дирижировал Константин Арсеньевич.

Позже я встречалась с Симоновым на фестивале в Греции. В 1966 году в Афинах³ я пела с ним две арии из оперы «Катерина Измайлова» и вокальный цикл Мусоргского «Песни и пляски смерти» в оркестровке Шостаковича. Это было первое исполнение за рубежом новой работы Дмитрия Дмитриевича.

¹ Запись музыки к фильму-опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» была осуществлена весной 1966 года в Киеве. Осенью того же года фильм вышел на экраны (постановка М. Шапиро, операторы Р. Давыдов, В. Пономарев, художник Е. Еней, звукооператор И. Волк, редактор И. Гликман. «Ленфильм»). Вскоре фильм был снят с проката в связи с отъездом Г. Вишневской за рубеж. В 1990 году картина была восстановлена творческо-производственным объединением «Санкт-Петербург» киностудии «Ленфильм» (художественным руководителем проекта являлся О. Агафонов). Картина переведена на современный формат, сделана многоканальная фонограмма.

² Гастроли оперной труппы Большого театра СССР в Милане состоялись в октябре-ноябре 1964 года. Более подробно см. воспоминания Е. Светланова и примечания к ним.

³ Концерт в Афинах состоялся 24 августа 1966 года. Он проходил в рамках Международного Афинского музыкального фестиваля, на который был приглашен 3. к. р. симфонический оркестр Ленинградской государственной филармонии (дирижеры А. Янсонс, К. Симонов). Программу концерта под управлением К. Симонова составили: Глинка – Увертюра к опере «Руслан и Людмила»; Бородин – Симфония № 2; Шостакович – Арии из оперы «Катерина Измайлова»; Мусоргский (инструментовка Шостаковича) – «Песни и пляски смерти»; Чайковский – Симфоническая поэма «Франческа да Римини». Вот что писала об этом концерте, проходившем в древнем театре Ирода Аттического, пресса: «Программа второго концерта оркестра Ленинградской филармонии состояла исключительно из произведений русской музыки... Весь концерт носил подлинно русский характер и открыл для нас новые горизонты. Концертом дирижировал Константин Симонов – превосходный музыкант горячего темперамента. Благодаря его темпераменту концерт воспринимался как единое целое... „Богатырская“ симфония Бородина, можно сказать, написана специально для Симонова, особенно великолепна 1-я часть симфонии. „Атмосфера“ остается русской и при исполнении „Песен и плясок смерти“ Мусоргского... Галина Вишневская исполняет песни просто, с особой силой и драматизмом. Она по-особому раскрывает Шостаковича в ариях из оперы „Катерина Измайлова“. Программа закончилась фантазией Чайковского „Франческа да Римини“. Музыканты и их дирижер Симонов сумели здесь показать весь лиризм и неудержимость жизни» (Склавос Т. Филармонический оркестр Ленинграда // Нцѐрѝ. 1966. 27 августа).



Сцена из фильма-оперы «Катерина Измайлова». В роли Катерины – Г. Вишневецкая.

В том же 1966 году снимался фильм-опера «Катерина Измайлова». Фонограмму записывали в Киеве, с симфоническим оркестром оперного театра, которым дирижировал Константин Арсеньевич. Незадолго до съемок фильма опера «Катерина Измайлова» была поставлена на киевской оперной сцене. Помню, как доволен был Дмитрий Дмитриевич работой Симеонова, как восхищался он мастерством дирижера! Возвратившись из Киева, Дмитрий Дмитриевич рассказывал нам о том, что впервые в жизни он слышал свою «Катерину Измайлову» в таком прекрасном исполнении. Он восторженно отзывался об оркестре, о солистах Киевской оперы. Он был по-настоящему счастлив этим спектаклем.⁴ Фильм «Катерина Измайлова», который сейчас восстановлен, необходимо вернуть на экран. Эта работа должна стать памятником гению Шостаковича и Симеонова.

Интервью, 1990 г.

⁴ См. прим. 3 к воспоминаниям Е. Светланова в настоящем издании.

Валерий Гергиев

Феноменальный мастер



Валерий Абисалович Гергиев – дирижер. С 1977 года – стажер, с 1978 – дирижер, с 1988 – главный дирижер и художественный руководитель – директор Мариинского театра, сменил на этом посту Ю. Х. Темирканова, бывшего главным дирижером Мариинского театра с 1976 по 1988 год.

Говорить о Константине Арсеньевиче Симонове одновременно и легко, и сложно. Все, кто имел счастье знать этого большого музыканта, испытывали одинаково глубокие чувства уважения, преклонения перед крупнейшим мастером. Но как объяснить суть его неповторимого дарования?

Я не был близким другом Константина Арсеньевича уже в силу своего возраста. Молодые дирижеры, и я в том числе, восхищались этим художником и не скрывали своего восторга. Нам нравилось, что он ни на кого не был похож. В то же время в искусстве таких музыкантов, как Константин Арсеньевич Симонов, Борис Эммануилович Хайкин, Натан Григорьевич Рахлин, а именно их довелось слышать нам, студентам Ленинградской консерватории 70-х годов, было нечто общее, позволявшее отнести их к старшему поколению, в то время уже покидавшему сцену.

Константин Арсеньевич был напрочь лишен позерства, желания понравиться публике. Неизменная свежесть и выразительность звучания оркестра, которым он управлял, объяснялись тем, что Симонов умел удерживать в руках главную нить произведения, не теряя ее в деталях. Он контролировал сложный энергетический процесс рождения музыкального полотна и никогда не позволял себе безвольного отыгрыwania. Он мог управлять скрытой в музыке энергией. Эта тайна подвластна очень немногим дирижерам.

Один из парадоксов творчества Симонова, одна из его великих загадок заключается в следующем: в детстве и в юности Константин Арсеньевич получил традиционное академическое образование, но менее всего он был академичен. Мне не довелось слышать из его уст таких слов, как *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*.

Все мы следуем канонам той системы образования, которую осваивали, начиная с первых ступеней музыкальной школы. Константин Арсеньевич обходился образными сравнениями даже в тех случаях, которые, казалось, исключали их применение.

Кого из своих предшественников я вспоминаю, когда гаснет свет в зрительном зале?

Я часто думаю о Константине Симонове, которого причисляю к ряду самых выдающихся дирижеров современности. Он не настолько известен в мире, как, например, Мравинский, хотя десять лет возглавлял Кировский театр. Это был феноменальный мастер русской оперной сцены, сохранивший связь с традицией, имевший свой почерк, свою неповторимую манеру высказывания. Опера Шостаковича «Катерина Измайлова», поставленная Симоновым в 1974 году в Киеве, прозвучала громче, чем все оперы того времени в Кировском и в Большом театрах...

Своей броскостью и неожиданностью эти сравнения сначала озадачивали артистов, но непостижимым образом приводили к самым ярким художественным результатам. Одаренные музыканты, обладающие творческой фантазией, богатыми эмоциями, прекрасно понимали этот эзопов язык. Реплики Симеорова не один год повторял музыкальный Ленинград.

В первые же дни моей учебы в консерватории я услышал рассказ о репетициях самого оригинального дирижера в Ленинграде. Рассказчиком был профессор класса альты Юрий Крамаров. И он, и ученики его класса были постоянными слушателями на занятиях Константина Арсеньевича с консерваторским студенческим оркестром¹, атмосфера которых была совершенно неповторима.

Я помню впечатления от оперных спектаклей Симеорова в Кировском театре. Каждый из них был насыщен особым настроением. Если же симеоровский спектакль по какой-то причине проводил другой дирижер, это настроение пропадало. Казалось, только у него ты слышишь правду, только его исполнение является подлинным.

На спектаклях Константина Арсеньевича все словно преображалось. Осмысленным и согретым истинным чувством становилось пение даже тех солистов, которые обычно не обладали этими качествами, мощно и тембрально интересно звучал оркестр. Колоссальные forte, которыми славился Симеоров, не были просто краской в его динамической палитре. Это всегда был дополнительный источник света, возникший в высших смысловых кульминациях спектакля. В то же время Константин Арсеньевич был удивительным, неповторимым мастером лирических эпизодов, будь то сцены из «Мазепы» или тончайшее pianissimo деревянно-духовых в «Лоэнгрине». Все эти краски составляли единое дыхание спектакля.

В свои студенческие годы я уже не застал репетиций оперы «Лоэнгрин», о чем очень жалею. Мне довелось дирижировать этим спектаклем в Кировском театре после Константина Арсеньевича. Тогда же я был буквально брошен в спектакль «Мазепа»², дышавший страстями этого художника. Это было очень трудно: встать за пульт после такого мастера, сделать попытку сказать что-то свое и в результате осознать, что премьеры – только начало пути к горизонтам, которые он открыл для меня. В этих спектаклях я всегда ощущал невидимое духовное присутствие Симеорова.

Судьба подарила мне несколько личных встреч с Константином Арсеньевичем. Я бывал у него дома, много раз провожал его после филармонических концертов. О чем были эти вечерние беседы? О «Катерине Измайловой», о «Мазепе», о требованиях, которые дирижер должен предъявлять певцам, о бескомпромиссности во имя высокого художественного результата, о пагубности системы артистических званий, возведенных у нас в святая святых.

Мне довелось провожать Константина Арсеньевича в последний путь³. Прощание состоялось в театре, стены которого помнили его триумфы. Оркестранты, обожавшие Симеорова, играли финал Шестой симфонии Чайковского и увертюру к опере «Лоэнгрин», которую так неповторимо он мог исполнять. Трудно передать душевное

¹ К. Симеорова являлся руководителем студенческого симфонического оркестра Санкт-Петербургской консерватории в 1969–1971 годах, а также в 1981 году. Он был очень увлечен этой работой, о чем свидетельствуют его письма к киевским корреспондентам (см. письмо к А. Вишневику от 7 ноября 1981 года).

² Опера Чайковского «Мазепа» была поставлена в сезоне 1967/1968 г. (премьерный спектакль состоялся 29 июля 1968 года). Возобновление «Мазепы», осуществленное К. Симеоровым 16 июня 1974 года, было его последней работой в Мариинском театре.

³ К. Симеорова скончался 3 января 1987 года. Гражданская панихида состоялась 6 января в Мариинском театре. Похоронен на Большеохтинском кладбище Санкт-Петербурга.

потрясение, испытанное всеми присутствовавшими в те минуты. Это и осознание того, что прощаешься со значительной личностью, к которой причастна собственная судьба, и горькое сожаление о том, что дарование этого изумительного музыканта не было востребовано во всей его полноте. Дар Симеонова должен был принадлежать всему русскому народу, всей отечественной культуре, всему миру.

Достижения этого мастера огромны. Я бы сравнил то, что он сделал в области русской оперы, с высотами, которых достиг Вильгельм Фуртвенглер в исполнении опер Вагнера. Наше поколение может чувствовать себя счастливым от того, что мы знали и слышали чудо его искусства и можем рассказать об этом младшим коллегам. Наверное, такие явления, загадочные для нашего времени, уходят от нас навсегда. Повторятся ли они? Думаю, что нет. По моему мнению, они принадлежат прошлому, ушедшей от нас культуре, которая всегда будет нас манить, заставляя оглядываться, сравнивать и размышлять.

Мне кажется, что я никогда больше не увижу такого дирижера, как Константин Арсеньевич Симеонов. Феноменальный мастер. Светлая ему память.

Интервью, 1989, 1992 г.

TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

Rapp. N. 2

STAGIONE LIRICA 1964-65

N. 1 del Turno B

N. 2 degli abbonati alle 'Prime'

MERCOLEDÌ 28 OTTOBRE 1964 - alle ore 20.45

Il Teatro Bolscioi dell'U.R.S.S.

presenta

LA DAMA DI PICCHE

Opera in tre atti di **MODEST I. CIAIKOVSKIJ**

(dall'omonimo racconto di Aleksandr S. Pusckin)

Musica di

PIOTR I. CIAIKOVSKIJ

Personaggi e interpreti

Ermanno	ZURAB ANGIAPARIDZE
Lisa	GALINA VISCNJEVSKAJA
La contessa	VALENTINA LEVKO
Jeletzkij	VLADIMIR VALAJTIS
Tomskij	MIKHAIL KISSELJOV
Paolina	IRINA ARKHIPOVA
Prilepa	VJERA FIRSOVA
Cekalinskij	ALEKSEI MASLENNIKOV
Suria	MARK RESCIOTIN
Il maestro di casa	EVGHENIJ RAIKOV
La governante	ELENA OBRASTZOVA
Mascha	MARGARITA MIGLAU
Narumov	JURIJ DEMENTJEV
Ciaplitzkij	VITALIJ VLASSOV

Maestro concertatore e direttore

KONSTANTIN SIMEONOV

Regista

BORIS POKROVSKIJ

Membri del coro

ALEKSANDR RYBNOV - ALEKSANDR KHAZANOV

Scenografo

VLADIMIR DMITRIJEV

Coreografo

ALEKSEI VARLAMOV

PREZZI

Pottrona di platea (ingresso compreso) L. 12000	Palchi esauriti in abbonamento
Pottrancina di platea (ingresso compreso) L. 8000	Ingresso ai palchi L. 3000
Pottrancina centrale di I galleria (ingresso compreso) L. 1800	
Numerato di I galleria (ingresso compreso) L. 1300	- Ingresso L. 400
Numerato di II galleria (ingresso compreso) L. 1000	- Ingresso L. 300

A tutti i prezzi, compresi, va applicato il diritto erariale 15% e P.T.G.E. 1,30%.

La biglietteria del Teatro è aperta dalle ore 10 alle 12.30 e dalle 15 alle 18.30

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI

E' prescritto l'abito da sera per la platea e per i palchi

Durante l'esecuzione dello spettacolo è vietato accedere alla platea e alle gallerie. E' pure vietato muoversi dal proprio posto prima della fine di ogni atto. Gli indumenti e gli altri oggetti depositati alle guardiarie non possono essere ritirati che negli intervalli tra gli atti o alla fine dello spettacolo.

Il pubblico è pregato di uniformarsi alle disposizioni che vietano i bev.

Per disposizione preferenzia e assolutamente vietato agli spettatori di accedere a qualsiasi posto della sala (platea e gallerie), con cappelli, pellicce, bastoni, ombrelli e simili.

Per disposizione del regolamento sulla vigilanza dei teatri il pubblico non lasciare la sala, alla fine dello spettacolo, da tutte indistintamente le porte d'uscita.

Le gallerie si aprono alle ore 11.30; platea e palchi alle ore 22.0

Афиша спектакля «Пиковая дама». Милан. Театр Ла Скала. 28 октября 1964 г.
Исполнители – солисты и оркестр Большого театра СССР. Дирижер – К. Симеонов.
Из фондов СПБГТММ.

Елена Образцова

Я вновь переживаю чувство тепла и обожания



Елена Васильевна Образцова – певица, меццо-сопрано. С 1964 года солистка Большого театра России.

Может быть, я впервые поняла, для чего нужен дирижер, тогда, когда встретила с Константином Арсеньевичем Симеоновым.

Это произошло в 1964 году в Большом театре. Оперная труппа готовилась к поездке в театр Ла Скала, и Симеонов был приглашен в качестве дирижера спектакля «Пиковая дама», включенного в итальянскую гастрольную программу. Тогда я была еще совсем молодая, не обремененная ни знаниями, ни званиями девчонка, но несмотря на это я, видимо, уже тогда была музыкантом. Познакомившись с Константином Арсеньевичем, я сразу почувствовала, что в мою жизнь вошел большой художник, настоящий русский дирижер.

Он занимался со мной партиями графини и Полины и всегда очень много рассказывал на репетициях. Его рассказы о Петербурге, о светских балах были так захватывающи и достоверны, будто он сам присутствовал на них, хотя мы знали, что он пришел в Петроград крестьянским мальчиком в лаптях,

когда все балы в этом городе уже отзвучали. Какая глубочайшая внутренняя культура была у этого человека!

Затем прошло много лет, прежде чем я вновь испытала на сцене силу дирижерского воздействия, подобную той, которой обладал Симеонов. Во время работы над оперой Массне «Вертер» в театре Ла Скала я столкнулась с французским дирижером Жоржем Претром и, почувствовав, что дирижер подчиняет меня своей воле, вспомнила Константина Симеонова, заставлявшего музыкантов петь и играть так, как он хотел, не навязывая при этом свою волю словами¹. Позже я ощутила такую же колоссальную волю у Караяна. Каждый раз это была магия, когда ты не знаешь как поешь, весь во власти говорящих, завораживающих рук...

В Константине Арсеньевиче был необыкновенный творческий накал. Это сразу ощущалось, когда он входил в зал или репетиционный класс. Казалось, что на тебя надвигается какой-то динамит. Сильнейшая внутренняя потенция, которой он обладал, сказывалась во всем: в цельности, с которой он выстраивал музыкальное произведение, в образности его речи, в чрезвычайной требовательности и дисциплине в работе.

Он был очень жесток с лентяями и совершенно не допускал неточности музыкального текста. Я считаю, что это правильно. Сам Константин Арсеньевич был очень

¹ Речь идет о постановке оперы Массне «Вертер», осуществленной Жоржем Претром на сцене Ла Скала. Премьера спектакля, в котором Е. Образцова исполнила партию Шарлотты, состоялась 10 февраля 1976 года.

дисциплинированным человеком, он много и скрупулезно работал с партитурой, досконально знал нотный текст, был необычайно трудолюбив.

Он научил меня дисциплине в труде, точности исполнения, тщательности в подготовке музыкального текста. Я благодарна ему за те уроки, которые он мне преподавал, я благодарна Богу за то, что встретился на моем пути этот большой русский дирижер.

Он занимался с артистами не только как музыкант, но и как режиссер. Он шел от музыкального образа, что составляет особенность мышления, характерную только для больших художников.



Прощание с Италией. Ноябрь 1964 г. Слева направо: В. Валайтис, К. Симеонов, А. Огнивцев, Г. Вишневская, Т. Милашкина, Т. Синявская. Из архива Е. К. Симеоновой.

Одним из свойств Константина Арсеньевича было его умение не тонуть в мелочах. Он очень верно ощущал форму произведения, и все, за что он брался, выходило у него глобальным, объемным. Это характерная черта творчества Симеонова. Я знаю многих музыкантов и встречалась почти со всеми современными дирижерами. Среди них были и очень талантливые, но они пропадали в мелочах, в необыкновенных, тончайших, прекрасных нюансах, из-за которых в музыке терялось главное. Подобной ошибки никогда не делал Симеонов.

Я, наверное, не сумею объяснить, почему он воспринимался мною именно как русский дирижер. Это очень сложно. Быть может, я ощущала это потому, что русская душа чувствует русскую душу. Я часто вспоминаю великого Пушкина: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет...» Вероятно, это способен понять только русский человек.

Широта и объем знаний, темперамент, размах, которыми обладал Симеонов, есть и у других дирижеров – у итальянцев, например. Но те нюансы, которые он делал, то ощущение русской музыки, которое он сумел передать, делали его неповторимым интерпретатором. Русскую музыку все-таки никто не может исполнять так, как русские дирижеры, – даже самые величайшие из дирижеров современности. Это умел Симеонов, и это, наверное, Божий дар. Сочетание интеллекта, эрудиции и Божьего дара делало его ни на кого не похожим.

Когда я вспоминаю о Константине Арсеньевиче, я вновь переживаю чувство тепла и обожания. Он и сам обожал артистов, с которыми работал. Этим качеством обладают только большие музыканты, в отличие от «махал» – дирижеров, утверждающих в музыке только себя. Он же дирижировал и для музыкантов и во имя музыки.

Он очень любил людей и ненавидел только тех, кто не понимал и не любил искусство, кто «работал» в нем случайно. Глобальный был человек. Огромный. Низкий поклон ему. И вправду говорят, что большие музыканты не могут умереть, потому что они живут в нас.

Интервью, 1988 г.



Солисты Большого театра на площади у Миланского собора. Октябрь 1964 г.
Слева направо: Т. Мялшкина, А. Огнивцев, К. Симеонов, И. Петров.

Евгений Нестеренко

Бесценные уроки большого искусства



Евгений Евгеньевич Нестеренко – певец, бас. В 1963–1967 годах солист МАЛЕГОТа. В 1967–1971 годах солист Мариинского театра. С 1971 года солист Большого театра России. С 1975 года зав. кафедрой сольного пения Московской государственной консерватории.

И если в музыкальном театре это искусство в настоящее время еще существует, то только благодаря традициям, которые оставили дирижеры прошлого времени, умевшие работать так, как работал Симеонов.

Впервые я встретился с Константином Арсеньевичем в начале 1964 года, в Большом зале Ленинградской филармонии, где проходили репетиции оратории Юрия Александровича Шапорина «Доколе коршуну кружить»¹. Я должен был петь басовую партию, а Симеонов был приглашен из Киева дирижировать оркестром. Мне к тому времени исполнилось всего двадцать пять лет, и хотя я имел некоторый опыт работы в оперном театре, я понимал свалившуюся на меня ответственность в связи с надвигающейся премьерой и чувствовал некоторую неуверенность. Возможно, потому, что я был погружен в собственные ощущения, был к тому же очень занят в театре, репетиции показались мне довольно тяжелыми, а дирижер запомнился своей строгостью

¹ Оратория Ю. Шапорина «Доколе коршуну кружить» для солистов, хора и оркестра прозвучала в Большом зале Ленинградской филармонии 1 и 2 февраля 1964 года. Ее исполнили заслуженный коллектив республики Академический симфонический оркестр филармонии и солисты Малого театра оперы и балета Н. Зазнобина и Е. Нестеренко. В первом отделении концерта были исполнены «Симфонические танцы» Рахманинова.

Константин Арсеньевич Симеонов остался в моей памяти образцом оперного дирижера.

Мне приходилось встречаться у нас в стране и за рубежом с крупнейшими музыкантами, и среди них были артисты такого же высочайшего уровня, такой же интенсивности дирижерского магнетизма, которой он обладал. Но я не помню дирижера, который так же тщательно и глубоко, как Симеонов, работал с певцами, стремясь создать не только музыкальный, но и сценический образ. Современные дирижеры с певцом почти не работают. Эти занятия в постановочном процессе ограничиваются, как правило, общим сведением певца с оркестром и хором. На таком же уровне, как с Симеоновым, мне приходилось работать лишь с Георгием Васильевичем Свиридовым и – в иной, режиссерской области – пожалуй, только с Борисом Александровичем Покровским. Без тщательной, интенсивной работы с певцом нет ни оперного театра, ни камерного пения, ни певческого искусства вообще.

и какой-то непредсказуемостью. Несмотря на мои страхи, премьера, на которой присутствовал автор, прошла успешно.

Через некоторое время Константин Арсеньевич был приглашен в Кировский театр. Я тоже с 1967 года начал там работать. Нашей первой совместной постановкой была вторая часть оперы «Тихий Дон» Дзержинского. Партия Григория Мелехова стала одной из моих любимых и лучших ролей². «Увидев» меня в этой роли, – а для Симеона мало было вокальных данных, он должен был убедиться, что певец способен к перевоплощению, – он начал со мной работать. Работа обычно проходила так: когда Симеонов получал известие о том, что певец выучил партию, он назначал с ним и с концертмейстером уроки, которые проходили в его кабинете главного дирижера. Их количество обычно варьировалось от десяти до двадцати пяти. На этих занятиях он отработывал каждую фразу, каждую деталь, подсказывал жест, мимику, интонацию в большей степени, чем режиссер, находил с исполнителем ту интенсивность высказывания, которая делала сцену убедительной. В тщательности, присущей его работе, он чем-то напоминал Мусоргского, такого беспорядочного в обычной жизни и паразитично пунктуального в записи сочинений. На оркестровых репетициях было то же самое. Как самый педантичный немец, Симеонов отработывал каждый голос, каждую фразу. И затем с фантастическим русским размахом, с ширью, эпичностью «подавал» эту музыку³.

От него к певцу передавалось какое-то взрывное возбуждение. В сцене бреда Григория я всегда, помню, падал плашмя на сцену, и у меня пуговицы на гимнастерке сплющивались, но я не чувствовал боли. Страсть, грандиозная страсть, с которой дирижировал Симеонов, ни с чем не сравнима. Мне вспоминается один репетиционный момент во время подготовки спектакля «Мазепа». Шла сцена «В темнице» из второго акта оперы, приближалась ее кульминация. Орлик зовет палача, и после этого в партии Кочубея фраза: «О, ночь мучений!» – которую повторяет оркестр. Звучание оркестра было настолько мощным, что, казалось, рухнет театр. И после этого Симеонов кричал: «Мало!» Я до сих пор не могу слушать эту сцену в исполнении других оркестров и дирижеров. Это совершенно не сопоставимо с тем гигантским, невероятным накалом страстей, которые он давал, с той силой звучания, которую он умел «выжимать» из солистов и оркестра.

Темпы его были всегда раза в полтора медленнее общепринятых, но они были настолько насыщены содержанием, что никогда не казались вялыми. Когда готови-

² Премьера оперы И. Дзержинского «Григорий Мелехов» по третьей и четвертой книгам романа М. Шолохова «Тихий Дон» состоялась 4 ноября 1967 года. Партию Григория исполняли В. Малышев и В. Морозов. Е. Нестеренко вошел в спектакль позже. Об этой постановке см. также воспоминания И. Мусина.

³ В связи с этим представляется важным привести фрагмент интервью, данного Е. Нестеренко журналу «Музыкальная жизнь» и затрагивающего проблемы отечественного музыкального театра. Оно не потеряло своей актуальности и по сей день: «...сейчас в оперном театре настала пора господства, а иногда и диктата режиссера. Но, думаю, настанет время, когда дирижеры и певцы снова выйдут на первый план. Конечно, современный театр усложнился... Но нельзя забывать о том, что опера – это музыкальное произведение, которое именно с музыкальной точки зрения должно быть исполнено на самом высоком уровне... Я считаю, что... будет найден баланс между разумной смелостью режиссуры и высоким музыкальным уровнем спектакля. В связи с этим – одно важное замечание. Нередко сетуют, что наши певцы, в отличие от зарубежных, слабо владеют голосовым аппаратом. Ничего подобного: и голоса у нас не хуже, и вокальное мастерство на достаточно высоком уровне. А чисто музыкальная работа над оперой действительно отстает... Между тем я помню, как в Кировском театре Константин Арсеньевич Симеонов давал по 15–20, а то и по 30 уроков певцу, который готовил ту или иную партию; дирижер упорно работал с артистом над музыкально-сценическим образом. Вот это сейчас редко происходит... Подобный перекоп вызван засильем режиссерских преувеличений и пассивностью наших музыкальных руководителей...» (Григорьев Л., Платек Я. Евгений Нестеренко // Музыкальная жизнь. 1984. № 1. С. 7–8).

лась премьера оперы «Садко», Константин Арсеньевич отбирал певцов на партию Варяжского гостя следующим образом. Он пригласил всех басов (наверное, человек восемь) в фойе Направника и попросил каждого спеть «Песню Варяжского гостя». Дирижировал он в своем эпически медленном и насыщенном темпе, который смогли выдержать только три человека. Каждый из певцов стремился дать как можно больше звука и мощи, и грандиозный, маэстозный темп, который давал дирижер, оказался им просто не под силу. И Варяжский гость хорош был у Симеонова. Это маленькая роль, я выходил в ней, как и другие исполнители, всего лишь на несколько минут, но волновался не меньше, чем перед партией Кочубея, потому что выдержать этот темп, дать «гигантское выражение пения», которое, по словам Стасова, было у Шаляпина и которого требовал дирижер, было чрезвычайно трудной художественной задачей.



Сцена из оперы «Тихий Дон» («Григорий Мелехов»). ГАТОБ.
Ленинград. 1967 г.

Оперу «Садко» я вспоминаю как очень интересную и довольно шумевшую постановку, в которой Симеонов предложил свою, совершенно нетрадиционную версию прочтения трудной в сценическом отношении партитуры. Значительные купюры, на которые он пошел ради достижения драматургической цельности, вызвали много споров. Журнал «Советская музыка», на мой взгляд, очень жестоко расправился с дирижером, я не думаю, что спектакль был так уязвим⁴. Симеонов – один из самых образованных и знающих музыкантов, с которыми мне приходилось встречаться. Я часто беседовал с ним, задавал много вопросов, в частности об иных версиях, редакциях «Бориса Годунова». Он обнаруживал очень глубокое знание этой музыки, много цитировал наизусть из писем Мусоргского, из документов того времени. Думаю, что предложенный им сценический вариант оперы Римского-Корсакова также был результатом долгих размышлений и поисков.

⁴ См. прим. 5 к воспоминаниям Е. Светланова в настоящем издании.

Последней работой, в которой я встретился с Константином Арсеньевичем, была «Патетическая оратория» Г. Свиридова⁵. Мы очень напряженно трудились над постановкой произведения, жанр которого не совсем обычен для театра. Это было не концертное, а именно театрализованное исполнение, и ответственность перед автором была велика. Георгий Васильевич приехал накануне премьеры, вся основная работа была проделана без него, но он остался доволен результатом, замечания были незначительны. Симеонов верно понял идею автора и смог убедительно ее воплотить.

Вспоминая Константина Арсеньевича, его взаимоотношения с исполнителями, я не могу не сказать о его поразительной ответственности, с которой он подходил к работе с певцами, о его бережном отношении к голосу. Когда в 1968 году в Кировском театре было решено возобновить «Мазепу», я был назначен на роль Кочубея. Времени на разучивание партии давалось немного, и через две недели я вышел на первую репетицию. Эта партия очень тяжела по тесситуре, высока, и мне было трудно ее петь. После двух или трех уроков с Симеоновым он спросил меня:

– Уважаемый, сколько Вам лет?

– Тридцать.

– Если бы Вам было сорок, я бы Вас выпустил на сцену, не жалко было бы. А сейчас идите домой и больше на репетицию не приходите.

Он вызвал меня только через полгода, после отпуска: «Приходите послезавтра, попробуем». За это время партия «отлежалась», все встало на свои места. Я пришел к Константину Арсеньевичу и спел всю партию, она стала получаться. «Вот теперь мы начнем работать с Вами», – сказал Симеонов. Совершенно очевидно то, что ему с самого начала было выгодно выпустить меня в этой партии, выжать как лимон и выбросить, как иногда это случается в театре. Он мог бы погубить мой голос тогда, но он меня сохранил. Его чувство ответственности было поразительным. В сущности, подобными качествами в работе с певцами должен обладать каждый дирижер, но в действительности это далеко не так.

Он умел работать даже с теми певцами, которые славились своей способностью разваливать любой ансамбль, любую сцену, которые забывали слова. У Симеонова они пели без ошибок. Он понимал, в чем причина ошибки или страха певца, и умел подстраховать исполнителя: всегда дать вступление, определить темп, ритм, – и такие певцы в его спектаклях словно переступали через порог своих возможностей.

Константин Арсеньевич, как правило, работал с одним составом. Лишь на некоторых ролях было два-три исполнителя – только в тех случаях, когда действительно жалко было поступиться кем-либо из них. Он очень тщательно отбирал певцов, наиболее соответствующих образу, который создавался на сцене. Соответствие образу было для Симеонова одним из решающих факторов. В опере Держинского, например, я вначале готовил роль генерала, которая, по мнению Константина Арсеньевича, больше мне подходила. Только после того, как Симеонов услышал меня в партии Кончака (это был мой дебют на сцене Кировского театра в декабре 1967 года, спектаклем дирижировал С. В. Ельцин, возобновлял его Е. П. Соковнин, состав солистов был просто великолепный), увидел, насколько я могу перевоплощаться на сцене, он подошел ко мне и сказал: «Уважаемый, поздравляю с „Князем Игорем“, давайте работать над Григорием». Состав, который отбирал Константин Арсеньевич, был, как

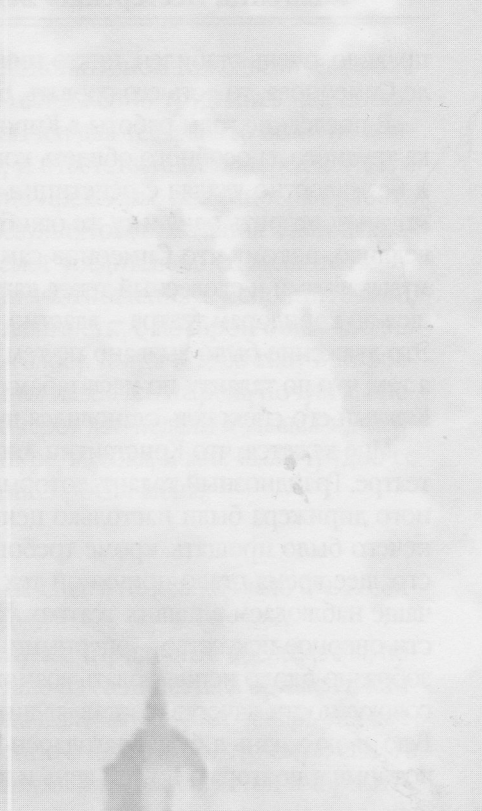
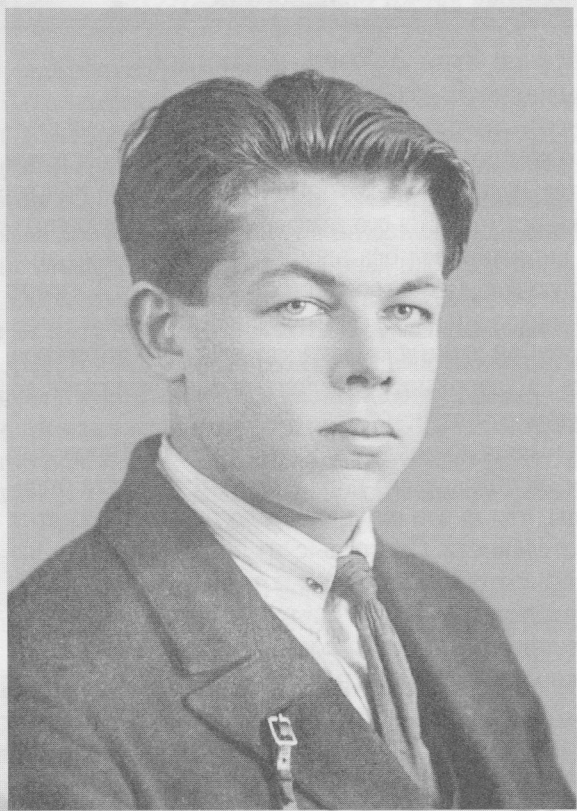
⁵ Премьера «Патетической оратории» Свиридова на сцене Мариинского театра состоялась 24 марта 1970 года. Состав постановочной группы: дирижер К. Симеонов, режиссер Р. Тихомиров, хормейстер А. Мушин, художник И. Севастьянов.

правило, очень стабилен, никто никогда не болел. Заболеть, не выступить в спектакле Симеонова, то есть его сорвать, было просто невозможно.

В последние годы работы в Кировском театре Симеонов имел репутацию человека трудного, способного обидеть кого угодно. Я так не считаю. Он был требователен и безжалостно удалял с репетиции тех музыкантов, которые несколько раз подряд могли повторить одну и ту же ошибку, несмотря на его замечания. И это было справедливо, потому что Симеонов сам дирижировал без ошибок и досконально знал музыкальный и словесный текст, каждую вокальную и оркестровую партию. Когда он шел по коридорам театра – властно, как хозяин, – все смотрели на него с почтением. Это уважение было вызвано не тем, что он занимал должность главного дирижера, а тем, что по таланту, по масштабам своего дарования он действительно был главным. Каждый его спектакль становился чудом, открытием.

Мне кажется, что Константин Арсеньевич до обидного мало работал в Кировском театре. Грандиозный талант, которым он обладал, его поразительные качества оперного дирижера были настолько ценны, что за это ему надо было прощать все, хотя нечего было прощать, кроме требовательности. Отсутствие требовательности в настоящее время стало причиной тех прискорбных явлений, которые мы все чаще и чаще наблюдаем в наших театрах. Человечество не так богато талантами, в частности оперное искусство – оперными дирижерами, чтобы позволительно было так безобразно плохо использовать возможности этого мастера, равных которому, во всей совокупности качеств, составлявших его дарование, мне не приходилось встречать. Всю свою жизнь я буду благодарен ему за те бесценные уроки большого искусства, которые я повторяю по сей день и которые передаю своим ученикам.

Интервью, 1988 г.



II. НАЧАЛО ПУТИ

...самое яркое воспоминание о детстве?

Если взять только одно слово из детства — Волга!! Верховье Волги, где я родился на самой круче — на берегу, ^{в бедной хате} среди настоящих дремучих лесов, ^{среди} пышных лугов, ^{среди} оврагов, курганов, повсюду разбросанных церквей, нарушающих тишину перезвоном колоколов, далеких и близких. Если все это смещать ^{пере} с ^{вершин} ^{взвизгами} ^и ^{шумом} ^{ветра} ^{под} ^{гармоничную} ^{музыку} ^и ^{балаганную} ^{песню} ^{железнодорожников}, (безобидное) озвучивание всевозможных праздников, ударов, буйства ^и ^{особенности} в масленицу, с верховой ездой на лошадей, коньки, без седла. У нас их никогда не было, а проводили ночь в лесу с лошадьми, где сколько было ^и ^{со} ^{страхами} ^и ^{терпением} ^и ^{терпением}

...самое яркое воспоминание о детстве?

Если взять только одно слово из детства — Волга!! Верховье Волги, где я родился на самой круче — в бедной хате, среди настоящих дремучих лесов, среди пышных лугов, оврагов, курганов, повсюду разбросанных церквей, нарушающих тишину перезвоном колоколов, далеких и близких...

Ночь в лесу с верховой ездой на лошадях. Первые шаги в церковно-приходскую школу — с обязательным преподаванием Закона Божия, со всеми святыми, их подвигами... Весь этот слав оставил на всю жизнь такое впечатление, что расстаться с ним невозможно...

К. Симеонов. Воспоминания. Рукопись. 1980-е годы.
Из архива Е. К. Симеоновой.

Vivace.
(Corno da caccia) (Tromba)

Tromba I

Tromb

Tromb

Timp

uto tra

Obo

uto tra

Obo

Fago

Violin

Violin

Viola

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Continuo



Musical score for various instruments and voices. The score includes staves for Tromba I, Tromb, Tromb, Timp, uto tra, Obo, uto tra, Obo, Fago, Violin, Violin, Viola, Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The lyrics for the vocal parts are: Soprano I: Cum sancto Spi; Soprano II: Cum sancto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Patris,; Alto: Cum sancto Spi; Tenore: Cum sancto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Patris,; Basso: in glo-ri-a De-i Patris,;

Зинаида Мельникова

Письмо к брату

Зинаида Арсеньевна Мельникова, урожденная Семенова (1897–1970). Старшая сестра К. А. Симеонова. С 1913 по 1917 год работала ткачихой на фабриках Петербурга, затем до 1925 года жила в селе Кознаково. С 1930-х годов и до конца жизни – в Ленинграде. Училась, а потом работала в Ленинградском государственном университете. Участвовала в обороне Ленинграда в годы Великой Отечественной войны.

Дорогой Костя, посылаю тебе краткое описание нашей жизни. Подробнее писать не могу – слишком тяжело вспоминать.

Наша мать Прасковья Устиновна родилась на берегу Волги, в семье солдата Устина Горбунова, который служил двадцать пять лет за своего семейного брата, а потом под конец жизни вернулся в родную деревню Крестцы¹. Отец умер, когда ей было полтора года, а бабушка Анна прожила долго, сто шесть лет, и скончалась в 1910 году. При крепостном праве жила она в селе Иваниши Тверской губернии, у помещицы, и славилась тем, что ткала тонкое полотно. Настоящая была мастерица. После смерти мужа бабушка Анна батрачила и растила троих детей. Я помню ее хату на самом берегу Волги, на краю деревни. Ни земли, ни огорода ей не полагалось. Как вдове выдавали ей три рубля в месяц на прокормление.

Когда наша мать выросла, то батрачила, а затем вышла замуж за нашего отца Арсения Потапова. Жили они в Петербурге, работали на ткацких фабриках. С семи лет отец был отправлен родителями на заработки в Петербург. С 1871 по 1877 год работал прядильщиком на фабрике Штиглица («Красный ткач»). Он любил музыку, сам купил скрипку и учился на ней играть...

У нашего отца был чудесный голос, тенор, которым отец зарабатывал себе на жизнь, когда его за участие в забастовках уволили и на работу нигде не брали. Отец наш изменил фамилию, стал Семеновым вместо Потапова, и поступил хористом в Казанский собор, где прослужил благополучно девять лет. В 1906 году полиция дозналась о его переписке со ссыльным братом Яковом² и выслала его в деревню, а вместе с ним и вся семья уехала в Кознаково... Я помню, как в лютый мороз, в плохих пальтишках и ботиночках мы ехали в дровнях от станицы Высокое до Кознакова.

Отец поступил в церковь села Васильевское за пять рублей в месяц, затем в церковь села Мичково, что в верстах десяти от нас. Там он создал хор из сорока человек и был его регентом. Когда хор пел на службах, церковь ломилась от народа.

В праздники хор пел в церкви, а в будни отец обычно нанимал избу, и те же певцы пели песни. Сбор всегда был велик. Если бы наш отец был жаден к деньгам, то построил бы себе несколько каменных домов, а он все деньги отдавал певчим...

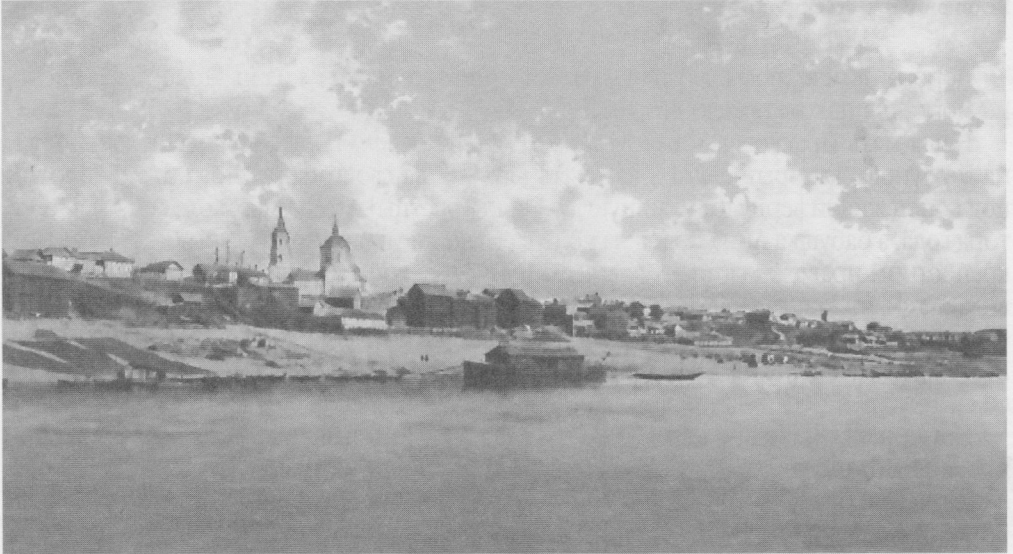
После революции нашей семье дали земли по едокам, но работать было нечем. Пришлось зарабатывать своим трудом плуг, борону, лошадь. Затем отец служил в родных местах преподавателем пения в школах. В Отечественную войну немцы дотла

¹ Здесь и далее упоминания о населенных пунктах Тверской области.

² Яков Семенович Потапов (1858–1919) – дядя К. А. Симеонова по линии отца. Петербургский рабочий. Был членом народнической организации «Земля и воля». После участия в политической демонстрации 6 (18) декабря 1876 года в Петербурге был сослан в Вологодский Спасо-Каменный монастырь (1877–1879), затем в Соловецкий монастырь (1879–1882). В 1884 г. был отправлен в Якутск, где пробыл до конца жизни. Подробнее см.: *Фруменков Г. Г.* Узники Соловецкого монастыря. Архангельск, 1965. С. 98–108.

сожгли нашу деревню. Умер отец 19 мая 1942 года от голода. Мать умерла в 1938 году от туберкулеза...

Было у них десять детей, которых не могли они прокормить. Когда жили в Петербурге, отец часто бывал в ссылке или безработным, и тогда мать отправляла детей в деревню Крестцы к бабушке Анне. Вернувшись в деревню, тоже терпели лишения и голод. У всех братьев и сестер была очень трудная жизнь, я не все о них знаю.



Деревня в окрестностях Волги. 1910 г.

Очень талантлив был твой брат Павел. Отец отправил его в Петербург, в Придворную певческую капеллу еще до революции. Окончив капеллу, Павел служил в Красной Армии, в городе Пирятине, и там организовал военный оркестр. Там же он заболел туберкулезом и умер в 1928 году. Молодыми умерли брат Александр и сестра Паня. Паня занималась в Тверском промышленном техникуме, училась играть на рояле. Умерла в 1919 году от голода...

Ты родился в 1910 году, в мае месяце, в Казнакове. Я была твоей крестной. При крещении наш поп записал в метриках фамилию Симеонов. Что ему вздумалось так исказить нашу фамилию?

Рос ты в бедности, а когда учился в капелле³, то на каникулы приезжал в деревню. Шел от станции двадцать километров пешком, и ноги твои были опухшими от голода. Мы тебя встречали с радостью, но чем мы могли тебя накормить? Лепешками из мякины да картофелем, с травой перемешанным...

1965 г. Публикуется с сокращениями. Из архива Н. К. Симеоновой.

³ Дата рождения К. Симеонова, по существующим справочным изданиям, – 20 июня 1910 года (н. ст.). В 1918 году восьмилетний Костя Симеонов поступил певчим в Петроградскую народную хоровую академию (б. Придворную певческую капеллу, ныне – Государственную академическую капеллу им. М. И. Глинки). Константин Арсеньевич считал, что начало его трудовой деятельности следует вести со времени поступления в капеллу. Там же он получил среднее музыкальное образование.

Елизавета Кудрявцева

Соль и боль!

Штрихи к портрету друга



Елизавета Петровна Кудрявцева – дирижер хора, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. С 1931 по 1961 год дирижер Ленинградской академической капеллы им. М. И. Глинки.

маги и увлеченно пою, ведомая рукой боготворимого всеми нами Клементия (так мы за глаза звали Михаила Георгиевича). Вдруг над моим плечом возникает круглая рожица старшего воспитанника. Вся во власти музыки, я не сразу слышу вопрос: «Где поем?» – теряюсь, мешкаю с ответом, и тотчас пронзительная боль возвращает меня в реальность, – кто-то стоящий сзади проходится по моей голове чем-то острым. Слезы застилают глаза, но я продолжаю петь. Свою партию я допеваю до конца, стараясь скрыть боль и слезы обиды.

В перерыве мой старший брат Петр Кудрявцев, учившийся в одном классе с моим обидчиком, «поговорил с ним по душам». При выяснении не обошлось без разбитых

Вспоминаю давнее...

1924 год. В репетиционном зале Петроградской капеллы профессор Михаил Георгиевич Климов проводит репетицию Мессы си минор Баха. Поют дети, воспитанники школы капеллы, и взрослые певчие. Я стою первой в «бумажке» и держу ноты. «Бумажка» – группа малолетних певчих, человек десять-двенадцать, поющих по одной партии то или иное произведение. Впереди стоит наиболее толковый воспитанник и держит в руках нотную партию, в которую заглядывают поющие. Он должен держать партию как можно выше, чтобы удобно было ею пользоваться всем хористам, а также своевременно перевернуть страницу и, если нужно, указать место, с которого следует вступить. Таких «бумажек»-партий на весь хор было четыре-пять, что давало возможность М. Г. Климову их быстро (как правило, за ночь) написать и на следующий день репетировать любое по масштабам произведение. Эти партии, написанные аккуратным почерком Климова, до сих пор хранятся в библиотеке капеллы.

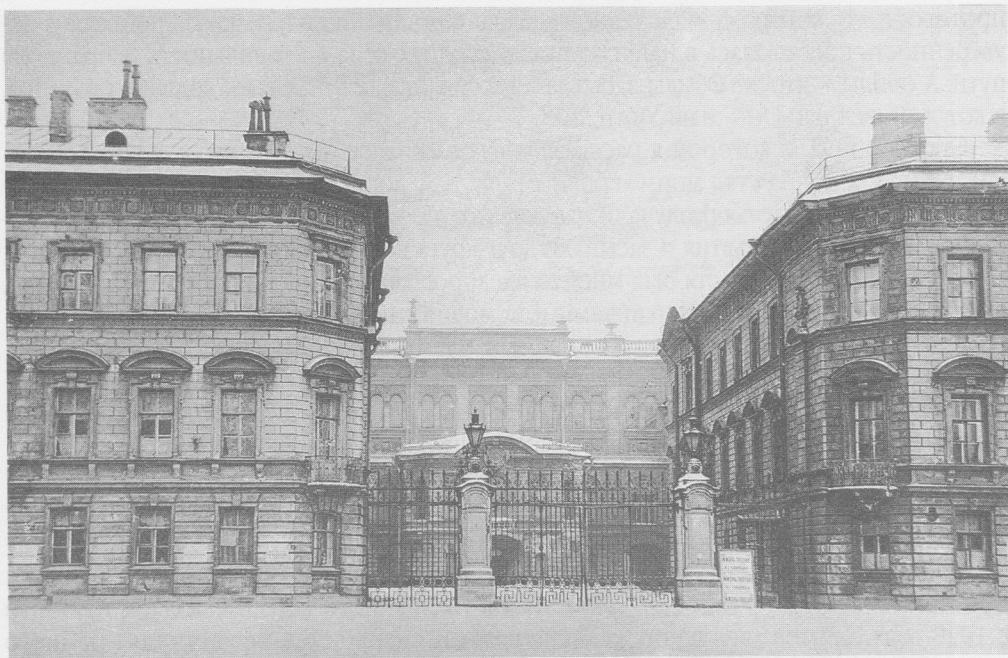
Я, семилетняя воспитанница школы капеллы, держу листок нотной бу-



М. Г. Климов. 1920-е годы. Из фондов РНБ ОР.

мальчишеских носов, но справедливость была восстановлена. Препопанный моему обидчику урок сослужил хорошую службу: долгие годы воспитанники капеллы, а в основном это были мальчики, боялись меня тронуть.

Келейное благолепие послушливых воспитанников капеллы, как, впрочем, и любого детского сообщества, носило подчас чисто внешний характер и в повседневной жизни взрывалось эпизодически «поведенческими рецидивами» под стать бурсацким. Объединяли же разномастных маленьких певчих страстная любовь к музыке и хоровому пению, очарование человеческого голоса, жажда постижения, восхождения – предчувствие великого магнетического зова, таинственного и властного,



Государственная академическая капелла. Вид со стороны Мойки. Ленинград, 1920-е годы.
Из фондов РНБ ОР.



Педагоги Придворной певческой капеллы. Сидят (слева направо): А. Корещенко (1), А. Чесноков (3), С. Смоленский (4); стоят: П. Толстяков (3), М. Климов (4). 1902 год. Из фондов РНБ ОР.

противостоять которому маленькие капелланы не имели сил; и сквозь робость и неуверенность пробивалась в наших детских сердцах вера в правильность избранного пути. А обиды – что ж? Обиды забывались, терялись за пределами волшебного мира, в который вел нас Он – наш Учитель.

Старая обида, о которой я рассказала, вспомнилась потому, что с того далекого января мой обидчик стал моим «кровным» другом, дорогим товарищем Костей Симоновым. Годы лихолетья разлучали нас надолго, но встретившись, мы неизменно бросались друг другу в объятия и засыпали друг друга вопросами: «Как живешь, Костик?», «Как дела, Лизавета?». Костя был мне так же дорог, как родной брат. Мы вместе росли, вместе голодали. Мы были учениками и помощниками Климова.

В те годы Климов считался признанным музыкальным лидером Петрограда–Ленинграда, художественным руководителем и дирижером филармонии, одним из создателей и руководителей Оперной студии консерватории¹. С 1902 года и до конца жизни Михаил Георгиевич был дирижером капеллы, а с 1919 года – ее директором. Синодальные хоры и училища в то время перестали существовать. Климов сохранил капеллу в чрезвычайно трудное время. Его гениальный творческий потенциал был основой ее художественной жизни.

В те годы капелла состояла из школы-десятилетки, в которую с 1923 года стали принимать девочек, а также из техникума и смешанного хора. Благодаря тому, что с 1920 года Климов ввел в хор женские голоса, жизнь детей-певчих стала немного легче. В месяц хор давал восемнадцать концертов! Не хватало еды, одежды, но художественный уровень выступлений был высочайшим.

В начале 1928 года состоялись первые зарубежные гастроли капеллы. На вокзале нас провожал Александр Константинович Глазунов. Поездка оказалась очень трудной и насыщенной из-за множества переездов: Рига, Кенигсберг, Берлин, Гамбург, города Италии... 10 февраля мы пели на сцене миланского театра Ла Скала. Успех был ошеломляющим. Когда исполнялась «Всенощная» Рахманинова, слушателей (видимо, русских эмигрантов) выносили из зала.

Я помню, что в Штутгарте дорожка, ведущая в десяти тысячный, битком набитый зал, была устлана цветами. Рецензии публиковались изумительные.

¹ Приведем выдержки из газетных рецензий 1920-х годов. Одни из них признают огромную по масштабам и художественным достижениям работу капеллы и ее руководителя М. Климова. Другие можно назвать предвестниками эпохальной статьи «Сумбур вместо музыки», появившейся в 1936 году. В 1920-е годы роковой процесс обезличивания отечественной музыкальной культуры только начинался.

«Несомненно, что последний концерт Филармонии... оказался личной моральной победой М. Г. Климова, работа которого, даже не вспоминая поставленные им раньше Реквием Моцарта, „Иуду Маккавея“ и Реквием Листа, отмечена слишком очевидным значением, чтобы об этом нужно было бы говорить наблюдателю музыкальной жизни Петербурга» (*Стрельников Н.* Государственная филармония. Торжественная месса Бетховена // Жизнь искусства. 1923. 20 марта).

«В былые времена придворный хор – оранжерейный, тепличный цветок, взращенный под стеклянным колпаком дворцовых церквей, – вращался в заколдованном кругу церковных песнопений, порою жалких и убогих в своей музыкальной сущности... Поменьше бы музыкального гурманства. „Страсти“ Баха это одно, а курс на рабочее – другое» (*Мурачев В.* АК-Капелла // Рабочий и театр. 1924. 28 октября).

«...Сейчас надо уметь „подойти“ к Баху, чтобы сделать его современным, каким он безусловно может быть... Религиозной опасности от исполнения его „страстей“, разумеется, нет – в существе они то же самое, что и „Апельсины“ Прокофьева...» (Лен. капелла и «Страсти» Баха // Известия ЦИК. 1927. 8 февраля).

«...Гос. Ак. Капелле с М. Г. Климовым во главе великая честь и слава за исполнение этой ценнейшей новинки (первое в России исполнение «Свадебки» Стравинского. – *О. В.*). Честь и слава и всем солистам: Тидеман, Тарновской, Кулину, Серебровскому ...и своеобразному фортепианному „коллективу“ в лице М. Юдиной, И. Резина, Д. Шостаковича и А. Маслаковец, вместе с группой дружно поддерживавших их ударных, создавших увлекательный „русский джаз-банд“» (*Римский-Корсаков А.* «Свадебка» Стравинского // Красная газета: вечерний выпуск. 1926. 14 декабря).

Пение без сопровождения (а сарелла) всегда связано с чистой интонацией. Она всегда была на высоте, ибо опыт многолетний отработал и метод[ичку] стройного звучания. Но нельзя думать, что чистота пения не была под повседневным контролем. Кроме повседневных и довольно частых замечаний [по поводу] интонации, были, если можно так выразиться, «санитарные дни». Тогда М. Г. Климов брал в руки скрипку и ходил от одной группы к другой, выравнивая и очищая не только отдельные звуки, отдельные группы, но и приводил в порядок целый ряд гармонических построений и модуляционных ходов, укрепляя, стабилизируя те звуки, которые находил в таких случаях решающими, фундаментальными. После такой «санитарной работы» надежно ставился весь коллектив (твердый и прочный тональный строй).

К тридцатым годам М. Г. Климов добился того, что обычные хоры средней трудности давали возможность начать разучивание новой пьесы сразу со всей массой хора. Концертмейстеров при хоре тогда не было. [Эту работу] выполнял сам Климов, сидя за ф[ортепиано]. Он владел им в достаточной мере, чтобы справляться с любым клавиром и партитурой, чего требовал и от своих помощников.

Голова помощников.

...Пение без сопровождения (а сарелла) всегда связано с чистой интонацией. Она всегда была на высоте, ибо опыт многолетний отработал и метод[ичку] стройного звучания. Но нельзя думать, что чистота пения не была под повседневным контролем. Кроме повседневных и довольно частых замечаний [по поводу] интонации, были, если можно так выразиться, «санитарные дни». Тогда М. Г. Климов брал в руки скрипку и ходил от одной группы к другой, выравнивая и очищая не только отдельные звуки, отдельные группы, но и приводил в порядок целый ряд гармонических построений и модуляционных ходов, укрепляя, стабилизируя те звуки, которые находил в таких случаях решающими, фундаментальными. После такой «санитарной работы» надежно ставился весь коллектив в твердый и прочный тональный строй.

К тридцатым годам М. Г. Климов добился того, что обычные хоры средней трудности давали возможность начать разучивание новой пьесы сразу со всей массой хора. Концертмейстеров при хоре тогда не было. [Эту работу] выполнял сам Климов, сидя за ф[ортепиано]. Он владел им в достаточной мере, чтобы справляться с любым клавиром и партитурой, чего требовал и от своих помощников.



Хор Государственной академической капеллы на гастролях в Германии. 1928 год.
Из фондов РНБ ОР.

Костя не смог тогда поехать с нами из-за мутации голоса. После возвращения в Ленинград Климов обратил внимание на Костю и его друга Женю Карагода, назначив их своими помощниками².

Роль помощников Климова сводилась на первых порах к наблюдению за репетиционным процессом и концертами, к изучению метода его работы с хором и освоению репертуара хора. Именно такая форма обучения наиболее эффективна, полезна: причастность к творческому процессу мастера дает возможность проникновения в его суть, а это понимание – главное в становлении хорового дирижера, в раскрытии его индивидуальности. Впоследствии, достигнув чего-либо значимого, покоровив еще одну вершину музыкального искусства, Костя Симеонов спрашивал меня: «Ну как, Лизавета, Клементий был бы мной доволен?» – и услышав слова похвалы, одобрения, радовался им как ребенок. Признание успеха со стороны однокашника, капеллана было для Константина Арсеньевича высшей наградой, ценимой больше всех благ и званий, коими, впрочем, он не был избалован.

В 1931 году М. Г. Климов назначил меня своим помощником вместо Кости и Жени, поступивших в консерваторию. Вскоре Михаил Георгиевич поручил мне репетировать с хором Мессу си минор Баха. Мне едва исполнилось семнадцать лет.

По окончании капеллы я ринулась в консерваторию на дирижерский и фортепианный факультеты, успешно сдала экзамены, но... Климов вызвал меня в кабинет и сказал: «Рано, голубушка! Дамский пол еще не имел примеров в дирижировании. Надо подождать».

² К. Симеонов работал помощником дирижера капеллы с сентября 1928 г. по январь 1932 г. В 1928 г. он был зачислен в техникум при Ленинградской консерватории, в класс гобоя профессора Ф. А. Нимана. В 1931 г. он поступил на инструкторско-хоровой факультет Ленинградской консерватории; в 1932 г. был переведен на дирижерский факультет, который окончил в 1936 г. с отличием // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298, оп. 2. Д. 2933.

Я работала в капелле, а Костя Симеонов и Женя Карагод учились, но год спустя Климов дал добро на мое поступление в консерваторию. Я попала в класс профессора Гаука и там встретилась с Костей, который с необычайной легкостью штурмовал симфонические партитуры. Часто Александр Васильевич усаживал студентов своего класса за рояль, и мы бегло читали с листа партитуру за партитурой под управлением будущих народных и заслуженных... К сожалению, А. В. Гаук вскоре прекратил педагогическую практику в Ленинграде, и нас передали молодому педагогу, почти нашему сверстнику, Илье Александровичу Мусину, ныне уважаемому мэтру.



Ленинград. Площадь Жертв Революции (Марсово поле). 1920-е годы.

В 1935 году смертельная болезнь свалила М. Г. Климова. Предстояла гастрольная поездка капеллы в Донбасс в связи с годовщиной стахановского движения. Климов настоял, чтобы со мной поехал дублером Костя Симеонов. Это были труднейшие гастроли с множеством переездов из города в город, с неустроенным бытом. Мы спустились в шахты, пели в шахтерских клубах и на временных площадках. Двадцать шесть концертов Ленинградской капеллы прошли под моим управлением за месяц³. И в любую трудную минуту я чувствовала дружеское плечо Кости, который был всегда рядом. Это качество друга-музыканта, для которого искусство, музыка были превыше всего, стало в наши дни, к сожалению, редчайшим свойством личности. Вернулись мы из Донбасса в Ленинград окрыленные, и новость... Меня, дирижера капеллы, помощника Климова, отчислили из консерватории «за непосещение хорового класса». Костя Симеонов утешал меня как мог, и я впервые увидела в его глазах отчаянный огонь, который у него вспыхивал, когда он сталкивался с несправедливостью и человеческой подлостью...

Настали черные дни войны. В Финскую кампанию погиб Женя Карагод. Слухи один страшнее другого ходили о Косте. Одни говорили, что он убит, другие – что он воевал в партизанах и казнен фашистами. И только после войны я узнала, через какие

³ Гастроли в городах Донбасса состоялись в декабре 1935 года.

круги ада пришлось пройти Косте. После войны ему как бывшему военнопленному запретили жить в Ленинграде, отказали в паспорте. В те годы к военнопленным относились как к предателям. Даже человека с железными нервами, с богатырским здоровьем такое отношение могло сломить, а Костя нес эту боль и свой крест до конца.

Мы несколько раз встречались в послевоенном Киеве, куда забросила Костю судьба. Я как хормейстер не раз готовила Ленинградскую капеллу для его концертов в Киеве, в Москве и в Ленинграде. Я помню его исполнение Девятой симфонии Бетховена, кантаты «Александр Невский» Прокофьева, «По прочтении псалма» Танеева. Пели под управлением Симеонова с блеском.

Если Константина что-либо не трогало, не волновало, он становился инертным, все делал спустя рукава, с ленцой, стараясь спихнуть это со своей шеи. Но он мгновенно преображался, загорался огнем необыкновенного вдохновения и азарта, если музыка или автор были близки его душе. И в результате получались шедевры! В памяти у меня остались его незабываемые вершины: «Катерина Измайлова» Шостаковича в Киеве и «Пиковая дама» Чайковского в Ленинграде⁴. Екатерининский акт из «Пиковой дамы» Симеонов провел на премьере так эмоционально, что зал в экстазе встал и устроил дирижеру-творцу овацию. «Как, Лизок? – говорил он мне. – Какая силища этот Чайковский! Вот на что Русь способна!»

Как-то после концерта я заметила, что он весь мокрый. Пот лил с него буквально градом. «Ничего, – парировал Костя, – боль и соль русскому только на пользу!»

Он был своенравен, потому что был гениален. Каждая его клеточка была наполнена тем духовным началом, которое делает по-настоящему творческую личность неповторимой. Персона! Без персонифицирования настоящее искусство невозможно. Мне кажется, что Костя чувствовал рядом с собой творца музыки – Чайковского, например. Его художественная эмоция была связана с более высокими духовными субстанциями. Это редко кому удается. Костя творил сейчас, в это мгновение, и, наверное, не смог бы повторить себя. Но это мгновение было рождением истины...

В печальные январские дни 1987 года я оказалась в ленинградской городской больнице. Кровяное давление превзошло все допустимые параметры. Когда немного полегчало, мне передали, что этажом ниже лежит в тяжелом состоянии Костя. Он хочет меня видеть! Собрала все силы... Поднялась!..

Он лежал в палате один. Черты лица заострились, а руки, еще совсем недавно вздымавшие музыкальные пласти, были беспомощны. Я была потрясена тем, что он уходит. Зная всю его жизнь, я не могла поверить, что он должен уйти, что он не бессмертен. Я чувствовала, что прощаюсь с ним. Поцеловала, подбодрила, сказала какие-то несусветные слова: «Костик, ну что же ты, надо собраться, выдержать». И он мне прошептал через силу, растягивая звуки: «Собираюсь...»

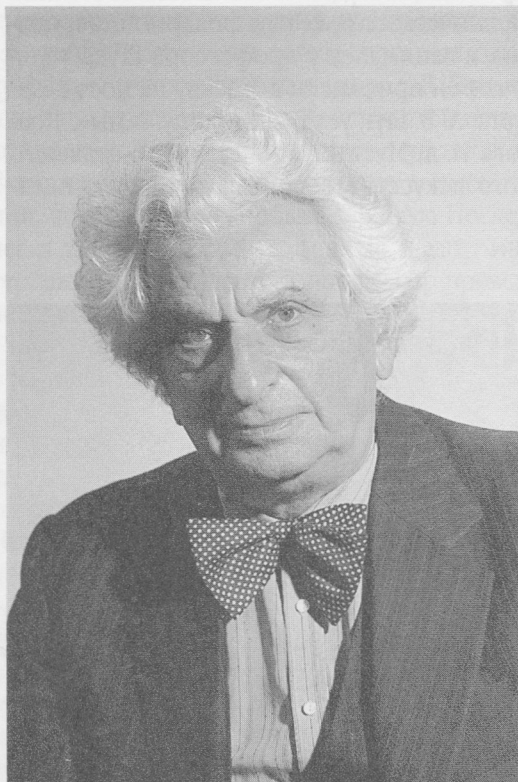
Вскоре Константина Арсеньевича не стало. Я часто думаю, что крылатая фраза: «Природа не терпит пустот» – к таким личностям, как К. А. Симеонов, не применима. Место Константина Симеонова, русского бескомпромиссного музыканта, будет всегда свободно. Ибо он был неповторим!

Очерк 1989 г., интервью 1995 г.

⁴ «Пиковая Дама» Чайковского стала первым спектаклем К. Симеонова на сцене Мариинского театра. Это было возобновление постановки 1946 года (режиссер Н. Гладковский, возобновление М. Слуцкой, художник М. Григорьев), но слушатели и пресса единодушно назвали 22 января 1967 года премьерой. Более подробно об этом спектакле повествуется в воспоминаниях Л. Филатовой, О. Хмельницкого.

Одиссей Димитриади

Незабвенный дорогой друг



Одиссей Ахиллесович Димитриади – дирижер, педагог. Учился на композиторском отделении Тбилисской консерватории (1926–1930) и на дирижерском Ленинградской консерватории (1933–1936). С 1937 года работал в Тбилиси дирижером оперного театра. В 1952–1965 годах и в 1973 – главный дирижер Грузинского театра оперы и балета имени З. Палиашвили. В 1965–1973 годах дирижер Большого театра СССР. Профессор Тбилисской консерватории. С 1994 года живет и работает в Греции.

Первым после экзамена ко мне подошел молодой парнишка с очень симпатичным лицом и поздравил меня довольно густым, приятным по тембру голосом. Это был Костя Симеонов, с которым мы вскоре подружились. Очень много общего было в наших музыкальных пристрастиях: нас обоих влекло к драматическим и героическим произведениям, одинаково притягивала стихия оперы. Было что-то общее и в характерах. Много часов мы провели вместе: разучивали новые произведения в четыре руки, проигрывали друг другу оперы. Это чрезвычайно помогало нам обоим, ведь в то время почти не было дисков с записями симфонической и оперной музыки. В первый

Впервые судьба свела меня с моим дорогим другом Константином Симеоновым в сентябре 1933 года. Я приехал в Ленинград для того, чтобы поступить на дирижерское отделение Ленинградской консерватории. Уже начался учебный год, прием студентов был закончен, но я приехал с направлением от Абхазской автономной республики и вскоре был допущен к дополнительному экзамену. Хорошо помню класс на третьем этаже консерватории, в котором собралось довольно много студентов, пришедших на очередное занятие профессора А. В. Гаука. Александр Васильевич вместе с заведующим кафедрой дирижирования профессором Н. З. Хейфецем принимали экзамен. Я дирижировал увертюрой Бетховена «Леонора № 3», аккомпанировали мне студенты (в те времена, насколько я помню, в классе не было штатных концертмейстеров). Затем мне были устроены коллоквиум, проверка музыкального слуха, я что-то играл с листа на рояле, и все закончилось благополучно. Решено было зачислить меня сразу же на второй курс, так как я уже имел диплом об окончании композиторского отделения Тбилисской консерватории и дирижировал симфоническими оркестрами в Тбилиси и в Сухуми.

год нашего знакомства Костя был студентом третьего курса, но меня следующей осенью перевели со второго сразу на четвертый, и мы стали сокурсниками.

Мы занимались в классе профессора Александра Васильевича Гаука, маститого педагога и авторитетного музыканта. Александр Васильевич был тогда художественным руководителем Ленинградской филармонии, и студенты его класса постоянно посещали репетиции замечательного симфонического оркестра филармонии и наиболее интересные концерты. К сожалению, я занимался у профессора Гаука только один семестр. Вскоре стало известно, что он приглашен в Москву на пост главного дирижера Всесоюзного радиокомитета. А. В. Гаук уехал в столицу, и мы с Костей стали заниматься у молодого педагога И. А. Мусина, впоследствии ставшего очень видным профессором дирижерского искусства, воспитавшим целую плеяду ярких дирижеров.



Ленинградская консерватория. Класс профессора А. В. Гаука. 1930 г.

Сидят: Я. Эльяшевич, А. Мелик-Пашаев, за роялем – Н. Рабинович.

Стоят: Е. Мравинский, Э. Грикуров, О. Римский-Корсаков, М. Шнейдерман, И. Шерман,

А. Гаук, О. Фридендер, С. Брог, А. Пазовский. На заднем плане: И. Альтерман,

М. Иванов-Сокольский, С. Чарскян, В. Беренблит, Е. Микеладзе.

Из фондов ЦГАКФФД СПб.

Но я хочу вновь вернуться к одному из последних занятий с А. В. Гауком. Ученики его класса всегда присутствовали на занятиях своих товарищей, наблюдали и оценивали их работу. Я сразу увидел необыкновенную природную одаренность Кости Симеонова, его отличную подготовку, которую он получил в Ленинградской хоровой

капелле, руководимой тогда блестящим музыкантом М. Г. Климовым¹. Его дирижирование в классе нас всех захватывало. Как и многие тогда, он увлекался Брамсом, очень любил Бетховена, Чайковского. Дирижировал всегда эмоционально, но в меру, его не «перехлестывало». На одном из последних занятий с Александром Васильевичем Симеонов показывал фантазию Чайковского «Франческа да Римини». Он предложил очень интересные темповые и динамические нюансы, и когда Александр Васильевич делал ему замечания, Костя очень точно определял свои художественные устремления. По поводу финала у них разгорелся спор. А. В. Гаук предлагал делать традиционное замедление в последних тактах, а Костя настойчиво доказывал необходимость сохранить до конца темп *Vivace*. Большинству студентов, пожалуй, импонировал темп Симеонова. В тот же вечер состоялся концерт знаменитого оркестра Ленинградской филармонии, которым дирижировал А. В. Гаук. Последним номером программы была «Франческа да Римини». Зазвучал финал, и вдруг мы, пораженные, услышали, что последние страницы партитуры наш профессор провел так, как настаивал Симеонов. Получилось грандиозно! Самого Гаука увлек темп, предложенный талантливым студентом.

С третьего курса каждый из студентов дирижерского отделения начинал работать в Оперной студии консерватории, приобретая навыки оперного дирижирования. Но до того момента, как нам доверяли провести спектакль, мы обязаны были работать с певцами как пианисты-концертмейстеры, затем мы проводили с ними занятия уже как будущие руководители спектакля, присутствовали на сценических репетициях, которые вел режиссер. В нашу работу входила также обязанность суфлировать спектакли. Необычайно увлекательными, совершенно незабываемыми были занятия по сценическому мастерству, которые проводил профессор Иван Васильевич Ершов, великий артист, солист Мариинского театра². На его занятиях мы учились тому, как руководить не только симфоническим оркестром, но и сценическим действием, каким должен быть певец на сцене оперного театра. Уроки прославленного мастера оказали очень большое воздействие и на мою деятельность как театрального дирижера, и на многолетнюю работу в театре Симеонова. Мне кажется, занятия с И. В. Ершовым значительно повлияли и на формирование почерка Симеонова-симфониста. Он был склонен к программным симфоническим произведениям, несущим в себе скрытую театральность, и его трактовки всегда были драматургически убедительны, выстроенные, очень образны.

В годы нашей дирижерской практики в Оперной студии Костя должен был дирижировать оперой Гуно «Фауст». Мне пришлось быть концертмейстером во время занятий Симеонова с певцами-солистами. Молодой музыкант с таким увлечением проводил эти уроки, что солисты, захваченные его интересной интерпретацией, никогда

¹ М. Климов был одним из создателей и музыкальных руководителей Оперной студии Ленинградской консерватории. Он воспитал несколько поколений оперных певцов, дирижеров (в частности, руководил дирижерской практикой А. Мелик-Пашаева, Н. Рабиновича, И. Мусина, К. Симеонова).

² И. Ершов работал в Оперной студии консерватории с первых лет ее основания. О том, какое огромное воздействие оказывали его уроки на формирование молодых дирижеров, свидетельствуют строки воспоминаний А. Гаука, проходившего курс оперного класса у профессора Ершова: «С его [Ершова] приходом резко изменились принципы обучения сценической игре. Если прежде учили установленным мизансценам и традиционным жестам, то Ершов впервые начал со всеми нами работать над образом и требовал реалистического толкования роли. Он добился того, чтобы мы, дирижеры, знали все мизансцены и понимали, что должен делать актер... Сам замечательный актер, И. Ершов вкладывал весь свой бурный темперамент в занятия с нами. Наряду с Ф. Шалапиным, он, безусловно, много сделал для реформы русской оперной сцены. Принципы, привитые мне Ершовым, легли в основу моей театральной работы и впоследствии оказали огромную помощь в истолковании многих произведений симфонической литературы» (*Ижж А. В. Путевка в жизнь // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1988. Кн. 2. С. 109.*)

не пренебрегали занятиями. Меня самого эти занятия тоже захватывали. Костя обладал приятным баритоном и напевно передавал своим подопечным характер звучания той или иной музыкальной фразы, добиваясь в конце концов необходимых эмоциональных, смысловых красок. Здесь, на студенческой скамье, в нем уже намечался профиль будущего крупнейшего оперного, музыкального руководителя. Премьера и последующие спектакли «Фауста» прошли с триумфом, и мы, товарищи молодого дирижера, были бесконечно счастливы!

Мы были студентами семидесятого, юбилейного выпуска и заканчивали Ленинградскую государственную консерваторию в июне 1936 года торжественным концертом. Троице выпускникам доцента Мусина – Борису Милютину, Константину Симеонову и мне – был доверен студенческий оркестр консерватории. Костя отлично подготовил и блестяще провел увертюру Вагнера «Летучий голландец» и аккомпанировал первой частью Концерта № 2 для фортепиано с оркестром Брамса. Выпускной акт оказался очень длинным, я заканчивал его увертюрой Бетховена «Леонара № 3». После концерта мы решили отпраздновать окончание консерватории, вернее, предстоящую разлуку, и пошли вчетвером в ночной ресторан. Четвертым был наш большой друг, дирижер-ассистент, в будущем главный дирижер Малого театра оперы и балета Эдуард Грикуров.

Разлука, действительно, оказалась очень долгой. По молодости лет мы, несмотря на искреннюю дружбу, никогда не переписывались, а лишь передавали друг другу приветы с оказией. Вскоре Костя стал работать в Минской филармонии, я вернулся в Грузию, а Борис Милютин уехал в Молдавию³. Потом грянула война, которая так тяжело сказалась на судьбе Кости. И все же он нашел в себе силы, чтобы вернуться в искусство.

В 1946 году в Ленинграде проводился Всесоюзный смотр дирижеров. Я, к сожалению, из-за крайней занятости не смог поехать послушать участников. И вдруг – о радость! – я узнал, что первая премия единогласно присуждена киевскому дирижеру Константину Симеонову, причем разница в таланте и в мастерстве между ним и остальными призерами оказалась весьма ощутимой. Мой близкий друг, выдающийся оперный дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев рассказывал мне об огромном впечатлении, которое произвело исполнение Симеоновым Пятой симфонии Бетховена. Он говорил, что ранее такой блестящей интерпретации он не слышал⁴. Вскоре после конкурса Костя

³ После окончания Ленинградской консерватории К. Симеонов уехал в Петрозаводск, где работал дирижером Республиканского симфонического оркестра с декабря 1936 по январь 1938 года. В скудных газетных строчках, комментирующих музыкальные события Карелии тех лет, встречается и фамилия дирижера Симеонова. Приводимые фрагменты являются первыми публикациями о молодом артисте:

«Вчера, 3 июля, в Олонецкий район выехал на гастроли симфонический оркестр Петрозаводска. Это первая гастрольная поездка симфонического оркестра за время его существования. В Олонецком районе оркестр даст концерты в Олонце и на Ильинском лесозаводе. Оркестр выехал в полном составе под управлением Теплицкого и Симеонова» (Гастроли симфонического оркестра и ансамбля кантелистов // Красная Карелия. 1937. 4 июля).

О симфонических концертах Петрозаводского дома народного творчества сезона 1937/1938 года газета уведомляла:

«В программе: Бетховен, Чайковский, норвежские и финские композиторы. Концерты будут исполняться полным составом карельского государственного симфонического оркестра при участии профессоров и доцентов Ленгосфилармонии и консерватории, а также лауреатов международных и союзных конкурсов исполнителей. Дирижеры: профессор Ленинградской консерватории И. А. Мусин, дирижер Ленгосфилармонии Э. П. Грикуров и руководители карельского симфонического оркестра Л. Я. Теплицкий и К. А. Симеонов» (Варламов Л. Музыкальный сезон Дома народного творчества 1937–1938 гг. // Красная Карелия. 1937. 27 июля).

С января 1938 года по июнь 1941 года К. Симеонов работал дирижером симфонического оркестра Минской филармонии.

⁴ О событиях двух послевоенных десятилетий, связанных в творческой судьбе К. Симеонова с Киевом, а также о его победе на Всесоюзном смотре дирижеров более подробно повествуется в 4-й главе настоящего издания.



Студенты V курса К. Симонов и А. Геронимус. Ленинградская консерватория.
Июнь 1936 г. Из фондов ЦГАКФД СПб. Публикуется впервые.

выступал с этим произведением в Тбилиси, имел грандиозный успех. Мы вновь увидели друг друга, и с тех пор наши дружеские встречи стали частыми.

В 1954 году я, будучи главным дирижером Тбилисского театра оперы и балета, приехал в Киев, чтобы посмотреть спектакль «Богдан Хмельницкий», поставленный тогда в Театре оперы и балета им. Т. Г. Шевченко. Целый вечер я провел у Кости дома, было что вспомнить! Он работал тогда вторым дирижером Государственного симфонического оркестра Украины, и я был удивлен тем, что для столь яркого музыканта, как Костя, в Киеве не нашлось лучшего применения.

Спустя несколько лет положение изменилось⁵. Костя был назначен главным дирижером Театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко. Я считаю, что именно под руководством Симонова так ярко заблестал великолепный коллектив Киевской оперы.

⁵ К. Симонов являлся главным дирижером Государственного академического театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко с 1961 по 1966 год, затем в сезоне 1975/76 года. С ноября 1966 года он был дирижером, с апреля 1967 по август 1975 года – главным дирижером Мариинского театра.

В 1976 году, когда я работал дирижером Большого театра, в Москву на гастроли приехали киевляне⁶. Никогда не забуду огромное потрясение от спектакля «Катерина Измайлова». Я много раз слушал эту оперу в постановке других театров, но столь великолепного звучания оркестра не припомню.

В годы, когда Костя был главным дирижером Мариинского (Кировского) театра, я не раз слушал его спектакли – «Тихий Дон», «Мазепу», «Пиковую даму». Его «Пиковая дама» оставляла грандиозное впечатление! Слушая эту оперу в исполнении своего друга, я вспоминал годы юности, когда мы до самозабвения были увлечены партитурой бессмертного творения Чайковского.

Довольно часто солисты оперы Кировского театра приезжали в Большой театр для участия в спектаклях. Пели они и в моем спектакле «Мазепа», и мне всегда было очень приятно с ними работать, настолько убедительны были проработанные с Константином Арсеньевичем музыкальные образы, создаваемые ими на сцене.

Часто я бывал с концертами в Ленинграде. Костя почти всегда слушал мои концертные программы, потом мы подолгу беседовали у него дома. Критика Кости была справедливой и безошибочной, и я ему за это очень благодарен.

Много говорят о дирижерском долголетии. Возможно, так иногда бывает, но у моего друга все сложилось иначе. Костя тяжело болел в последние годы. Мне кажется, что после перенесенной болезни он обязательно должен был возобновить работу в театре. Я уверен, что это повлияло бы на него благотворно. Не знаю, кто виноват, но итог самый печальный – Константин Симеонов слишком рано ушел от нас. Это колоссальная потеря для искусства! Приходится сожалеть о том, что мало осталось его музыкальных записей. Где его неповторимые «Хованщина», «Пиковая дама», «Мазепа»? Они могли бы стать теми высокими образцами, по которым бы училась наша творческая молодежь.

1987 г.

⁶ Выступления оперной и балетной трупп Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко были восьмью московскими гастролями этого коллектива. Они состоялись в июле 1976 года на сценах Большого театра и Кремлевского дворца съездов. Первым спектаклем гастрольной афиши, насчитывавшей пятнадцать оперно-балетных произведений, была опера Д. Шостаковича «Катерина Измайлова». Спектаклем дирижировал К. Симеонов.

Илья Мусин

Талантливый и сложный человек



Илья Александрович Мусин (1903–1999) – дирижер, профессор Санкт-Петербургской консерватории. Преподавал в 1932–1937 годах и с 1941 года. В 1937–1941 годах – главный дирижер симфонического оркестра Белорусской филармонии (Минск).

Константина Симонова я очень хорошо знал в тридцатые годы. В начале предвоенного десятилетия я был молодым педагогом Ленинградской консерватории, уже имевшим собственный дирижерский класс из шести человек. В конце 1933 года состав студентов, посещавших мои занятия, пополнился учениками Александра Васильевича Гаука, неожиданно уехавшего в Москву. Так в моем классе появился Константин Симонов. Это был талантливый, очень эмоциональный, с отличной музыкальной подготовкой студент. В моем классе он учился почти три года.

В то время традиции воспитания симфонического дирижера, существующие сейчас, только складывались. Ученикам не часто доводилось работать с оркестром. Не было так привычного нам теперь штатного симфонического оркестра кафедры. Общение со студенческим симфоническим оркестром было эпизодическим, так как далеко не каждый руководитель оркестрового класса разрешал студентам-дирижерам вставать за пульт. Занятия в основном проходили в классе, причем каждый из студентов не только дирижировал, но

был добровольным аккомпаниатором своим товарищам. Штатных концертмейстеров тогда еще не было, они появились лишь в 1941 году – в Ташкенте, во время эвакуации.

Нерегулярность общения с симфоническим оркестром с лихвой покрывалась тем, что молодым музыкантам давали практические навыки дирижирования в Оперной студии консерватории. Как правило, практика эта начиналась на третьем курсе. Студент, назначенный на спектакль, получал состав исполнителей, с которым обязан был заниматься буквально от работы над партией до оркестровой репетиции. Он нес полную ответственность за подготовку вокалистов, поэтому работал с ними не только во время специальных уроков, не только на спевках, но и на сценических репетициях. Он проходил весь путь подготовки спектакля от начала до конца. Безусловно, практические навыки, полученные Симоновым в Оперной студии, понимание и

глубокое знание вокала, которое он приобрел в Ленинградской капелле, во многом определили его облик мастера оперной сцены, каким он стал в будущем.

Костя окончил консерваторию в 1936 году вместе с О. Димитриади, Б. Милютиним, М. Лубенцом. Это был мой первый, очень памятный для меня выпуск. Государственные экзамены для дирижеров в тот год не проводились. Они вошли в традицию только два года спустя, когда для этих целей консерватория стала приглашать симфонический оркестр. Переходных экзаменов из-за отсутствия оркестра тоже не было, несмотря на то что в консерватории существовала курсовая система обучения и соответственно этому переходные экзамены. Успеваемость студентов дирижерского отделения определялась не экзаменационными отметками, а характеристиками, учитывавшими работу за весь семестр. Своеобразным государственным экзаменом для Симеонова и Димитриади было участие в выпускном акте, в котором они дирижировали приглашенным оркестром.



И. Мусин и выпускники Ленинградской консерватории К. Симеонов, Б. Милютин, О. Димитриади. Ленинград. 1936 г. Из архива О. Димитриади.

Костя исполнял увертюру Вагнера к опере «Летучий голландец» и 1-ю часть Концерта № 2 для фортепиано с оркестром Брамса. Дирижировал он по своему обыкновению очень темпераментно, экспрессивно. Во время одной из репетиций, в момент исполнения увертюры у него даже выскочили часы на цепочке и начали бешено крутиться в такт его эмоциональным, порывистым движениям. Его эмоциональный накал так зримо передавал разбушевавшуюся стихию, что один из музыкантов в шутку крикнул: «Спасайся кто может!» Этот темперамент был проявлением его обостренного, нервного восприятия музыки, которое сохранилось в нем на всю жизнь.

Характер у Кости был сложный, но это не сказывалось ни на наших занятиях в классе, ни на совместной работе в Минске, длившейся четыре предвоенных года. Наверное, в установлении наших добрых, товарищеских отношений сыграла роль и незначительная разница в возрасте. Взаимопонимание, существовавшее между нами, помогало выдержать напряженный ритм работы, в который мы включились сразу же по приезде в Белоруссию.

В сентябре 1937 года я начал свою работу в качестве главного дирижера симфонического оркестра Минской филармонии¹. Филармония в Минске была открыта незадолго до моего приезда, оркестр же существовал несколько лет. Вскоре приехал и Константин Симонов, которого я пригласил вторым дирижером. Сезон 1937/38 года мы проводили уже вместе². Об этом сложном, интересном, наполненном событиями времени у меня не осталось ни одного документального свидетельства, ни одной газетной строки. Все уничтожила война. Только в памяти сохранились некоторые факты, отголоски далеких лет.

Работать приходилось очень много. Оркестр выступал не только в Минске, но во многих городах Белоруссии, выезжал на летние сезоны в другие республики. В 1939 году, например, мы выступали в Бобруйске, Витебске, Могилеве, проводили летний симфонический сезон в Гомеле. Летом 1938 и 1940 года оркестр выступал в Железноводске. Репертуар оркестра постоянно обновлялся, исполнялось много новых сочинений белорусских композиторов. Каждый сезон проводились декады современной и классической музыки. Мы старались не пропускать ярких событий на музыкальном горизонте тех лет. Премьеры предвоенных симфоний Дмитрия Шостаковича, например, в Минске состоялись вскоре после их первого исполнения в Москве и в Ленинграде. Я дирижировал Пятой симфонией, Симонов – Шестой³.

Очень часто мы работали над одним произведением вместе: я – со струнной группой оркестра, Костя – с духовой. Вспоминаю такой случай, характеризующий наши творческие взаимоотношения. При подготовке Первой симфонии Хренникова, которая должна была прозвучать на очередной музыкальной декаде, мы также репетировали вместе. Дирижировать должен был я. Но так получилось, что ноты концертной программы Симонова (сочинения композиторов Закавказья) не были получены. Я уступил ему право продирижировать в концерте симфонией Хренникова, а сам исполнил какое-то другое произведение. Подобная взаимовыручка была характерна для наших отношений.

Самым значительным событием тех лет стала 1-я декада белорусского искусства и литературы, которая проходила в июне 1940 года в Москве. Готовились мы к ней очень долго и напряженно. Помимо работы с симфоническим оркестром, Костя

¹ Первый в Минске симфонический оркестр был организован в 1927 году при Белорусском радиоцентре на основе оркестров музыкального техникума и Белорусского государственного театра (БГТ-1). Вошел в состав Белорусской филармонии после ее открытия в апреле 1937 года.

² К. Симонов приехал в Минск в январе 1938 года. В газете «Літаратура і мастацтва» мы находим первый отклик на его выступление с симфоническим оркестром: «Молодой дирижер филармонии К. А. Симонов, для которого проводимые им концерты декады явились своего рода „дебютом“ у минского слушателя, дебютировал с несомненным успехом, показав себя талантливым музыкантом. Под его управлением оркестр живет полнокровной жизнью; исполненная им 4-я симфония, „Франческа“ Чайковского прозвучали ярко, интересно, свежо... эмоционально. Надо только пожелать молодому дирижеру не увлекаться динамическими эффектами...» (Щеглов Н. Декада русской классической музыки в Минске // Літаратура і мастацтва. 1938. № 19. 8 апреля).

³ Пятая симфония Д. Шостаковича была исполнена симфоническим оркестром Минской филармонии 18 ноября 1938 года (дирижер И. Мусин). Шестая симфония прозвучала в исполнении этого же коллектива под управлением К. Симонова на IV декаде советской музыки, проходившей в Белоруссии с 5 по 15 декабря 1940 года.



К. Симеонов, И. Мусин (2-й и 3-й слева направо, сидят) с солистами симфонического оркестра Белорусской филармонии. Минск. Конец 1930-х годов.
Из архива Е. К. Симеоновой. Публикуется впервые.

готовил к декаде оркестр белорусских народных инструментов. Он был назначен художественным руководителем народного оркестра вскоре после того, как приехал в Минск, и очень много сделал для профессионального становления этого коллектива⁴. Цимбальный оркестр очень успешно выступал на концертах декады в Москве, заслужил хорошие отзывы в газетах. На заключительном концерте в Большом театре он исполнил сочинения белорусских композиторов⁵, но какие именно – я не помню. Симфонический оркестр тоже выступил очень успешно. Заключительный концерт проводил я, и несколько номеров дирижировал Костя. Один из них, насколько мне помнится, был «Балет невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки» Мусоргского, на музыку которого исполнялась хореографическая миниатюра.

⁴ Оркестр народных инструментов Белорусской филармонии был создан на основе ансамбля народных инструментов музыкального техникума в 1937 году. К. Симеонов возглавлял оркестр в 1938–1941 годах. Подробнее о его работе с оркестром народных инструментов вспоминает В. Зинькевич.

⁵ В заключительном концерте Декады белорусского искусства, состоявшемся 15 июня 1940 года на сцене Большого театра СССР, оркестр народных инструментов под управлением К. Симеонова исполнил Фантазию на белорусские темы Г. Самохина и 1-ю часть Симфонии на белорусские темы Н. Чуркина. Пресса отмечала большой успех молодого коллектива: «...Из цимбал, белорусских жалеек и дудок три года назад был создан оркестр белорусских народных инструментов... В этом коллективе работают виртуозы-цимбалисты... чьи деды и отцы славились своей игрой на этом народном инструменте... Сейчас инструменты значительно усовершенствованы, их диапазон расширен; созданы инструменты различных регистров (цимбалы-басы, альты, примы и др.) Участники оркестра настолько хорошо изучили музыкальную грамоту, что с большим успехом читают сложные оркестровые партитуры. Главный дирижер оркестра К. А. Симеонов и дирижер Г. Ф. Самохин многое сделали для того, чтобы обогатить звучание, найти новые тембровые краски... инструментов, создать высокохудожественный репертуар» (*Любан И.* Коллективы Белорусской филармонии // Советское искусство. 1940. № 34. 14 июня).

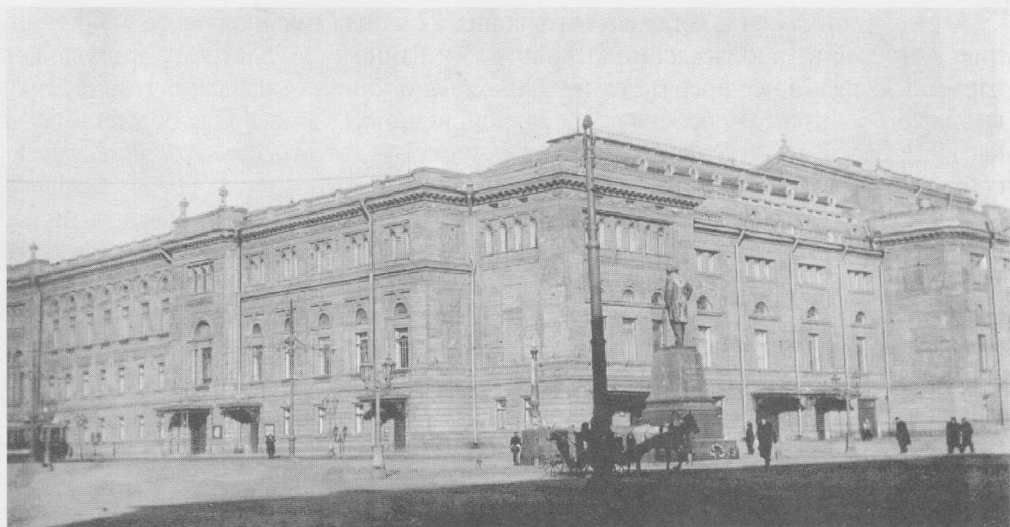
Хорошо помню день, когда началась война. 22 июня Симеонов проводил репетицию концерта из произведений Оловникова и Вайнберга. Репетиция проходила в парке. Неожиданно ее прервал служащий, взволнованно объявивший, что по радио выступает Молотов. Мы бросились к радиоприемнику – война! Она обрушилась на нас внезапно, и мы не сразу осознали масштабы этой катастрофы, продолжая делать свое дело. Первые два дня мы были заняты в филармонии, организовывали концертные бригады для призывных пунктов. На третий день немцы начали бомбить Минск. Бомбежка была такой силы, что город загорелся, как Москва на картине Верещагина. Для организованной эвакуации времени уже не было, все как могли бежали на восток. У Кости в тот момент было особенно тяжелое положение. Его жена незадолго до начала войны уехала в Москву на конкурс вокалистов, а он остался в Минске с двумя дочерьми, и младшая была совсем маленькая⁶. Дороги бомбили, все машины шли переполненные, люди уходили пешком. Косте удалось посадить детей в машину, он договорился о встрече с ними в каком-то условленном месте, куда он должен был добраться позже. Но началась такая неразбериха, что дети потерялись, и он не смог их найти. О дальнейшей судьбе Кости – о годах в фашистском плену, о том, что он бежал и восвал в Сопротивлении – я знаю уже из его рассказов во время кратких послевоенных встреч. Всю войну семья не ведала о том, где он находится. Жена Симеорова писала в Ташкент, куда была эвакуирована Ленинградская консерватория, надеялась найти его там. Встретились они только после войны.

В последующие годы мои встречи с Константином Симеоновым носили эпизодический характер. Я знал о его успешной работе в Киевском оперном театре, об исключительно ярких постановках опер Шостаковича, Мусоргского. Когда Костя стал главным дирижером Мариинского театра, я бывал на его спектаклях «Пиковая дама», «Тихий Дон», «Садко», «Мазепа». Запомнились мне и некоторые его концертные выступления.

Мне кажется, что Симеонов был одинаково интересен и талантлив как за пультом оперы, так и на концертной эстраде. Это еще раз доказывает, что разделение дирижеров на симфонических и оперных искусственно. Вспоминается мне в связи с этим беседа с Фрицем Штидри, у которого я был ассистентом в 1934 году. Когда я рассказал ему о принятой у нас градации, он очень удивился и возразил: «А как же такие произведения, как „Саломея“, „Кавалер розы“, „Кольцо нибелунгов“? Ведь для того, чтобы продирижировать этими операми, необходимо ощущать себя оперным дирижером. Работа в концертном зале и в театре одинаково обогащает исполнителя, это две стороны единого целого». Сравнивая довоенные выступления Константина Симеорова с теми симфоническими концертами, которые он проводил уже будучи зрелым мастером, я чувствовал благотворное влияние его многолетней работы в опере. Он мыслит зримыми театральными образами. Свойственное ему образное мышление стало с годами более отточенным. Ему были близки сочинения, в которых есть контрастность ярких, почти театральных сопоставлений.

О работе Симеорова в Мариинском театре вспоминают до сих пор. Его постановки всегда были интересны, хотя и вызывали много споров. Он безошибочно, как настоящий оперный режиссер, строил драматургию спектакля, он мог пожертвовать во имя драматургической цельности спектакля тем музыкальным материалом, который,

⁶ Речь идет о Наталье Константиновне Симеорова, дочери К. Симеорова, и Янине Робертовне Куликовской, старшей дочери его жены. Елена Донатовна Симеорова (урожденная Пундор, в первом браке Куликовская; 1903–1987) – первая жена К. Симеорова, певица (меццо-сопрано).



Петроград. Театральная площадь. Здание консерватории. 1920-е годы.

по его мнению, тормозил действие. Его купюры в спектакле «Садко» (а он совершенно отказался от образов Любавы, Нежаты, Старчища, сократил ряд картин оперы) многими музыкантами были восприняты как исполнительское своеволие. Спектакль убеждал, но подход к авторскому тексту вызывал возражения. Но ведь и работа над оперой Держинского «Тихий Дон» («Григорий Мелехов») проходила очень нетрадиционно! Дирижер отдавал композитору страницы партитуры со словами: «Это надо заново написать, а это необходимо переделать». Он изменял вокальные партии, делал купюры, перестановки музыкального материала, кое-что сам оркестровал. И несмотря на то, что нотный текст был несовершенным, спектакль стал шедевром. Наверное, границы исполнительской смелости определяются масштабом личности интерпретатора и автора произведения. При постановке оперы «Тихий Дон» такой подход к авторскому тексту был, видимо, возможен, в случае обращения к партитуре Римского-Корсакова – неприемлем. Мне кажется, что Симонову иногда мешала безапелляционность его суждений, категоричность его творческой позиции.

Я думаю, что Симонов не выявил свой талант до самого конца. Может быть, причиной этому была война, наложившая отпечаток на всю его дальнейшую жизнь.

Интервью, 1989 г.

Vivace.

(Corno da caccia) (Tromba)

Tromba I

Tromba

Tromba

Timpa

Auto trav

Oboe

Auto trav

Oboe

...если вспомнить его [Климова. – О. В.] работу над Мессой си минор Баха, Реквиемом Моцарта, Торжественной мессой Бетховена, где хоровые партии нисколько не отличаются от партий оркестровых, требующих большой подвижности, то [...] понадобились и технически новые приемы, которых в практике у нас прежде не было. [...] Грохочущие звуковые каскады (Cum sancto Spiritu) из Мессы Баха, двойной фуги из Реквиема Моцарта – в бешеном движении, с большой силой звуковой массы, – приводили в восторг и удивление слушателей. Для того, чтобы не было «мазни», применялся оркестровый прием, как у духовых инструментов на staccato, когда каждая нота отбивается ударом языка. Но Боже упаси перейти границы...

К. Симеонов. Воспоминания о М. Климове. 1980-е годы.
Из архива Е. К. Симеоновой. Публикуется впервые.

Fagotti

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Continuo

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, Basso) are on the right side of the page, with their lyrics written below the notes. The instrumental parts (Fagotti, Violino I, Violino II, Viola, Continuo) are on the left side. The score is in G major and 2/2 time. The vocal parts are singing in a staccato style, as mentioned in the text above. The lyrics are: 'Cum sancto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Patris,' and 'in glo - ri - a De - i Patris,'.

*Рисуй на черном выступе Стены
Свой страх
В обличье Зверя
Или выйди
Ему навстречу
И убей его...*

Ю. Марцинкявичюс

III. ВОЙНА

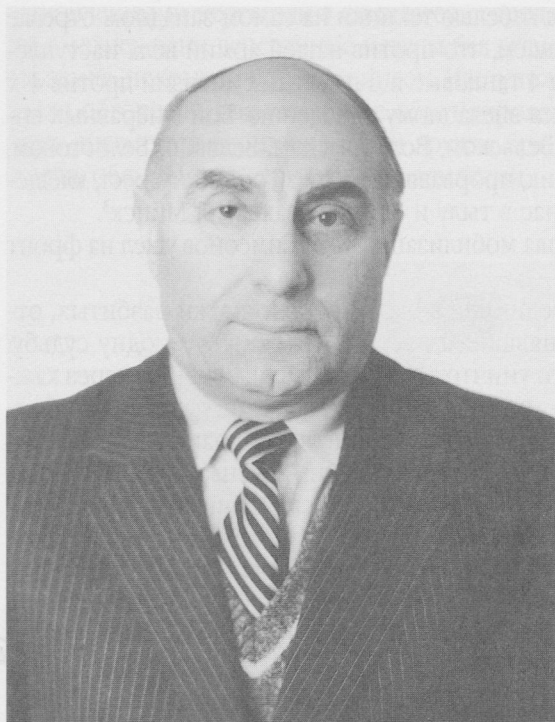




К. Симеонов - рядовой 127-го гвардейского стрелкового полка
42-й Прилукской Краснознаменной дивизии. 1945 г.
Из архива Н. К. Симеоновой. Публикуется впервые.

Георгий Автандилов

О пережитом в фашистском плену



Георгий Герасимович Автандилов – профессор, доктор медицинских наук, действительный член Академии естественных наук России.

Заведующий кафедрой патологической анатомии и декан медико-биологического факультета Центрального института усовершенствования врачей (Москва).

Был призван в Красную Армию в октябре 1940 года из города Орджоникидзе Северо-Осетинской автономной республики СССР. Участник Великой Отечественной войны. Бывший узник нацистских концлагерей.

в Белоруссии имела большой выступ на запад, а город Белосток с округом входил в состав Белоруссии (сейчас это территория Польши).

Г. К. Жуков в своей книге пишет: «Накануне войны 10-я армия и ряд других частей Западного округа были расположены в Белостокском выступе, выгнутом в сторону противника. Такая оперативная конфигурация войск армии создавала угрозу глубокого охвата и окружения их со стороны Гродно и Бреста путем удара по флангам. Это ошибочное расположение войск, допущенное в 1940 году, не было устранено до самой войны»².

За долгую творческую жизнь Константин Арсеньевич Симеонов подарил радость общения с музыкой миллионам отечественных и зарубежных слушателей и зрителей. Восхищаясь его талантом, многие задавали себе вопрос: откуда у этого мастера-самородка такое глубокое проникновение в душевный мир человека? Откуда такое понимание чувств и страстей, добра и зла, подлости и честности, веры, любви и ненависти?

Присущие ему качества имели один весьма важный исток. Это жестокая школа Великой Отечественной войны, через которую Константин Арсеньевич прошел день за днем не только в боях, но по самому тернистому пути – познав и пережив все ужасы гитлеровского концентрационного лагеря Ламсдорф-318-Ф¹. Этот страшный период биографии К. А. Симеонова требует более подробного освещения, тем более что он и автор очерка весь этот срок были связаны общей судьбой. Но необходимо небольшое пояснение.

Не всем сейчас известно, что до Великой Отечественной войны государственная граница СССР

¹ Ныне город Ламбинович Опольского округа Польши – здесь и далее примечания автора очерка.

² Жуков Г. К. Воспоминания и размышления. М.: Агентство печати «Новости», 1974. С. 283–284.

Мне, старшине телефонно-кабельной роты 95-го отдельного батальона связи 86-й Краснознаменной стрелковой дивизии этой 10-й армии Западного военного округа, как и всему личному составу подразделений, принявших рано утром 22 июня 1941 года бой на западной границе у города Цехановец, не была известна указанная Г. К. Жуковым оперативная обстановка. Мы, солдаты, вели тяжелые оборонительные бои с большими людскими потерями, с гибелью техники на самом западном отрезке этого «рокового выступа». Теперь мы знаем, что против нашей армии вела наступление группа Вермахта «Центр», имевшая 4 танковые и 6 пехотных дивизий против 4-х наших пехотных дивизий, подвергшихся внезапному нападению. Бои в неравных силах шли на границе, реке Нужец, под Бельском, Волковыском, Зельвой, Белостоком, Барановичами... А в это время противник, прорвавшись через Гродно и Брест, клещевым захватом замкнул котел далеко у нас в тылу и 28 июня захватил Минск³.

В первый день войны в Минске прошла мобилизация. К. А. Симеонов ушел на фронт добровольцем.

Военные действия в Белоруссии соединили в окружениях остатки разбитых, отступавших и вновь созданных оборонявшихся частей, уготовив всем одну судьбу: смерть или ранение. Окруженные части уничтожались налетами авиации через каждые 15–20 минут, артиллерийскими и минометными обстрелами, действиями бронетанковых частей противника. Убитые оставались на поле боя, раненые попадали в плен. Такая горькая судьба не миновала меня и Константина Арсеньевича Симеонова, доставленных в концлагерь Минска. Не могу не привести здесь мнение историков: «Мужественная борьба советских войск прикрытия в первую неделю войны сорвала замыслы противника уничтожить Советскую Армию в Западных районах до рубежа рек Западная Двина и Днепр»⁴. В действительности двадцать пять дивизий группы «Центр», нацеленных на прохождение кратчайшего пути к Москве, задержались почти на две недели в Белоруссии, уничтожая яростно сопротивлявшихся бойцов Красной Армии Западного особого военного округа (вспомните Брестскую крепость, а сколько было других военных эпизодов, оставшихся до сих пор неизвестными).

Ничего нет страшнее плена, да еще фашистского, для искалеченного, лишенного возможности защищаться солдата – это и физическая немощь, и душевное бессилие, сознание невозможности оказать сопротивление, ежеминутная угроза расправы и смерти, безвестность (пленные, как известно, числились «без вести пропавшими»). Единственным утешением для плененных в Белорусском котле было сознание выполненного до конца воинского долга в создавшейся трагической обстановке. Мы отходили по приказу, последними, прикрывая страну. Многие ценою жизни, своей крови давали ей лишний час, день, неделю для организации новых рубежей обороны, для наступления и победы – никто из честных людей в этом не сомневался.

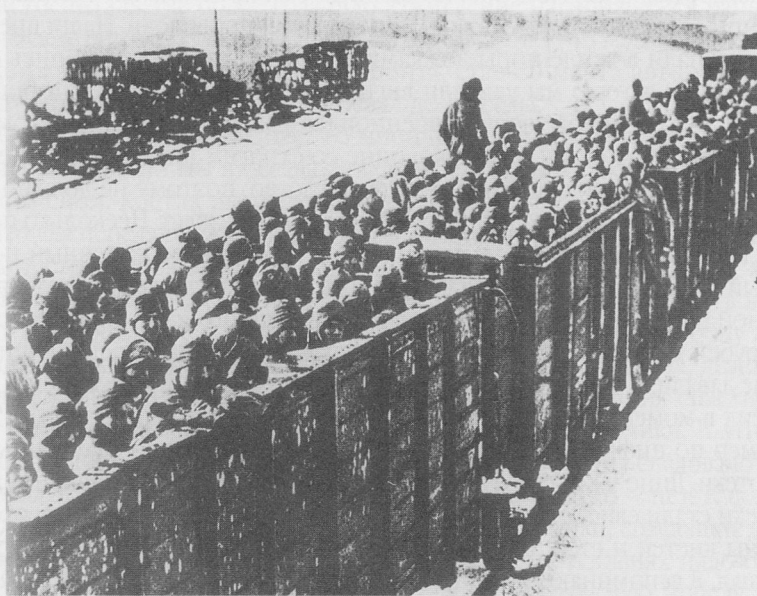
С позиций сегодняшнего дня все яснее утверждается убеждение, что победа над врагом была заложена в первые часы войны 22 июня 1941 года в приграничных сражениях, в сопротивлении Красной Армии. Этот дух непокорности врагу пленные 1941 года пронесли через все годы неволи, из-за чего фашисты их называли «die verfluchten Soldaten» (проклятые солдаты). Уместно привести по этому поводу мнение историков медицины: «Когда заходит речь о подобных судьбах, то порой слышишь скептические реплики о правомерности применения слова „героизм“ к военнопленным...

³ «Одиннадцать дивизий 3-й и 10-й армий Западного фронта оказались в окружении между Белостоком и Минском (район Налибокской пуши), где вели бои до 8 июля, сковав здесь около 25 дивизий противника» (Великая Отечественная война 1941–1945 годов. М.: СЭ, 1985. С. 581).

⁴ Великая Отечественная война 1941–1945 годов. М.: СЭ, 1985. С. 581.

Подобные высказывания не обоснованы ни с исторической, ни с морально-правовой точек зрения, а порой они извращены настолько, что не могут считаться для нас приемлемыми. Главным образом потому, что они противоречат человечности – одному из основных критериев нашего бытия»⁵.

Вначале я попал в Минский пересыльный лагерь, откуда меня вместе с другими военнопленными перевезли в концлагерь города Ярослав (на востоке Польши). В лагере имелись одни деревянные навесы без стен, в виде треугольных палаток. Спали мы на земле, покрытой по утрам инеем. Наступили холодные октябрьские ночи, а на нас было обгорелое, рваное летнее обмундирование, в котором мы участвовали в боях. Весь дневной рацион составляли кружка брюквенной баланды и маленький кусочек хлеба, обсыпанного древесными опилками.



Поезд с советскими военнопленными. Октябрь 1941 г. Хроника ИТАР-ТАСС.

Здесь я познакомился с К. А. Симеоновым. Это произошло так. Я обратил внимание, что вокруг тридцатилетнего солдата (нам, кадровикам, было по 19–20 лет) собирается группа бойцов и слушает его рассказы. Я подошел к ним и сразу увлекся образным пересказом оперы «Иван Сусанин», который вел этот солдат. Рассказчик посмотрел на меня, сделал паузу, а затем продолжил повествование. До сих пор я не знаю, что его привлекло: мое заросшее кавказское лицо, грязная повязка на поломанной руке, палка в другой руке (ранение бедра) или живая реакция на события и финал рассказа, имевшего прямое отношение к ситуации, в которой мы находились. Вдруг рассказчик обратился ко мне с вопросом:

– Ты хватил горя, солдат, скажи: кто победит в этой войне?

Я посмотрел в его светлые глаза и ответил:

– Россию никто не побеждал, вспомните Наполеона!

– Молодец! Я Костик из Минска, – сказал он, протягивая мне мягкую руку.

⁵ Косарев Н. Н., Новодранова В. Ф. Гуманизм и антигуманизм в медицине. М.: МЗ РСФСР, 1984. Ч.1. С. 63.

– Я Жора с Кавказа, – ответил я. Мы поняли друг друга и стали друзьями на всю жизнь. Наши общие страдания только начинались.

В один из дождливых осенних дней всех ходячих узников построили и погнали на вокзал. Колонну сопровождал конвой с собаками. Пленные шли с трудом, голод сделал свое дело: отеки, одышка, слабость. Отстающих пристреливали, на них натравливали собак. Дорога на вокзал была усеяна трупами. Мы с Костиком и моими земляками Сергеем и Николаем (впоследствии умершими от сыпного тифа) крепко держались друг за друга. Так мы шли, задыхаясь от усталости, около пяти километров. В товарные вагоны нас загоняли по пятьдесят человек, каждому давалась маленькая буханка хлеба. Дверь и люки были закручены проволокой и не открывались три дня, пока мы не достигли конечного пункта – Ламсдорфа. В нашем вагоне восьмеро умерло в пути. Мы еле шли, подгоняемые криками стражи.

В концлагере для советских военнопленных был подготовлен специальный блок «Ф» – пустырь, огороженный двумя рядами колючей проволоки. Наши предшественники уже выкопали в земле норы ложками и котелками и так спасались от холода.

При подходе к лагерю мы увидели виселицу, на перекладине которой качалось шесть трупов. Это были повешенные военнопленные. На ломаном русском языке немецкий офицер обратился к нашей колонне со строгим предупреждением. Он сказал, что эти шесть человек повешены за людоедство, поэтому не должно следовать их примеру. Нам стало ясно, куда нас привели и что нас ждет. Несколько позже были возведены щитовые бараки и был приспособлен под жилье каменный полуподвал.

Суточный рацион узника состоял из 0,5 литра супа-баланды, приготовленного из неочищенной брюквы, и 250 граммов хлеба, испеченного из муки, содержащей 75% жмыха, отрубей и древесных опилок. Картошка, хотя и значилась в рационе, но ее отдельно не давали. К зиме узники напоминали скелеты, обтянутые кожей. Я, имея рост 174 см, весил в момент регистрации 48 килограммов и получил номер 21518/318-Ф. Костин номер по цифрам был близким моему. На смену худобы у пленных пришли голодные отеки. Лицо у Константина Арсеньевича округлилось, появились мешки под глазами, щеки стали свисать на расширившуюся шею, увеличился живот, отеки тыльные стороны кистей и стоп, голени стали цилиндрическими. Он едва передвигался, тяжело дышал. Я вспоминаю его котелок, сделанный кем-то из жестяной банки с проволочной ручкой, и половину деревянной ложки. «Это мои главные инструменты», – горько шутил Костик. Среди пленных росла завшивленность, и приходилось просматривать одежду не реже двух-трех раз в день. Сил становилось все меньше и меньше. «Доживем ли мы, Жора, до Нового 1942-го года?» – спрашивал он меня. Наш оптимизм постепенно угасал. Началась эпидемия сыпного тифа. В день на носилках выносили по 80–100 трупов. В бараках ходили и ползали люди в сыпнотифозной горячке и бреде. Нередко носильщики трупов сами падали замертво. На кладбище лагеря покоится 80 000 солдат и офицеров Советской Армии, не выдержавших издевательств, холода, голода и болезней. Всего же за годы войны через концентрационный лагерь Ламсдорф-318 прошло около 140 тысяч военнопленных. Очень много бед принес туберкулез, вспыхнувший среди ослабленных от голода людей. Особенно тяжелые условия в лагере были созданы зимой 1941/42 года. Из 22-х тысяч зарегистрированных узников к весне 1942 года в живых осталось не более 2-х тысяч, в основном попавших в санчасти и лазарет.

Константин Арсеньевич тоже перенес сыпной тиф. Перед Новым годом свалился и я. Как мне рассказал сосед по нарам, при очистке барака меня сочли умершим и

вынесли. Я очнулся от холода, вылез из-под мертвых тел и дополз до барака. «Воскрес!» – устало произнес сосед и принялся бить вшей на воротнике гимнастерки...

По воскресеньям производилась уборка барачных, и всех ходячих выгоняли на мороз, заставляя стоять по три-четыре часа. У многих появились обморожения. Я отморозил ноги, началась гангрена. Впервые за весь срок пленения, в феврале 1942 года, была проведена санитарная обработка. Всех нас после душа продержали голыми в холодном сарае в ожидании продезинфицированной одежды. Убитые вши были синего цвета. Как я понимаю теперь, немцы использовали для дезинфекции цианистые препараты, которыми душили узников Освенцима.

Фельдшер из военнопленных – «дядя Степа» – в числе большой группы больных отобрал в санчасть («ревир») меня и Костика. В санчасти он же произвел мне без обезболивания операцию по удалению омертвевшей фаланги пальца и направил меня в лагерный госпиталь, где более года шло заживление нагноившейся раны. Я остался в госпитале санитаром до освобождения лагеря в марте 1945 года 55-м корпусом 21-й Гвардейской армии 1-го Украинского фронта, став 20 марта автоматчиком 240-го стрелкового полка этой же армии, и воевал до Победы.

Костя Симеонов долго находился со мной в госпитале, постепенно набирая силы. Много вечеров провели мы в беседах, обсуждая довоенную жизнь, которая казалась нам райским сном. Костик пытался писать на температурных листах музыку и говорил мне, что для передачи ужасов, переживаемых нами, нет музыкальной палитры. Это должна быть страшная какофония, которая, словно мучительная пытка, может свести человека с ума. Главным в этих тяжелых условиях было не потерять веру в справедливость и в Победу, не дать слабовольным переметнуться на сторону врага, а для этого фашисты создавали все условия: шла антисоветская агитация, дезинформация о падении Москвы, Ленинграда, Сталинграда, давались обещания спасти жизнь, избавить от голодной смерти. Засылались провокаторы и доносчики. В этих условиях преданность Родине и друг другу были превыше всего. Поэтому следовало четко дифференцировать людей: на кого можно положиться, а на кого – нет. К сожалению, в лагере были уголовники, беспринципные эгоисты, шкурники, спасавшие свою жизнь любой ценой, иногда и предательством. В этих тяжелых условиях надо было сохранить веру в справедливость, в далекую, но обязательно грядущую Победу, до которой нам, может быть, и не удастся дожить...

В одной из бесед с Константином Арсеньевичем весной 1942 года возникла идея создать группу из надежных, умеющих петь и играть людей, достать музыкальные инструменты и получить разрешение на исполнение нескольких старых народных песен перед пленными. После выписки из лазарета Костя сумел создать такую группу и назвал ее «капеллой». Первые выступления были скромными, и репертуар, согласованный с лагерным переводчиком, состоял только из народных русских песен, не вызывая беспокойства у комендатуры. Исполнялись очень задушевно «Лучинушка», «Крутится, вертится шар голубой», «Ермак», «Стенька Разин» и другие песни. Появились вскоре некоторые солдатские песни старой русской армии, а затем и советские песни «Волга-Волга», «Катюша». В песне «Родина» Исаака Дунаевского разрешалось исполнять только первый куплет «Широка страна моя родная, много в ней лесов, полей и рек...» Куплет, где говорится о том, что «у нас нет ни черных, ни цветных», запрещался. Так было и с другими советскими песнями. Во время концерта контролера-переводчика обычно умышленно отвлекали на какие-либо дела: снятие пробы на кухне, уточнение какого-либо вопроса, – и в его отсутствие все песни исполнялись полностью.

Какой патриотический заряд получал узник, мысленно возвращаясь на Родину, домой, к своей семье! На мотив «Крутится, вертится шар голубой» читалась мелодекламация, в которой говорилось о возвращении солдата с фронта домой, о том, что от дома осталось только пепелище, погибли родители, жена и дети. Это возбуждало такую ненависть к фашистам, что слушатели сжимали кулаки. Песня заканчивалась словами: «В этой войне победителем будет тот, кто справедлив, кого любит народ!» А декламация знаменитой «птицы-тройки» Гоголя вселяла веру в далекую, но грядущую победу. Эту декламацию исполнял Михаил Лотарев.

Вспоминаю приход капеллы к нам в госпиталь. Большой хирургический зал заполнили перевязанные бойцы, доставленные из окружений под Киевом, Харьковом, Севастополем, Керчью, из других мест. Вышел Симеонов, и в зал полилась щемящая мелодия «Лучинушки». Судьба каждого солдата была такой же призрачной, как образ песни. «Догорю ль с тобой и я?» На лицах многих были слезы, некоторые плакали навзрыд. Песня всколыхнула нежность к Родине, стала паролем и призывом к сопротивлению, к мобилизации всех оставшихся сил для возвращения в действующую Советскую Армию, для беспощадной мести фашистам за надругательство над нашим народом.

Концерты капеллы проводились в изолированных друг от друга блоках лагеря и это давало возможность нести людям правдивую информацию о положении на фронтах, помогало организовывать спасение, направление в госпиталь для ложных операций лиц, преследуемых гестапо⁶. Каждый неверный шаг грозил Косте смерти.

Самосознание военнопленных возросло после побед под Москвой, Ленинградом, Сталинградом, на Курской дуге. Военнопленные ждали освобождения. Некоторые совершали побеги, многие гибли. Тайком отмечались советские праздники, вполголоса пели «Интернационал», «Вставай, страна огромная...» Замечу, что большинство освобожденных военнопленных из госпиталя и лагеря сразу же влились в действующие подразделения 1-го Украинского фронта и громили врага до Победы. Многие были награждены медалями и орденами СССР.

Подробности освобождения Константина Арсеньевича Симеонова мне неизвестны. Концлагерь был эвакуирован в феврале 1945 года. До нас дошли слухи, что часть колонны военнопленных была уничтожена. Госпиталь с больными и ранеными эвакуирован не был. Накануне подхода наших войск немецкий медперсонал бежал, во время генерального наступления частей Советской Армии бежала охрана. Мы свалили проволочные ворота и устремились навстречу нашим танкам еще во время боя. Так началась наша Свобода...

Несколько лет после войны я ничего не знал о судьбе Кости. И какова же была моя радость, когда 23 февраля 1948 года в Орджоникидзе, ныне Владикавказе, где я учился в медицинском институте, на филармонической афише я прочел: «Концерт симфонической музыки. Дирижирует лауреат Всесоюзного смотра дирижеров Константин Симеонов». До концерта оставалось два часа.

⁶ Участники капеллы были своего рода связными, дававшими информацию о тех узниках, которые нуждались в спасении. Офицеры и все те узники, которых необходимо было скрыть, помещались в инфекционное (туберкулезное) отделение лазарета, в котором имелась палата для совершенно здоровых. К их температурным листам прикладывались рентгеновские снимки умерших туберкулезных больных. Малочисленный немецкий медицинский персонал (главврач в чине капитана, санитарный унтер-офицер и два санитарных ефрейтора) это отделение не посещал. Скрывая военнопленных от преследований, наши хирурги делали им ложные разрезы по поводу «аппендицита», накладывали гипс, шины и прочее. Мы использовали подмены номеров между живыми и умершими узниками. Помню, что мне таким образом удалось «спрятать» Героя Советского Союза летчика Орлова, политрук-капитана Петросяна, полковника Кравченко и многих других. Они дожили до освобождения и благодарили меня уже на воле.

За тридцать минут до обозначенного в афише времени подъехала машина, и вошел Костя в «гражданской» одежде. Еще через десять минут я пробрался за кулисы. Были немая сцена, объятия и слезы, а потом звучала «Богатырская» симфония Бородина. Читатель, знакомый с предшествующим рассказом, наверное, может понять, что слышалось в этой величественной и трагической музыке двоим людям в переполненном концертном зале. После концерта мы до утра вспоминали в гостиничном номере то, что пережили и вынесли, – все было свежо и больно...



Встреча бывших узников нацистского концлагеря Ламсдорф-318-Ф. Слева направо: Г. Автандилов, М. Лотарев, К. Симеонов. Нальчик. 1961 г. Из архива Г. Автандилова.

Мы часто встречались в последующие годы: в Киеве, на его концертах в Кисловодске, в Нальчике, где я долгое время жил. Когда я в 1965 году переехал в Москву, а Константин Арсеньевич – в Ленинград, наши встречи стали постоянными. Моей семье, для которой он был кумиром, посчастливилось слушать его концерты и спектакли, его удивительные рассказы о музыкальных произведениях в длительных домашних беседах с музицированием на нашем пианино. Наша дружба продолжалась до последнего дня жизни Константина Арсеньевича.

Слушая сохранившиеся музыкальные записи Константина Арсеньевича Симеонова, я знаю, что в звучание оркестра и хора вложены его талант и вера в торжество справедливости, его горячая любовь к Родине, которая помогла ему выстоять в тяжелых испытаниях. Выдающийся музыкант, дирижер, гражданин, патриот – таким он остался в памяти друзей и почитателей его таланта.

1987 г.

7

Война —

Это проверка долга — гражданственности
 обязанности перед своей страной
^{С первых дней войны}
 Начал я со сборкой ~~факта~~ добровольцев,
 роты или батальона, в окрестности на передо-
 вой — приданной какой-то кадровой
 части, без всякого обмундирования.
 Существовала ^{без} форма. На коопузелках
 были вышивка, лимонки и буфки с
 горючей смесью. Вид у нас был тот...
 Идали ~~фрагментов~~ на извержение через
 Днепр у Шквева. нас как следует раскре-
 пили, ^{обозили} ~~топала~~ в окружении, ^{с шумом и гамом} ~~наши~~ ~~пропала~~.
 После пересортировки, тут же нас
 отравили в тыл и врану, где умишленно
 всем того, что не должно попасть в руки
 врага. Здесь там не было, но дело свое
 выполняли исправно носом носом оковы гайками
 не ~~на~~ ~~рас~~ ~~ст~~ ~~на~~ ~~ли. Мам ~~не~~ ~~подуши~~ ~~Гайду~~ ~~то~~
 контррото, ~~что французская~~ ~~во~~ ~~ф~~ ~~результат~~
 которой ~~наши~~ до сих пор. Французски я
^о ^{лишней} ^{правом} ^{чужа}~~

Василий Мухин

Концерт за колючей проволокой



Василий Филиппович Мухин (1900–1994) – участник революций, гражданской и Великой Отечественной войн. Ответственный работник ЦК ВКП(б) с 1928 по 1935 год. Работал в Казахстане, в Кузнецке и Сталинграде. С 1935 по 1941 год сотрудник Государственного Эрмитажа. Бывший узник нацистских концлагерей.

Начало 1943 года. Я, бывший комиссар тыла 180-й Эстонской дивизии Северо-Западного фронта, доставлен в концентрационный лагерь Ламсдорф-318-Ф. Это был уже четвертый концлагерь после памятного 18 июля 1941 года, когда меня, тяжело раненного и контуженного, не смогли подобрать наши отступающие войска. Сколько было пережито за это время!

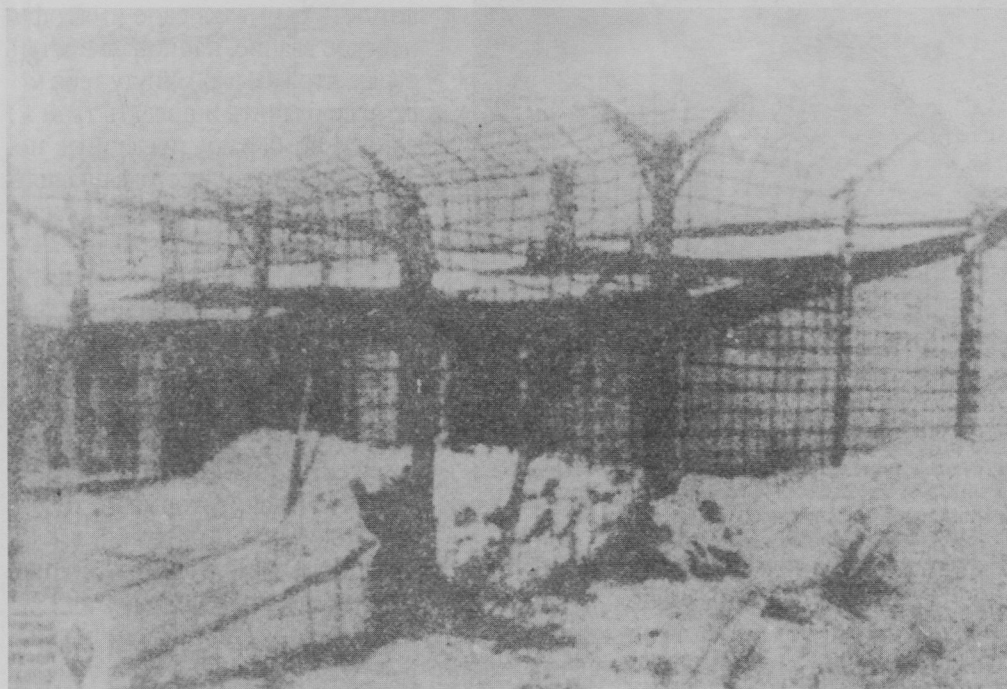
В лазарет Ламсдорфа меня привезли полуживого, беспомощного. Ходить я не мог после тяжелой травмы, которую получил, упав на дно угольной шахты. Медики лазарета, тоже пленные, помогали мне чем могли. Выжил я чудом. Тогда я впервые услышал о Симеонове. Старший по нашему бараку, Борис Александрович Заруцкий, рассказал мне, что здесь незадолго до меня находился музыкант, очень интересный человек, который сейчас отправлен в общий лагерь. Познакомиться с ним я тогда не мог. Лагерь был разделен на полтора десятка блоков, отгороженных друг от друга

Никакую физическую боль, никакое ранение нельзя сравнить с фашистским пленом. Люди, прошедшие через этот ад, терпели постоянные издевательства, голод, болезни, видели ежедневно смерть своих товарищей. Но самыми нестерпимыми были душевные муки, нравственные терзания. Оторванность от Родины и тревога за ее судьбу, за судьбы родных и близких, необходимость скрывать свое имя, офицерское звание, национальность и страх, что каждую минуту тебя могут разоблачить и предать твои же соседи по бараку, неудачные попытки побегов и жестокая расплата за них, – разве можно рассказать обо всем, что пережито за колючей проволокой?

Часто тем единственным, что связывало больных, истощенных людей с жизнью, не давало им опуститься до предательства, малодушия и страха, был нравственный стержень в них самих. Я встречал в плену людей, которые не только сами выстояли, но помогли выстоять другим. Один из них – Константин Арсеньевич Симеонов.

ключей проволокой, и пленные разных блоков общаться не могли. Эти меры предосторожности принимались фашистами для того, чтобы пресечь возможность побегов, бунта, создания пленными подпольных организаций.

Но подпольная антифашистская организация все равно существовала. Я принимал самое непосредственное участие в ее формировании. Она была создана по методу конспиративной цепочки, когда каждый член организации знал только двух человек и в случае провала не мог выдать всех. Когда я познакомился с Константином Арсеньевичем, я тоже не знал, входил ли он в состав антифашистских групп в лагере. Но было несомненно, что он принадлежал к тем военнопленным, которые были настоящими, мужественными людьми, способными на борьбу, которые своей самоотверженной работой поддерживали дух тысяч потерявших веру и волю людей. Об опасной и чрезвычайно важной работе, которую проводил Константин Арсеньевич вместе с организованным им ансамблем (он называл этот ансамбль капеллой), я хочу рассказать подробней.



Концлагерь Ламсдорф. Шталаг VIII Ф.
Клетка, в которой содержались приговоренные к смерти.

Познакомился я с Симеоновым весной 1943 года, когда капелла давала концерт в лазарете. Для этой цели устроили импровизированную сцену в пустом бараке и стали ждать артистов. Было их человек тридцать: мужской хор, скрипач, баянисты, балалаечники, чтецы-декламаторы и певцы. Меня поразили музыкальные инструменты в их руках. Откуда они? Потом, когда я спрашивал об этом, мне рассказали, что многие инструменты пленные делали собственными руками, самыми сложными путями доставая материал. Это было невероятно.

Концерт начался с песни «То не ветер ветку клонит». Это была наша русская мелодия, которая вдруг расцвела на этой поганой земле, за колючей проволокой. Я лежал на носилках, и у меня темнело в глазах. Казалось, что все происходящее было сном. После первой песни зазвучала «Катюша», потом – песня из кинофильма «Вратарь». А затем произошло невероятное: хор под управлением дирижера исполнил песни «Широка страна моя родная» и «Священная война». В том, что в лагерь попадали новые песни, не было ничего удивительного – их приносили новые группы военнопленных. Но как это могли позволить? Программа концерта, несомненно, проверялась. Народные песни, видимо, прошли цензурный досмотр коменданта лагеря, а вот все остальное было добавлено уже на концерте. На нем присутствовал только один немец-охранник, ни слова не понимавший по-русски. Он стоял и улыбался, приговаривая: «Gut, gut». Но риск все равно был огромный – ведь среди слушателей могли оказаться предатели.

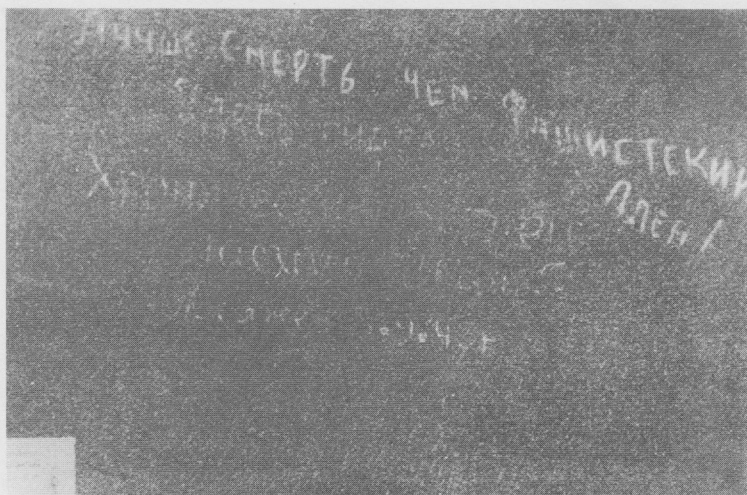


Концлагерь Ламсдорф. Эксгумация трупов в 1945 г.

После выступления хора программу продолжил чтец. Помню, что звали его Миша и что до войны он был студентом театрального института. Он начал декламировать фрагменты из повести Гоголя «Тарас Бульба». Текст оказался смонтированным таким образом, что кульминационными оказались строки: «Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!». Это было потрясающе. Трудно подобрать слова, которые могли бы передать воодушевление и гневный восторг слушателей.

После концерта мы познакомились. Константин Арсеньевич пришел ко мне в барак, чтобы посмотреть скульптуры, которые я лепил из глины. Охранники разрешили мне это безобидное, на их взгляд, занятие. Для меня же оно было связью с Родиной, с довоенными годами, с моим желанием получить художественное образование. Среди небольших скульптур, вылепленных мной, были Бетховен, Пушкин и даже Ленин. Накануне проверки гестапо, а мы всегда заранее об этом знали благодаря работе подпольных организаций, я изменял до неузнаваемости облик Ленина, а потом все вновь восстанавливал. Константину Арсеньевичу мои работы понравились. Мы беседовали очень сдержанно и осторожно, так как не знали друг друга. Я рассказывал ему о своем увлечении, он внимательно слушал и больше молчал.

Помню еще две встречи, когда Симеонов уже один, без капеллы приходил в лазарет. Он как руководитель самодеятельного ансамбля, собранного из военнопленных всего лагеря, имел право приходить в изолированные друг от друга блоки. Мы пожимали друг другу руки, но особых разговоров у нас не было. Константин Арсеньевич навещал не только меня, но и других пленных: старшего врача Иннокентия Ивановича Смирнова, который после войны был выслан в Воркуту и там умер, Бориса Александровича Заруцкого и других.



Концлагерь Ламсдорф. Шталаг VIII. Надпись на стене бункера.

Больше во время войны мы не виделись. В августе 1943 года я совершил неудачный побег из лагеря. Меня поймали на Одере, вернули в Ламсдорф, долго держали в камере смертников. Товарищам из лагерного подполья удалось меня оттуда вытащить, сменив мне фамилию в лагерной картотеке. Я находился в лазарете под другой фамилией до тех пор, пока нас не освободили советские танковые части.

У капеллы, руководимой Симеоновым, была трагическая судьба. В 1944 году она еще существовала и давала концерты не только в Ламсдорфе, но и в других концентрационных лагерях. В нашем лагере ансамбль осуществлял связь между изолированными блоками и тем самым помогал работе антифашистского подполья. В конце 1944 года до нас дошли слухи, что фашисты, «раскусив» смысл музыкальной деятельности

Симеонова, учинили жестокую расправу. Все были сосланы на каторжные работы в каменоломни. Я был уверен, что Константин Арсеньевич погиб.

Прошло несколько лет после войны, но она продолжала звучать горьким эхом в моей жизни. Как бывший военнопленный я вместе с тысячами наших солдат, выживших в фашистских лагерях, проходил «фльтрацию» сначала на немецкой территории, затем в лагере под Уфой. Государственная проверка длилась год. Получив полную реабилитацию, я вернулся в Ленинград, долго и тяжело устраивался на работу.

Тогда же, в конце сороковых, я вновь услышал имя Константина Симеонова. Оно значилось на афише симфонического концерта в Большом зале филармонии. Как удалось выжить этому мужественному человеку? Ответ на вопрос я получил от самого Симеонова в 1973 году, когда состоялась наша первая послевоенная встреча. О том, что Константин Арсеньевич работает главным дирижером Кировского театра, я узнал не сразу. Узнав, позвонил в театр. Мне ответили, что Симеонов в больнице, и я решил навестить его.

Константин Арсеньевич с кем-то беседовал в больничном коридоре. Его взгляд скользнул по мне, не узнавая. Тогда я подошел к нему и сказал: «Ламсдорф». Он вскопчил... Мы сели в отдалении от людей, занятых обычными житейскими проблемами, и долго разговаривали. Я рассказал ему о своих послевоенных мытарствах, о судьбах людей, которых он знал. Константин Арсеньевич говорил о том, как чудом избежал смерти. После разоблачения ансамбля он работал в каменоломнях, потом бежал, добрался до Чехословакии, воевал в партизанском отряде. Где он встретился с нашими войсками, я не знаю.

С тех пор мы изредка виделись, бывали друг у друга в гостях, беседовали об искусстве. О войне мы вспоминали редко, не желая причинять друг другу лишнюю боль. Сейчас я жалею о том, что не расспрашивал Константина Арсеньевича о его трудной военной судьбе, о сложном периоде реабилитации. Как удалось ему избежать репрессивных акций, обычных в послевоенные годы? Наверное, нашлись люди, которые рассказали о его честности и работе во благо Родины в плену. В лазарете Ламсдорфа, где меня после побега скрывали в туберкулезном бараке, было очень много достойных людей, знавших об участии ансамбля Симеонова в антифашистской борьбе.

Проходят годы. Многое забывается. Но я до сих пор с необыкновенной остротой помню концерт в лазарете фашистского концлагеря. И это воспоминание – одно из самых дорогих в моей жизни.

Интервью, 1989 г.

9/1

Дорогой Михаил!

Поздравляю тебя с величайшим праздником Победы! Она и радость и печаль... Но все позади. Оставшимся в живых досталось прежде, а теперь у нас новые заботы, новая борьба. Покой нам только снится... Как твои дела, ты все гадишь? Небось начал сочинять пьесы. Сейчас все пишут. Пишут стихи, рассказы, мемуары, кляззы и пр., чем только не занимается сегодня наш брат. Доволен ли ты своей жизнью? Гребень у тебя как — торчит, или сбили? Небось некогда заниматься всякой чепухой, летишь, не замечая ничего.

Вечные проблемы, поиски и нигде места нет. Я, кажется, осенью поеду с Лен[инградской] филармонией в Грецию, Болгарию, Италию, а может быть, и еще чего-нибудь «учубучу». Чем черт не шутит? Вдруг и окажусь в Кировском или в Большом? А?!

В нашей жизни стабильности никакой: то что-то удлиняют, то что-то укорачивают. А иногда чертовски шикарно... Скоро в отпуск. На юг, вероятно, не поеду — надоел. Надо поближе к северной мудреной природе, там, говорят, лучше сохраняется продукция и человек. Ну вот и все.

Приветствуй своих. Желая, обнимаю и пр.

К. Симеонов-Арсенович

Дорогой Михайло!

Вечные проблемы, поиски и нигде места нет. Я, кажется, осенью поеду с Лен[инградской] филармонией в Грецию, Болгарию, Италию, а может быть, и еще чего-нибудь «учубучу». Чем черт не шутит? Вдруг и окажусь в Кировском или в Большом? А?!

В нашей жизни стабильности никакой: то что-то удлиняют, то что-то укорачивают. А иногда чертовски шикарно... Скоро в отпуск. На юг, вероятно, не поеду — надоел. Надо поближе к северной мудреной природе, там, говорят, лучше сохраняется продукция и человек. Ну вот и все.

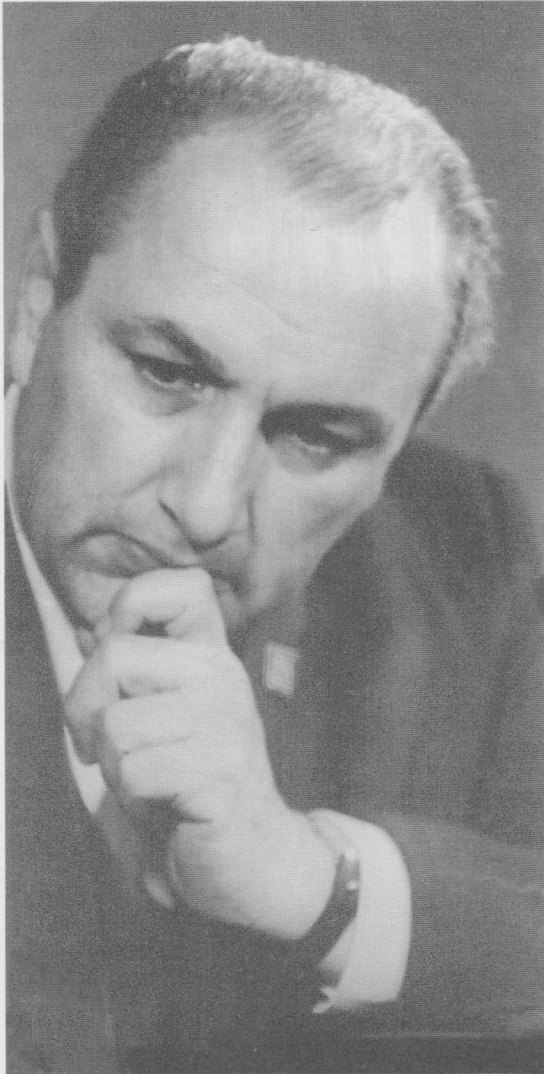
Приветствуй своих. Желая, обнимаю и пр.

К. Симеонов-Арсенович

К. Симеонов. Письмо к М. Лотареву. Автограф. 9 мая 1965 г. Из архива М. Лотарева. Публикуется впервые.

Михаил Лотарев

Парад обреченных



Михаил Самойлович Лотарев – режиссер. Работал в драматических театрах Дзержинска, Магнитогорска, Челябинска, Москвы, Хабаровска. С 1974 года живет в Санкт-Петербурге. Участник Великой Отечественной войны. Бывший узник нацистских концлагерей.

находились под защитой Красного Креста, получали посылки из дома, имели право на переписку, продолжали числиться на денежном довольствии своих армий. Мы, отмеченные штампом «SU», не имели никаких прав. Мы подлежали уничтожению.

Мы выгрузились из теплушек товарняка. Голодные, оборванные, грязные, завшивленные военнопленные из Саласпилсского лагеря, мы долго строились, рассчитывались по четверкам и, наконец, двинулись, подгоняемые патрулями с собаками, в концентрационный лагерь Ламсдорф. Он находился в Силезии и отличался огромными размерами и невероятной жестокостью обращения с военнопленными. Вот в этот лагерь мы и двинулись, шаркая порванной обувью и деревянными колодками (специальной обувью для советских военнопленных), а то и босиком. Шли по идеально чистому поселку со свежевыкрашенными одноэтажными домиками, с идеально ухоженными огородами и безлюдными улочками. Этапы русских военнопленных, как потом выяснилось, были явлением столь частым, что никакого интереса у населения не вызывали.

Наконец, дошли до ворот лагеря. Санитарная обработка, баня, склад с русским, английским и другим дряхлым обмундированием, в которое нас облачили. На спине, на груди, на пилотках и брюках – огромные ярко-желтого цвета буквы «SU» («Советский Союз»).

В лагере, разделенном на множество изолированных блоков, содержались военнопленные разных стран – англичане, французы, югославы. В отличие от советских, они

Думал ли я, получив накануне войны новенькую лейтенантскую форму и украсив ее значком ГТО, что меня ждут такие тяжелые испытания? Мое поколение, встретив войну, не сомневалось, что победа будет одержана через две-три недели. Я даже шинель не взял с собой на фронт, будучи уверенным, что она мне не понадобится.

Когда мы двигались на запад в первые дни войны, мы кричали раненым встречных санитарных эшелонов: «Ну что же вы? Эх, вы!» А они молча и угрюмо смотрели нам вслед, словно говоря: «Поезжайте и все увидите сами». Не дай Бог всем грядущим поколениям увидеть то, что прошло перед нашими глазами.



Советские военнопленные рядом с вырытыми ими землянками.
Концлагерь в Витцендорфе. Осень 1941 г. Хроника ИТАР-ТАСС.

Я помню разбомбленный эшелон и девушку Сашу, корчащуюся на земле в предсмертных муках. Я помню переправу через реку Воль нашей 16-й армии Западного фронта – жуткую картину беспорядочного бегства. Все происходящее тогда мы объясняли одним словом: «Предательство!» Но самое страшное было еще впереди. Концлагерь Саласпилс, смертная камера Смоленского гестапо, пересыльные лагеря под студеным зимним небом – зверства мучителей и нечеловеческая борьба за жизнь их жертв. В пересыльных лагерях не было воды, и толпы лагерников, которые могли двигаться, закрывали проволоку шинелями, перелезали через нее и шли к снегу – к жизни, к воде. Потом возвращались обратно. Тех, кто не хотел возвращаться, немцы пристреливали. Едой была мороженая падаль, за которую обезумевшие от голода люди дрались, вырывая ее друг у друга. Они гибли, борясь за жизнь – «изменники», забытые своей Родиной, заклеенные ею как предатели и отданные фашистам на поругание. Где память о них? Кто попросит прощения у сотен тысяч невинных жертв бездарного начала войны, погибших в фашистском плену или в послевоенных советских ГУЛАГах, проклятых нашим обществом и числившихся в «черных списках» КГБ?

Попад в плен в первые месяцы войны, я знал, что наверняка погибну. Офицер и еврей, я не мог ждать пощады. И хотя по лагерным документам я проходил как армянин Лотарян, выросший в Москве и не знавший родного языка, каждый прожитый день мог оказаться последним. В концлагере Ламсдорф моим спасителем стал Костя Симеонов.

...Он работал кладовщиком на складе вещевого рухляди, где нам выдали обмундирование. Небольшого роста, сутулый, с тяжелыми нависшими веками, из-под которых тебя пронизывал острый, хитрый, всезнающий и понимающий взгляд. Взгляд доброго, умного человека. Двигался он быстро, все делал ловко. Как бы невзначай Костя несколько раз прошел мимо и вдруг тихо сказал: «Ты – человек искусства. Пойдешь в ансамбль. Помогу». И все! Тревога закралась в мое сердце. Пережитое калейдоскопом промчалось в памяти. Какой еще ансамбль? Может быть, новая ловушка?

Как потом выяснилось, лагерный ансамбль существовал благодаря поддержке главного переводчика лагеря и его помощника. Костя же находил среди пленных музыкантов, распознавая их благодаря какой-то особой интуиции. Он всеми правдами и неправдами привел меня в формирующийся ансамбль и тем спас мне жизнь, как и многим другим. Во мне он нашел благодарного и отчаянного соратника. Стаж участия в художественной самодеятельности, занятия в театральном институте – все это очень пригодилось, хотя музыкантом я никогда не был.



Советские военнопленные в концлагере Заксенхаузен. 1941 г. Хроника ИТАР-ТАСС.

...Это был невиданный доселе оркестр. Баяны и гармошки соседствовали со скрипками, духовые – с самодельными контрабасами и балалайками. Годилося все, что хоть мало-мальски издавало звуки. Был и хор. Хористами становились в основном люди, которых необходимо было припрятать. Короче, это было убежище от фашистского плена. Репертуар складывался в основном из советских и народных песен. Решено было начать концерт с песни Дунаевского «Широка страна моя родная». Затем появились «Землянка», «Темная ночь», «Вася-Василек», «Смуглянка». Конечно же, были

и «Катюша», и «На рыбалке у реки», и другие популярные советские песни. Особая роль предназначалась мне. Я читал в сопровождении оркестра отрывки из гоголевских «Тараса Бульбы», «Мертвых душ» (к счастью, знал тексты наизусть), и когда под мелодию «Богатырских ворот» Мусоргского звучали слова: «Не было, нет и не будет силы, которая бы пересилила русскую силу», – все вставали.

Занимались и сочинительством. Очень популярны были тексты на мелодию «Все хорошо, прекрасная маркиза», когда под видом шуточных куплетов фактически передавались сводки Совинформбюро. Любимой мелодией была «Крутится, вертится шар голубой» из кинофильма «Юность Максима». Один куплет звучал примерно так:

Есть за Кремлевскими башнями дом,
Алые звезды сияют на нем,
И пусть все захватчики помнят о том,
Где эта улица, где этот дом.

А потом я исполнял псевдоармянские, неизвестно откуда заимствованные песни, жутко акцентируя, стремясь передать «кавказскую» интонацию. Я думал, что это меня спасает. А мой друг, цыган Володя Вороватов (была ли подлинной его фамилия?), с которым я прошел Смоленский лагерь и пересылку в Саласпилсе, виртуозно плясал и пел с надрывом цыганские песни. Костя не любил цыганщину, но взял Володю в ансамбль без колебаний. Так же, как я, Володя мог погибнуть в первую очередь, и его надо было спасать.

Участие в ансамбле и «армянский» язык, конечно, не были для меня полной гарантией безопасности. В лагере существовало много способов распознавания «юда». Самым унижительным был Schwanz parade (нем. – парад хвостов), когда в бане осматривали всех военнопленных с целью нахождения среди них евреев, над которыми в детстве был произведен обряд обрезания. Проверки проводились внезапно, и уберечься от них было чрезвычайно трудно. Все же самыми разными способами мы узнавали о них, и тогда принимались срочные меры к спасению. Самым лучшим способом было, конечно, направление в госпиталь. Там работали свои люди. Когда это не удавалось, Костя Симеонов укладывал меня в спальный матрац, заправлял койку, и я неподвижно лежал несколько часов до возвращения военнопленных этого барака из бани. Полицай, конечно, обо всем догадывались, но боялись нас предать. С предателями расправлялись беспощадно, но риск был огромный. В случае провала погибли бы мы оба.

Наш блок назывался рабочим блоком. Из него был возможен выход из лагеря (конечно, под конвоем) и общение с немцами – местными жителями. Были мы попросту ассенизаторами и вывозили лагерные удобрения на поля и огороды. Лагерные умельцы передавали нам для обмена сшитые из шинелей тапочки, медные кольца из монет, за которые мы получали у местных жителей хлеб, картошку и консервы. Костя от этих работ был освобожден.

Главная привилегия нашего ремесла состояла в общении с английскими военнопленными. Каким-то образом они раздобыли несколько радиоприемников и записывали нам сводки Совинформбюро, которые мы размножали и передавали в разные блоки. Благодаря этому мы знали о событиях на фронтах и могли использовать эти данные в нашем репертуаре, особенно сатирическом.

Наш ансамбль поддерживали очень многие. Мы же отвечали чем могли, давали концерты небольшими группами, стремясь поддержать угасающий дух людей, оторванных

эт Родины, но жаждущих выжить и вернуться. Порой поздно вечером или ночью несколько человек из ансамбля проникали через лазы в блоки иностранцев и давали там концерты. Особенно нас любили итальянцы и югославы. Для итальянцев пел наш прославленный исполнитель неаполитанских песен Жора из Одессы. Большим успехом пользовались выступления Володи Вороватова. Костя ни разу с нами в «заграничный поход» не ходил, как мы его ни уговаривали.

Каждый такой поход приносил определенную материальную выгоду. Но главная цель этих вылазок была совершенно другая. В лагере существовал так называемый блок «доходяг» под литерой «А». Военнопленные этого блока были обречены на голодное вымирание. Для нас существовал закон: все заработанное у иностранцев – блоку «А». После каждого похода на концерт у проволоки нас уже ждали «доходяги» и со слезами благодарности делили эти крохи строго по мерам – по крошкам. Самой жестокой каре подвергались участники концертов, которые пытались что-нибудь укрыть.

...Приближался май 1944 года. К этому дню мы готовились и детально обсуждали, как нам достойно встретить лагерный Первомай. Было решено: даем в госпитале концерт, на сей раз всем составом ансамбля. Там работали наши друзья: врач Шапиро, санитар Георгий Автандилов. Через них осуществлялась наша связь с госпиталем, в инфекционном бараке которого всегда можно было переждать опасные ситуации. Много было и других верных друзей, фамилии которых не сохранились в моей памяти.

Концерт прошел хорошо, нас даже накормили. На обратном пути, подходя к коммандатуре и казармам немецкого патруля, мы остановились и перестроились. Все было отрепетировано много раз. Впереди шел Константин Арсеньевич. Взмах руки, и грянул марш. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», – грянули мы из всех труб, легких, глоток. На мою долю достались все строевые команды. «Ать, два, три, четыре! Ать, два! Ать, два!» – копировал я всех старшин нашей армии. Главным инструментом строевого марша служили знаменитые деревянные колодки. Ох, и стучали они! С Костей произошло просто чудо. Он, дирижируя, проделывал невероятные пируэты, руки его творили чудеса, сам он пел громче, чем весь хор. Распахнулись ворота лагеря. Мы впервые вошли в ворота без пересчета, без «шмона» (обыска). Прошли в самый конец лагеря, мимо иностранцев, и вернулись в наш блок. Все пленные у проволоки, у кого хватило сил, подпевали нам. Навытяжку стояли и иностранцы. Когда Костя отдирижировал по ходу нашего парада, мы упали на землю от изнеможения и плакали. Мы плакали от горя, мы плакали от радости за то, что смогли показать, что мы еще не мертвецы, мы плакали от страшной боли в ногах, которую нам причиняли колодки, мы плакали, как могут плакать мужчины в минуты великой радости. Мы долго лежали на земле рядом со своим блоком, а в соседних блоках, в том числе и в иностранном, гремело «ура!» и «виват!» нашему поступку, нашей вере в победу, в наше бессмертие. Все свершилось как чудо. И уже после войны, вспоминая, мы не могли понять, как такое могло произойти. Видно, все были заворожены силой духа маленького коллектива, руководимого великим музыкантом Константином Симеоновым.

После парада немного опешившие немцы тихонько, без шума разогнали наш ансамбль. Меня перевели в блок «И» (для национальных меньшинств). Необходимо было бежать. После длительной подготовки мы разными группами совершили побег. Костя прошел всю Силезию и соединился с чешскими партизанами. Я с трудом перешел линию фронта. Жора Автандилов оставался в лагере до освобождения его нашими войсками.



Встреча после войны. Слева направо: К. Симеонов, М. Лотарев, Е. Д. Симеонова (Пундор).
Москва. 1948 г. Из архива М. Лотарева.

Я встретил Костю только после войны, в Москве, накануне концерта, в котором он исполнял ораторию Шапорина «На поле Куликовом». На этом празднике большой музыки пели лучшие солисты, играл отличный оркестр, присутствовал знаменитый композитор, но я видел только Костю.

Я понял его заряд на Первомайском параде в лагере, понял его великий патриотизм. Я еще много раз слушал концерты и оперные спектакли, которыми дирижировал Костя, и каждый раз убеждался в его необыкновенном таланте. Тогда же, в Москве, мне довелось видеть партизан из отряда, в котором он воевал. Никто во время войны не знал, что он музыкант, дирижер. Он был просто рядовой партизан, выполнявший все задания и, как говорили его друзья чехи, «гарный», «хоробрый».

А через семнадцать лет после окончания войны я получил письмо, потрясшее меня. Узнав из газетной рецензии место моей работы, мне прислал письмо – единственное и последнее перед смертью – некий Гинзбург, житель города Москвы, прошедший пятнадцать послевоенных лет в советских лагерях. Как выяснилось, это и был главный переводчик концлагеря Ламсдорф, которого мы страшно опасались, но который фактически и спасал нас.

Много лет я не мог написать эти строки. Все, кто прошел плен, знают, сколько пришлось пережить бывшим советским военнопленным. Пусть же будет восстановлена добрая память о них – безвинных, забытых Родиной жертвах бездарного начала войны, заклеянных общественным презрением и обойденных вниманием в послевоенные годы. Пусть хотя бы посмертно будут поняты их преданность, стойкость и мужество.

1995 г.

Одна встреча на дорогах беды



Галина Васильевна Овчинникова (урожденная Пусько) – ушла на фронт добровольцем в июле 1943 года, после окончания курсов медсестер; была демобилизована 1 ноября 1945 года. После войны работала директором симфонического оркестра Ворошиловградской (Луганской) филармонии.

Мне было всего восемнадцать с половиной лет, когда наш народ праздновал великую Победу. Моя судьба, как и судьбы моих сверстников, оказалась причастна к войне и к страданиям, которые она принесла людям. Но молодость, в каких бы условиях она ни проходила, имеет свои законы – она устремлена в будущее. Наверное, поэтому я не помню всех документальных подробностей истории, о которой хочу рассказать и которая изредка отзывалась в моей послевоенной жизни эхом взволнованных, радостных встреч. Но самое главное память сохранила.

Шел 1945 год, 127-й стрелковый полк 42-й гвардейской Прилукской, ордена Ленина и ордена Богдана Хмельницкого, Краснознаменной дивизии, в которой я служила, встречал победную весну на территории Чехословакии. В один из весенних дней меня вызвал из штаба полка связной: «Галочка, тебя там какой-то боец спрашивает». Меня ждал молодой, голубоглазый человек с приятным лицом и с коротко остриженными волосами на голове. По внешнему облику незнакомца было件ятно, что он из бывших

военнопленных. Он был одет в зеленый немецкий мундир, и только на пилотке была звездочка. Так экипировали тех, кто вливался в ряды Красной Армии за рубежом, поскольку обмундирования на всех не хватало и в ход шла одежда с немецких складов.

– Товарищ боец, это Вы меня спрашивали?

– Да, я.

– Но я Вас не знаю.

– Зато я Вас знаю, Вы – Галочка. Помните концлагерь в Австрийских Альпах? Если бы не Вы, меня бы давно уже похоронили. Это ведь Вы обнаружили у меня еле заметный пульс. Об этом мне рассказали в медсанбате. Я попросил направить меня в вашу часть. Здесь, говорят, хорошая самодеятельность, и есть духовой оркестр.

– А Вы музыкант?

– Да, я – дирижер.

Так мы познакомились с Костей Симеоновым. Он рассказал мне о себе, о своих злоключениях. Я узнала, что до войны он был дирижером в Минске и был награжден орденом «Знак Почета»¹, с первых дней войны ушел на фронт добровольцем и вскоре вместе со своей частью попал в окружение, а потом в плен. Орден он вначале хранил,

¹ К. Симеонов был награжден орденом «Знак Почета» в числе других участников 1-й декады белорусского искусства (Указ Президиума Верховного Совета СССР // Советская Белоруссия. 1940. 21 июня). О работе К. Симеонова в Минске см. воспоминания И. Мусина, В. Зинькевича и комментарии к ним в настоящем издании.



Духовой оркестр 127-го гвардейского стрелкового полка, в котором служил К. Симеонов. 1945 г.
Из архива Г. Овчинниковой.

а во время окружения закопал где-то в лесу. Несколько лет он провел в фашистских концлагерях, делал попытки побега.

Он был брошен в небольшой концлагерь, находившийся в Австрийских Альпах, после того как две недели с группой товарищей пробивался к линии фронта и не смог до нее добраться – был пойман. Я не помню название этого лагеря, который освобождала наша часть. В лагере свирепствовал тиф, и всех больных поместили в один барак. Живые лежали вперемешку с мертвыми, их ели вши и черви. Об этом невозможно писать без содрогания. Мы отделяли больных от мертвых по еле заметным признакам жизни, у многих даже пульс не прощупывался. Одним из спасенных оказался Костя Симеонов.

В нашей части он пробыл недолго, но успел за несколько месяцев организовать хор и укомплектовать оркестр, сделал новую программу. Как он работал! Я тоже участвовала в самодеятельности, пела фронтовые песни под аккомпанемент аккордеона, а затем – в сопровождении оркестра, которым руководил Симеонов.

Как-то я рассказала о Косте командиру нашей дивизии, генералу Федору Федоровичу Бочкову, который очень любил музыку и сумел даже в такой страшной войне сберечь музыкантов в своей дивизии. Когда он узнал, что у нас в полку служит Константин Симеонов, то сразу сообщил в штаб Армии, и вскоре Костя был отозван. Видимо, он уехал на Родину².

² Возвращение на Родину К. Симеорова произошло несколько позже. В своей автобиографии он пишет: «В сентябре–октябре 1945 года проводил музыкальную олимпиаду художественной красноармейской самодеятельности в г. Бахне, за что имел благодарность и денежную награду. По Указу Верховного Совета СССР от 25/IX 1945 г. уволен по демобилизации и в ноябре 1945 г. прибыл из Венгрии на Родину» (Рукопись. Автограф. Киев. 1956. Из архива Н. К. Симеоновой).

Прошло несколько послевоенных лет. Я вышла замуж за своего однополчанина В. И. Овчинникова и в 1948 году приехала в Ленинград, где в то время учился мой муж. Однажды в воскресенье мы шли по городу и увидели афишу с именем Симеонова. Это же Костя! Был утренний концерт в Большом зале филармонии, но, прибежав туда, мы узнали, что билетов нет. Пришлось объяснять администратору, что Костя Симеонов – наш однополчанин. Нас провели в ложу, начался концерт.

В антракте мы решили подойти к Симеонову. Он спешил в артистическую, на ходу стягивая промокший фрак. «Костя», – окликнула его я. Он оглянулся и, узнав нас, бросился навстречу, обнял обоих. Откуда только у него взялись силы? Это незабываемые минуты.

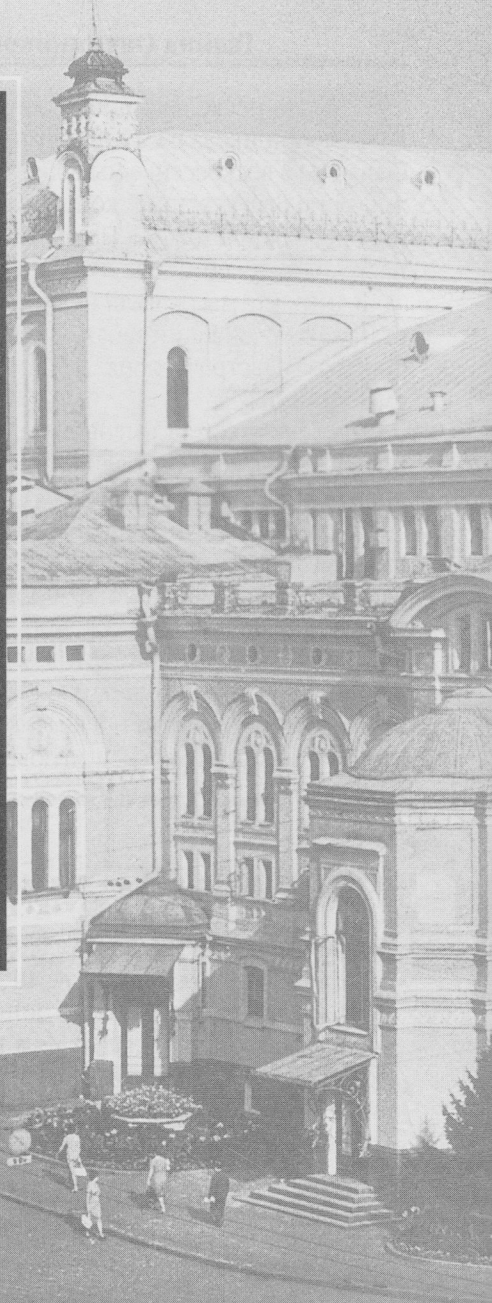
После концерта Симеонов пригласил нас в гостиницу «Европейская», где он оставался. В номере собрались его друзья, музыканты, и среди них – Евгений Александрович Мравинский, с которым Костя нас познакомил. Это была ночь воспоминаний.

Затем мы виделись еще несколько раз, и эти короткие встречи были всегда радостными. Константин Симеонов и Натан Рахлин приезжали в Ворошиловград с Государственным симфоническим оркестром УССР³. Потом Константин Арсеньевич приезжал один и дирижировал Ворошиловградским симфоническим оркестром. Яркие впечатления от его концертов надолго оставались в памяти.

Прошло уже много лет, но я бережно храню в своей душе самые светлые и добрые воспоминания об этом прекрасном Человеке и Музыканте и благодарна судьбе за то, что она подарила мне эти мгновения.

1989 г.

³ К. Симеонов являлся вторым дирижером Государственного симфонического оркестра Украины с 15 сентября 1949 года по 1 октября 1957 года.



IV. ВОЗВРАЩЕНИЕ В ИСКУССТВО

По окончании Отечественной войны, по соответствующему указу я был демобилизован и неожиданно для самого себя оказался в Киеве. Встреча с А. В. Гауком, гастролировавшим в Киеве, и Н. В. Смолитчем, работавшим гл[авным] режиссером Т[еатра] оп[еры] и балета им. Шевченко, решила мою дальнейшую судьбу.



По окончании Отечественной войны, по соответствующему указу я был демобилизован и неожиданно для самого себя оказался в Киеве. Встреча с А. В. Гауком, гастролировавшим в Киеве, и Н. В. Смолитчем, работавшим гл[авным] режиссером Т[еатра] оп[еры] и балета им. Шевченко, решила мою дальнейшую судьбу..

К. Симеонов. Воспоминания. Автограф. 1980-е годы.
Из архива Е. К. Симеоновой. Публикуется впервые.



К. Симеонов. 1948 г. Из фондов ЦАКФФД СПб.

Василий Зинькевич

Война, изменившая жизнь

Василий Егорович Зинькевич – музыковед и педагог. Окончил Минский музтехникум (1940) по классу домры, в 1938–1940 годах артист оркестра народных инструментов Белорусского республиканского радиокомитета (Минск). В годы войны воевал в отряде партизанской бригады «Дуброва» под командованием Ф. Дубровского. Учился на музыковедческих факультетах Белорусской (1940–1941) и Львовской (1947–1952) консерваторий. Работал в музыкальных училищах Львова (Украина) и Молодечно (Белоруссия).

В 1965 году мне довелось слушать «Хованщину» в Киевском оперном театре. Дирижировал Симеонов¹. Это был спектакль, который навсегда остался в моей памяти. Стоял морозный, ветреный январский вечер, а в зале театра было так уютно, торжественно и величаво. Появление за пультом Константина Арсеньевича вызвало у публики восторг и благоговение. Его все необычайно любили. С первых тактов увертюры многолюдный зал был очарован и прикован к сцене. Руки великого маэстро казались поистине волшебными. Редкий случай – оркестровый пролог к опере «Рассвет



К. Симеонов с оркестром Киевского театра оперы и балета. 1960-е годы.
Из архива Е. К. Симеоновой. Публикуется впервые.

¹ Двадцать послевоенных лет в творческой судьбе К. Симеонова были связаны с Киевом. В апреле 1946 года он стал дирижером Киевского театра оперы и балета, с 1948 по 1949 год работал дирижером Гастрольбюро СССР (с 1957 года Госконцерт СССР), выступая с различными симфоническими оркестрами страны. Восемь лет творческой жизни связывали его с Государственным симфоническим оркестром УССР, в котором он был вторым дирижером с 1949 по 1957 год. Затем Симеонов возглавил симфонический оркестр Украинского радио (1957–1961). В марте 1961 года он вернулся в Киевскую оперу уже главным дирижером (см. прим. 5 к воспоминаниям О. Димитриади). О спектакле «Хованщина» читайте также воспоминания И. Молоствовой, И. Гамкало.

на Москва-реке» повторялся дважды по просьбе публики. Спектакль шел с нарастающим напряжением, слушатели были покорены музыкой и подчинены развитию драмы. Художественная отдача каждого из музыкантов была предельно высокой. Трудно найти слова, чтобы в полной мере передать весь восторг услышанного и увиденного. После спектакля мне с необыкновенной ясностью вспомнились довоенные годы, когда Симеонов был дирижером в Минске...

Константину Арсеньевичу довелось работать в Белоруссии неполных четыре года. Его плодотворную деятельность в симфоническом оркестре и в оркестре народных инструментов Минской филармонии прервала война, трагически изменившая судьбы миллионов людей. В тридцатые годы Константин Арсеньевич был молодым, энергичным, многообещающим дирижером, и так же молоды были оркестры, которые он готовил к выступлениям. Молода была и музыкальная культура Белоруссии.

В марте 1918 года в Витебске были созданы первая в республике народная консерватория, первый хор под руководством хормейстера М. Анцева и первый симфонический оркестр под руководством Н. Малько. Чуть позже в Минске тоже были организованы симфонические оркестры при музтехникуме и Белорусском государственном театре, из которых впоследствии сформировался симфонический оркестр Минска. В стенах музтехникума в тридцатые годы родился ансамбль белорусских народных инструментов, в состав которого входили старинные цимбалы, лира, жалейка, сопилка. Этот коллектив стал прообразом будущего оркестра народных инструментов, который, как и симфонический оркестр, в 1937 году вошел в состав открывшейся филармонии.

Первым главным дирижером симфонического оркестра филармонии стал И. А. Мусин, вскоре приехал и К. А. Симеонов². Ранее постоянных руководителей у оркестра не было. Некоторое время консультантами являлись известные московские дирижеры А. Орлов и Л. Штейнберг. Часто концерты проводились под управлением А. Бессмертного, одного из организаторов Витебской народной консерватории, а также И. Гитгарца, главного дирижера Театра оперы и балета БССР. Приглашались дирижеры-гастролеры О. Фрид, Г. Себастьян и другие.

Благоустроенное здание для концертных выступлений появилось в Минске уже после войны. В довоенные годы концертным залом филармонии было помещение клуба, имевшее неустроенное пустое фойе, непривлекательный зал с пряничными порталами и плохой акустикой. Репетиции проходили в помещении старого костела. Для всех филармонических оркестров времени не хватало. Каждый исполнитель должен был строго соблюдать утвержденный график музыкальных занятий, экономить время, чтобы дать возможность коллегам подготовиться к очередным выступлениям. Но несмотря на трудности, срывов программ ни разу не было.

В связи с подготовкой к 1-й декаде белорусского искусства в Москве встал вопрос о художественном руководителе оркестра народных инструментов. В 1938 году оркестр возглавлял композитор Самохин, который был малоопытным дирижером. Дирекция филармонии предложила Симеонову возглавить этот коллектив. Художественные результаты, которых добился оркестр за короткое время, подтвердили, что выбор был сделан удачно.

Один из старейших музыкантов цимбального оркестра Дмитрий Васильевич Рудько рассказывал мне, что репетиции на протяжении первого месяца работы Симеонова проходили несколько необычно. Дирижер скрупулезно, с большим интересом зна-

² См. прим. 1 и 2 к воспоминаниям И. Мусина в настоящем издании.

комился с народными инструментами. Каждого из исполнителей он просил сыграть наиболее характерный пассаж, чтобы понять технические возможности инструмента, особенности аппликатуры, звукоизвлечения, возможности смены регистра, нюансировки и все прочие исполнительские тонкости. Своей увлеченностью он так захватывал и покорял всех музыкантов, что многие из них по-новому стали видеть и понимать еще неосознанные тайны своего инструмента.

Константин Симеонов взял на себя огромный, но благородный труд: он сам делал оркестровку всех исполняемых произведений белорусских композиторов, и многие известные произведения в исполнении цимбального оркестра приобрели совершенно иное звучание. Так случилось с симфонией старейшего белорусского композитора Николая Чуркина. Автор был так растроган прекрасной обработкой своего сочинения, что расцеловал Симеонова. Удачными были и оркестровки произведений других белорусских композиторов: поэмы «Над рекой Орессой» Н. Аладова, «Белорусской сюиты» и «Белорусской рапсодии» Е. Тикоцкого, сочинений В. Золотарева, Н. Соколовского, С. Полонского, П. Подковырова и многих других.

Существенно изменился, практически новым стал состав цимбального оркестра. Константин Симеонов с большим трудом отыскал народных мастеров-умельцев и попросил сделать семейство цимбал, что значительно расширило исполнительские возможности оркестра. Очень много сделали талантливые мастера Владимир Андреевич Крайко и Сушкевич. Кроме семейства цимбал, в оркестр были введены четыре лиры, пять дудок, жалейки, бубен и два баяна.

«Нелегко было руководить коллективом, состоящим из шестидесяти человек, – рассказывал мне Д. В. Рудько. – Из них только небольшая группа имела приличную музыкальную подготовку: И. Жинович (концертмейстер оркестра), солисты С. Навицкий, М. Шмелькин, А. Астромецкий и еще несколько человек. Остальные были самоучками и едва владели нотной грамотой. Только такой дирижер, как Симеонов, смог воспитать за короткое время профессиональных музыкантов. Он нам запомнился необычайной человечностью, высокой культурой. К исполнительницам он обращался не иначе, как: „Поучите, голубушка, вот этот фрагмент так, чтобы всякий раз у Вас получалось“. И сам проиграет на фортепиано, как должно звучать. „А вы, любезный наш альт или тенор (называя фамилию), вот эту фразу спойте следующим образом“, – и сам пропоет своим приятным голосом так, что весь оркестр ее запомнит. Никакого окрика, никакого язвительного слова мы от него не слышали. Каждая репетиция была для нас новым открытием, новым познанием и вдохновением».

Белорусский цимбальный оркестр под управлением К. А. Симеонова очень удачно выступал в 1940 году на Декаде белорусского искусства в Москве и приобрел все-союзную известность³.

Мне тоже довелось некоторое время работать вместе с Константином Арсеньевичем. Оркестр народных инструментов домрово-балалаечного состава белорусского радиокомитета, в котором я работал, накануне проведения декады готовился к концертам в Москве. Так случилось, что наш художественный руководитель и дирижер Николай Порфирьевич Клаус заболел. Всего на три репетиции заменил его Константин Арсеньевич, но эти репетиции запомнились нам, артистам оркестра, на всю жизнь. Мы готовили программу из Вальса-фантазии Глинки, «Белорусских напевов» П. Подковырова и целого ряда вокальных сочинений в сопровождении оркестра, которые исполняла солистка радиокомитета Л. Алексеева. Мы заметно выросли в художественном

³ См. прим. 5 к воспоминаниям И. Мусина в настоящем издании.

отношении за эти три репетиции. Только Симеонов мог этого добиться, его талант произвел на всех неизгладимое впечатление. К сожалению, наш коллектив не выступал на концертах декады, так как в последний момент сократили число участников.

Через год началась война. В первые же дни Минск подвергся бомбардировке, начались сильные пожары, замешательство. Люди уходили из горящего города, бросая все. Только некоторые предприятия, учреждения смогли организованно эвакуироваться. Уцелевшие, чудом избежавшие бомбежки и огня, не погибшие в дороге музыканты собирались в глубоком тылу, организовывали фронтовые бригады, выступали с концертами в боевых частях Советской Армии. У Симеонова сложилась своя трудная военная судьба, о которой мало кто из оркестрантов знал.



Улица Крещатик в Киеве. 1948 г. Из фондов ЦКФФАУ.

«После войны, – рассказывал мне Д. В. Рудько, ставший к тому времени инспектором возрождавшегося цимбального оркестра, – я встретил Константина Арсеньевича в Минске. Он был в простой солдатской шинели, в худых кирзовых сапогах и производил впечатление изнуренного, усталого, много пережившего человека. Я достал ему хлебную рабочую карточку, нашел комнату на первый случай, но... руководителем цимбального оркестра уже был назначен бывший концертмейстер И. Жинович. Константин Арсеньевич хотел работать в оперном театре, но там ему отказали, мотивируя это отсутствием места. Главным дирижером театра тогда был И. Питгарц». Может быть, правы те музыканты, которые говорили между собой, что главный дирижер опасался таланта и авторитета Симеонова и не хотел иметь в его лице соперника? Или здесь сыграло свою трагическую роль клеймо военнопленного? Тогда Константин Арсеньевич Симеонов уехал в Киев.

Людмила Проценко

Страница послевоенной судьбы



Людмила Андреевна Проценко – историк-архивист, краевед. Автор научных работ по истории Украины, составитель каталога Киевского некрополя, организатор и первый директор Центрального государственного архива-музея литературы и искусства Украины (1967–1973). Дочь выдающегося украинского флейтиста Андрея Федоровича Проценко, работавшего в оркестре Киевского театра оперы и балета с 1934 по 1956 год.

В 1984 году, когда умер мой отец, я начала собирать о нем книгу воспоминаний и позвонила в Ленинград Константину Арсеньевичу Симеонову. Он не видел меня с послевоенных лет, когда впервые вошел в Киевский оперный театр, и я была уверена, что он не помнит меня. Успев сказать, что я – дочь Андрея Федоровича Проценко, я вдруг услышала: «Люсенька, дорогая! Дорогая моя девочка!» В его словах отозвалось чувство уважения и любви, которое он всегда испытывал к моему отцу и к моей матери. Видимо, оно было так глубоко, что даже через сорок лет Симеонов помнил все связанное с ними, даже мое имя. Я была потрясена.

...Весной 1944 года Киевский оперный театр вернулся из эвакуации. Вместе со всеми из Иркутска приехала и наша семья. Послевоенные годы в истории Киевской оперы – очень яркие страницы. Директором театра в то время был Николай Петрович Пащин, очень крепкий работник и решительный человек, художественным руководителем – Николай Васильевич Смолич. По возвращении домой началось возрождение театра, и я горжусь тем, что мой отец не только своим творчеством, но и неутомимы-

ми поисками талантливых музыкантов способствовал этому процессу. Отец приложил много усилий к тому, чтобы собрать оркестр, и был одно время его директором, он вел обширную переписку с музыкантами всей страны. Вместе с Н. В. Смоlichem и Н. П. Пащиным он помог вернуться в искусство Симеонову.

Николай Васильевич был большим другом нашей семьи. Он приходил к нам запросто, и беседы длились часами. Отец мой происходил из старинной семьи украинских интеллигентов. Мать, Клавдия Кузьминична Демидова-Проценко, в прошлом была певицей, воспитывалась в Петербурге. Было о чем говорить. В одной из таких бесед, а я часто их слушала, прозвучало имя Симеонова. Стало известно, что он приехал в Киев, а отец мой откуда-то знал, что Симеонов – очень талантливый дирижер. Николай Васильевич предложил отцу пригласить Симеонова в театр: «Мы попросим его прийти на репетицию. Как бы было хорошо, если б Вы, Андрей Федорович, познакомились с ним и если б он у нас задержался. Я знаю, что это должен быть хороший дирижер, но полагаюсь на Ваше мнение». Смолич и Пащин безгранично доверяли моему отцу, и его мнение значило очень много.



Н. Смолич – главный режиссер Киевского театра оперы и балета. 1940-е годы.

...в 1944 г. театру был возвращен его сохранившийся дом, угол Пушкинской и Ленина [...] Я был занят определением количества и качества театральных работников, найденных на месте, в Киеве. В оперном театре существовало что-то вроде труппы, способной играть только оперетты под режиссерством старика Чистякова, отца нашего балетного дирижера [...] Были недоразумения с субъектом основательно тупым, по фамилии Михайлов, занимавшим пост начальника кадров Управления искусств. Например, он упорно возражал против возвращения в Киев заслуженной артистки Украины [...] всю эвакуацию пробывшей с театром в Уфе и в Иркутске, ввиду ее немецкой фамилии: [М. П.] Бем.

[...] Мы условились с представителями НКВД, что я буду им представлять списки лиц из хора и оркестра, которых я намерен включить в штат театра и [...] против неугодных лиц они будут ставить «птички». В результате в списках оказалось почти столько же «птичек», сколько было фамилий. Пришлось обратиться к высшему начальству, и все «птички» вмиг упорхнули [...] Так удалось вернуть в театр Бориса Гмырю, но были и другие...

Н. Смолич. Воспоминания. Рукопись. 1960-е годы.
ЦГАМЛИУ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 267–268. Публикуется впервые.



А. Проценко – флейтист, директор оркестра Киевского театра оперы и балета. 1940-е годы.

О первой репетиции, а это была «Пиковая дама», папа отозвался так, употребив свое любимое выражение: «Это высший класс дирижера». Он увидел в Симеонове, человеке страшной судьбы и сложного характера, великого музыканта. Все дальнейшие усилия моих родителей были направлены на то, чтобы сохранить его для искусства, помочь преодолеть приступы хандры. Для Константина Арсеньевича послевоенные месяцы были горьким временем. Как бывший военнопленный он проходил постоянные проверки, на которых должен был доказать свою невиновность, а это было очень трудно, поскольку пленные изначально считались предателями. Мало сказать, что Симеонов страдал. Он считал себя конченным человеком и не мог справиться с глубочайшей психологической травмой. Не раз и не два из-за нервных срывов он пропускал репетиции в театре, и тогда отец шел к нему, подолгу убеждал его в том, что он нужен, что его любят и ценят, выводил из шокового состояния, пробуждал в нем человеческое достоинство и буквально за руку приводил в театр. Когда он не мог по каким-либо причинам прийти к Константину Арсеньевичу, это делала мама. Один раз я была свидетелем такой сцены и помню страшное впечатление от совершенно пустой комнаты и распростертой на полу, на газетах фигуры Симеонова, помню чувство одиночества и тоски, которое вызвала эта картина.

Все бытовые проблемы были вскоре улажены благодаря хлопотам Пашина. Постепенно прошли у Симеонова приступы отчаяния. Вероятно, и мой отец, и Смолич, и Пашин всячески поддерживали Константина Арсеньевича в высоких инстанциях своими отзывами. Думаю, что благодаря помощи этих людей, благодаря опеке отца Симеонов выжил, смог преодолеть неверие в свои силы. И я очень горжусь тем, что Андрей Федорович Проценко помог сохранить талант Симеонова, равно которому, как считал отец, у нас в стране нет.

Интервью, 1989 г.



Киевский театр оперы и балета им Т. Г. Шевченко. 1947 г.

Виктор Борищенко

Годы в Киевской опере



Виктор Петрович Борищенко (1914–1996) – певец (лирико-драматический тенор), режиссер. С 1935 года – солист Киевского театра оперы и балета, в 1961–1989 годах – режиссер этого театра.

Елена Донатовна Симеонова работала солисткой Минской оперы. Она была принята в состав труппы и успешно вошла в спектакли, которые мы тогда показывали. Ее маленькая дочка Наташа также выступала в спектаклях в составе мимических артистов. Елена Донатовна часто с горестью рассказывала нам о своем муже, отце Наташеньки – талантливом дирижере, без вести пропавшем в пожарище войны. Рассказы эти были настолько печальны, что образ неизвестного Симеонова запечатлялся в памяти.

В 1944 году наш театр возвратился в освобожденный Киев. Еще шла война, но труппа интенсивно готовила репертуар к открытию театра, которое состоялось в скором времени.

В начале 1946 года, через несколько месяцев после окончания войны, оперная труппа театра работала над восстановлением спектакля «Пиковая дама» Чайковского. Шла репетиция. В перерыве к художественному руководителю и главному режиссеру Николаю Васильевичу Смоличу подошла Елена Донатовна и представила ему своего мужа, дирижера Константина Симеонова. С нескрываемым любопытством рассматривал его Николай Васильевич. Перед ним стоял исхудавший, измученный человек, прошедший фашистский плен, с впавшими глазами и щеками, с лицом землистого цвета.

Николай Васильевич начал расспрашивать Симеонова о том, где он работал и какими произведениями дирижировал. Тот медленно, печально отвечал ему. Затем последовал вопрос Смолича:

Яркую творческую страницу вписал Константин Арсеньевич Симеонов в историю Киевского театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко. Те, кто соприкасались с его образной, высокохудожественной работой над оперным спектаклем, будь то солисты, артисты оркестра и хора, любящие оперу слушатели, все вспоминают с восторгом тот пламенный заряд творческой энергии, который излучали его разум и душа.

В Киевскую оперу Константин Симеонов был принят особенным образом, и поскольку я был наблюдателем этой незабываемой сцены, постараюсь описать ее. Но следует начать с предыстории.

Киевский оперный театр во время Великой Отечественной войны был эвакуирован в город Уфу. Затем он был переведен в Иркутск, соединившись там с Харьковской оперой. И вот однажды в дирекцию театра обратилась женщина с просьбой о работе и убежище. Она с маленьким ребенком приехала из Алма-Аты, куда была эвакуирована из Минска. До войны



На Владимирской горке. Киев. 1946 г. Из фондов ЦКФФАУ.

– А «Пиковую даму» Вы знаете?

– Да, знаю, – так же удрученно мотнув головой, ответил Симеонов. Тогда последовал вопрос Николая Васильевича, неожиданный и удививший всех, кто слушал этот разговор:

– А скажите, могли бы Вы вот сейчас, после перерыва, встать за пульт и продирижировать последний акт «Пиковой дамы», который сейчас готовится на сцене?

– Да, могу, – ответил Симеонов, не растерявшись и не смутившись. В оркестре и на сцене все было готово к продолжению репетиции. Должна была начаться финальная картина оперы. Николай Васильевич подошел к барьеру оркестровой ямы и попросил участников быть внимательными, поскольку за пультом будет другой дирижер, которого он хочет прослушать.

Константин Симеонов, сбросив шинелишку, перемахнул оркестровый барьер, встал за пульт и неловко поздоровался с музыкантами, как бы прося поддержки, глубоко вздохнул и устремил взор к потолку театра. Все на сцене и в оркестре с необычайным интересом наблюдали за его действиями, и надо сказать, что вид его был жалок и не предвещал ничего особенного.

И вдруг этот человек, подняв руки и дав вступление оркестру, разительно преобразился! Внутренний творческий огонь хлынул из него с вулканической силой. Начало сцены в игорном доме – *Allegro moderato e con fuoco* – прозвучало бравурно, радостно, как море шампанского. Сам Чайковский был бы доволен таким началом. Исполнители сразу поняли, кто встал за пульт. Симеонов изумительно читал партитуру, четко давал все вступления, творчески импровизируя, добивался прекрасных нюансов по ходу сцены. Музыканты, увлеченные его работой, внимательно следили за каждым движением, выполняя все, что дирижер предлагал взглядом и жестом.

Вся сцена прозвучала блестяще. Оркестр, выражая свое восхищение, постукивал по музыкальным инструментам, артисты на сцене восторженно аплодировали. Симеонов поблагодарил всех каким-то виноватым кивком головы и молча вернулся в зрительный зал. Подходя к Николаю Васильевичу, смущенно развел руками, как бы говоря: «Чем богаты, тем и рады». «С сегодняшнего дня Вы у нас работаете», – сказал Смолич, обняв его. Так началась творческая деятельность Константина Арсеньевича Симеонова в Киевской опере.

Одной из премьер театрального сезона 1946/47 года была опера Даргомыжского «Русалка»¹. Режиссером-постановщиком этого спектакля назначили А. А. Колодуба, а музыкально-постановочная работа была поручена К. А. Симеонову. Константин Арсеньевич с радостью почувствовал себя дирижером-постановщиком, вдохновенно работал с оркестром и солистами. С уверенностью говорю, что каждый человек сумеет понять его душевное состояние: после колючей лагерной проволоки, унижительного, рабского положения, мук безысходности, разрывающих душу, – и вдруг вернуться к родному делу, вернуться к музыке, составляющей цель и смысл жизни. Я думаю, что такое понятно даже черствому человеку.

Я был счастлив тем, что меня назначили на партию Князя. Особенная, воистину творческая работа над этой оперой под руководством Константина Арсеньевича оставила в моей памяти неизгладимые воспоминания. Глубоко зная партитуру, внимательно исполняя все требования композитора, он блистательно владел всеми средствами музыкально-театральной выразительности, обладал образным видением всех разнохарактерных партий. Подобно маститому драматическому актеру или режиссеру, он глубоко проникал в каждый образ, фантазировал, увлекался сам и увлекал нас, исполнителей. Его совершенно не удовлетворяла только хорошо спетая партия – этого было слишком мало для создания художественного образа. Никогда не забуду его трактовку сцены сумасшествия Мельника. Михаил Демьянович Роменский, опытный актер, исполнявший партию Мельника в разных театрах, с разными дирижерами и режиссерами, приходил в восторг от того, как работал Симеонов. Мастерски подводя к болезненно раздраженной фразе Мельника: «Какой я мельник, говорят тебе – я ворон, ворон!» – дирижер затем изумительно показывал переход персонажа к прозрению через боль, тоску, слезы по умершей дочери. А затем – снова яркий взлет безумия. Так фраза за фразой, такт за тактом вырисовывалась страшная трагедия отца, утратившего любимое дитя и лишившегося рассудка. Сцена эта, согретая столь искренним чувством, имела большой успех.

В этом же сезоне Константин Арсеньевич принял уже идущий спектакль «Тарас Бульба» Лысенко² и внес в него ряд образных трактовок и поправок, отчего спектакль зазвучал значительно ярче.

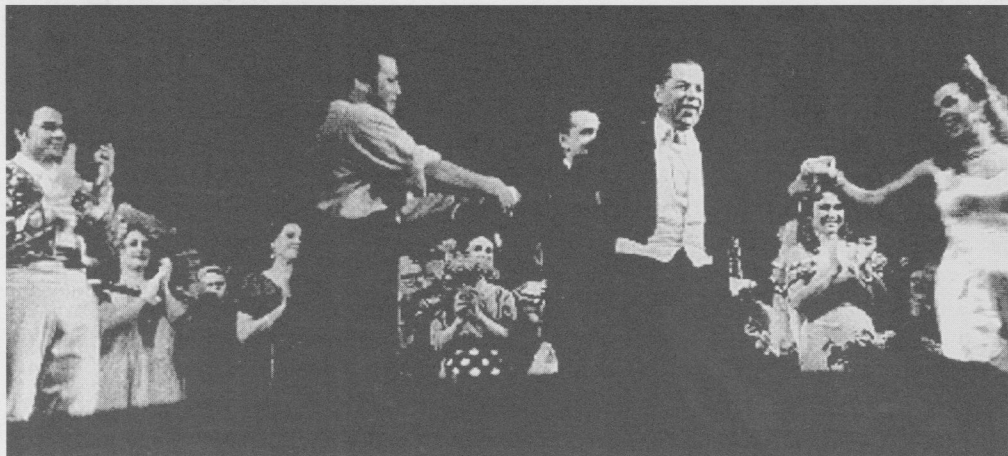
Значительной, этапной работой в творчестве Симеонова того периода стала постановка оперы Бизе «Кармен»³, которую он осуществил вместе с режиссером Д. Н. Смоlichem и художником А. В. Хвостенко-Хвостовым. Она была украшением репертуара того времени. Как и в предыдущих спектаклях, фантазия дирижера рождала интересные образы и сравнения, которые воодушевляли исполнителей, будили их воображение.

¹ Премьера оперы Даргомыжского «Русалка» состоялась 4 февраля 1947 года (дирижер К. Симеонов, режиссер А. Колодуб, художник Д. Кульбах).

² Первый спектакль оперы «Тарас Бульба» (ее пятая постановка на киевской сцене) состоялся 7 ноября 1946 года. Режиссером постановки был Н. Смолич, художником – А. Хвостенко-Хвостов, дирижировали спектаклем С. Столерман и К. Симеонов.

³ Премьера оперы Бизе «Кармен» состоялась 21 августа 1947 года.

Много времени уделял Симеонов работе над вокальными партиями. Усердно репетировал роль Кармен с Ларисой Архиповной Руденко, готовя ее к премьере этого прекрасного спектакля. Особенно заметны были мастерство и вкус дирижера при исполнении увертюры и оркестровых антрактов. Увертюра у Симеонова звучала торжественно, празднично, а в музыкальных антрактах он находил множество прекрасных нюансов.



На спектакле «Кармен». К. Симеонов и артисты Киевского театра оперы и балета. 1960-е годы.
Из архива Е. К. Симеоновой. Публикуется впервые.

Совершенно иные музыкальные краски отличали лирическую оперу Направника «Дубровский», поставленную Константином Арсеньевичем в следующем, 1948 году⁴. Режиссером-постановщиком этого спектакля был корифей театра Владимир Данилович Манзий, художником Л. Космина. Романтическая история нежной любви Маши и Дубровского, развитие действия и даже смерть героя – все было иным, не похожим на предыдущие спектакли Симеонова. Работая с солистами над партиями, Константин Арсеньевич словно перевоплощался, находя в глубине души трепетные, лирические чувства, не свойственные его характеру. Я ощущал это на каждой репетиции, исполняя партию Владимира Дубровского. Спектакль был сложен отлично и шел с большим успехом. В нем дебютировала молодая актриса, воспитанница Киевской консерватории Лилия Лобанова, подготовившая под руководством Симеонова партию Маши. Дебют был успешным, и вскоре певица заняла ведущее положение в Киевской опере.

За два с половиной года работы в театре Симеонов снискал глубокое уважение коллег. В его творчество верили, его считали высокоодаренным дирижером. К большому сожалению труппы, Константин Арсеньевич покинул театр в 1948 году, перейдя на работу во Всесоюзное гастрольбюро, затем – в Государственный симфонический оркестр Украины⁵.

Возвратился Симеонов в 1961 году, став главным дирижером театра. Я прекрасно помню его первые, шедшие в один вечер спектакли на музыку Рахманинова – оперу «Алеко», осуществленную совместно с режиссером Ириной Молостовой и художником Федором Ниродом, и балет на музыку «Симфонических танцев», поставленный

⁴ Опера Э. Направника «Дубровский» впервые прозвучала под управлением К. Симеонова в апреле 1948 г.

⁵ См. прим. 1 к воспоминаниям В. Зинькевича в настоящем издании.

балетмейстером Тангиевой-Бирзниеке⁶. Спектакли шли в один вечер, Константин Арсеньевич с упоением раскрывал красоты двух – таких разных! – партитур Рахманинова, и это необычное сочетание произведений великого композитора воспринималось киевлянами с большим интересом. Я вспоминаю наиболее значительные работы Симонова, осуществленные за те пять лет, когда он был главным дирижером: «Хованщину»⁷, впервые прозвучавшую на киевской сцене 19 октября 1963 года, и «Катерину Измайлову». Музыкальная основа прочтения опер Мусоргского и Шостаковича, заложенная Симоновым, живет и поныне, несмотря на то что за дирижерским пультом после Константина Арсеньевича стояли другие дирижеры.

Как и в первые послевоенные годы, Симонова неудержимо влекла музыка Чайковского. В декабре 1961 года состоялась премьера, объединившая оперу Чайковского «Иоланта» и балет, поставленный на музыку его симфонической поэмы «Франческа да Римини». Дирижировал Константин Симонов. Мысль поставить балет на музыку Чайковского принадлежала главному балетмейстеру театра В. Вронскому, и Константин Арсеньевич поддержал ее. Исполнение балетной фантазии на музыку «Франческа да Римини» как бы дополнило и углубило звучание «солнечной» «Иоланты». Особой атмосферой этого театрального вечера была одухотворенность, идущая и от музыки Чайковского, и от вдохновенной ее интерпретации. Оформлял оба спектакля Ф. Нирод. Со страстной увлеченностью Константин Арсеньевич работал над спектаклем «Мазепа» в сезоне 1961/62 года⁸. Оркестровые репетиции оперы шли вдохновенно, на большом творческом подъеме. Особенно грандиозно под рукой Симонова звучала симфоническая картина «Полтавский бой». Вспоминается мне деловая обстановка, царившая тогда в коллективе, воодушевление артистов, тщательная работа дирижера над каждой фразой во время индивидуальных уроков с солистами и на общих спевках. Наблюдая Константина Арсеньевича в те годы, можно было с уверенностью сказать, что это было счастливое время его жизни.

Следующее возвращение Константина Арсеньевича Симонова в Киевский оперный театр на должность главного дирижера состоялось в конце 1975 года. Накануне, в 1974 году он работал в нашем театре над возобновлением спектакля «Катерина Измайлова»⁹. Последним его спектаклем в Киевской опере стал «Тихий Дон» («Григорий Мелехов») И. Дзержинского¹⁰. Работа над спектаклем шла в нервной обстановке. Константин Арсеньевич не чувствовал себя дома. Не был решен вопрос о предоставлении ему квартиры, ранее обещанной, сильно было влияние оставшейся в Ленинграде семьи на его жену Елену Константиновну¹¹. Все это мешало Константину

⁶ Премьера рахманиновского спектакля состоялась 13 мая 1961 года. Приводим строки одной из рецензий: «Огромную роль в спектаклях „Алеко“ и „Симфонические танцы“ играет оркестр. После более чем десятилетнего перерыва за дирижерский пульт снова встал К. Симонов, который по праву сделался героем рахманиновского вечера. Если в прошлые годы, во время постановки „Тараса Бульбы“ или „Кармен“ мы знали его как молодого, подающего надежды дирижера, то сегодня мы встретились со зрелым художником... Сцена и оркестр были едины в осуществлении музыкальных задач. Оркестр не аккомпанировал певцам... существовал тот редкий художественный ансамбль, который отличает высокую степень театральной культуры. И в этом несомненная заслуга К. Симонова» (Стефанович М. Две премьеры // Правда Украины. 1961. 30 мая).

⁷ Опера Мусоргского «Хованщина» была поставлена в Киеве только один раз. Премьера спектакля состоялась 26 октября 1892 года на сцене городского театра (антреприза И. Сетова).

⁸ Премьера спектакля «Мазепа» на киевской сцене состоялась 26 мая 1962 года (дирижер К. Симонов, режиссер И. Молостова, художник Ф. Нирод).

⁹ См. прим. 3 к воспоминаниям Е. Светланова в настоящем издании.

¹⁰ Премьера оперы И. Дзержинского «Тихий Дон» («Григорий Мелехов») – дирижер К. Симонов, режиссер Д. Гнатюк, художник Ф. Нирод – состоялась 13 февраля 1976 года.

¹¹ Елена Константиновна Симонова (урожденная Горская, в первом браке Агафонова; 1917–2000) – вторая жена К. Симонова. Читайте ее воспоминания, помещенные в настоящем издании.

Арсеньевичу. Было видно, что не всегда он может сосредоточиться на образах спектакля, какие-то другие, мрачные мысли мешают творчеству. Но он самозабвенно работал.

Спектакль получился достаточно высокого художественного уровня. Все же он не имел такого резонанса, как «Мазепа», «Хованщина» или «Катерина Измайлова». Это был просто хороший спектакль. Вскоре Константин Арсеньевич навсегда покинул Киевский театр оперы и балета, к большому сожалению всего творческого состава театра.



Зал Киевского театра оперы и балета. За пультом – К. Симеонов. 1960-е годы.
Из архива Е. К. Симеоновой. Публикуется впервые.

Несмотря на большие перерывы в работе К. Симеонова в Киевской опере, следует сказать, что его высокое дарование дирижера, умеющего создавать разнохарактерные оперные и симфонические полотна, определило светлый творческий путь театра тех лет. Поэтому вновь и вновь вспоминается время, когда стоял за пультом, учил, вдохновлял, умел делать прекрасную музыку Константин Арсеньевич Симеонов.

1989 г.

Наталья Симеонова

Воспоминания об отце



Наталья Константиновна Симеонова – дочь К. Симеонова. Кандидат медицинских наук, лауреат Государственной премии Украины, доцент кафедры Киевского медицинского института им. академика А. Богомольца. Автор исследований, посвященных проблемам космической медицины; педагогической литературы для студентов; научных работ в области гомеопатии.

ство и начало трудовой деятельности. Об этом папа говорил всякий раз, когда возникала необходимость заполнять очередную анкету. В одной из таких анкет, я помню, он так и записал: «Трудовой стаж с восьми лет». Капелла, несомненно, стала основой его музыкального образования. Папа имел очень хорошие способности: у него был прекрасный голос, абсолютный слух. Помню, этот слух всегда был для меня загадкой, и я множество раз его проверяла. Нажму клавишу, папа с готовностью называет звук, нажму несколько – тоже. «Ты хоть сядь на рояль – все назову». Я не понимала, как это возможно, а он явно раззадоривал меня... Прилежанием и дисциплинированностью папа в детстве, видимо, не обладал. Не раз его грозились выгнать из капеллы и велели писать отцу в деревню, чтоб тот его забрал. Папа, с его слов, отвечал так: «Пишите сами, я подпишу». Видимо, с детства у него была такая едкая форма реплик.

Ленинградская консерватория. Об этом я больше знаю из рассказов мамы, которая тоже училась там, поступив на вокальный факультет по совету Евгения Александровича Мравинского. В конце 20-х годов мама пела в самодеятельности, в клубе

Студеный день 6 января 1987 года в Ленинграде, сорокаградусный мороз. В фойе Мариинского театра провожают в последний путь папу. Говорят прощальные слова. Звучит хор, оркестр – отпевают. Так провожают только музыканта. Артисты, приехавшие из Киева, осыпают гроб гвоздиками. Ирина Александровна Молостова говорит о папе как о живом, вспоминает многое из его творческой жизни, говорит о том, почему он остался живым в ее памяти и в памяти многих. Вспоминает о дне, когда он впервые встал за пульт Киевской оперы в далеком 1946 году... На следующий день я пошла помянуть папу в Ленинградскую певческую капеллу, в которой он воспитывался с восьмилетнего возраста. Был концерт, мальчики пели рождественский репертуар, работали. Пусть и будет так всегда...

Отзвуки детства часто всплывают, произвольно чередуясь, в моей памяти. И чем старше я становлюсь, тем ближе они становятся, тем дороже в них образы отца и мамы. Певческую капеллу папа по старинке называл Придворной. С капеллой были связаны его дет-

совторгслужащих, где Мравинский работал пианистом-аккомпаниатором. Папа начал учиться на факультете хорового дирижирования, проработав перед этим несколько лет вторым дирижером Ленинградской хоровой капеллы, которую возглавлял тогда Михаил Георгиевич Климов.

Консерватория, Мариинский театр, филармония – это был их мир. Мама часто с восхищением и благодарностью вспоминала Ивана Васильевича Ершова, рассказывала об Иване Ивановиче Соллертинском. Родители подтверждали большое сходство, с которым Иракий Луарсабович Андроников изображал Соллертинского, и могли продолжить примеры, отражающие оригинальность, странности и многообразные способности этого человека. Будучи аспиранткой консерватории, мама пела на сцене Мариинского театра вместе с Собиновым. Он был Ленский, мама – Ольга.

Папа окончил полный курс консерватории в 1936 году, но документа об окончании не получил¹. У него было две задолженности: по истории музыки и по военной подготовке. Думаю, что проблем с историей музыки у папы быть просто не могло, здесь сыграли роль какие-то малозначительные обстоятельства. Муштру же он не терпел всю жизнь. Негативное отношение к военной подготовке не помешало ему впоследствии уйти на войну добровольцем. Не помешало ему и отсутствие документа об окончании консерватории. В отличие от наших недавних времен, в те годы бумага не заменяла личность и не заслоняла ее. Лишь однажды, когда встал вопрос о присвоении моему отцу звания профессора Ленинградской консерватории, у него, тогда уже народного артиста СССР и лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, потребовали бумагу, подтверждающую, что он – дирижер. Я видела справку², подготовленную в канцелярии консерватории, которая сухо констатировала, что «К. А. Симеонов поступил в Ленинградскую консерваторию в 1931 году, а окончил ее – в 1969 (!) году». Бумага была оскорбительной, и звание профессора ему не понадобилось – отец ушел из консерватории³.

Смутно помню начало войны. Мы жили в Минске, где папа работал дирижером филармонии. В июне сорок первого года мама уехала в Москву, на Всесоюзный конкурс вокалистов. На лето к нам в Минск приехала моя сестра Янина⁴, которая училась в Ленинграде. Ей было тогда пятнадцать лет, мне – чуть более двух. Минск горел в первый же день войны. Все бежали на восток. Мы тоже стали беженцами. Мы стремились в Москву, к маме. Подвернулась возможность подехать немного на машине, но взяли только детей. Больше мы с папой не увиделись, напрасно ждали в каких-то условленных местах. Сами добрались до Москвы, нашли маму. Видимо, это потрясение – потеря детей – сыграло решающую роль в том, что папа, не воспользовавшись правом брони, ушел на фронт добровольцем. Как и у всех тогда, у него были очень высокие патриотические чувства, глубокое переживание судьбы Родины. Я ощутила это ребенком, уже после войны.

Всю войну от папы не было известий. Только потом мы узнали, что в первые же дни он попал в окружение, был контужен, попал в плен, потом в концлагерь. Мама ждала. Как и многие тогда, она ходила гадать и знала, что папа должен вернуться.

¹ См. прим. 2 к воспоминаниям Е. Кудрявцевой об окончании К. Симеоновым Ленинградской консерватории, воспоминания И. Гамкало, О. Димитриади, И. Мусина в настоящем издании.

² К. А. Симеонову был выдан диплом об окончании Ленинградской государственной консерватории в 1969 г. В настоящее время он хранится в архиве К. А. Симеонова в СПбГМТИМИ.

³ К. Симеонов преподавал в Ленинградской консерватории три семестра – с сентября 1969 по декабрь 1970 года. Читайте об этом воспоминания Г. Ветвицкого.

⁴ Речь идет о Янине Робертовне Куликовской, сестре Н. Симеоновой по матери.

Уже в самом конце войны мы получили его единственное письмо с фронта. Это была случайность. В 1945 году мы жили в совсем новом для нас Киеве, куда приехали из Иркутска вместе с Киевским оперным театром, в котором мама всю войну работала. По приезду в Киев мама поручила сестре съездить в Ленинград, на нашу квартиру, продать кое-какие вещи и пианино. В Ленинграде Янина нашла письмо от папы, который был освобожден из плена и возвращался на Родину. Янина привезла это письмо в Киев, и мама сообщила папе по указанной полевой почте наш новый киевский адрес. И папа вернулся.

Мы поселились тогда в огромном доме на улице Пушкинской, который фигурирует сейчас во многих воспоминаниях и который до сих пор снится мне по ночам. В этом доме жили артисты оперного театра. Здесь можно было увидеть всех знаменитостей. Огромный оперный дом жил как единый организм. Под вечер он был полупустым, к ночи, после окончания спектакля, светился окнами. Первыми приходили оркестранты, чуть позже – солисты. Во дворе все всё знали. Жизнь актеров бурная и вся на виду...

Папа вернулся вскоре после окончания войны. Русский солдатик из плена, без наград, считавшийся без вести пропавшим, – гимнастерка, шинель, вещмешок. Думаю, что этот период после его возвращения был настоящим счастьем: Победа, враг разгромлен, дети живы, и вся семья вместе. Анна Львовна, дочь концертмейстера оперного театра Льва Георгиевича Розенфельда и друг нашей семьи, рассказывала мне, что папа после возвращения с фронта несколько дней не отходил от фортепиано в их квартире – все время играл, истосковавшись по музыке. Она вспоминает также, что папу в те годы отличала крайняя застенчивость, он был чувствителен к малейшим признакам внимания.

Работа у отца появилась не сразу. Но все же некоторое время спустя он уже стоял за пультом Киевского оперного театра. Старожилы вспоминают, как Николай Васильевич Смолич, тогда главный режиссер, предложил ему на репетиции «Пиковой дамы» провести одну из сцен. И Константин Симеонов, «перемахнув» барьер, отделяющий зал от оркестровой ямы, встал за пульт.

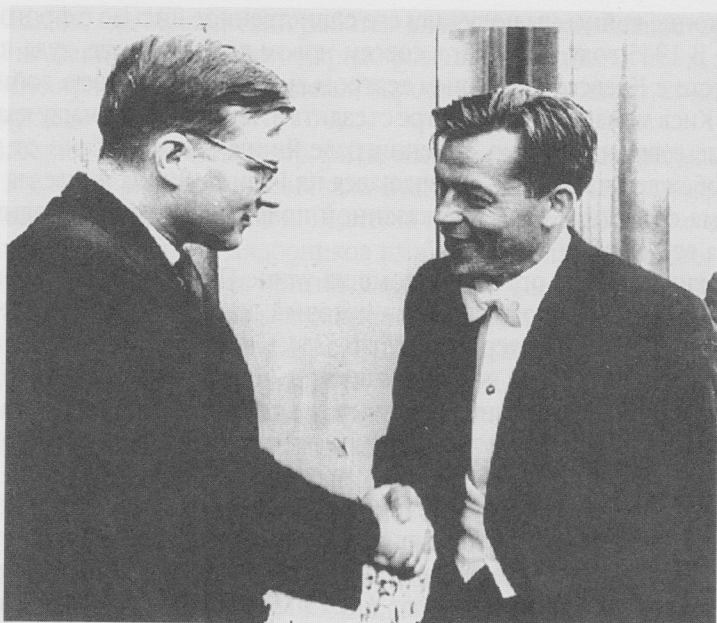
Я часто размышляю о том, почему это случилось. Не так легко было тогда перемахнуть барьер, отделявший фашистский плен от дирижерского пульта. Мы знаем, куда вела дорога из плена в те годы. Права и муки людей, имевших такую, как у отца, судьбу, признали намного позже. Какие обстоятельства помогли ему избежать страшной участи? Ведь талант не был гарантией, а бойцовскими качествами папа никогда не обладал. Я этих обстоятельств не знаю. Наверное, большую роль здесь сыграла жизненная энергия, активность моей мамы. Человек действия, обаятельная, яркая – у нее не было проблем, если надо было чего-нибудь добиться. Эти качества она пронесла через всю свою трудную, богатую событиями жизнь. Латгалка по отцу и полька по матери, она была вынуждена в тридцатые годы сменить в документах свою национальность, стать белорусской, забыть своих родственников, оказавшихся за границей, забыть католическое вероисповедание.

– Ты встречала органиста Фоданелли? – спрашивает она меня. Я рассказываю маме о похоронах папы в Ленинграде. О Фоданелли из костела Святой Катаржины, где мама пела девочкой, я слышу в первый раз.

– Он знал всех, кому аккомпанировал.

– А что ты пела?

– Кирие елейсон.



Д. Шостакович поздравляет победителя Всесоюзного смотра молодых дирижеров К. Симеонова.
Ленинград. Июль 1946 г. Из архива Н. К. Симеоновой.



Диплом, врученный К. Симеонову. Из архива Е. К. Симеоновой.

– Я забыла, что это означает.

– Господи, помилуй, – говорит мама с большой укоризной. Такое я слышу от нее впервые...

Судьба спасла папу во время войны. Мама уберегла его после – от мук, несправедливости. «Нет никого талантливей Кости» – эту фразу говорила она десятки раз всю свою жизнь, перебирая знаменитые фамилии. А в сорок шестом году умоляла Николая Васильевича Смолича: «Вы только один раз прослушайте его и больше никогда с ним не расстанетесь!»

Вскоре был объявлен Всесоюзный смотр дирижеров. На конкурс они поехали вместе. Папа занял первое место⁵.

На конкурсе особенно прославило папу исполнение симфонии «Манфред» Чайковского. Впоследствии это произведение стало одним из самых любимых. Видимо, у папы было что-то общее с мятущейся душой героя этого сочинения. Конкурсные концерты проходили в Большом зале Ленинградской филармонии, в котором отец затем выступал много раз. Он был очень популярен в те годы на эстраде. Меня всегда удивляло, почему в своих рассказах о зале Ленинградской филармонии Иракий Андроников никогда не упоминал папиного имени среди тех музыкантов, которые там выступали. А кого он только не упоминал!

Вскоре папа оставил театр и перешел на работу во Всесоюзное гастрольбюро. Его больше привлекала концертная симфоническая деятельность. Он ездил на гастроли

⁵ Всесоюзный смотр молодых дирижеров, проводившийся в июле 1946 года в Ленинграде, был первым послевоенным конкурсом, выявившим много талантливых исполнителей. С симфоническим оркестром Ленинградской филармонии выступило сорок молодых музыкантов, пятеро из них были удостоены премий (К. Симеонов – I премия, Р. Матсов и А. Янсонс – II премия, И. Гусман и Ниязи Таги-Заде – IV премия).

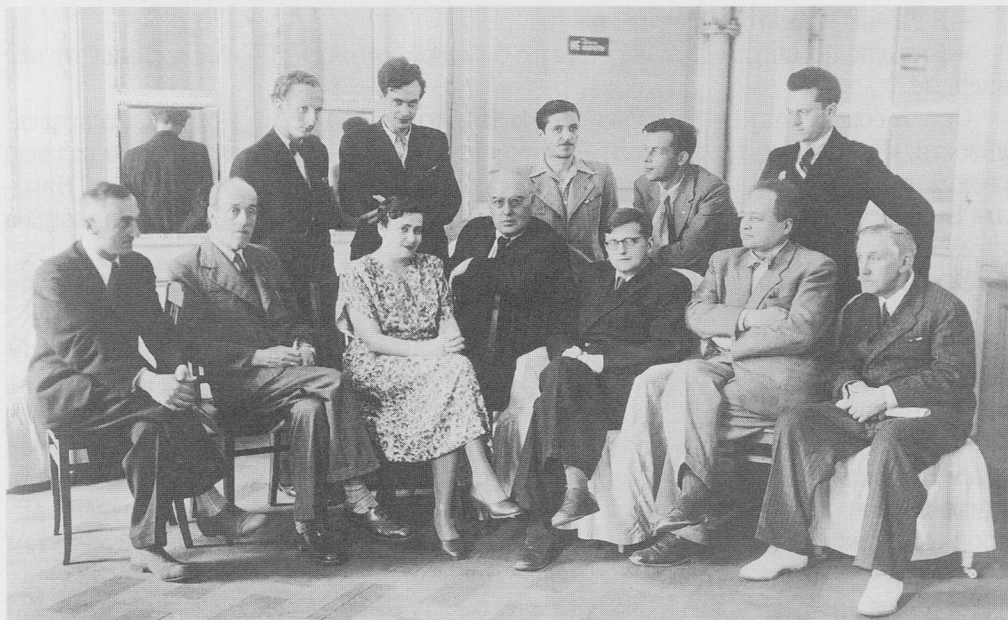
Оценивая итоги смотра, А. Гаук писал о лауреатах: «...молодые дирижеры, получившие премии, заставляют верить, что при должной работе над собой они сделаются крупными мастерами» (Советское искусство. 1946. № 32. 2 августа).

Открытием конкурса стало имя Константина Симеонова, покорившего слушателей «не только силой своего дарования, но и незаурядным интеллектом», как писала музыкальный критик Е. Грошева. Приведем ее рецензию на выступление Симеонова:

«Одним из ярких и волнующих событий смотра явилось первое знакомство с дирижером киевской оперы – Константином Симеоновым. Программа его выступления сначала внушила чувство некоторого опасения за молодого дирижера. 5-я симфония Бетховена – одна из труднейших партитур симфонической классики, – часто не вполне удается даже крупным мастерам дирижерского искусства. Но уже первые такты симфонии убедили в том, что дирижер не переоценил свои силы. Оркестр, уставший от каждодневной напряженной работы смотра, вдруг зазвучал ярко и мощно, поддаваясь убеждающей воле дирижера. Драматический замысел Бетховена Симеонов раскрыл с искренней и глубокой экспрессией, почти без подготовительной работы, вдохновив оркестр силой и цельностью своего артистического темперамента. Сразу стало ясно, что это незаурядная музыкальная натура, еще не окончательно отшлифованная, но много обещающая в будущем. В этом окончательно убедили самостоятельный концерт Симеонова во втором туре смотра и его исполнение первой части „Манфреда“ Чайковского на заключительном концерте.

К. Симеонов – самый старший из премированных участников смотра, самый зрелый из них. Его дарованию наиболее близки глубокие драматические концепции, музыка большого эмоционального напряжения и выразительной силы, страстных подъемов и кульминаций. Темперамент дирижера, непосредственный и мощный, организован зрелой дисциплиной музыкального мышления. И если справедлив упрек дирижеру в излишней экспрессивности внешней манеры, то в его защиту следует сказать, что это не мешает ему всегда сохранять строгость музыкальной формы, верное соотношение частей и целого, свободное владение палитрой оркестровых красок и разнообразием динамических нюансов. Это он доказал и в 5-й симфонии, драматизм содержания которой сочетался с классической строгостью формы, и в увертюре Кабалевского к «Кола Брюньон», и в увертюре к «Тангейзеру» Вагнера, соблюдая равновесие оркестровых групп, соотношение темпов...» (Грошева Е. Константин Симеонов // Советское искусство. 1946. № 32. 2 августа).

Концерт, о котором пишет Е. Грошева, состоялся 16 июля 1946 года в Большом зале Ленинградской филармонии. Его программа: Бетховен – Пятая симфония, Кабалевский – Увертюра к опере «Кола Брюньон», Чайковский – Вариации на тему Рококо для виолончели с оркестром, Вагнер – Увертюра к опере «Тангейзер». Исполнители – заслуженный коллектив республики симфонический оркестр филармонии под управлением К. Симеонова, солист – Я. Слободкин.



Лауреаты Всесоюзного смотра молодых дирижеров и члены жюри.
 Слева направо стоят: А. Янсонс (II премия), Р. Матсов (II премия), Ниязи Таги-Заде
 (IV премия), К. Симеонов (I премия), И. Гусман (IV премия). Сидят слева направо:
 М. Сергеев, А. Васильев, Е. Грошева, Ю. Шапорин, Д. Шостакович, А. Гаук, В. Заветновский.
 Ленинград, 1946 г. Из фондов СПбГМТИМИ.



Концерт в Большом зале Ленинградской филармонии. За пультом – К. Симеонов.
 Ленинград, Июль 1946 г. Из фондов ЦГАКФФД СПб. Публикуется впервые.

в разные города страны. В то время у него было много поклонников и поклонниц. Одна из них, Татьяна Лиознова, как и многие другие, писала ему письма. Помню, что в одном из них они обсуждали вопрос о «соли земли».

В те годы у папы была очень хорошая внешность: обаятельная улыбка, светлые голубые глаза, ямочки на щеках, особой формы нос. Губы у него всегда были очень яркие, особенно во время выступлений. Шипящие он выговаривал плохо. «Ну скажи, папа, – „рукавчики“. А „щука“?». Он немного сутулился, особенно с возрастом.



Здание Киевской филармонии (в центре) на площади Сталина (Европейской пл.). 1953 г.
Из фондов ЦГКФФАУ.

В 1949 году отец стал вторым дирижером оркестра Киевской филармонии. Главным дирижером был Натан Григорьевич Рахлин. Филармония пятидесятых годов – это чудесные страницы прошлого. Киевлянам, любителям музыки тех времен, есть что вспомнить. На сцене Колонного зала часто выступали Святослав Рихтер, Давид Ойстрах, Эмиль Гилельс, Лев Оборин, Яков Зак. Многих известных музыкантов я знала по репетициям, они бывали у нас дома. В то время мы жили уже в большой квартире у Золотых ворот.

Зал Киевской филармонии всегда был полон. Слушатели делились на поклонников папы и Натана Григорьевича. Дома, я помню, это был бесконечный повод для папиных недовольств и переживаний. Мама, конечно, считала, что папа куда талантливее Натана Григорьевича, папа считал для себя унижительным положение второго дирижера. Доходило и до откровенных обид. Теперь эти переживания кажутся мне наивными артистическими слабостями. Папа, например, очень критиковал манеру Натана Григорьевича некоторые произведения дирижировать наизусть, убирая при этом пульт. Он говорил, что дирижер почти всегда знает партитуру на память и незачем

демонстрировать это, восхищая поклонников. Подобные мелочи, конечно, не заслоняют главного: киевлянам очень повезло, что в то время на их музыкальном горизонте были две ярких звезды.

Филармонию пятидесятых годов посещала публика, которая преданно любила музыку. В зале многие были знакомы друг с другом. Здесь часто можно было увидеть известных ученых-медиков: Михаила Сидоровича Коломийченко, Федора Яковлевича Примака, Нину Борисовну Медведеву, гомеопата Демьяна Владимировича Попова с женой и дочерью Татьяной, Георгия Иосифовича Бурчинского и многих других. Тогда мне казалось, что в Киеве все друг друга знают.

Думаю, что человек с развитой научной интуицией не может не испытывать тяготения к музыке. Есть закономерность в том, что многие ученые-теоретики посещают филармонию. Видимо, это способствует развитию таких важных сторон научного мышления, как воображение, интуиция, механизмы подсознательной нервной деятельности. Подобные качества заложены в талантливом человеке от природы, но общение с музыкой их развивает. Некоторые области науки в своих глубинных закономерностях близки искусству. Например, любимый мною врач-гомеопат Демьян Владимирович Попов однажды сказал, что гомеопатия родственна искусству. Возможно, она постигается с большим, чем научная медицина, участием интуиции. Само ощущение рождения новой научной идеи часто приходит в процессе восприятия музыки. Это ощущение вообще очень близко чувству наслаждения, которое дарит музыка. Я ученый-теоретик и не раз испытывала подобные состояния. Уверена, что многие ощущают то же.

Доказано, что существует прямая, непосредственная связь между зрительными, смысловыми, музыкальными ощущениями и мыслительным процессом человека. Это всегда очень индивидуально. Мне, например, ближе жанры чисто инструментальной музыки, а смешение в одном представлении зрительных и слуховых ощущений вызывает скрытый протест. Думаю, что и папе такие «смешанные» эстрадные жанры пришлись бы не по вкусу. Он редко читал литературные первоисточники тех симфонических произведений, которые с успехом исполнял. К живописи, поэзии он тоже относился довольно равнодушно. Видимо, это вопрос мироощущения. Для меня всегда было загадкой: откуда мой отец брал те запасы энергии, которые способствовали его творческому самовыражению? Ведь именно благодаря таким личностям, как он, устанавливалась непостижимая духовная связь с аудиторией, когда музыка устремлялась в открытые навстречу ей души. И затем, преобразованная и переплавленная в подсознании таких же творческих натур, как мой отец, она могла вернуться новой идеей, оригинальным открытием в совершенно иной сфере мыслительной деятельности. Может быть, одним из таких энергетических источников для папы была природа.

Его самозабвенная любовь к природе была чем-то вроде наркомании. Как он любил Днепр! Как он любил рыбалку! Рыбалка – тема особая, у многих творческих людей есть эта страсть.

Мне часто приходилось ездить с папой на рыбалку. Дело это я не любила. Утомляли жара и солнце, которые я переносила хуже папы, переполненный катер, на котором совершался переезд через Днепр. Кроме того, приходилось носить удочки, я задевала ими людей в катере, и папу это раздражало. Рыболовные снасти у него были первоклассные: заказные, заграничные. Папа любил спиннинг, хорошо его кидал. Были и удочки: хорошие (одна из них называлась «страдивариус») и самодельные, из веток. Ловил он рыбу неплохо, особенно на спиннинг. Учил и меня кидать спиннинг,

но я с этим не справлялась, сразу получалась «борода». «Борода» его совершенно не раздражала, на рыбалке он был спокоен, доброжелателен. У него как будто устанавливались свои отношения с природой.

Наверное, многие любят рыбалку потому, что она дает возможность сосредоточиться на своих мыслях. Но мне кажется, что папа сосредоточенно относился именно к деталям самой рыбной ловли. Он аккуратно подклеивал резиновую лодку, терпеливо разматывал «бороду», хотя, казалось, это совершенно бесперспективное дело, сочувственно ожидал клева, а не «вита в облаках», занятый своими мыслями. У меня всегда клевало меньше, чем у него. Однажды мы ловили с какой-то баржи и поставили удочки вплотную, папа поймал одиннадцать рыб, я – одну. Видимо, я во время ловли не «сопереживала», а он «сопереживал». Еще папа очень любил ловить на течения,



После рыбалки.

часами стоял по колено в воде, терпеливо перекидывая удочку. Когда рыба была на крючке, он ликовал: «Корреспонденты! Радио! Телевидение! Сюда!» А если рыба срывалась со спиннинга, то тут надо было бросаться за ней в воду.

Мы любили кататься на лодке. Папа хорошо греб, у него получалось грести и против течения, а у меня – никогда. Были у папы надувные лодки, которые всегда протекали. Состояние, когда лодка погружается в воду и надо очень быстро работать ковшом, чтоб не затонуть, мне очень хорошо знакомо. Нам обоим нравилось кататься на «скутере», как назывались быстроходные моторные лодки. Мы часто возле Киева

метались вдоль и поперек Днепра. А когда отдыхали в Ржищеве, иногда плавали с бакенщиком и зажигали бакены на Днепре. Уже с берега в темноте приятно было наблюдать результаты своей работы.

Несколько лет мы отдыхали в Плютах – очень живописном селе, которое часто рисовали на своих полотнах украинские художники. Хату мы снимали вместе с семьей



На Днепре.

Ивана Ивановича Чабаненко. Он был тогда заместителем министра культуры и подражал Григорию Сковороде: оставлял свой автомобиль на дороге, надевал соломенную шляпу, перекидывал палку с торбой через плечо и шел до села пешком. Папа, конечно, ловил рыбу. Летом в Плютах жило много хороших рыбаков из разных творческих союзов Украины. Одним из них был Александр Евдокимович Корнейчук.

Не могу сказать, что мы с папой очень дружили. У меня была масса своих интересов. Но все говорили, что он горячо любил меня в те годы, находили между нами черты большого сродства. В нашей семье были свои традиции. С самых первых папиных выступлений была заведена такая манера: вся семья садилась (этот ритуал был обязательным по любым поводам), я должна была подойти к папе и поцеловать его. После этого он говорил свое привычное: «Господи, благослови». Мне не нравились эти нежности, и я не всегда делала это охотно. По моей вине этот ритуал, к сожалению, не сохранился. Проблема «телячьих нежностей» и само ироничное их определение говорят как раз о том, что именно они и были необходимы. Это тоже была особенность нашей семьи.



К. Симеонов с дочерью Наташей. 1950-е годы.
Из архива Н. К. Симеоновой. Публикуется впервые.

Самым преданным папе существом был наш кот Макс, которого папа называл Кацо. За ужином он сидел возле папы и смотрел ему в зрачки. Папа объяснял ему важные вещи, в том числе несправедливости Натана Григорьевича, и щедро благодарил его за внимание, угощая балыками и ветчиной со своего стола. Этот обжорливый кот мог так сидеть весь вечер, имитируя беспримерную преданность папе, и провоцировал его недовольство ближними, которые на такую преданность не были способны. Папа не прочь был привлечь и мое внимание, но эти бдения мне были не интересны. Мама все же разделяла их, в основном играя в китайский преферанс. В какие-то годы они постоянно играли вдвоем в этот простой преферанс. Долгое время у нас в семье была страсть к пасьянсам. Папа все время раскладывал только один – «турецкую шаль», которому, как говорила мне мама, его научил Шостакович.

Папа учил меня играть в шахматы. Он играл хорошо, а я плохо. Уступить мне он никогда не мог, играл всерьез и всегда обыгрывал. Поражения свои я переживала со слезами. Меня никто не утешал.

Самые прекрасные мои воспоминания – это папины импровизации. Разыгрывал он их на рояле, который появился в нашей новой квартире около Золотых ворот. Рояль был старый, петербургский, папа сам его выбирал. Он и сейчас стоит в моем доме. По моей просьбе папа импровизировал в стиле Рахманинова или Скрябина, очень вдохновенно и бесконечно. Когда, с точки зрения импровизатора, какая-то часть завершалась, а заканчивать не давало вдохновение, происходили изумительные модуляции, переход к другим идеям, которые набирали силу, доходили до кульминаций. Папа долго витал на кульминациях, захлебывался сам, и я захлебывалась, потом он как-то разрешал, модулировал и опять бесконечно продолжал. Выйти из этого состояния не хотелось ни ему, ни мне. Папа играл очень хорошо. От него я переняла страсти к русским композиторам. Техники ему явно не хватало, но на исполнении это нисколько не отражалось, дополнялось дирижированием, пением, телодвижениями. Хорошо послужил папе наш старый рояль. Играли на нем и другие музыканты, которые бывали у нас в доме.

Игре на фортепиано я начала учиться рано, но не систематически. Успехи были средние. Я всегда чувствовала, что получается хуже, чем я хочу. К моим занятиям на фортепиано папа, видимо, относился совершенно равнодушно, не помню, чтобы мне давались какие-нибудь уроки. Он не был склонен к пустым одобрениям. Я помню только одну совершенно скупую похвалу за Баха. Мои впечатления от филармонических концертов он выслушивал более благожелательно. Однако, по-видимому, и я не очень была расположена к похвалам. Таков был стиль наших отношений. Жалеешь об этом позже. Его любовные эпитеты в мой адрес тоже были своеобразны – «козявка», «мерзавка», «негодный пузырьчик». А обнимал меня так, словно непременно хотел свернуть шею.

А теперь от мысли, что именно он, а не другой человек – мой отец, у меня разливается благодарное тепло внутри. Спасибо судьбе за эту наследственность, за эту нервную систему, за такую фамилию, внешность, за особенную способность переживать. Вот это и есть его бесценный вклад в меня, хотя мне всю жизнь казалось, что он «недовкладывает».

По вечерам папа отправлялся на концерт. За ним приезжала филармоническая машина, в которой обычно уже сидел гастролер, и если в машине еще оставалось место, то оно было для меня. «Поехали, козявка», – говорил папа. И я «козявкой» переслушала всех. Помню, как покорила меня скрипка в руках Исаака Стерна. Он был сильно простужен, утром на репетиции перед ним поставили корзину, и он заполнил ее своими бумажными платками. А вечером я плакала от избытка чувств. Он играл Концерт Бетховена. Ему преподнесли розы, он преподнес их папе, потом они достались мне. Почему ребенок плачет при исполнении музыки?

Отец много гастролировал. Ему приходилось выступать с разными по профессиональному уровню оркестрами. При этом он никогда не настаивал на большом количестве репетиций, ограничиваясь, как правило, двумя или даже одной. Художественные результаты были хорошими. Я думаю, что качество исполнения отец «добирал» на концерте уже за счет своих физических и нервных сил. Дирижировал он очень энергично, за пультом неистовствовал. Спокойных дирижеров папа называл «аптекарями». Потом, когда он руководил высокопрофессиональными оркестрами оперных театров Кисва и Ленинграда, его манера стала спокойнее. Иногда он даже

останавливал свои движения в знак того, что его любимый оркестр Киевской оперы может играть и сам. В годы, когда он стоял за пультом музыкальных театров, его выступления на концертной эстраде стали редкостью. Без симфонических концертов отец всегда тосковал. Он, несомненно, симфонический дирижер и более выразителен был на эстраде.

Ничем, кроме выступлений, папа не занимался. Ко всем видам общественной работы относился критически. Почетные звания собирал не быстро⁶. Презирал, когда за счет общественной работы люди преуспевали в искусстве. Он был непокорный, неудобный, «ершистый». Однажды в анкете, в графе «особые приметы» он написал: «Не рыжий, не брюнет, спереди зуба нет». Зуб, конечно, быстро появился, но такие вопросы папу всегда раздражали.

Фальши отец не допускал никогда и ни в чем. Как-то у нас дома кинохроника вела съемку сюжета, по которому папа должен был работать над симфонической поэмой Б. Лятошинского «Гражина». Папа то садился за рояль, то становился возле него и перелистывал партитуру. В это время шла фонограмма. Режиссеру потребовалось, чтобы он листал партитуру в более быстром темпе, в соответствии с драматическим характером музыки. Папа не знал, как можно это делать быстрее, ведь он следовал ходу музыкального развития. Тогда режиссер дал совет: «Вы смотрите только на левые страницы, а на правые – нет». Давал бы он подобные советы кому-нибудь другому. На этом съемка была закончена. «Все! Все! – вспыхнул Симеонов. – Нанимайте актера! Пусть он читает вам книгу только на левых страницах!» Стали складывать технику, тушить софиты, убирать все из квартиры и ругать этих капризных музыкантов, с которыми невозможно работать.

Годы, когда отец руководил Киевским оперным театром, стали одной из лучших страниц в его истории. Очень вырос оркестр, чувствовалось, что в театр пришел опытный симфонический дирижер. Появилось много ярких оперных звезд. Многие талантливые исполнители, особенно драматические голоса, обязаны папе своим расцветом. Большое значение имело и то, что руководил театром Виктор Петрович Гонтарь. Родственник руководителя страны, Виктор Петрович имел возможность приглашать в театр талантливых певцов, устраивать их судьбу. Мне нравился этот человек. Мне нравилась и его супруга Юлия Никитична Хрущева, работавшая в Институте физиологии у профессора Нины Владимировны Лауэр.

Я не всегда бывала на папиных спектаклях, иногда намного опаздывала. Мне и в голову не приходило, что он мог обижаться на это, пока однажды, после «Хованщины» он не заметил: «Приходишь только на пожар».

Папа работал в театре, а я продолжала посещать филармонию, став поклонницей Степана Турчак. Своей вдохновенностью за пультом он напоминал отца. Когда Степан Турчак, будучи очень молодым, давал свой первый концерт в Киеве, именно от папы я узнала, что на концерт надо пойти. Потом он сменил отца в должности главного дирижера Киевского оперного театра. Кое-кто любил поговорить о трениях между ними, но я всегда была против этого. Степан Васильевич с большим уважением отзывался об отце.

В 1966 году папа переехал в Ленинград. Я, как и многие, считаю, что этот переезд не пошел ему на пользу. Киевляне делали много попыток вернуть его, одно время он даже согласился, но не возвратился. Его приглашали в Москву, предлагали возглавить

⁶ В 1951 году К. А. Симеонову было присуждено звание заслуженного деятеля искусств УССР, в 1960 году – звание народного артиста УССР, в 1962 году – звание народного артиста СССР.

Большой театр. Папа отказался. Я слышала от него такую формулировку: «Знаю я эту манеру – вывести на орбиту и сжечь». В последние годы он стал побаиваться болезней. У него появились признаки диабета. Но основной диагноз, по-моему, был ностальгия.

Много лет прошло с тех пор, как папа уехал из Киева, но его помнят, продолжают относиться к нему так, как будто он здесь, рядом. Вспоминаю не столь давний эпизод. В театре шла запись оперы «Катерина Измайлова». За дирижерским пультом – Степан Васильевич Турчак, ведет запись прекрасный звукорежиссер Юрий Винник, на сцене – Гизелла Ципола. Я очень люблю репетиции и звукозаписи, на них можно наблюдать творческий процесс. Звукорежиссер делает исполнительнице какое-то замечание. И хотя осуществляет запись Степан Турчак, а авторитет Юрия Винника очень высок, певица отвечает, что Симеонов здесь требовал иное. Никаких возражений. Запись продолжается.

...Папа умер под Рождество. Его жизнь нельзя назвать праведной в абсолютном смысле этого слова. Но он сумел распорядиться своим талантом так, чтобы жизнь многих людей стала духовно богатой и яркой.

1988 г.

Виктор Пикайзен

Воспоминания об одном концерте

Виктор Александрович Пикайзен – скрипач, педагог. С 1957 года являлся солистом Московской филармонии, с 1966 года преподавал в Московской консерватории. В настоящее время живет и работает за рубежом.

Константина Арсеньевича Симеонова я считаю своим «крестным отцом». Благодаря ему я попал на московскую сцену, сыграв свой первый концерт в Зале имени Чайковского 1 декабря 1946 года. В то время я был тринадцатилетним мальчиком, учеником Киевской специальной музыкальной школы, и это выступление стало поворотным пунктом в моей профессиональной судьбе. Случилось это так.

В октябре 1946 года Константин Арсеньевич, беседуя с нашим общим знакомым, киевским виолончелистом Георгием Михайловичем Мизучем, сказал, что ему предстоит выступить в Москве и что в программе значится новое произведение – Концерт для скрипки с оркестром Ракова, но он не может найти солиста, так как никто из киевских музыкантов это сочинение не играет. Видимо, Георгий Михайлович лестно отозвался обо мне, и Константин Арсеньевич решил предложить мне участие в концерте.

В ту пору я уже выступал на сцене, играя сочинения Баха, Паганини, Чайковского, Лало, Венявского, но Концерта Ракова в моем репертуаре не было. Правда, я несколько раз слышал это произведение по радио в исполнении Давида Ойстраха и был знаком с интерпретацией Юлиана Ситковецкого, гастролировавшего незадолго до описываемых событий в Киеве. Я получил ноты и с увлечением принялся за работу.

Не обошлось без некоторых юмористических моментов. В Московскую филармонию была отправлена телеграмма, и в ее тексте значилось: «Солисты Давид Ойстрах и Витя Пикайзен». В филармонии обо мне, разумеется, ничего не знали и обратились за разъяснениями к Ойстраху. Давиду Федоровичу уже приходилось меня слышать, он подтвердил, что есть такой скрипач, и сказал, что он за меня ручается.

И вот 25 ноября мы с отцом отправились в Москву. Уже на следующий день мы встретились с Константином Арсеньевичем в доме у Ойстраха. Симеонов, прослушав меня, остался очень доволен.

Несколько раз я играл концерт Давиду Федоровичу, затем меня слушали автор и директор филармонии, и вскоре я вышел на единственную оркестровую репетицию. Я очень волновался, потому что лишь недавно выучил новое произведение и никогда не играл его с оркестром. Репетиция прошла хорошо, за исключением досадной случайности: на скрипке лопнула струна, и финал Концерта Ракова мы даже не доиграли, – во второй репетиции не было.

Наступил вечер выступления. В его программе, помимо Концерта Ракова, значились увертюра «Кориолан» и Пятая симфония Бетховена¹. Государственный симфонический оркестр СССР под управлением Симеонова играл, по общему мнению, отлично. Мое выступление было удачным, все меня поздравляли. Помню, среди публики были Арий Моисеевич Пазовский, Давид Федорович Ойстрах с семьей, Кирилл Петрович Кондрашин, Абрам Ильич Ямпольский, Леонид Борисович Коган,

¹ Две концертные программы, с которыми Симеонов выступил в Москве (30 ноября 1946 года в Большом зале консерватории и 1 декабря 1946 года в Концертном зале им. Чайковского), были первыми послевоенными



Московская Государственная Филармония

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО
(ул. Малоговского, 20)

ВОСКРЕСЕНЬЕ

1

ДЕКАБРЯ

Событие 1946 г.

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
СОЮЗА ССР**
БЕТХОВЕН-УВЕРТЮРА „КОРИОЛАН“**РАКОВ**-КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ**БЕТХОВЕН**-ПЯТАЯ СИМФОНИЯДирижер
КОНСТАНТИН**СИМЕОНОВ**Сопрано
Витя ПИКАЙЗЕН

Начало в 8 час. 30 мин. веч.

Билеты продаются

Афиша концерта с участием В. Пикайзена. Москва. 1 декабря 1946 г. Из архива Н. К. Симеоновой.



После концерта. Конец 1940-х годов. Слева направо: Ю. Шапорин, Н. Ханаев,
К. Симеонов. Из архива Н. К. Симеоновой. Публикуется впервые.

Семен Матвеевич Козолупов, Святослав Николаевич Кнушевицкий, Иван Семенович Козловский, Эмиль Григорьевич Гилельс, мои сверстники Игорь Безродный, Лазарь Берман, Эдуард Грач, Евгений Альтман... Этот концерт многое изменил в моей жизни и в дальнейшей творческой судьбе. Я остался в Москве, начал заниматься у Ойстраха.

Константин Арсеньевич Симеонов был едва ли не первым дирижером, с которым я вышел на сцену (до того я выступал лишь с Натаном Григорьевичем Рахлиным). Памятный декабрьский концерт, ставший благодаря Симеонову моей творческой премьерой, отчасти был премьерным и для дирижера. Летом того же года он получил I премию на Всесоюзном смотре дирижеров и только начинал свои обширные выступления.

Играть с Константином Арсеньевичем было огромным наслаждением. Весь его облик излучал музыку. Он умел слушать солиста, у него было удивительно верное и хорошее ансамблевое чутье. Эти ощущения я испытал еще раз, когда встретился с ним на сцене Киевской филармонии в начале 1952 года. Я приехал в Киев с Концертом для скрипки Чайковского, а Симеонов был в то время дирижером симфонического оркестра филармонии.

Сейчас, когда накоплено много впечатлений от творческих встреч с различными оркестрами и дирижерами в нашей стране и за рубежом, я невольно сопоставляю Симеонова с другими прекрасными музыкантами и... прихожу в затруднение, пытаюсь его с кем-либо сравнивать. Этот мастер ни на кого не был похож. Я хорошо помню его облик, его своеобразную дирижерскую технику. Думаю, что он скорее относился к такому типу дирижеров, у которых их внутреннее содержание говорило музыкантам больше, чем их мануальная техника, хотя у Симеонова она была великолепна. Мне особенно запомнились его интерпретации произведений Бетховена, и это очень показательно. Никакая изощренная техника не спасет музыканта, если Бетховен ему не близок. Тяга же к таким авторам, как Бах, Бетховен, Моцарт, умение в исполнении этой музыки достичь духовных высот, говорят о внутреннем соответствии художника тому звездному миру, в который он входит. Я слышал, как старики после

выступлениями дирижера в столице. Концерты имели большой резонанс в московском музыкальном мире. Приводим почти полностью одну из рецензий, принадлежащую перу Ю. Шапорина:

«В молодом дирижере счастливо сочетаются большой талант, яркий темперамент, покоряющая воля и отличное понимание музыки. Все эти качества с предельной убедительностью выявились в его исполнении 5-й симфонии Бетховена, одного из труднейших произведений симфонической классики.

Только большим дирижерам удавалось с такой убедительной силой и вместе с тем с подкупающей ясностью раскрыть глубину этого гениального творения с его драматизмом, страстным пафосом борьбы и грандиозным светом, который излучает финал бетховенской симфонии.

Симеонов живо чувствует и выразительно передает мощную силу бетховенских образов, контрастную смену настроений и чувств. И рядом совсем противоположный романтический „Манфред“ Чайковского. Уже одно сопоставление этих произведений в концерте дает представление о широте дирижерского дарования Симеонова.

„Манфред“ – редко исполняемое сочинение Чайковского и, пожалуй, еще недостаточно раскрытое. Громадное по масштабам, технически сложное, оно требует от исполнителя не только глубокого проникновения, но и большого физического напряжения.

Заслуга молодого дирижера в том, что он отлично справился с труднейшей партитурой и сумел на протяжении всей симфонии передать ее трагический пафос. Если первая часть показалась несколько растянутой, то остальные части и особенно финал были исполнены мастерски. В Симеонове привлекают большая скромность, отсутствие заботы о внешних эффектах. Только музыка, заложенные в ней чувства владеют артистом и определяют выразительность его жеста, лица, фигуры.

Основные черты артистического облика дирижера – простота и вдохновенность – сразу привлекли к нему симпатии оркестра и слушателей. Государственный симфонический оркестр СССР своим чутким отношением к молодому дирижеру и точным выполнением желаний артиста серьезно способствовал его крупному успеху..

К. Симеонов – явление многообещающее. Следует всячески содействовать его творческому росту, чтобы в полной мере раскрылось его выдающееся дарование» (*Шапорин Ю. Успех молодого дирижера // Известия. 1946. 8 декабря*).

3 XII 1946 Москва
 Дорогой Константин Арсеньевич.
 Ты всем душой поздравляешь Вас
 с Вашими московскими концертами.
 К сожалению я не мог на них присутствовать,
 т.к. был болен. О том, что Ваши концерты
 прошли с огромным успехом, я знаю от своих друзей
 и знакомых. Целый ряд любителей музыки,
 как музыканты-профессионалы, [так и] простые слушатели
 покорены Вашим талантом [...] Желаю Вам дальнейших
 успехов и дальнейшего роста. Я очень рад, что
 познакомился с Вами в Ленинграде. Надеюсь, что наше
 знакомство будет продолжаться и впредь. Передайте,
 пожалуйста, привет Вашей супруге. Крепко жму руку.

Дорогой Константин Арсеньевич.

От всей души поздравляю Вас с Вашими московскими концертами. К сожалению, я не мог на них присутствовать, т.к. был болен. О том, что Ваши концерты прошли с огромным успехом, я знаю от своих друзей и знакомых. Целый ряд любителей музыки, как музыканты-профессионалы, [так и] простые слушатели покорены Вашим талантом[...] Желаю Вам дальнейших успехов и дальнейшего роста. Я очень рад, что познакомился с Вами в Ленинграде. Надеюсь, что наше знакомство будет продолжаться и впредь. Передайте, пожалуйста, привет Вашей супруге. Крепко жму руку.

Д. Шостакович.

Д. Шостакович. Письмо К. Симеонову. Москва. 3 декабря 1946 г. Автограф.
 Публикуется впервые. Из архива Н. Симеоновой.

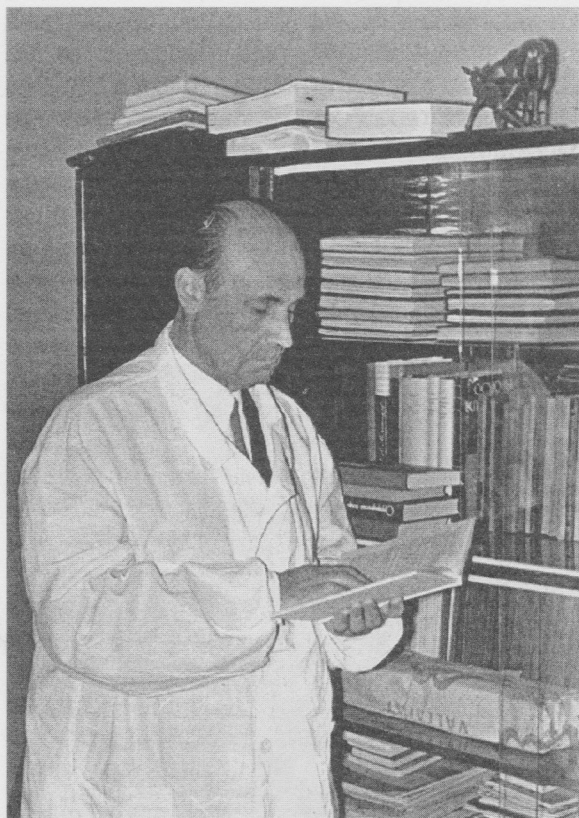
концертов Симеонова вспоминали приезд Отто Клемперера. Его интерпретации симфонических произведений Бетховена, Мусоргского, его оперные спектакли каждый раз были событием, привлекали всеобщее внимание.

В моей душе всегда будет жить благодарность к большому музыканту и очень хорошему, истинно русскому человеку, умевшему дарить волнующие моменты совместного творчества, каким был Константин Арсеньевич Симеонов.

Интервью, 1989 г.

Георгий Бурчинский

В Колонном зале Киевской филармонии



Георгий Иосифович Бурчинский (1908–1992) – врач-терапевт. Окончил Киевский медицинский институт (1931), с 1954 по 1992 год заведующий кафедрой этого института, профессор. Основные работы посвящены вопросам пульмонологии. Лауреат Государственной премии Украины (1980).

открыли мне величие и волшебство музыки, помогавшей пережить напряжение и ответственные периоды в моей судьбе: службу в армии, войну.

Пожалуй, самыми сильными музыкальными впечатлениями в послевоенные годы были для меня симфонические концерты в Киевской филармонии. Они привлекали большую аудиторию, и Колонный зал филармонии был всегда переполнен¹. Среди постоянных слушателей этих концертов было много представителей медицинского

Трудно переоценить эмоциональное воздействие на человека таких категорий жизни, как природа, любовь, музыка. Отношение к ним является мерилем внутренней культуры человека.

Случалось ли вам, слушая музыку, вдруг на несколько мгновений как бы отрешиться от нее, испытать ощущение, когда звуки превращаются в мысли, чувства, образы и в течение какого-то времени сознание погружается в иной мир необычных впечатлений, полностью овладевающих им? В подобные минуты не приходят никакие конкретные мысли, это состояние внутреннего самосозерцания пережитого. Мне рано довелось испытать такие незабвенные мгновения. Я рос в семье, где музыка была неотъемлемой частью жизни, а первой детской любовью моей была опера. Привязанность эта не угасла и в последующие годы. Опера и занятия на рояле были самыми яркими впечатлениями детства – периода, когда закладывается фундамент духовных качеств человека. Они от-

¹ Концертная жизнь Киева конца 1940–1950 годов была необычайно ярка и наполнена знаменательными художественными событиями. В Колонном зале филармонии часто выступали известные зарубежные и отечественные дирижеры, солисты, коллективы исполнителей. Постоянные слушатели филармонии помнят концерты Германа Абендрота, Евгения Мравинского, Юджина Орманди, Леопольда Стоковского, Вилли Ферреро, Карло Цекки. В Киев приезжали Анни Фишер, Святослав Рихтер, Давид и Игорь Ойстрахи, Генрих и Станислав Нейгаузы, Игорь Петров. Постоянными были концерты ведущих солистов Киевской оперы. Яркими музыкальными

мира. Чем это можно объяснить? Что это – стремление уйти от страданий, скорби и смерти, с которыми соприкасается врач, или проявление духовных устремлений представителей специальности, призванной служить людям, добру, жизни? Не знаю, но думаю, что потребность быть причастным к миру музыки определяет высокую культуру души.

Вспоминая те годы, я отчетливо представляю облик дирижеров филармонии: сдержанно-эмоционального Натана Рахлина и монументального Константина Симонова, – причем последний был для меня особенно привлекателен своими интерпретациями. У него была индивидуальная, своеобразная манера управлять оркестром: весьма выразительная, предвосхищавшая вступление каждой группы инструментов, что облегчало слушателю восприятие сложной вязи симфонического действия. Подчас манера К. Симонова была чересчур эмоциональной, но она воспринималась как проявление неподдельного вдохновения, стремления более глубоко проникнуть в суть исполняемой музыки и донести ее до слушателя, и это заражало аудиторию. Эмоциональность дирижера не была показной, нарочитой. Симонов не походил на тех маэстро, которые отвлекают, даже раздражают слушателей неадекватной аффектацией и назойливой жестикующей либо, наоборот, равнодушным помахиванием палочкой, как будто основная задача дирижера отбивать такт и указывать ритм музыкального произведения.

Фигура дирижера привлекала меня с детских лет. Помню, как я ставил перед собой раскрытые ноты или большую книгу, брал в руки карандаш, изображавший дирижерскую палочку, и, надувая щеки, повелевал воображаемым оркестром. Дирижером

событиями 1950, 1951 и 1956 годов стали выступления Государственного заслуженного симфонического оркестра Украины и Ленинградской академической капеллы им. М. И. Глинки под управлением Рахлина и Симонова. Девятая симфония Бетховена, Реквием Верди, «Песнь о лесах» Шостаковича, «Манфред» Шумана – каждое из этих произведений находило глубокий отклик в сердцах слушателей. Приведем ряд концертных программ Симонова в Колонном зале Киевской филармонии этого периода, отражающих, на наш взгляд, его репертуарные пристрастия (ЦГАМЛИУ. Ф. 1089. Оп. 1.):

1 марта 1947 года. Чайковский – Симфония «Манфред»; Бетховен – Пятая симфония. Государственный симфонический оркестр УССР (далее – ГСО УССР).

5 июня 1949 года. Бетховен – Третья симфония; Григ – Концерт для фортепиано с оркестром. ГСО УССР. Солист – В. Сечкин.

3 ноября 1949 года. Калачевский – Симфония; Вагнер – Увертюра к опере «Тангейзер»; Лист – Концерт для фортепиано с оркестром № 1. ГСО УССР. Солист – С. Рихтер.

29 января 1950 года. Овсяннико-Куликовский – Симфония; Танев – Сюита для скрипки с оркестром; Кабалевский – Концерт для скрипки с оркестром. ГСО УССР. Солисты – Д. Ойстрах, И. Ойстрах.

12 марта 1950 года. Чайковский – Кантата «Москва»; Шостакович – Оратория «Песнь о лесах». ГСО УССР, Ленинградская академическая капелла им. М. И. Глинки.

3 декабря 1950 года. Мендельсон – Четвертая симфония; Бах – Концерт ре минор для фортепиано; Бах–Гедике – Пассакалья. ГСО УССР. Солист – С. Рихтер.

1 декабря 1951 года. Шопен – Концерт для фортепиано с оркестром ми минор; Лист – Концерт для фортепиано с оркестром; Моцарт – Концерт для двух фортепиано с оркестром. ГСО УССР. Солисты – Г. Нейгауз, С. Нейгауз.

13 октября 1953 года. Чайковский – Пятая симфония; Мейтус – Увертюра к опере «Молодая гвардия»; Глинка – Ария Сусанина («Иван Сусанин»); Глинка – Ария Руслана («Руслан и Людмила»); Чайковский – Ария Рене («Иоланта»); Чайковский – Увертюра «1812 год». ГСО УССР. Солист – И. Петров.

8 декабря 1955 года. Моцарт – Концерт для фортепиано с оркестром ля мажор; Бетховен – Концерт для фортепиано с оркестром до минор; Шуман – Концерт для фортепиано с оркестром ля минор. ГСО УССР. Солистка – А. Фишер.

20 марта 1956 года. Шуман – «Манфред», музыка к драматической поэме Байрона. ГСО УССР, Ленинградская академическая капелла им. М. И. Глинки.

27 октября 1956 года. Лятошинский – Третья симфония; Скрябин – Концерт для фортепиано с оркестром; Глинка – Ария Руслана («Руслан и Людмила»); Чайковский – Ария Рене («Иоланта»); Бородин – Песня Галицкого («Князь Игорь»); Стравинский – Фрагменты из балета «Петрушка» («Танец кучеров и конюхов», «Русская»). ГСО УССР. Солисты – Д. Башкиров, И. Петров.

мне стать не довелось, но тайна воздействия дирижера на оркестр и на аудиторию меня всегда волновала. Подобное воздействие очень сильно ощущалось на концертах К. Симеонова.

Личность дирижера играет существенную роль в восприятии музыкального произведения, она проявляется в его умении донести до слушателя замысел композитора. Дирижерская манера очень важна не только для оркестра, но и для слушателя: жест, мимика могут ярко передавать эмоции, переживания, вызываемые музыкой, что помогает восприятию. В этом я убедился, знакомясь с оркестрами под управлением различных дирижеров. Слушая в разные годы таких выдающихся мастеров, как К. Симеонов, Н. Рахлин, Е. Светланов, В. Федосеев, Ю. Темирканов, я совсем по-иному начинал воспринимать и понимать уже знакомые мне музыкальные сочинения. Благодаря киевским филармоническим концертам пятидесятых годов, например, я познакомился со многими симфоническими произведениями, и с тех пор их сложный мир – самая любимая для меня область музыки.



Выступление ГСО Украины под управлением К. Симеонова. Солист – Д. Гнатюк. Село Макаров Киевской области. 11 октября 1953 г. Из фондов ЦГКФФАУ. Публикуется впервые.

Константин Арсеньевич Симеонов открыл мне значение оркестра в оперном спектакле (это было уже в те годы, когда он работал главным дирижером Киевского оперного театра), который на его спектаклях звучал совершенно особенно. Вероятно, не всякий симфонический дирижер может с равным успехом стать оперным, роль его в опере более многогранна, но в то же время более ограничена рамками сценического действия. Симеонов же как оперный дирижер, мне кажется, состоялся именно потому, что на протяжении ряда лет выступал на концертной эстраде, дающей возможность полностью отдаться полету своей музыкальной мысли.

Я сохранил в памяти Константина Арсеньевича Симеонова как дирижера, которому обязан расширением и углублением моих музыкальных интересов, прежде всего – симфонической музыки. Он был одним из тех людей, которые учили восприятию классического искусства, так необходимого в наше рационалистичное, технократическое время с его упрощенным подходом к духовной стороне человеческой жизни.

1988 г.

Юрий Шанин

Только один вечер



Юрий Владимирович Шанин – заведующий кафедрой латинского языка и основ медицинской терминологии Киевского медицинского института имени академика А. Богомольца, профессор.

Внезапно стала портиться погода. Откуда-то из-за Днепра понеслись над нами тучи, стал накрапывать дождь, который постепенно расходился все больше. Но киевских меломанов это не смутило: над их сплоченными рядами раскрылись десятки зонтов. Хотя музыканты были под крышей, но косые струи порой увлажняли ноты на пюпитрах, оставляли следы на белоснежных манишках. А дирижер ничем не был защищен! Но он, казалось (а может, и не только казалось?), не замечал дождя.

Печальные звуки гайдновской симфонии неслись над Днепром и над парком. А когда зазвучала финальная часть и музыканты, гася свечи, один за другим стали покидать свои места, произошло непредвиденное. Налетевший порыв ветра загасил свечу в тот момент, когда флейтист лишь поднялся, чтобы самому сделать это. Так же, без помощи музыканта, потухла вторая свеча... И третья... Но все это происходило удивительно своевременно и тактично. Похоже, природа решила принять участие в финальной части концерта.

И тут лицо Константина Арсеньевича смягчилось. Он даже слегка улыбнулся. Улыбка была печальной и умиротворенной. Последний раз взмахнув руками, он повернулся

Вечерние симфонические концерты в Первомайском парке над Днепром стали доброй традицией для послевоенного Киева. В один из еще теплых сентябрьских вечеров 1963 года наша семья и близкие друзья сидели перед эстрадой. Свободных мест, как обычно, не было. Многие любители музыки стояли «по флангам», не говоря уже о тех слушателях, которые расположились на скамьях в ближних аллеях...

В этот вечер в оркестре царил энергичный и чуть суровый Константин Симеонов, давно уже ставший любимцем киевлян. Концерт завершался. Исполнялось одно-единственное произведение – «Прощальная симфония» Гайдна.

Быстро сгущались осенние сумерки. Поэтому зажженные перед музыкантами свечи отнюдь не казались лишними. Сосредоточенный и, как мне показалось, напряженный чуть более обычного, Константин Арсеньевич дирижировал не только руками, но и взмахами головы, мимикой (мы сидели слева, видя его в профиль) и, казалось, всем телом. И это было необычайно органично! Лицо дирижера было немного печальным...



Концерт в Первомайском парке. Киев. 1959 г. Из фондов ЦКФФАУ.

к публике и склонил голову. С влажных волос капало. Мокрым было и лицо. Так же, как и у многих слушателей, и у музыкантов. А может, это был не только дождь?

Вот таким, просветленным и успокоенным, я запомнил Константина Арсеневича. Столь прекрасного вечера для нашей семьи в Первомайском парке более не случилось.

1989 г.

Татьяна Попова

На Унаве



Татьяна Демьяновна Попова – ведущий украинский врач-гомеопат, директор Центра гомеопатии Министерства здравоохранения Украины. Дочь Демьяна Владимировича Попова, создателя украинской гомеопатической школы.

Мне очень часто приходилось слышать от отца, что надо ловить, любить мгновения, так как они – самое главное в жизни. В юности такие заявления вызвали у меня порой чувство протеста: в восторгах от очередного мгновения виделась как бы измена предыдущему впечатлению. Но слова отца запали в душу, а жизнь постепенно подтверждала их правоту и значимость. Мгновения (у каждого свои), как драгоценности, сверкают в канве жизненных событий, наполняя бытие особым смыслом. Постепенно и у меня их накопилось великое множество: то слово, жест и интонация любимого актера, то запах цветущего лоха, сладостно возвращающий в страну «Детство», то сиреневость альпийского луга, сплошь покрытого цветами пушистых низкорослых кустиков дикой хризантемы, то потешная игра трех собак разных габаритов на газоне парка, то туча, наползшая на заходящее солнце с высвеченным контуром невероятной яркости и четкости, то фонарь, качающийся среди бронзовых листьев

каштана в дождливую ночь, то пение сельского хора на поминках по односельчанину, то теплая, мягкая и доверчивая ручка ребенка в твоей взрослой руке.

Такое же яркое мгновение предстало перед моим мысленным взором, когда Наталья Константиновна Симеонова спросила меня, помню ли я ее отца.

...Это было после войны, в одно каникулярное, студенческое лето. Мой довоенный соученик по школе Володя Беляков (в то время уже «контрабас» симфонического оркестра и студент консерватории) пригласил меня поехать вместе с ним «за Симеоновым».

В городе ожидали приезда представительной делегации из Югославии, которая, по составленной для них программе, должна была посетить симфонический концерт, а дирижировать вследствие каких-то непредвиденных причин оказалось некому. Вот и был послан к Константину Арсеньевичу артист оркестра со слезной просьбой выручить. Константин Арсеньевич жил на даче в поселке Казновка за Фастовом. В то время электропоезда в Фастов не ходили, и поездка занимала довольно много времени. Ехать вдвоем было веселее, а возможно, Володя бессознательно

рассчитывал, что присутствие незнакомого человека смягчит реакцию Константина Арсеньевича на не слишком заманчивое предложение оставить дачное приволье и срочно ехать в город.

Для меня Симеонов чужим не был, я много раз бывала в его концертах, мне более чем хорошо была знакома его чрезвычайно живая, динамичная и вместе с тем собранная, как пружина, фигура за дирижерским пультом – с руками, готовыми взлететь в повелительных жестах. Он был одним из тех, кто формировал наши вкусы, наши души, а возможно, и судьбы некоторых из нас, молодых людей той поры. Студенты-медики были значительной частью постоянной филармонической публики пятидесятых-шестидесятых годов. Врач формируется не только в стенах института. Красота необходима для становления врача, она будит эмоции, тренирует воображение, что в конечном итоге так необходимо врачу в поиске правильного пути лечения. Она воспитывает человечность, дефицит которой все более отмечается в представителях медицинской профессии сейчас.

Было послеполуденное время погожего дня, Константин Арсеньевич оказался на речке. Речка поразила меня своим неожиданно широким разливом, умиротворенностью, тихой красотой. Володя разделся и поплыл к надувной лодке, с которой Константин Арсеньевич удил рыбу, а я уселась на зеленом берегу. Его миссия в такой благодати казалась мне обреченной на провал. Уехать из такого места, в такой вечер, когда клюет рыба? И даже если не клюет. В рыбе ли дело?!

Солнце, клонящееся к закату, не разрешало моему спутнику вести долгие дипломатические переговоры, и он тут же на плаву стал объяснять причину нашего внезапного появления. Мужчины обменивались шутивными репликами, а я любовалась всем окружающим, унося в далекое будущее прекрасное мгновение – реку с солнечными бликами, коричневатыми тенями от нависших над водой ветвистых деревьев, зеленой кромкой пологого берега.

Неожиданно для меня Константин Арсеньевич очень быстро согласился ехать, и мы после недолгих сборов пошли к железнодорожной станции по обочине дороги вместе с его дочерью-подростком Наташей. Девочка была светловолосой, длинноногой, немного нахмуренной, возможно, из-за непредвиденного отъезда. Будь я постарше, меня стало бы мучить чувство вины из-за недовольства девочки, но молодость не знает подобных угрызений совести. Я лишь ощущала нечто иное, что было выше и значительнее этого небольшого огорчения: какие-то мощные, хотя и невидимые нити, связывавшие отца с дочерью. Позже я вновь ощутила это внутреннее сходство, возобновив мимолетное знакомство с уже взрослой Наташей – Натальей Константиновной Симеоновой. Наверное, подобные возвращающиеся мгновения и составляют силу, красоту и сложность жизни.

1988 г.

Евгений Дущенко

Школа мастерства

Евгений Васильевич Дущенко – дирижер, педагог. В 1959–1963 годах главный дирижер симфонического оркестра Харьковской филармонии, в 1984–1989 годах художественный руководитель и главный дирижер Детского музыкального театра в Киеве. Заведующий кафедрой факультета оперно-симфонического дирижирования Киевской государственной консерватории, профессор.

Шли тяжелые послевоенные годы, но театры, филармонии, консерватории уже работали. В это время и состоялась моя первая встреча с Константином Арсеньевичем Симеоновым.

В сезоне 1948/49 года концертная афиша Одесской областной филармонии извещала об исполнении Пятой симфонии Людвиг ван Бетховена под управлением лауреата Всесоюзного смотра дирижеров Константина Симеонова. Результаты этого послевоенного конкурса были известны давно, было много разговоров о Симеонове, удостоенном первой премии, и я, тогда студент дирижерско-хорового факультета Одесской консерватории, с нетерпением ожидал первой репетиции концерта. В филармонии шел ремонт: стояли леса, в зале было холодно и грязно, – но музыканты, которые обычно просили отмены репетиции из-за низкой температуры в помещении, пришли не только вовремя, но даже раньше. Все как могли отогревали свои инструменты и ждали маэстро.

Он вошел, как-то необычайно просто поздоровался и произнес первую фразу: «Ну, начнем. Пожалуйста-с». И вдруг – резкий жест. В один миг все замерло, и в зал обрушилось могучее, стремительное Allegro знаменитой бетховенской симфонии. Все оказалось во власти дирижера. Характерное симеоновское «фырканье» только притягивало внимание к поистине нечеловеческим по эмоциональному накалу кульминациям, а не отвлекало от них. На концерте дирижеру сопутствовал феноменальный успех. Публика была покорена безупречной логикой раскрытия музыкальной формы, пониманием стиля, отсутствием ложной аффектации, безукоризненной исполнительской культурой, темпераментом молодости Симеонова. Оваций такой силы зал филармонии не слышал давно, а огромный букет цветов, преподнесенный дирижеру после концерта, могли достать зимой только одесситы. Такой же букет был вручен ему на следующий день музыкантами оркестра в знак глубокой признательности.

Все дни я, как тень, ходил за ним по пятам. Помню, когда я на почтительном расстоянии сопровождал Симеонова в филармонию, он остановился на лестнице, посмотрел на меня, словно спрашивая: «Чего ты хочешь?». А у меня язык присох к гортани, и я не мог вымолвить ни слова. Он постоял секунду и ушел, а я остался, с восхищением глядя ему вслед. Такой была первая встреча с Симеоновым, именно встреча, так как знакомство тогда не состоялось. Но я ощутил магическое влияние этого художника и запомнил встречу навсегда.

С тех пор Константин Арсеньевич Симеонов стал идеалом дирижера, к достижению которого я всю жизнь стремился, и тут судьба была ко мне благосклонна. В пятидесятые годы, когда я, окончив Одесскую консерваторию, работал хормейстером в Государственной украинской капелле «Думка» и одновременно учился на факультете

симфонического дирижирования Киевской консерватории, произошло мое знакомство с Симеоновым. В Киеве проводился Первый республиканский конкурс молодых дирижеров Украины¹. Я участвовал в нем и выбрал для выступления симфонию молодого композитора Юрия Щуровского, незадолго до конкурса завершённую автором. Затем я исполнил конкурсное сочинение – сюиту из музыки к балету Прокофьева «Ромео и Джульетта». В антракте ко мне подошел Симеонов и, сдержанно похвалив, сказал только одно слово: «Неплохо». Нужно знать Константина Арсеньевича, его скупость в оценках и комплиментах, чтобы понять, чего стоит его похвала. Я, конечно, был счастлив: получить одобрение Симеонова значило многое, а для меня, боготворившего этого мастера, – все.

Я бы погрешил против истины, если бы поделился лишь впечатлениями от концертов Симеонова. Жизни вне времени у артиста не бывает, его деятельность глубоко связана с культурой, с особенностями концертной жизни того периода времени, в котором он работает. Я не боюсь ошибиться или преувеличить, если скажу, что пятидесятые годы были одним из высших подъёмов отечественного исполнительского искусства. В Киеве в то время работали Натан Рахлин, Вениамин Тольба, Владимир Пирадов, Борис Чистяков, Михаил Канерштейн, Александр Климов – плеяда дирижеров, равной которой в последующие годы на Украине не было. Во главе концертной жизни столицы Украины стоял Государственный симфонический оркестр Киевской филармонии – оркестр, который видел за пультом выдающихся дирижеров и был воспитан ими. Его возглавляли Натан Рахлин и Константин Симеонов.

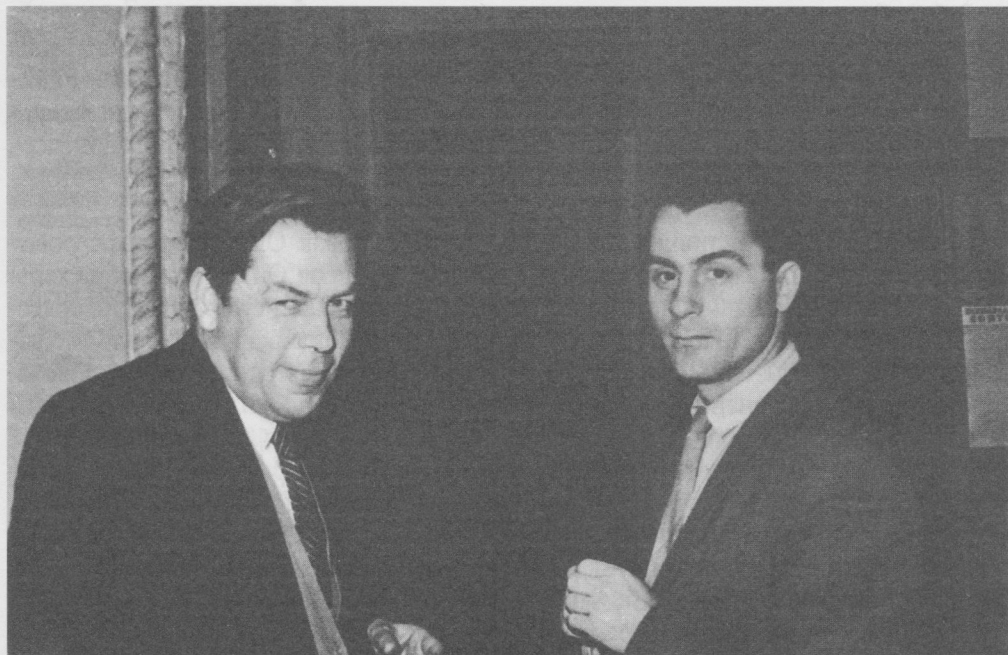
В те годы немного приоткрылся «железный занавес», в Киев стали приезжать оркестры, дирижеры и солисты с мировым именем². Об этих днях, об этом времени необходимо писать отдельно, необходимо исследовать причины, породившие невиданную тягу всех возрастов к искусству. Одним их ведущих мастеров тех лет был Константин Симеонов. Если выхватить его деятельность из времени, в котором переживало расцвет его дарование, будет просто очерк о талантливом дирижере. Если же сопоставить его с теми, кто был с ним рядом, перед нами встанет явление, природный дар, ступок высочайшей исполнительской культуры, личность необычайная.

По темпераменту Симеонову была близка романтическая русская музыка. Лучшими его интерпретациями были симфонии Чайковского, полотна Римского-Корсакова. Эпической силой веяло от первых нот Второй симфонии Бородина. А симфонии Скрябина, Рахманинова! Но ярчайшее впечатление оставило в памяти исполнение «Картинок с выставки» Мусоргского. Дирижер как-то особенно, с русским размахом, широко и мощно исполнял «Богатырские ворота».

Украинская музыкальная культура переживала расцвет, и заслуги Симеонова в ее развитии трудно переоценить. Тогда, когда он работал в Киеве, к нему потянулись украинские композиторы. Это не случайно. Симеонов никогда не дирижировал новое произведение формально. Он тщательно изучал партитуру, подолгу работал с композитором, давал практические советы в области формы, инструментовки. Это была по-настоящему творческая работа. А когда на базе грамотной, профессиональной корректуры рождалась интерпретация подлинного художника – рождалось новое сочинение украинского композитора, и краснеть за него не приходилось. Георгий Майборода, Дмитрий Клебанов, Владимир Нахабин, Лев Ревуцкий, Андрей Штогаренко – вот далеко не полный перечень авторов, чьи произведения исполнял Симеонов,

¹ Первый республиканский конкурс дирижеров Украины состоялся в 1955 году.

² См. прим.1 к воспоминаниям Г. Бурчинского в настоящем издании.



К. Симеонов (слева) и Е. Дущенко. Киев. 1950-е годы.
Из архива Н. К. Симеоновой. Публикуется впервые.

но особенно он любил творчество Бориса Лятошинского – композитора, близкого ему по духу, темпераменту, таланту.

В 1957 году Константин Арсеньевич пригласил меня вторым дирижером в оркестр Украинского радио и телевидения. В то время он стал художественным руководителем и главным дирижером оркестра³. Эти два года стали для меня школой мастерства. Каждая репетиция Симеонова давала мне возможность наблюдать за процессом детальной работы мастера над музыкальным произведением. Это было тем более важно, что Симеонов не отличался многословием в разговорах на профессиональные темы, касающиеся технических сторон дирижирования. Многое из того, о чем говорил Константин Арсеньевич на репетициях, запомнилось на всю жизнь. Среди моих воспоминаний есть два эпизода, навсегда оставшихся в памяти и пригодившихся в профессиональной деятельности.

Как-то, беседуя с главным дирижером, я посетовал на то, что во время моих репетиций не хватает согласованности в моменты совместного звучания оркестра. Вместе, да не так. Константин Арсеньевич, слегка опустив голову, выдвинул вперед нижнюю губу и, глядя снизу вверх из-под густых бровей, сказал: «А может, ты виноват?». С тех пор вот уже более тридцати лет я ишу причину плохого оркестрового ансамбля только в себе. Во второй раз, когда я жаловался на нарушение ансамбля в свободно интерпретируемых местах и непослушание оркестра, Симеонов сказал мне как бы между прочим: «Слушать надо». Я понял, что дирижировать оркестром – это значит не красиво болтать ручками, а слушать то, что тебе играют. Эти две заповеди я помню до сих пор и часто повторяю их своим ученикам.

³ К. Симеонов работал главным дирижером и художественным руководителем симфонического оркестра Комитета по радиовещанию и телевидению Украины с 5 апреля 1957 года по 16 марта 1961 года.

Работа Симеонова на радио носила несколько односторонний характер и сводилась к фондовым записям. Он считал, что оркестр Украинского радио – это лаборатория по созданию фонда украинской музыкальной классики и современной симфонической литературы. Когда мы обсуждали с ним план записей, перед ним лежали внушительный список музыкальных произведений и большой красный карандаш «Донбасс», которым он вычеркивал записанное, приговаривая: «Так, это записали, теперь – это», – и подчеркивал название сочинения, над которым предстояло работать.

Симеонов был очень придирчив к качеству оркестровок. Он любил оркестровки таких композиторов, как Рыбальченко, Яровинский, Борисов. Он больше любил харьковчан – школу Семена Семеновича Богатырева. Не признавал существующие оркестровки произведений Николая Витальевича Лысенко и, когда решил записать все наследие Лысенко, особенно его кантаты, попросил переоркестровать их харьковского композитора Валентина Борисова. Именно в его инструментовке Симеоновым записана кантата Лысенко на стихи Тараса Шевченко «Радуйся, ниво неполитая».

О Симеонове-музыканте, человеке, товарище можно говорить бесконечно. В поисках слова, адекватного музыкальному образу, он мог порой найти резкое, терпкое, но удивительно меткое словосочетание. Волевой, целеустремленный, он был прекрасным организатором. Его авторитет был непререкаем и объяснялся не положением, которое он занимал, а признанием неоспоримости его таланта.

Заканчивая этот очерк, хочу рассказать об одном эпизоде, известном мне со слов композитора Кирилла Молчанова. В 1964 году в Москве гастролировал знаменитый театр Ла Скала с дирижером Гавадзени. Приезжал и Караян, чтобы дирижировать «Богемой» Пуччини и Реквиемом Верди. С ответным визитом посетил Италию Большой театр. Успех «Пиковой дамы», которой дирижировал Симеонов, был ошеломляющим, и газеты восторженно писали о русском маэстро⁴. Вскоре после гастролей в кабинете директора Большого театра состоялся диалог. Беседовали Кирилл Молчанов и директор театра Ла Скала Антонио Гиригелли. Разговор шел о втором этапе обмена гастролями ГАБТа и Ла Скала. Когда Молчанов, выражая восторги и похвалы прославленному итальянскому театру, сказал Гиригелли: «У вас есть Караян!», Гиригелли ответил ему с такой же завистью: «А у вас есть Симеонов!». Как часто мы не замечаем и не ценим то великое и бесценное, что находится рядом, и наоборот, воздаем хвалу и почести людям, которые могли бы быть полезными на совершенно ином поприще.

В начале восьмидесятых годов Константина Арсеньевича приглашали в Италию, но воспользоваться этим приглашением он не смог. Не пускали врачи. Он рассказывал мне об этом незадолго до смерти, когда я навестил его в Ленинграде.

Как могла украинская музыкальная культура преждевременно потерять такого мастера? Кто повинен в том, что дирижер в 1966 году покинул Киев? Думаю, что время даст оценку этому факту.

1988 г.

⁴ См. прим. 2 к воспоминаниям Е. Светланова в настоящем издании.

Леонид Быльчинский

Звукозаписи Константина Симонова

Леонид Антонович Быльчинский – режиссер звукозаписи Центрального дома радиовещания и звукозаписи Украины с 1956 года. Окончил оркестровый факультет Киевской государственной консерватории (1951), преподаватель класса камерного ансамбля Киевской консерватории.

Вспоминаю эпизод, случившийся в семидесятые годы. При обсуждении новой стереозаписи «Праздничного вальса» Аркадия Филиппенко художественным советом радиокомитета Украины члены художественного совета напрочь отвергали, казалось бы, вполне благополучную интерпретацию, которая должна была заменить монозапись, осуществленную двадцать лет назад Константином Арсеньевичем Симоновым. Имея на слух старую фонограмму, они проявляли удивительное единодушие в отрицательной оценке новой стереозаписи, но на словах затруднялись сказать, что же их не устраивает. «Не то», – и все объяснения. При сравнительном анализе выяснилось, что молодой дирижер просто не нашел в главной теме тяжелого такта и тем самым затормозил движение. Не будь записи Симонова, фонограмма была бы принята, а произведение потеряло бы свою полетность, приобрело бы не свойственные ему черты монументальности и статичности.

Можно привести очень много примеров, когда Константин Арсеньевич улавливал и доносил до слушателя ту самую главную исполнительскую изюминку, без которой и само произведение теряло свою привлекательность, становилось серым, заурядным. Почерк большого мастера отличает любую звукозапись Симонова, и это заставляет забыть о ее технических несовершенствах. Ведь в пятидесятые годы звукозаписывающая техника была очень примитивна, по сравнению с нынешней.

Будучи в то время режиссером звукозаписи, а часто и артистом симфонического оркестра, я имел возможность наблюдать Константина Арсеньевича во время подготовки очередного музыкального произведения, слышал его беседы с композиторами, его замечания, адресованные оркестру, и не раз убеждался в универсальности музыкального дарования этого мастера. Большой заслугой дирижера было стремление подойти как можно ближе к авторскому замыслу.

Константин Арсеньевич не только стремился к наиболее точному воспроизведению записанного в партитуре, но умел выявить в ней те скрытые резервы, о которых авторы сочинений порой не подозревали. Он никогда не мирился с композиторскими просчетами, снижавшими достоинства партитуры. Очень показательны его методы работы над кристаллизацией исполнительской версии произведений молодых композиторов. Приведу такой пример. Когда один начинающий автор принес дирижеру партитуру своей симфонии, Константин Арсеньевич, просмотрев ее, вернул со словами: «Уважаемый, а ведь Вы научились только излагать музыкальный материал применительно к экспозиции. Вы излагаете одинаково и в экспозиции, и в разработке, и в коде, а ведь принципы изложения-то разные. Финал Вам просто не удался – надо писать заново». Он тут же показал, как можно осуществить тематические преобразования в разработке, избежав монотонных повторов и длиннот.

Константин Арсеньевич необычайно чутко воспринимал отдельные недостатки оркестровки, компоновки сочинения. Часто он предлагал, не навязывая, добавить

оркестровые педали; динамизировал отыгрыши, иногда компенсировал их отсутствие использованием имеющегося музыкального материала, недостаточно экспонированного с его точки зрения. После того как композитор, вняв советам Симеонова, делал необходимые изменения, убирал ненужные длинноты, приводил в порядок форму произведения, начинался основной этап работы. Чистовая корректура предшествовала записи, предусматривала дифференциацию нюансов, создание системы, которая наиболее рельефно выявляла функциональную роль голосов в партитуре, устраняла технологическую грязь и ошибки. В результате этой титанической работы интерпретации мастера отличались богатством палитры красок, идеальным равновесием, рациональным выявлением всех элементов партитуры и огромным музыкальным дыханием. Дирижер был соавтором композитора в самом высоком понимании этого слова, он давал исполняемому произведению путевку в мир большого искусства.

Стиль исполнения Симеонова был сродни кисти позднего Рембрандта: в его палитре преобладали крупные широкие мазки, объединенные логикой непрерывного музыкального движения. Дирижер очень умело находил и использовал элементы, дававшие импульс музыкальной мысли; его артикуляция отличалась безупречной логикой, цезуры подчеркивали строение фраз, музыкальную архитектонику. Он уделял большое внимание динамическому развертыванию образа, стремясь не к мелочной отделке фраз и абсолютной законченности деталей, а прежде всего к объединению их в большие монументальные построения на масштабном динамическом дыхании.

Благодаря тщательной, вдумчивой работе дирижера произведения многих современных украинских композиторов получили заслуженное признание. Ряду сочинений, несправедливо оставшихся в тени, Константин Арсеньевич возвращал их доброе имя. По его настоянию Андрей Яковлевич Штогаренко обнародовал свои «Сказки» – четырехчастное симфоническое произведение с «восточным» колоритом, с удивительно тонкой, изысканной гармонией. Как и многие в то трудное время, композитор опасался обвинений в переусложненности и формализме.

При жизни Бориса Николаевича Лятошинского Симеоновым были исполнены и записаны его крупные симфонические произведения: Третья симфония, поэма «Гражина», сюиты «Ромео и Джульетта», «Славянская увертюра». В фонотеке Украинского радиокомитета хранятся записи симфонических произведений почти всех современных украинских композиторов в исполнении оркестра Украинского радио под управлением Симеонова, многие из них – первопрочтения. Как известно, первое исполнение новой музыки подчас определяет ее дальнейшую судьбу, и упорные поиски дирижером оптимального решения при подготовке премьеры характеризуют не только его профессионализм, но и глубокую человеческую порядочность.

Особенно много записей осуществил Константин Арсеньевич в ту пору, когда руководил симфоническим оркестром Украинского радио¹. Он принял этот коллектив неуккомплектованным, причем среди музыкантов были инвалиды войны, выходцы из армейских духовых оркестров – люди способные, но без должного образования и профессиональной подготовки. Инструментарий тоже был разношерстный, разного строя. Приходилось затрачивать много сил и времени, чтобы превратить этот неравноценный в профессиональном отношении коллектив в единый слаженный организм, каким должен быть симфонический оркестр. Ведь исполнительский уровень оркестра должен был удовлетворять требованиям современной звукозаписи. А со-

¹ См. прим. 3 к воспоминаниям Е. Душенко в настоящем издании.

стояние его в послевоенные годы было столь плачевным, что приходилось отвыкать каждый чистый аккорд.

Замечания Симеонова на репетициях бывали порой очень резкими, но всегда очень образными и точными. Доставалось всем, включая концертмейстера оркестра. К этому следует добавить специфические трудности, связанные с «концертированием» без публики и в совершенно не приспособленных для студийной работы помещениях, и к тому же особую ответственность за качество исполнения.

Всего пять лет руководил Константин Арсеньевич оркестром Украинского радио, но смог за это время превратить его в «творческую лабораторию» Союза композиторов Украины, в которой многое из созданного авторами получало окончательную шлифовку. Думаю, что этот период жизни Симеонова был настоящим подвигом. Прошло уже много лет, но записи, созданные в столь трудных условиях, живут и не теряют своей актуальности и по сей день.

1989 г.

16 ВСЕОБЩНЫЙ РАДИОКОМИТЕТ КОЛОЧНЫЙ ЗАЛ ДОМА СОЮЗОВ 16



ЧАЙКОВСКИЙ

ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНΙΑ
УБЕРТС-ВАЙТАДЕЛ-ГЛАДЕЛ
КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА С ОРКЕСТРОМ

БОЛЬШОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

ДИРИЖЕР
КОНСТАНТИН СИМЕОНОВ

СИМЕОНОВ ДАВИД ОЙСТРАХ

СОЛЮТ—Возлюбленный дитя народа

АБОНЕМЕНТ № 1, КОНЦЕРТ № 6
События действительны с 19-го мая

Начало в 8 ч. 30 м. вечера

КАБЛЕТУ ТРАНСКРИПЦИИ ПО РАДИО

СУББОТА 21 ВСЕОБЩНЫЙ РАДИОКОМИТЕТ КОЛОЧНЫЙ ЗАЛ ДОМА СОЮЗОВ 21



ЧАЙКОВСКИЙ

СИМФОНΙΑ МАНФРЕД
ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ „РОНОНО“
ДЛЯ ВЬОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ
ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ ИЗ ТРЕТЬЕГО СЮИТЫ

БОЛЬШОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

ДИРИЖЕР
КОНСТАНТИН СИМЕОНОВ

СИМЕОНОВ СВЯТОСЛАВ КНУШЕВИЦКИЙ

СОЛЮТ—Возлюбленный артист РСФСР

СВЯТОСЛАВ КНУШЕВИЦКИЙ

ШЕСТОЙ КОНЦЕРТ АБОНЕМЕНТА № 1

КАБЛЕТУ ТРАНСКРИПЦИИ ПО РАДИО

СУББОТА 25
Четверг 1949 г.

Комитет в сферах искусства УРСР
Українська державна філармонія
Найкращий мистецький склад культурно-освітньої роботи

Сад ім. 1 Травня

МУЗИЧНА АСТРАДА

КОНЦЕРТ

ДЕРЖАВНОГО СИМФОНИЧНОГО ОРКЕСТРУ УРСР

ДИРИЖЕР
Людвиг Віссельманс отримав заслуги

КОСТЯНТИН СИМЕОНОВ

ПРОГРАМА

ГЛАЗУНОВ—У симфонія

2 симфонія

ЧАЙКОВСКИЙ—Сюита з балету „Щекаучик“

ГЛАЗУНОВ—Сюита з балету „Раймонда“

Початок в 8 год. вечора

Вхід вільний

Лютый театр Архифилармонский СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР АРХИФИЛАРМОНИИ

СИМЕОНОВ

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР АРХИФИЛАРМОНИИ СИМЕОНОВ

Ветшане - Пятая Симфония
Чайковский - Увертюра-фантазия „Ромео и Джульетта“
Глазунов - Сюита из балета „Раймонда“



К.Симеонов - главный дирижер Киевского театра оперы и балета им Т. Г. Шевченко. 1960-е годы.

Лев Венедиктов

Работать с Симеоновым было счастьем



Лев Николаевич Венедиктов – дирижер-хормейстер, педагог. С 1954 года – хормейстер, с 1972 – главный хормейстер, в 1986–1991 годах директор Киевского театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко. Профессор Киевской государственной консерватории. Лауреат Государственной премии им. Т. Г. Шевченко (1976).

Каждое поколение избирает своих кумиров, привязанность, симпатии и любовь к которым сохраняет на всю жизнь. С годами чувства эти крепнут, становятся необходимыми, постоянными, и даже уход из жизни кого-либо из таких мастеров не в состоянии исключить его из памяти, хоть и подернутой горечью утраты...

В годы юности группа студентов Киевской консерватории (и я в их числе) пробралась в зал филармонии на репетицию симфонии Чайковского «Манфред». Репетировал незнакомый мне дирижер Константин Симеонов – лауреат Всесоюзного конкурса дирижеров. Уже тогда я ощутил способность Симеонова ошеломлять, совершенно не ставя это самоцелью, своим «видением» глубинного содержания музыки, образностью и выразительностью. Он магически влиял на оркестр, не заставляя его работать, а как бы приглашая принять участие в творчестве. Манера дирижирования, являясь одновременно властной, давала возможность солирующим инструментам проявить свое ощущение фразы, одухотворенно провести соло. Оркестр жил как единое целое, он был спаян пониманием единой художественной цели, но каждая оркестровая группа «дышала» по-своему. Взрывные кульминации в разработке, чрезвычайно насыщенные tutti и одновременно светлые, прозрачные лирические эпизоды при невесомом жесте, чрезвычайно выразительной мимике лица дирижера, с аффтактами, несущими в себе всю необходимую информацию, – и все это без малейшего стремления к позе, рисовке, манерности со стороны маэстро. Ощущалось огромное удовольствие в игре музыкантов. Это была не работа, это было созидание!

Запомнилось мне на всю жизнь также исполнение сюиты Грига «Пер Пюнт», прозвучавшей в памятном концерте. Очень знакомая музыка зазвучала вдруг совершенно иначе, но именно этот вариант воспринимался как наиболее близкий. Затем пролетело много лет...

В 1961 году я с радостью узнал, что Константин Арсеньевич Симеонов назначен главным дирижером Киевского театра оперы и балета. Предстояла совместная работа. Он пришел в Киевскую оперу в полном расцвете своих творческих сил и возглавил театр, имевший высокие музыкальные традиции и стабильный исполнительский уровень. В разные годы за пультом этого театра стояли блистательные дирижеры: Иосиф Прибик, Эмиль Купер, Арнольд Маргулян, Валериан Бердяев, Александр Орлов, Арий Пазовский, Владимир Дранишников, Владимир Пирадов, Вениамин Тольба, Александр Климов, – что определяло авторитет театра на протяжении многих десятилетий. Имя Симеонова в этом впечатляющем перечне занимает особое, неповторимое место, ибо театр обязан ему одним из своих высших творческих взлетов.

Страстность, романтичность, масштабность дарования Симеонова нашли свое максимальное воплощение в таком сложном, многоголосном инструменте, как театр, из которого он всего за пять лет сумел сделать инструмент, созвучный только ему: умеющий обостренно выражать, убедительно и правдиво передавать тончайшие психологические состояния, глубокие страсти человеческой души. Несомненно, этому способствовало его безупречное владение оркестром, совершенное знание специфики вокального исполнительства, драматургическое чутье, но в основе всего лежали неповторимая самобытность, талант, которые в единении с житейским опытом и мудростью приводили к великолепным художественным результатам.

Это был благословенный период высокого творческого подъема, громадного по масштабам, глубокого по смыслу, напряженного труда, в котором дирижер был учителем. Крылатая фраза Симеонова: «В основе творчества лежит организация» – стала для всех незыблемым правилом в работе. Только за 1961–1962 годы Константин Арсеньевич осуществил постановки спектаклей «Алеко» и «Симфонические танцы», «Иоланта», «Франческа да Римини», «Мазепа» и «Судьба человека»¹. Он дирижировал также спектаклями, поставленными ранее – «Кармен», «Лоэнгрин», «Тарас Бульба», «Богдан Хмельницкий» и другими, но это – даже при некоторой его редакционной работе – не доставляло ему творческого удовлетворения. И вот в сезоне 1963/64 года театр приступает к работе над «Хованщиной».

Этот спектакль, прочно вошедший в золотой фонд театра, составил целую эпоху в становлении Киевской оперы и до сих пор является одним из лучших². Идеально звучал слаженный ансамбль сцены и оркестра: безупречным было *pianissimo* при исполнении молитв раскольников, пришлых людей и стрельцов, впечатляли сцены безудержного разгула стрельцов в Стрелецкой слободе и торжественного шествия Ивана Хованского в I акте, – и все это торжество действия дополняли изумительные по исполнению симфонические картины «Рассвет на Москва-реке» и «Поезд Голицына». В последней Симеонов достигал невероятной по напряжению, эмоциональ-

¹ Премьера оперы И. Держинского «Судьба человека» (дирижер К. Симеонов, режиссер В. Складенко, художник Ф. Нирод) в Киевском оперном театре состоялась 17 октября 1961 года.

Премьера театрального вечера, объединившего оперу «Иоланта» (дирижер К. Симеонов, режиссер Ю. Левков, художник Ф. Нирод) и балет на музыку симфонической поэмы «Франческа да Римини» (дирижер К. Симеонов, балетмейстер В. Вронский, художник Ф. Нирод), состоялась 7 декабря 1961 года.

См. также прим. 6 и 8 к воспоминаниям В. Борищенко в настоящем издании.

² Премьера спектакля «Хованщина» состоялась 19 октября 1963 года. Об этом спектакле читайте воспоминания В. Борищенко, И. Молостовой, Ф. Нирола, И. Гамкало.

ности и выразительности силы. Казалось, сама растерзанная Русь из глубины своей истории, многострадального бытия, исповедуясь, ниспосылает откровение. В трактовке оперы Симеоновым была философская глубина, поэтому особую смысловую нагрузку в музыкальном решении спектакля несла интонационная сфера, связанная с образом Досифея.

Этот спектакль стал неизменным участником всех гастролей театра последних десятилетий и пользовался огромным успехом на самых престижных европейских оперных фестивалях. Симеоновская интерпретация покоряла слушателей. В начале 1980-х годов, во время гастролей нашей труппы в Мадриде, после второго гастрольного спектакля оперы «Хованщина» за кулисы пришел испанец с мальчиком лет восьмидесяти и попросил переводчика. Обратившись к исполнителям, он сказал, что не мог не выразить свое восхищение искусством артистов и что он пришел повторно с сыном на этот спектакль (а надо сказать, что за рубежом билеты в оперу достаточно дороги), ибо после первого спектакля сын, придя домой, спросил отца: «Папа, ты знаешь, кем я хочу быть, когда вырасту?» – и на вопрос отца: «Кем же?» – он ответил: «Русским».

В сезоне 1964/65 года театр включил в репертуар оперу Шостаковича «Катерина Измайлова». Перед дирижером, решившим приступить к работе над этим произведением, стояла труднейшая задача. Необходимо было не только преодолеть сложности прочтения партитуры и ее сценического воплощения, но и мобилизовать коллектив, заинтересовать его работой над оперой. Еще была ощутима «запретительная» тенденция директивных инстанций. Кроме того, репертуар Киевского оперного театра в своей основе был довольно традиционен, хоть и включал в себя оперы современных украинских композиторов. У всех в памяти остался тяжелейший период работы над оперой «Война и мир» Прокофьева в 1956 году, когда освоение сложных по интервалике, порой инструментальных по своей природе мелодических линий приводило к потере вокальной формы, к заболеваниям голосового аппарата. Надо учитывать, что в 1964 году «Катерина Измайлова» шла лишь в Московском музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко и только что была поставлена в Рижской опере. Многие не понимали необходимости обращения к этому произведению, воспринимая принятое решение как дань советской традиции обязательного включения в репертуар оперы советского композитора.

Сколько времени, здоровья, сил и нервов было вложено Симеоновым в эту работу! Он буквально не выходил из театра, занимаясь с вокалистами и хором, проводя спевки, оркестровые корректуры и репетиции мизансцен. Когда, наконец, начались сидячие оркестровые репетиции и участники постановки услышали оперу целиком, во всем многообразии жанровых сцен I и III актов, злой сатиры II акта и трагедийного звучания финала, эффект был впечатляющим. В громадной по объему, глубокой по смыслу предварительной работе с солистами, хором, оркестром дирижер создавал необходимый ему ансамбль исполнителей, объединенный пониманием высокой художественной цели и способный решать любые по трудности творческие задачи.

Впереди были премьеры, постоянный успех этого спектакля на неоднократных гастролях в Москве, признание Шостаковичем нашей постановки как наиболее близкой его авторскому представлению (в сравнении со спектаклями, осуществленными на других оперных сценах нашей страны и Европы), съемка киноверсии оперы, в которой участвовали хор, оркестр и солисты Киевской оперы под управлением Симеонова³.

³ См. прим. 3 к воспоминаниям Е. Светланова, прим. 1 к воспоминаниям Г. Вишневецкой в настоящем издании.

Тяготая к монументальным, масштабным спектаклям, дирижер с удовольствием работал и над одноактными операми и балетами, причем постановки балетов на музыку Чайковского, Рахманинова он рассматривал как возможность раскрытия симфонических произведений новыми театральными средствами. Так были поставлены «Алеко» и «Симфонические танцы», «Иоланта» и «Франческа да Римини». Если «Иоланта» осталась в памяти как хорошо слаженный спектакль с превосходным ансамблем солистов (Иоланта – Зоя Христич, Водемон – Владимир Тимохин, Роберт – Юрий Гуляев, Рене – Андрей Кикоть), то опера «Алеко» была спектаклем с изумительно выявленной структурой, с острым и ясным ощущением формы. Дирижер постоянно контролировал себя, логично и убедительно выстраивая общее развитие к кульминации, которую он проводил стремительно, без традиционного расширения темпа. Яростные аккорды tutti с фермой только на последней восьмой приводили к разрушающему аккорду, к смерти Земфиры, – и сразу, без цезуры, следовала ее реплика: «Умираю любя...»

Константин Арсеньевич на редкость внимательно обращался с темпами, считая их одним из важнейших средств в интерпретации музыки. Он говорил: «Для того чтобы создать новый темп и войти в него без „шва“, надо точно знать, где надо начинать разрушение прежнего темпа, внимательно и логично выстраивая этот переход. Естественно, желаемый темп надо очень ясно представлять на протяжении всего этого процесса». Сценическое действие в его спектаклях всегда было продиктовано динамикой интонационного развертывания. Это и придавало его спектаклям неповторимое единство слуховых, зрительных и эмоциональных ощущений.

За пультом Симеонов мог быть удивительно романтичным, страстным. Эффектная, неподражаемая манера проведения героических эпизодов чередовалась у него с изящно-спокойными, скупыми приемами дирижирования. Он умел стать за пультом незаметным, не отвлекая внимания на себя. На его спектаклях царила атмосфера удивительной слаженности, уверенности.

Константин Арсеньевич всегда много и очень требовательно работал как с оркестром, так и с певцами (с последними – особенно), прекрасно разумея, что все недоработанное на отдельных репетициях затруднит работу на общих. Поэтому, несмотря на свою частую вечернюю занятость в спектаклях, он ежедневно проводил утром репетиции или уроки, кроме дней, когда он дирижировал «Хованщиной» или «Катериной Измайловой». В эти дни его не было в театре, его невозможно было «найти» по телефону. Он приходил вечером молчаливый, сосредоточенный, даже замкнутый, надевал фрак после третьего звонка и, услышав приглашение ведущего режиссера, бросив на ходу: «Ну, благословясь...» – шел в оркестр.

Он был чрезвычайно требователен к профессиональным качествам своих коллег, не делая никому никаких скидок. Еще более строгим он был к человеческим качествам в личных отношениях, никого не допуская в свой внутренний мир. Вероятно, это явилось следствием его сложной судьбы, пережитого в военные годы, когда ценой человеческого доверия была жизнь. И вместе с тем он как-то по-доброму, с удивительной любовью относился к своим коллегам – к артистам оркестра, к певцам – к тем, с кем готовил спектакли, выходил на «вечерние сражения». Он не переносил только бездельников, подхалимов и лизоблюдов, пытающихся этими качествами заменить недостаток профессионализма. Его безмерный талант, его человеческая порядочность вызывали к нему огромное уважение и любовь коллег.

В 1966 году Симеонов неожиданно покинул театр, чему были причины, которых я коснусь позже. Осенью 1974 года, получив приглашение Киевской оперы, он вернулся,

чтобы возобновить спектакль «Катерина Измайлова». Я уверен, что все участники декабрьской премьеры помнят момент выхода за пульт дирижера, когда переполненный зал (а на спектакль приехали музыканты из многих городов Украины) стоя приветствовал возвращение в Киев любимого маэстро таким шквалом оваций, что сам «виновник» торжества растерялся и долго раскланивался со смущенной улыбкой галерке, ломам и партеру. Успех нарастал от действия к действию, а после спектакля, прошедшего на небывалом подъеме, во время бесчисленных вызовов исполнителей на поклоны самые «толстокожие» участники спектакля плакали слезами счастья, осознавая факт сопричастности к торжеству, к чуду рождения художественного шедевра. Как и в первый раз, на премьере присутствовал Дмитрий Дмитриевич Шостакович, и нам приятно было слышать его слова восхищения и признания.



После премьеры оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова». Киевский театр оперы и балета. 1965 г. Слева направо сидят: В. Река (Сонетка), В. Третьяк (Сергей), Т. Пономаренко (Катерина), Д. Шостакович, К. Симеонов. Стоят: Б. Лятошинский, В. Клементьев, В. Колесник, Л. Венедиктов, Г. Красуля (Священник), Д. Боровский, А. Чулюк-Заграй (Старый каторжанин).
Из архива И. Молостовой.

На следующий день после премьеры, отказавшись от второго спектакля, Константин Арсеньевич поспешно уехал в Ленинград. Для нас, артистов театра, этот поступок был необъясним. Сейчас же я думаю, что решающую роль в его повторном отъезде сыграло и чувство застарелой обиды. По прошествии времени, анализируя некоторые события, к которым я обращусь чуть позже, я могу допустить и эти обстоятельства.

И все же он ненадолго вернулся на Украину, уже покинув пост главного дирижера Мариинского театра, и возглавил Киевскую оперу еще на один сезон, осуществив свою



Сцена из оперы И. Дзержинского «Тихий Дон» («Григорий Мелехов»). Сценография Ф. Нирода. Киев. 1975 г. Из фондов Музея НОУ.

последнюю оперную постановку именно на киевской сцене. В 1975 году труппа вновь окунулась в интереснейшую работу. Еще раз проявилось неповторимое умение этого человека превращать трудные дни в праздник, когда в яростных несогласиях, неистовых, неуступчивых спорах рождается единственно верное решение, рождается вера в спектакль, вера в свои силы. В это время в театре обычно утихают все закулисные разговоры, интриги, дразги. Актеры становятся приветливее, терпимее друг к другу. Появляется атмосфера творчества.

Опера Дзержинского «Тихий Дон» по 3–4 книгам Шолохова в целом не блещет несомненными достоинствами. Наряду с превосходной сценой бреда Григория и предшествующим этой сцене мужским хором «Ой, и горд наш Тихий Дон» есть и откровенно слабые эпизоды. Да и инструментовка требовала кардинального вмешательства. Но гениальность литературной первоосновы и напевная, колоритная мелодика партитуры привлекли внимание Константина Арсеньевича еще в бытность его работы в Мариинском театре. С непреклонной настойчивостью он заставлял автора по несколько раз переписывать отдельные эпизоды, неумолимо сокращал все, что тормозило драматургическое развитие, разрушало динамику действия. К переоркестровке партитуры дирижер привлек молодых украинских композиторов, что, однако, не привело к эклектичности звучания.

В результате получился спектакль, не оставляющий равнодушным слушателя, а в некоторых сценах и берущий за душу. Вспоминается мне в связи с этим один эпизод. На генеральную репетицию оперы я пригласил свою давнюю соученицу Л. П. Ефремову, в то время возглавлявшую кафедру истории музыки Киевской консерватории. Ее мнением я дорожил, знал ее принципиальность в суждениях. По окончании репе-



После репетиции. Слева направо: К. Симеонов, И. Гамкало, Л. Венедиктов. Киев. 1975 г.
Из архива Л. Венедиктова.

тиции я застал ее плачущей от избытка чувств, но довольно отрицательно оценивающей композиторские достоинства оперы. На мой вопрос о том, почему же она так взволнована, она воскликнула: «Я оцениваю, думаю как музыковед, а плачу как баба!»

Спектаклем «Тихий Дон» Константин Арсеньевич дирижировал и на гастролях в Москве в 1976 году⁴. Никто, конечно, не мог подумать, что именно этот вечер окажется последним в многолетнем общении театра с великим мастером. В переполненном зале Большого театра было много театральной публики, что мгновенно ощущается по контакту сцены с залом. Принимали спектакль очень тепло, временами зал буквально замирал. И вот подошла картина «Сарай» с мужским хором «Ох, и горд наш тихий Дон», который у нас всегда звучал достаточно хорошо. Но тут, вероятно, ощутив скорое расставание с маэстро, артисты хора запели особенно выразительно, тембрально наполненно, на пределе контрастных пианиссимо и фортиссимо,

⁴ Выступления труппы Киевского театра оперы и балета, проходившие в июле 1976 года на сценах Большого театра и Кремлевского дворца съездов, были восьмью московскими гастрольями этого коллектива. Среди 15 спектаклей, вошедших в гастрольную афишу, были «Катерина Измайлова» и «Тихий Дон», которыми дирижировал К. Симеонов. В откликах на спектакль «Катерина Измайлова», открывший гастроль 1 июля, рецензенты писали:

«...Спектакль имел огромный успех. Зрители горячо принимали оперу, долго не отпуская исполнителей. Необычайно высока роль музыкального руководителя постановки, дирижера К. Симеонова. Еще на премьере в 1974 году чувствовалось, что музыка оперы... близка ему по духу, он поглощен ею с первой до последней ноты и передает это с огромной эмоциональной силой. К. Симеонов сумел добиться поразительной слитности всего исполнительского ансамбля» (*Левитин Ю.* «Катерина Измайлова» // Советская культура. 1976. 6 июля).

«Главой спектакля, его душой является дирижер К. Симеонов. С редкой бережностью относится он к музыке Шостаковича, выявляя всю ее глубину, всю сложность, эмоциональную безбрежность. И как внимателен дирижер к певцам, как тонко чувствует каждого из них, как умеет слить все в единый вокальный ансамбль» (*Эльяс Н.* Праздник большого искусства // Московская правда. 1976. 11 июля).

вложив в исполнение душу и сердце. Я смотрел из-за кулис на Константина Арсеньевича, который после недавно перенесенного микроинсульта оберегал себя от излишних физических нагрузок, и увидел прежнего Симеонова – огненного, извергающего эмоциональную лаву, слившегося с оркестром и хором. Меня поразили его глаза. Обычно прикрытые густыми насупленными бровями, сейчас они были широко распахнуты, как два бездонных голубых озера. Да, они, оказывается, были удивительно голубыми, излучавшими доброту и счастье.

Зайдя к Симеонову в антракте, я застал у него Ивана Семеновича Козловского. Увидев меня, Константин Арсеньевич вскричал громоподобно: «Сволочи!!» Я обескураженно пролепетал, что, на мой взгляд, хор так хорошо никогда не звучал. В ответ – еще более динамизированное: «Я ж и говорю – сволочи!!!» Я понял, что обычного выражения похвалы в этом случае не могло быть – требовался эмоциональный разряд подобного уровня. Профессор Клавдий Борисович Птица написал об этом эпизоде в своей рецензии «Хор Киевской оперы», опубликованной в газете «Советская культура» 27 июля: «...Мужской казачий хор в опере „Тихий Дон“ Дзержинского был особенно тепло принят слушателями. Эта массовая картина, почти лишенная сценического действия, решительно стала смысловым центром оперы. Выразительная сила хорового искусства сказалась здесь вполне. В трепетном, задушевном пиано, в могучих кульминациях развертывающейся динамики слышалось живое чувство, тосковала и плакала страдающая душа». И дальше – о дирижере: «В его чудесных руках хоровая звучность переливалась и сверкала всеми красками богатейшей палитры многоцветных украинских певческих голосов. На спектаклях К. Симеонова мы были свидетелями радостного контакта между дирижером и исполнителями. Творческая увлеченность коллектива певцов зримо рождалась вдохновением и мастерством дирижера».

После спектакля мы с Константином Арсеньевичем долго гуляли по ночной Москве. Забрели куда-то очень далеко, вернулись в третьем часу ночи. Поднимаясь в лифте, попрощались, так как разъезжались с утра в разные стороны. Выйдя на своем этаже, я в вдогонку услышал его выразительный шепот: «И все-таки они (артисты хора. – Л. В.) – сволочи...»

В настоящее время музыкальная жизнь Киева чрезвычайно обеднена отсутствием филармонической и музыкально-театральной деятельности желаемого уровня. Ушли в далекое прошлое «событийные» концерты и спектакли. Корни этого явления надо искать не в сегодняшнем дне, а в ситуации шестидесятых годов, когда от активной исполнительской деятельности в столице Украины были отстранены такие дирижеры, как Натан Рахлин, Вениамин Тольба, Константин Симеонов. Могло ли это не сказаться на уровне музыкальной жизни Киева? Кому и зачем понадобилось это делать? Как можно было не заметить содеянного, не подумать о том, кто же их заменит? Ведь Н. Рахлин, уехав из Киева, создал симфонический оркестр в Казани и дирижировал им много лет. В. Тольба, перейдя на творческую пенсию, больше двадцати лет работал профессором Киевской консерватории. Эпизодически он ставил спектакли в оперном театре. Они обладали высокими музыкальными достоинствами, но не могли восполнить необходимости постоянного участия в творческом процессе театра этого великолепного мастера. И тут последовал «уход» Симеонова...

Я был бы не до конца искренним, если бы стал утверждать, что у Симеонова был легкий характер. Нет! Далеко нет!! Он был крут, неуступчив, требователен и непреклонен, особенно в принципиальных вопросах творчества. Решая художественную задачу, он не считался ни с кем и ни с чем, высказывая все, что считал необходимым,

прямо в глаза в любой ситуации. Правда, он никогда не стремился обидеть, унижить или оскорбить человека. Через какое-то время он не помнил зла, но всегда замечал, если его пожелание выполнялось, и обязательно отличал «ворчанием» или добрым взглядом удачное исполнение соло в оркестре либо на сцене. Но абсолютно бескомпромиссным он был к проявлению чиновничьей некомпетентности, особенно если она облекалась в директивную форму, что не могло не сказаться на его «специфических» отношениях с руководством...

Он почти никогда не участвовал в помпезных, но малохудожественных «спецконцертах», рассчитанных на невзыскательный вкус партийной элиты, в которых состав солистов заранее утверждался чиновниками. Однажды на репетиции подобного концерта он вместо намеченного руководством популярного певца-солиста, исполнившего соло фальшиво, поставил хориста, спевшего партию интонационно точно и выразительно. Естественно, дирижер сказал, что и на концерте будет петь этот музыкант. Сидевший в зале министр стал настаивать на ранее намеченной кандидатуре, на что Константин Арсеньевич с неподражаемым спокойствием ответил: «Так может быть, Вы возьмете палочку в руки?». На концерте пел молодой певец, но взаимоотношения с руководством еще более осложнились. С тех пор Константин Арсеньевич подобными концертами не дирижировал и был этим безмерно счастлив. Его художественная честность предопределила ситуацию, подтолкнувшую его к отъезду из Киева в 1966 году.

Подходил к концу сезон 1965/66 года. На одно из заседаний художественного совета театра неожиданно приехал министр культуры Украины Р. Бабийчук. Не поставив в известность главного дирижера театра, он явился для того, чтобы назначить Степана Турчака дирижером-постановщиком оперы Верди «Отелло»⁵. Степан Васильевич, в то время возглавлявший Госоркестр Украины, пожелал испробовать свои возможности в оперном жанре. Доводы Симеонова, давно начавшего подготовительную работу с партитурой и мечтавшего поставить этот спектакль, успеха не имели. Директивным решением назначение состоялось. Художественный совет театра молчаливо согласился с руководством. Это и послужило последней каплей, переполнившей чашу терпения Симеонова. Он дал согласие на переход главным дирижером в Мариинский театр, куда его давно и настойчиво приглашали.

Именно с этих лет началось медленное, но неуклонное накопление негативных тенденций в творческой жизни Киевской оперы. В первую очередь оно было вызвано уходом неповторимой личности, сам факт присутствия которой активизировал творческий потенциал театра. Затем было резко заторможено обновление творческого состава, ощутимо сократился приток молодежи, наметился разрыв в преемственности поколений, что привело к утрате исполнительских традиций Киевской оперы, всегда славившейся своим ансамблем солистов...

Так что же за явление Константин Арсеньевич Симеонов? Почему о нем, оставившем столь глубокий след в искусстве Украины и России, так мало говорят и пишут? Двадцать лет он жил и работал на Украине и исполнил за это время практически все классические и современные произведения, входящие в золотой фонд украинской музыки. Тысячи метров магнитофонной пленки хранятся в киевских фонотеках, но не осталось ни одной видеозаписи, запечатлевшей облик этого мастера. Почему? Ведь непреложным фактом является то, что все, кто работали с ним или слушали его

⁵ Премьера оперы Дж. Верди «Отелло» (дирижер С. Турчак, режиссер Д. Алексидзе, художник П. Лапишвили) состоялась 6 июня 1966 года, завершив 40-й сезон Киевской оперы.

концерты, ощущали совершенно магическое влияние его личности, сознавали неповторимость этой талантливой натуры, расцветшей как некое чудо вопреки времени и условиям жизни.

Говоря о Симеонове-художнике, нельзя отдельно рассуждать о его дирижерской технике, редкостной музыкальности, даре образного мышления, умении работать с певцами и прочих особенностях ремесла. Этого мастера можно понять только во всем объеме его творческих и нравственных идеалов, со всеми сложностями его мироощущения, отношения к жизни и к людям.

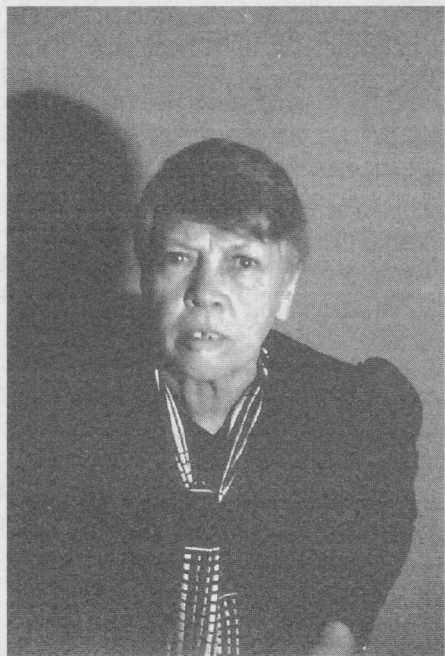
Убежден, что выражу общее мнение всех когда-либо работавших под началом Симеонова. Это было счастьем. Большим жизненным счастьем, изменившим судьбу многих музыкантов, научившихся по-иному смотреть на методику, практику и сам процесс творческой работы, на содержание ее начального этапа и определение конечного художественного результата.

Я лично, не смея считать себя учеником Константина Арсеньевича Симеонова, благословляю судьбу, сведшую меня с этим громадным мастером, человеком редчайшей души, светлых мыслей и большого сердца. Он щедро отдавал себя людям, которых любил, выражая эту любовь своим неповторимым творчеством, самым смыслом своего бытия.

1989 г.

Ирина Молостова

Художник «Бури и натиска»



Ирина Александровна Молостова (1929–1999) – режиссер, педагог. С 1958 года была режиссером Киевского театра оперы и балета. Преподавала в Киевском институте театрального искусства (профессор).

предан был беспредельно. Никакие авторитеты, звания, орденские колодки, высокие должности для него не существовали. Измерение было одно – степень профессионализма и понимание музыки как способа отношения к миру.

Не знаю, состоялась бы я как оперный режиссер, если бы не встретила с ним и – еще ранее – с Вениамином Тольбой. По прошествии лет понимаю, как поталанило мне в творчестве тем, что довелось работать с такими удивительными дирижерами, как Тольба, Симеонов, Стефан Турчак.

Пожалуй, ни один человек не доставил мне столько радости и не заставил меня пролить столько горьких слез, сколько Симеонов. Но эти слезы были вызваны «муками» творчества. Спорили мы до хрипоты. Константин Арсеньевич был человек властный и от своей творческой позиции в интерпретации какой-либо оперной сцены легко не отказывался. Но иногда бывало и такое. Порой после жаркого спора я, не сумев отстоять свою точку зрения, уходила, в силу молодости и повышенной эмоциональности демонстративно хлопнув дверью. Вдогонку неслось: «Девчонка! Еще поучать меня смеет!» «Ну что ж, карьера моя на этом закончилась», – думала я. А наутро раздавался звонок, и голос Симеорова как ни в чем не бывало переливался в трубке:

Согласившись написать воспоминания о Константине Арсеньевиче Симеонове, я испытываю очень сложные чувства. Какие найти слова, чтобы рассказать самое главное об этом удивительном, сложном художнике, общением с которым одарила меня судьба?

Думаю, что в этом сборнике не найдется однозначного определения такого громадного явления, как Симеонов. Как человек, как личность он не поддается классификации. По отношению к нему не было людей равнодушных, безразличных. Его любили или ненавидели. Единодушны были в одном – в оценке таланта. Для большинства же он оставался загадкой.

Симеонов был настолько самобытен и непредсказуем в своих мыслях, в своих поступках, что для того, чтоб его понять, необходимо было терпеливо всмотреться, вслушаться, привыкнуть к его способу общения и, поняв, попытаться приблизиться, заслужить его доверие. Должна заметить, что сделать это было нелегко, так как Константин Арсеньевич был человеком сложным и не подпускал к себе на слишком близкую дистанцию. Но если уж он в кого-то поверил, то

«Уважаемая! Я вот подумал на досуге... А не крутануть ли нам эту картину на 360 градусов?». И он увлеченно начинал рассказывать именно о том решении, которое я предлагала накануне.

Именно благодаря Константину Арсеньевичу я поняла на практике, что такое режиссура оперного спектакля. Он сам по своей природе мыслил образами. На Западе его называли «дирижер-драматург». Я бы добавила – с режиссерским мышлением. Он брался за произведение только тогда, когда мог посредством него передать ту или иную волновавшую его человеческую проблему. Все, что его возмущало и радовало в жизни, он выражал в музыке.

Выбирая репертуар, Симеонов никогда не следовал моде, никогда не подчинялся конъюнктуре, никогда не ставил «датских» спектаклей. Он брался за темы, которые каким-то образом могли откликнуться на сегодняшний день, пересекались с тем, что витало в воздухе, будоражило умы и сердца, а громко сказать об этом было нельзя. Мне кажется, что нам надо задуматься над тем, что в бездарные годы безвременья, именуемые теперь «застойными», пожалуй, только музыкальное произведение осталось единственной формой в искусстве, посредством которой можно было честно высказать мысли и чувства, волновавшие художника.

Однажды, остановив меня в коридоре и насупив свои лохматые брови, Симеонов загадочно произнес: «Уважаемая, зашевелились тараканы... Надо что-то делать...» Хотя я уже привыкла к стилю его речи, тем не менее сообразила не сразу и оглянулась вокруг. «Ну, голубушка, Вы стали непонятливой. А ну-ка, пойдёмте со мной». Мы сели в его маленьком кабинете, он выдержал многозначительную паузу, потом встал и торжественно произнес: «Значит, так... Приступаем к „Хованщине“. По-моему, самое время. Народ-то забыли».

Действительно было «самое время». Наступил 1963 год. Оттепель шла на убыль... Запрещались спектакли, закрывались выставки, публично громили художников, все чаще приклеивались политические ярлыки. Людми вновь начинал править страх. Не переставая спорить с кем-то невидимым (у Константина Арсеньевича была такая манера продолжения диалога про себя), он раскрыл партитуру, лежащую на столе. На титульной странице значилось: «Редакция Н. А. Римского-Корсакова».

– Почему не Шостаковича? – невольно вырвалось у меня.

– Почему? Если бы не Римский-Корсаков, может быть, мы бы до сих пор ничего не ведали о «Хованщине». Он первый вспомнил, отредактировал, оркестровал. Неужели от нечего делать? Слава Богу, самый плодовитый русский композитор, жизни не хватит, чтоб поставить все, что он сочинил. А вот поди же ты, нашел время. Помнить, помнить надо, уважаемая. И вообще... «Бориса Годунова» надо ставить по Шостаковичу, а вот «Хованщину» – по Корсакову. Почему? Вслушайтесь – поймете... Итак, приступайте. Какие там мысли возникнут у Вас с Ниродом, выкладывайте. Ну, Федор – он человек с музыкой в голове. Даром, что граф!

При воспоминании о Федоре Федоровиче Нироде, главном художнике театра, аристократе по духу и по происхождению, глаза Симеонова потеплели. Он чтит этого талантливейшего мастера.

«Да, чуть не забыл, – продолжил Константин Арсеньевич, – не вздумайте разыгрывать „Рассвет на Москва-реке“. Это не просто вступление, это Р-А-А-С-С-В-Е-Т! – он растянул и очень твердо, даже чеканно произнес это слово и затем повторил утверждающе: – Рассвет! Это не утро на Красной площади, когда с первых тактов открывают занавес и, нате вам, раскрывают маковки Василия Блаженного разными лучами.

Зритель млеет, а музыка, выходит, прилагательное. Да еще часто начинают аплодировать декорациям. Нет, вы создайте настроженную, сосредоточенную атмосферу, чтобы люди могли вслушаться в музыку и понять, что „Рассвет“, по Мусоргскому, – это вера в будущее, без которой никогда не мог бы осуществиться народ русский». И дальше Симеонов начал рассказывать об истории создания оперы, о первоисточниках, к которым обращался автор, о тридцатилетнем заточении «Хованщины» в архивах императорских театров, о том, что именно Киев стал первым городом, осуществившим постановку «Хованщины» в 1892 году на сцене частной антрепризы¹. Константин Арсеньевич увлекся, апеллировал именами, приводил неожиданные сравнения, восторженно говорил о «золотом веке» русского искусства, с горечью упомянул о трагической судьбе российских гениев – Пушкина, Лермонтова, Гаршина, Мусоргского... «Что имеем – не храним, потерявши – плачем», – заключил Константин Арсеньевич и, вынув из партитуры маленький листок бумаги, протянул его мне, присовокупив, что пленен точностью определения незнакомого французского критика. Я прочла: «Все творчество Мусоргского свидетельствует о том, что он обладал большей чувствительностью, чем свойственная миру, где мы живем... Это был *атом будущего*, затерянный в настоящем (курсив мой. – И. М.), место его – среди тех, которые придут после нас. Здесь он мог только страдать».

Многие считали, что талант Симеонова стихийен, основан на развитой интуиции, на богатых эмоциях. Утверждаю: все, что он делал, было основано на глубоких знаниях, рождено в размышлениях, и лишь затем воплощалось в творчестве.

«Хованщина»

Итак, началась работа над оперой Мусоргского. Это было непросто. Симеонов давал свободу режиссеру, если это не противоречило его видению. Иначе сопротивлялся отчаянно. И если в других спектаклях, с другими дирижерами основная часть замысла рождалась у меня в домашней и классной работе, то с Симеоновым режиссер мог выходить на площадку только после оркестровых репетиций, поняв, какая драматургия им выстраивалась. В звучании каждого такта на его корректурных репетициях ощущались смысл происходящего, сопричастность с Временем и Вечностью. Иногда режиссерское решение приходило неожиданно, в беседах с Константином Арсеньевичем.

Симеонов понимал, что I акт будет неубедительным без пришлых людей, отсутствующих в редакции Римского-Корсакова и олицетворяющих у Мусоргского думы и чаяния русского народа. Решили обратиться к оригиналу. «Всю сцену пришлых с подъячими мы восстанавливать, конечно, не будем, а вот без хора а сарелла нам не обойтись, – сказал Константин Арсеньевич. – В нем самая изюминка, и все это мы уложим в четыре страницы». Тут уж я пришла в полную растерянность. Если хор пойдет без сцены с подъячим, как же мне оправдать этот трагический вздох: «Господи! Настало времечко. Ох ты, родная матушка Русь, нет тебе покоя, нет пути...» Ведь это же не начало сцены, а явная констатация только сейчас произошедшего, страшного. Где же все это взять? «Как где? Да тут же четырнадцать тактов такой трагедии перед вступлением. Вот мы

¹ Киевская постановка оперы М. Мусоргского «Хованщина» (премьера состоялась 26 октября 1892 г.) была первой в России, осуществленной на сцене профессионального театра. Русский оперный театр в Киеве, имевший к тому времени 25-летнюю историю, возглавлял И. Сетов. Ранее «Хованщина» была поставлена в Петербурге, в зале Кононова, силами Музыкально-драматического кружка (премьера 9 февраля 1886 г.). В 1893 г. опера прозвучала в Петербурге в исполнении артистов русского оперного товарищества, а в 1897 г. – в Москве, в театре Солодовникова, в исполнении артистов Русской частной оперы (с участием Ф. Шалапина).



Сцена из оперы М. Мусоргского «Хованщина». Сценография Ф. Нирода. Киев.
Из фондов Музея НОУ.

их сюда переставим... – подумав, сказал Симеонов. – Здесь оркестр должен взорваться и обрушиться...» Константин Арсеньевич вскочил и стал дирижировать воображаемым оркестром. Он пел за все инструменты своим трубным голосом, передавая лавину чувств только что свершившейся невидимой драмы.

Кажется, Пушкин говорил, что «вдохновение есть внезапное проникновение в истину». Именно в тот момент я поняла, что центром пространственной композиции должен быть столб, увенчанный двуглавым орлом, на котором высечен указ, оправдывающий кровавые злодеяния стрельцов, и рядом – три виселицы, – и все это на фоне храма Василия Блаженного. «Только, чур, оставить паузу для тишины и вдоха перед вступлением хора. Надо что-то придумать, чтобы все замерли от оцепенения и ужаса свершившегося. Думай, голубушка. Это по режиссерской части», – завершил Константин Арсеньевич.

Радость трудного творческого общения с Симеоновым заключалась в том, что он не утверждал, как надо делать, а подсказывал, что скрыто в музыке. И когда веселый выход пришлых «Жила кума, слыла кума...» обрывался, накрываясь лавинным аккордом оркестра, на помост, ведущий из ворот Кремля, падала плашмя, как бы выброшенная невидимой силой, молодая женщина. Затем появлялись истерзанный боярин в окружении стрельцов и опутанные толстыми веревками его сыновья. Их гнали как стадо, и женщина тщетно пыталась прорваться к ним, отбрасываемая стражей.

Придя на мизансценную репетицию, Симеонов сдвинул свои лохматые брови и одобрительно кивнул головой, когда простолюдинки подняли отброшенную, оторван-

ную стрельцами от мужа боярыню. Секунду помолчав, он заметил, что горе и милосердие объединяют людей, стирают социальные различия, и хорошо, что именно пришлое проявили сострадание.

В облике Симеонова было что-то удивительно близкое музыке Мусоргского. В его внешности было нечто мужицкое, бурлацкое – схожее с образами многих полотен Сурикова. Он был очень артистичен: изумительно показывал, мог проигрывать целые сцены. Если что-либо объяснял или доказывал, достигая желаемого, заканчивал неизменным «verstehen?» (нем. – понимать). Почему именно это слово и еще «jawohl» (нем. – да, конечно) навсегда остались в лексиконе Константина Арсеньевича? Загадка.

О нем говорили некоторые: он аполитичен. Неправда! Просто все его существо внутренне протестовало против тех явлений, которые мы сейчас привыкли называть «застойными», против лжи, фальши. Он не мог лгать. И тогда он говорил: «Уважаемые, все можно сказать посредством классики. Она обязательно раздражает кого-то в разные времена. И каждое время слышит ее по-своему. Ну что такое „Хованщина“? Что значит совет у Голицына? Это же заговор князей. Сейчас князей нет. Но заговоры – они же существуют».

Первую спевку с солистами Симеонов начал сразу со второй картины II действия:

– Значит, так, уважаемые. Собрались на совет? Нет. Это заговор против Петра, запомните. Надеюсь, вам Ирина Александровна объяснила, что исторические события смещены во времени и Петру не десять лет, как было на самом деле? Тишком-нишком никто и не заметил, как из потешных солдат юный Петр воспитал обученное войско.

– Итак, заговор князей, – продолжил Константин Арсеньевич, – говоря современным языком, – делят портфели. Извольте, чтобы зрители понимали, что все трое представляют разные силы. Собрались вроде бы на совет о будущем Руси, а на самом деле каждый мечтает о верховной власти, но выражает это по-своему.

Симеонов выстраивал целую концепцию в этом обыкновенном, мирном, на первый взгляд, разговоре. Напомню читателю его содержание. Первым о своих правах и о том, что он силой и кровью достигнет власти, заявляет Хованский. Голицын начинает «прощупывать» второго претендента, Досифея:

– А ты что мнишь об этом?

– О правленье? По старине мирской, по старым книгам, а дальше сам народ подскажет.

«О правленье» Досифей произносил в раздумьи, и было ощущение, что он сейчас откроет свои замыслы. В оркестре следующую фразу предопределяет аккорд. Ни в одном спектакле, ни в одной записи я никогда не обращала на него внимания, ибо он ничего не значил и не прерывал мирного течения беседы. Но Симеонов так сумел наполнить, наэлектризовать этот единственный такт, что он звучал как предупреждающий, настораживающий укол, как будто над головой Досифея занесли меч, – и звучание оркестра подсказало мне мизансцену. Голицын и Хованский, сидящие за столом, одновременно привставали, как будто готовясь к прыжку, и как хищники нависали над Досифеем, готовые разорвать его в случае неблагоприятного ответа. Досифей, сидящий к ним вполборота, замечал этот рывок и уклонялся от прямого ответа: «По старине мирской, по старым книгам...»

Этой психологической кульминации II акта предшествовала вставка из авторского текста, раскрывающая прошлое Досифея. Я предложила ее, поскольку мне казалось

принципиально важным, чтобы зритель знал: за обликом религиозного старца скрывается умный, хитрый политик, в миру – князь Мышецкий, мечтающий о власти. Константин Арсеньевич согласился, но тут же выдвинул контрпредложение: сократить сцену Марфы с Сусанной и знаменитую песню Марфы «Исходила младшенька» из III действия. Мотивировал он так: опера не может быть безразмерной во времени, и надо учитывать возможности восприятия современного зрителя. У Марфы есть прекрасные сцены в I, II, IV и V действиях оперы, а в сокращаемой сцене есть музыкальный материал, который позже повторяется (например, фраза Досифея «Терпи, голубушка, люби как ты любила, и вся пройденная пройдет...» звучит в сцене Марфы и Досифея из второй картины IV действия – «Терпи, голубушка... и славы венцом покроется имя твое...»). Главным аргументом Симеонова было то, что «Хованщина», по Мусоргскому, – не любовная, а народная драма.

– Вот во имя народа все и надо делать, – продолжал Симеонов. – В программе он должен быть перед солистами, на первом месте: «Народ – артисты хора». А так как весь конфликтный узел закручивается во II акте, ты права, голубушка, надо, чтобы всем было понятно, что это – заговор князей. Так извечно было на Руси: князья дерутся, а у народа чубы летят, да и сейчас тоже, ферштейн? Но учтите, голубушка, за отсечение «Младшеньки» критики нас будут оплевывать вместе.

На репетициях он редко пользовался специфической музыкальной терминологией, но его подсказки всегда передавали суть, зерно происходящего. В соответствующий момент он мог сказать певцам так: «Уважаемые, вы перешли с пения на кулачный бой». А вот одно из замечаний хору: «Альты, забудьте на сей момент, что вы женщины, и снимите со звука все ваши мягкости».

Мне порой приходилось слышать высказывания, что Константин Арсеньевич не любил работать с вокалистами и воспринимал певца как инструмент, дополняющий оркестр. Это неверно. Скорее, он не любил работать с первоклашками. «Театр – не ликбез, а академия», – говорил в таких случаях Симеонов. И если артист не понимал дирижера, если он думал только о звуке и для него голос был целью, а не средством на пути создания образа, если он не мыслил в соответствии с музыкальной драматургией и, не дай Бог, выходил к рампе с финальной нотой, тут дирижер был беспощаден. Артист переставал существовать для Симеонова в данном спектакле.

Вспоминаю один из моментов напряженной репетиционной работы. У исполнителей не получалась сцена беседы Хованского и Голицына. Как передать Хованскому едва сдерживаемую злобу против всесильного фаворита? Ведь слова вполне благопристойные: «Довольно, князь, я выслушивал тебя спокойно, я не препятствовал тебе в злоречье; выслушай и ты меня, и ты мне не препятствуй», – но поступками Хованского движут ненависть и жажда власти. «А вы попробуйте спеть эту фразу со стиснутыми зубами, уставившись в одну точку и не двигаясь. Губами не шевелить! – крикнул Симеонов. – Концентрируйте звук, cedите сквозь зубы. Стиснутые зубы – это самозащита, ибо если разомкнете – разорвете Голицына на куски. А дальше не выпевайте, а кусайте, кусайте звуком!»

Константин Арсеньевич часто повторял: «Певцу мало иметь хороший голос, он должен иметь хорошее обоняние, чтоб ощутить запах времени и передать его в интонации. Что делает оперу современной? Интонация времени...»

В работе с Симеоновым меня поражало его удивительное умение чувствовать сцену, способность все подчинить сквозному развитию, выстроить целое. Эти качества еще в 1962 году отметил Борис Александрович Покровский, который писал, что опера

у дирижера Симеонова – «единый музыкально-драматургический поток, организованный рамками цельного художественного замысла»².

За «отсечения» Константину Арсеньевичу частенько доставалось от критики – на мой взгляд, не очень справедливо, ибо за частностями рецензенты упускали главное. Симеонов не занимался дилетантским перекраиванием партитуры. Как великий, повторяю, великий музыкант-драматург он творил спектакль, заставляя слушателя сопереживать и размышлять.

«Почему опера имеет оптимистический финал и заканчивается победой Петра I? Почему не восстановлена финальная сцена пришлых людей с их трагическим хором?» – спрашивали музыковеды после премьеры «Хованщины». Симеонов отвечал так: «Я Петру многое не прощаю, но исторически он вел Россию к новым берегам. Да и не пришлые люди, а современные зрители должны додумать этот вечный вопрос истории: кто виноват в том, что народ России еще не достиг блаженного берега?».

Спектакли Симеонова имели огромное эмоциональное воздействие на аудиторию. Стоя за пультом, он прекрасно выстраивал периоды спадов и кульминаций и, главное, умел нагнетать эмоции. Меня всегда поражало то, что в моменты самых страшных кульминаций, когда звучание оркестра, казалось, затопляло все пространство, оставалось ощущение, что это не предел и что еще большее эмоциональное переживание впереди. Обычно в оперных спектаклях основная доля аплодисментов предназначена певцам, но когда за пультом стоял Симеонов, лавры успеха доставались прежде всего ему.

Гастроли в Югославии

В 1963 году Киевская опера впервые выехала на гастроли в Европу³. Открывались в Белграде спектаклем «Запорожец за Дунаем». Опера Гулака-Артемовского имела колоссальный успех. На следующий день должны были давать «Мазепу». Как воспримут спектакль югославские слушатели, не знакомые с этим произведением Чайковского?

Первый акт зал встретил сосредоточенно, сдержанно, поблагодарив музыкантов вежливыми аплодисментами. «Не волнуйтесь, уважаемая. Основное сражение впереди, они берегут силы. Фу-ты, ну-ты, публика-то какая шикарная! Ну, погодите, голубчики», – Симеонов глубоко вздохнул, как бы перекрестился и шагнул в оркестровую яму – как в бой.

² Строки из рецензии на спектакли К. Симеонова «Мазепа» и «Лознгрин», опубликованной во время гастролей Киевской оперы в Москве (Покровский Б. Вдохновенное искусство. На оперных спектаклях киевлян // Правда. 1962. 7 декабря).

³ Гастроли Киевского театра оперы и балета в Югославии длились с 6 по 22 июня 1963 года. Украинские артисты выступали в Белграде, Загребе, Любляне, Пуле, давали концерты в Суботице, Дубровнике, Сарасво и др. городах. Настоящим открытием гастролей стал третий театральный вечер – спектакль «Мазепа». Восхищаясь исполнительским мастерством Т. Пономаренко, Д. Гнатюка, С. Козака, Э. Томм, В. Третьяка, рецензии единодушно отмечали главенствующую роль К. Симеонова в спектакле. Приведем строки одного из газетных отзывов: «...Основной стержень спектаклю дала музыкальная интерпретация дирижера Константина Симеонова. Симеонов явился тем *дирижером-драматургом* (курсив мой. – О. В.), который... раскрыл слушателям глубинную суть музыки. Каждый миг он был в эпицентре музыкально-драматического действия и в единстве с солистами, исключительным хором и великолепным оркестром создал блестящий спектакль. Аплодисменты, продолжавшиеся более пяти минут, и триумф, одержанный Константином Симеоновым после исполнения программно-симфонической картины перед третьим актом („Полтавский бой“), в которой максимально обнажены драматический конфликт, интенсивность оркестрового звучания – это впервые видела и слышала наша сцена... Оперный спектакль „Мазепа“ Чайковского в исполнении ансамбля Киевской оперы останется в нашей памяти прежде всего благодаря музыкальной интерпретации непревзойденного мастера Константина Симеонова (Драгутинович Б. Великий дирижер-драматург // Политика. 1963. 11 июня).



На гастролях в Югославии. 1963 г. Слева направо: В. Гонтарь, К. Симеонов, И. Молостова, Б. Бекич (директор Театра оперы и балета в Белграде).
Из архива И. Молостовой. Публикуется впервые.

После симфонической картины «Полтавский бой» в зале воцарилась мертвая пауза. Наступила такая тишина, что, казалось, зрители оцепенели. И вдруг словно шквал потряс старые своды белградского театра. Зрители вскочили с мест, хлопали, топали ногами, в оркестр летели цветы, и артисты сгибались над своими инструментами, пытаясь защитить их от этого снегопада. О продолжении спектакля не могло быть и речи. Многие бросились к оркестровой яме, пожимали Симеонову руки: «Браво, брависсимо, повторить, слава, слава!» Наконец, когда уже в десятый (!) раз поднимался оркестр, снова и снова кланялся дирижер, шутливо показывая на сердце, обращая взгляд на сцену и напоминая, что пора продолжать спектакль, зрители успокоились. И лишь Симеонов хотел взмахнуть палочкой, в третьем ряду поднялся высокий седой старик и громко крикнул: «Спасибо, украинцы!» Овации вспыхнули с новой силой.

На следующий день газетные страницы пестрели броскими заголовками: «Вершина гастролей – „Мазепа“!», «Великий дирижер–драматург», «Музыкальное богатство Украины», «Блистательные виртуозы» и т. д. В Загребе Симеонов был увенчан лавровым венком. На спектакле присутствовал Иосиф Броз Тито. Для нас это было полной неожиданностью, ибо он открывал гастроли в Белграде. Чтобы глава государства пришел вторично? Объяснилось все просто.

После спектакля Иосиф Броз Тито пригласил основных участников представления на дружеский ужин и в своем приветственном тосте сказал, что, несмотря на свою занятость, он не мог отказать себе в удовольствии разделить вместе со своими соотечественниками восторг перед великим маэстро, способным своим искус-

ством высекать огонь и воспламенять сердца, и что он рад лично пожать руку художнику «Бури и натиска».

Мне представляется очень верным это определение. Воздействие художника на аудиторию невозможно объяснить и расшифровать. Но каждый раз, когда Симеонов вставал за пульт, происходило чудо. Все его спектакли были огромной психологической взрывчатости и глубины. Эту музыку невозможно было слушать, удобно расположившись в театральном кресле. В ней всегда были борьба, конфликт, сопротивление противоборствующих сил, ощущение болевых точек времени.

И вместе с тем, к какому бы произведению Симеонов ни обращался, это всегда было о человеке, для человека в его сопричастности с жизнью и вечностью. Мы только сейчас заговорили о душе и вере. Симеонов об этом не забывал никогда.

Обращаясь к певцам и оркестру во время работы над оперой Шостаковича «Катерина Измайлова», он говорил: «Протест – это еще не преступление. Мы идем от личной трагедии к трагедии колоссальной, трагедии всего народа. Вы видели, как во тьме просвечивают звезды? Это же люди мелькают из страшных глубин. И наша задача – накаливать людей... и вытащить из кромешной тьмы максимум света...»

«Катерина Измайлова»

Эта опера – звездный час Симеонова, да пожалуй, и всего коллектива. Теперь, когда спектакль получил международное признание и о нем написаны десятки рецензий, как-то стираются из памяти все сложные перипетии его постановки. А их было немало. Наряду с восторгом истинных музыкантов, встретившихся с гениальной музыкой, пришлось преодолеть агрессивное неприятие ремесленников, которым показался сложным и непонятным язык Шостаковича. Громко проявить свое невежество они стеснялись, но их внутреннее сопротивление не способствовало созданию творческой атмосферы. Многих певцов повергло в уныние и прослушивание оперы в клавире. Не слыша оркестра, по фортепианному переложению увлечься было трудно...

Что мое поколение знало об опере Шостаковича? Кто напоминал нам о том, что, поставленная в тридцатые годы одновременно в двух театрах Москвы и Ленинграда, опера выдержала в течение двух сезонов около ста представлений и имела большой успех?⁴ А то, что она шла на сценах Нью-Йорка, Милана, Лондона, Стокгольма, Праги, Загреба, Буэнос-Айреса, – это было, конечно, проявлением гнивающего буржуазного искусства. Самым главным было то, что тов. Сталин не нашел в музыке никаких достоинств и был инициатором редакционной статьи «Сумбур вместо музыки», опубликованной в «Правде». Это знали все. «Музыка крикает, ухает, пыхтит, задыхается... обрывки мелодии... тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге», – такими площадными эпитетами характеризовала статья одно из величайших оперных произведений XX столетия.

⁴ Сценическая судьба оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» началась 22 января 1934 года премьерой на сцене Ленинградского Малого оперного театра (дирижер С. Самосуд, режиссер Н. Смолич, художник В. Дмитриев). Московская премьера на сцене Музыкального театра им. Вл. Немировича-Данченко состоялась 24 января 1934 года (дирижер Г. Столяров, режиссеры Б. Мордвинов и П. Марков). В этом же году опера, шедшая в Москве под названием «Катерина Измайлова», была поставлена в филиале Большого театра СССР (дирижер А. Мелик-Пашаев, режиссер Н. Смолич, художник В. Дмитриев). Таким образом, к моменту опубликования статьи «Сумбур вместо музыки» 28 января 1936 года в газете «Правда» одновременно существовало три сценических версии этой оперы. Материалом для разгрома стал спектакль в Большом театре. Читайте в прим. 12 к данному очерку впервые опубликованные воспоминания непосредственного очевидца этих событий, главного режиссера Большого театра (1930–1936) Николая Васильевича Смолича.

Пальма первенства в воскрешении оперы принадлежит талантливому режиссеру Льву Михайлову и Театру имени К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко⁵. Когда я увидела их спектакль, когда я услышала впервые музыку Шостаковича, мне показалось, что я побывала на другой планете. Это было совершенно иное выражение человеческих страстей и поступков, которое ошеломляло, порой было непонятным, но которое потрясло, будоражило мысль и фантазию, и этот новый для меня эмоциональный язык я принимала всем сердцем.

Симеонова долго уговаривать не пришлось, но окончательное «добро» он дал лишь после того, как познакомился с новой редакцией оперы, созданной Шостаковичем, и досконально сравнил нотный материал с вариантом 1932 года. Он остался очень доволен тем, что изменения коснулись главным образом словесного текста. Особо отметил Симеонов два заново сочиненных великолепных антракта перед второй и восьмой картинами. Он сразу обратил внимание на изменение названия оперы, что подразумевало переосмысление автором образа главной героини, ставшей, по сравнению с повестью Лескова, не шекспировской героиней, а жертвой.

Дарование Симеонова открылось в этом спектакле еще одной – лирической – стороной. С первых тактов вся его любовь и нежность были отданы Катерине, вся сила его таланта была направлена на то, чтобы привлечь внимание слушателя к ее незащищенности. И никакой пощадности в характеристике окружения, определившего ее преступную судьбу! С необычайной психологической силой Симеонов раскрывал трагедию женщины, пытающейся бороться с насилием при помощи насилия. Перерождение человека, искренне стремившегося к счастью, но не властного над законами мира, стало главной темой спектакля. Проблема совести, которую подчеркивал дирижер, была его второй главной темой. Катерина – убийца, но совесть, душевные муки лишают ее сна и постоянно напоминают о содеянном. И третье, на мой взгляд, главное, что звучало в этом спектакле, – задуманное автором и воплощенное интерпретатором – это сострадание к героине, призыв к снисхождению и милосердию. Если человек раскаялся в содеянном и его не оставляют муки совести, он достоин прощения. Потому-то и заканчивается опера словами Старого каторжанина: «Ах, отчего это жизнь наша темная, страшная? Разве для такой жизни рожден человек?».

Сколько я ни смотрела, ни слушала спектакль, я всегда уходила с ощущением того, что передо мной раскрылась трагедия векового, беспросветного существования русского народа. Дирижер заставлял актера произносить эти финальные слова Старого каторжанина так, что они ввинчивались, вонзались в сердца слушателей надолго. Сам же он заканчивал спектакль не вопросом, а гневным *fortissimo* оркестра, звучащим страшнее, чем протест, – скорее как угроза, предупреждение.

Репетиции оперы «Катерина Измайлова» начались весной 1964 года. Поскольку Константин Арсеньевич поручил мне всю организационную сторону подготовки спектакля, я обратилась с письмом к Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу. Ответ пришел 2 апреля и содержал, помимо пожеланий присутствовать на репетициях, очень ценные советы по поводу трактовки образов основных персонажей. О сценографии будущего спектакля Шостакович писал следующее: «...Что касается внешнего оформления, то если А. Г. Петрицкий создал какие-либо эскизы, то было бы хорошо им следовать. Это – великий художник. Я бы хотел приехать на репетиции. Если у Вас,

⁵ Первый спектакль «Катерина Измайлова» (авторская редакция 1956 г.) в Музыкальном театре им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко состоялся 26 декабря 1962 года (дирижер Г. Проваторов, режиссер Л. Михайлов).

например, будет израсходовано на постановку 30 дней, то я должен бы быть, скажем, с 10-го до 15-го дня и с 20-го по 30-й день... А если я Вам буду срочно нужен, вызовите меня и я приеду»⁶.

Премьера была намечена на ноябрь, но подготовка спектакля растянулась на более долгий срок. Петрицкий был тяжело и неизлечимо болен. Приглашать другого художника, не получив отказа Анатолия Галактионовича, было негуманно, но он сам попросил меня прийти и сказал, что видит только одного художника, способного поднять эту громаду, – Давида Боровского, ныне всемирно известного, а тогда еще совсем неопытного в области оперного театра молодого человека. Симеонов буркнул: «Только смотрите, чтобы ничего не отвлекло от музыки. И поменьше быта – тут надо нечто иное, не знаю что, но какое-то обобщение. Впрочем, это не по моей части. Пыхтите».

И мы пыхтели. Было сделано множество вариантов макета. Посмотрев, Симеонов сказал: «Не знаю, не знаю... Пусть Шостакович выбирает». Три рабочих варианта макета повезли в Москву к Дмитрию Дмитриевичу. «Очень неожиданно и любопытно, – сказал Шостакович, – но я, право, не знаток в этой области. А что Константин Арсеньевич? Думаю, что решающее слово должно быть за ним. Но я рад, что у молодого художника такое звучащее решение».

В результате в работу пошел четвертый вариант, представлявший собой сконцентрированный образ домостроевской Руси. Сцену обрамляли громадные деревянные заборы, создававшие впечатление тесного, давящего, затхлого пространства. Сейчас этот макет известен широкой аудитории по многочисленным репродукциям, он был отмечен высшими наградами на международных выставках. Впоследствии о сценическом решении спектакля «Катерина Измайлова» восторженно писали в Испании, ФРГ, ГДР, Югославии. Но тогда, в 1965 году, пресса отнеслась к художественному оформлению спектакля очень прохладно. Критик А. Дашичева в рецензии «Свет и тени одного спектакля», опубликованной в газете «Советская культура», воздала должное дирижеру и буквально разгромила художника и режиссера⁷. Симеонов отнесся к рецензии презрительно. Талант Д. Боровского он ценил высоко.

Да, в те годы, несмотря на высокую оценку театральной общественности, паломничество музыкантов из Москвы и Ленинграда, восторженные отзывы Шостаковича, неоднократно отмечавшего киевский спектакль как явление необыкновенное, пресса безмолвствовала. Не было ни одной рецензии, кроме интервью с Шостаковичем накануне и после премьеры⁸. Этакий заговор молчания. Симеонов бушевал: «Труссы! Указаний ждуть!» Официальные лица на спектакле не появлялись. «Оттепель» в сфере литературы, искусства подошла к концу, да и в осторожном, половинчатом постановлении ЦК КПСС от 1958 года, снимавшем с лидеров советской музыки обвинение в «антинародном формализме», ничего определенного в отношении статьи «Сумбур вместо музыки» сказано не было.

Но мы были полны оптимизма, согретые участием Дмитрия Дмитриевича, который выполнил свое обещание, данное в первом письме. Он трижды, на различных этапах подготовки спектакля, приезжал в Киев и в дальнейшем не оставлял нас своим

⁶ Письма Д. Шостаковича к И. Молостовой, хранящиеся в личном архиве автора очерка, частично опубликованы в кн.: Хентова С. М. Шостакович на Украине. Киев. 1986. С. 131–138.

⁷ Дашичева А. Свет и тени одного спектакля // Советская культура. 1965. 27 мая.

⁸ См. прим. 3 к воспоминаниям Е. Светланова в настоящем издании. Ряд газет (Вечірній Київ. 1965. 25 марта; Радянська культура. 1965. 14 марта; Київська правда. 1965. 23 марта и др.) опубликовали небольшие информационные сообщения о премьере.

вниманием. В одном из его писем ко мне, присланном в 1967 году, есть такие строки: «Моя встреча с Вами за работой над „Катериной Измайловой“ навсегда останется самым радостным воспоминанием... И Вы, и К. А. Симеонов доставили мне столько радости, что при воспоминании я буквально задыхаюсь от волнения...»

К сожалению, с переходом Симеорова в Мариинский театр «ушла» со сцены и «Катерина Измайлова». По-видимому, какой-то особый след оставил киевский спектакль в сердце Шостаковича, если автор на протяжении многих лет вспоминал о нем. Когда умер Виктор Петрович Гонтарь, бывший директором Киевского оперного театра с 1954 по 1965 год, его вдова передала мне копию письма Шостаковича к мужу. Оно датировано 21 февраля 1972 года и содержит следующие строки: «...Я думаю, что мне будет неудобно писать о возобновлении „Катерины Измайловой“. Мне кажется, что самому автору хлопотать о своих сочинениях нельзя. Конечно, я был бы счастлив, если бы «Катерина Измайлова» вновь зазвучала в Киевской опере. Надо сказать, что киевская постановка была самой лучшей из тех, которые мне пришлось видеть. Высокая музыкальная культура, высокое сценическое мастерство очень меня радовали и восхищали. Я давно не был в Киеве и поэтому не могу знать, в какой форме находится сейчас театр после ухода К. Симеорова. А ведь он дирижер огромного таланта и мастерства...»

Но желанная встреча состоялась лишь через два года. Возрождению оперы помогли следующие обстоятельства. Киевскому оперному театру предстояли гастроли по странам Западной Европы, и руководство обратилось в Министерство культуры Украины с ходатайством о приглашении Симеорова в Киев с тем, чтоб он подготовил и провел гастрольную поездку. Все тайно надеялись убедить его снова возглавить театр.

Осенью 1974 года Симеоров приехал. Началась работа над спектаклем «Катерина Измайлова». Это было не традиционное восстановление, а скорее углубленное переосмысление прошлой постановки, в которой дирижер еще рельефнее стремился показать «судьбу народную».

Интересно то, что распределение ролей Симеоров начал со Старого каторжанина. «Тут должен быть самый главный артист. Он Бога в душе сохранил, единственный, кто проявил сострадание к Катерине. Певцов много, артистов мало», – заключил Константин Арсеньевич. На партию был назначен молодой Анатолий Кочерга, тогда восходящая, а ныне всемирно известная звезда Киевской оперы. Спектакль получил еще более трагическую окраску, когда партию Катерины поручили молодой певице с прекрасной внешностью и свежим, объемным, наполненным сопрано – Евдокии Колесник. Это была совершенно другая индивидуальность в сравнении с замечательными образами Катерины предыдущей постановки, созданными опытными, титулованными певицами Лилией Лобановой и Таисией Пономаренко. Меньше всего героиня Колесник походила на купчиху. В ее облике было что-то щемящее, ранящее, неуспокоенное. И Константин Арсеньевич подчеркивал именно эти черты Катерины, делая акцент на лирических моментах ее партии, особенно на ариозо из третьей картины: «...счастью голубки завидую. / Век с нелюбимым, век взаперти. / Ах, нет, нету свободы, воли! / Ах, я не могу так жить».

Работая над образом главной героини, дирижер больше всего заботился о последней картине оперы: об эпизоде прозрения Катерины и предшествующем ему монологе совести «В лесу, в самой чаще есть озеро». Он говорил: «Ирина Александровна, я тут сердце растащу на куски, я заставлю встрепенуться самого сонного зрителя, тут



В дни репетиций оперы «Катерина Измайлова» в Киевском театре оперы и балета. Слева направо: В. Колесник, К. Симеонов, М. Кравцов, Д. Шостакович, И. Молостова, И. Шостакович. Март 1965 г. Из архива И. Молостовой.

будет такое fortissimo!!! А дальше – обвал, оцепенение. И здесь – отдайте Катерину мне, отдайте! Почему обмякла, застыла?»⁹.

Ни в одном спектакле у меня не было в мизансценах столько стоп-кадров, сколько в «Катерине». Симеонов обладал удивительной способностью оживлять музыку, делать ее зримой, и моя задача как режиссера заключалась в том, чтобы найти соответствующий зрительный образ, помогающий аудитории сосредоточить слуховое восприятие на развитии музыкальной драматургии. Зритель должен был как бы повернуть свой взор вовнутрь, ощутить второй смысловой план, заключенный в музыкально-психологическом подтексте, который дирижер раскрывал посредством оркестра. Надо было не просто слушать, а напряженно вслушиваться в музыку для того, чтобы уловить, понять противоречия между страшным миром, в котором живет героиня, и богатством ее душевных сил, не находящих себе должного применения.

⁹ Эту постановку отличали не только исполнительские удачи, но столь редко встречающееся в художественной практике совпадение творческих установок композитора и дирижера. Об этом свидетельствуют неоднократные высказывания Д. Шостаковича, считавшего интерпретацию К. Симеонова лучшей, а также следующий беспрецедентный факт. Незадолго до премьеры дирижер обратился к композитору с просьбой внести дополнения в законченную партитуру оперы, а именно: расширить сцену гибели Катерины. В музыкально-драматургическом решении Симеонова момент самоубийства главной героини становился кульминационным. По замыслу дирижера, это должен был быть самый протяженный стоп-кадр спектакля, завершающий событийный ряд и приводящий слушателя к потрясению, катарсису.

Д. Шостакович выполнил просьбу К. Симеонова. Так появились четыре страницы авторской партитуры, где рукой композитора обозначено: «Вписать вместо 3, 4, 5 и 6 тактов после цифры 508». Можно предположить, что этот фрагмент звучал на премьерном спектакле 28 декабря 1974 г., хотя аудиозапись спектакля «Катерина Измайлова», сделанная несколько месяцев спустя, не содержит данного эпизода. Но бесценные страницы рукописи – доказательство глубочайшего творческого единения композитора и дирижера – существуют. Они публикуются впервые.

Handwritten musical score for the opera *Katerina Izmaylova* by Dmitri Shostakovich. The score is a page of an autograph manuscript, showing various instrumental parts including strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation is dense and includes many performance markings. At the bottom of the page, there is a handwritten note in Russian: "Вписать вместо 3-го, 4-го, 5-го и 6-го тактов после цифры 508" (Write instead of the 3rd, 4th, 5th and 6th measures after the number 508).

Д. Шостакович. Фрагмент партитуры оперы «Катерина Измайлова», сочиненный по просьбе К. Симеонова. Девятая картина. Автограф. 1974 г. Л. 1–4. На первой странице рукой автора: «Вписать вместо 3-го, 4-го, 5-го и 6-го тактов после цифры 508».

Из архива Е. К. Симеоновой. Публикуется впервые.

Handwritten musical score for orchestra and choir. The score is written on multiple staves, with instrument and voice parts labeled on the left. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A large handwritten signature is visible at the bottom of the page.

Labels on the left side of the score:

- fl. picc.
- ob.
- Cor. ing.
- Cl. picc.
- Cl.
- Cl. bar.
- Sax.
- C. Sax.
- Co.
- Tr. ba.
- Tr. ni.
- Tuba.
- Tr. p.
- Tr. ba. n.
- Tr. ni. n.
- Contra.
- Violon. H.
- Vni I.
- Vni II.
- Vla.
- Vclli.
- C. ba.

At the bottom of the page, there is a large handwritten signature and a box containing the number "508".

Возвращение

A handwritten musical score for the piece "Возвращение". The score is written on 20 staves, each with a different instrument or voice part labeled on the left. The instruments listed are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cor. (Cor Anglais), Cl. piccolo (Piccolo Clarinet), Cl. (Clarinet), Cl. alto (Alto Clarinet), Fag. (Bassoon), C. b. s. (Contrabassoon), Con. (Contra Bass), Tuba, Trom. (Trumpet), Tuba, Tromp. (Trumpet), Tambor. (Tambourine), Violini I (Violin I), Violini II (Violin II), Viola, Violoncelli (Violoncello), and Contrabasso (Contrabasso). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *ppp*, and *ff*. There are also some handwritten annotations and a large arrow pointing to the right at the top right of the page.

№ (4)

(509)

Handwritten musical score for orchestra and chamber ensemble. The score is written on multiple staves, with the following instruments listed on the left side:

- Fl. (Flute)
- Cl. (Clarinet)
- Ob. (Oboe)
- Cor. in G (Cor Anglais)
- Cor. in Bb (Cor Anglais)
- Ce. in C (Cello)
- Cl. (Clarinet)
- Cel. in C (Cello)
- Contra Bass
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Double Bass
- Trumpet
- Trombone
- Timpani
- Drum
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Double Bass

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A handwritten note in the lower right section reads: "Здесь начало второй части 509".

Этот спектакль 1974 года отличала взаимосвязь старшего и младшего поколений исполнителей, причем основную часть солистов составляла молодежь. Сугубо «молодежных» спектаклей Симеонов не любил. Он говорил, что это понятие настраивает зрителя на снисходительную оценку, а такого в искусстве быть не должно. Он был глубоко убежден, что профессионализм не зависит от возраста, поскольку профессионализм – это стабильность результата, и если художественный результат не достигнут, артист любого возраста не имеет права выходить на сцену. Он любил повторять: «Есть старики с пышными шевелюрами и юноши с лысеющими сердцами». Поэтому Василия Третьяка в партии Сергея, Галину Туфтину, Валентину Реку в роли Сонетки он считал более юными в проявлении своих чувств, не говоря уже об их высокой исполнительской культуре, нежели молодые певцы. «Пусть молодежь идет за ними и учится искусству сценического долголетия», – говорил он. Но если молодой певец был талантлив, работоспособен, в отличие от обремененного званиями и наградами исполнителя, если он более соответствовал создаваемому сценическому образу, премьеру пел он, а не народный артист. Симеонов не признавал иерархий и очередности. «Слово-то какое выдумали – петь „в очередь“, – кипел он. – Привыкли, понимаешь, в очередях за шмотками давиться и сюда эту манеру перетащили. В театре не может быть очередности. Извольте валютой выдать, а не гривенниками».

С талантливым молодым исполнителем дирижер был внимателен беспредельно, отдавая ему все свое сердце и все свои знания. Художественные результаты были удивительны. Мы всегда поражались, когда на наших глазах высокий, статный красавец Саша Загребельный (третья исполнительская находка Симеонова в этой постановке) превращался в согбенного, кряжистого старика Измайлова, который не пел, а вколачивал в окружающих свои домостроевские догмы. А Константин Арсеньевич все требовал: «Не выпевай, а пили, пили ее ржавой пилой... А вот эту нотку-сиротку прихлопни, да не ладонью, а кулаком!» Он находил десятки нюансов, сравнений, подсказывающих артисту верную интонацию¹⁰.

Не знаю, был ли знаком Симеонов с системой Станиславского, но он работал с актером по ее законам. Главное для него было – не навязать силой, не заставить, а пробудить органическую природу артиста, подсказать голосовому аппарату верную интонацию, сделать пение образным, действенным.

На репетициях Симеонова я могла сидеть с закрытыми глазами и слушать, как разговаривает оркестр. Вот тромбон выкрикивает приказы старика Измайлова, а вот кларнет, английский рожок, гобой жалуются и стонут в финальном монологе Кате-

¹⁰ В подтверждение этих наблюдений И. Молоствовой приведем фрагменты из бесед составителя данного сборника с участниками спектакля «Катерина Измайлова», состоявшихся в 1989 г., которые характеризуют работу дирижера над образами Катерины и Сонетки.

Евдокия Колесник (Катерина): «...он никогда не позволял мне кричать, форсировать звук. „Надо спеть тихо, и от этого будет страшно“, – говорил он. А в 9-й картине, репетируя сцену гибели Катерины, Симеонов убеждал: „Вы должны увидеть эту бездонную черноту озера. Это Ваша сцена. Катерина не сумасшедшая. Она душит Сонетку, а не Сергея“. Он требовал максимального перевоплощения, и вместе с тем в работе с этим дирижером не было ничего натужного, надрынного. Ему хотелось спеть так, как он чувствовал. Это было полное единение душ – то, что, видимо, и есть творчество... Он никогда не растрачивал по пустякам особое состояние певца, когда происходит перевоплощение. На генеральной репетиции я ошиблась. Симеонов услышал, конечно, но стал делать замечания оркестру. Он не хотел ломать мой настрой. После репетиции я подошла: „Извините, Константин Арсеньевич“. Он улыбнулся: „У композитора просите прощения“. Дальше я спела ровно».

Валентина Река (Сонетка): «Я вспоминаю работу над эпизодом из 9-й картины, когда Катерина идет тараном на Сонетку, толкает ее и Сонетка кричит. Каждый раз на репетиции он останавливал оркестр в этот момент. „Кричать надо нутром“. Только один раз Симеонов позволил мне сыграть эту сцену. В тот момент, когда Катерина идет к Сонетке, когда в оркестре *pianissimo*, молнией своего взгляда он дал мне вступление на крик. Ни на одной репетиции перед премьерой он не разрешил мне больше кричать».

рины, а вот засмеялись трубы... Это были интонации человеческой речи. Константин Арсеньевич часто говорил, что это хорошо – взяться за оперу Шостаковича после «Хованщины», поскольку предыдущая постановка помогает найти «живое слово в живой музыке» и понять, что Шостакович продолжил традицию Мусоргского, наполнив оркестр жизненными, речевыми интонациями.

Определяя жанр оперы как социально-психологическую трагедию, Симеонов очень заботился о том, чтобы комедийные, сатирические персонажи и сцены, даже доведенные до гротеска, были бы островками расслабления перед финальной развязкой событий. Такие персонажи, как Исправник, блистательно исполняемый Владимиром Лосицким и Василием Герасимчуком, колоритный Священник Григория Красули, вечно пьяный Задрипаный мужичок Николая Хоружего, любвеобильные Аксины не уводили спектакль в жанр оперы-сатиры, а лишь оттеняли разворачивающуюся на сцене трагедию.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович приехал накануне премьеры и присутствовал на нескольких репетициях спектакля¹¹. С каким пиететом относился он к Константину Арсеньевичу! Помню, впервые прослушав всю оперу, он захлопнул партитуру, как-то удивленно взглянул на лист бумаги, на котором делал заметки, и быстро его порвал. В ответ на движение Ирины Антоновны он сказал: «Несущественно», – и не найдя, куда выбросить обрывки, засунул их в карман.

На обсуждении спектакля Шостакович не позволил никому высказывать замечания дирижеру. Мне казалось, что он оберегал Симеонова от всяческих случайностей, неосторожных и непродуманных слов, которые могли бы нарушить гармонию видения спектакля дирижером. А на художественном совете после сдачи «Катерины Измайловой» произошел беспрецедентный случай: нарушая все традиции, по которым автору предоставляется заключительное слово, Дмитрий Дмитриевич попросил разрешения выступить первым и сказал, что о частностях говорить сейчас неуместно, ибо интерпретация Симеонова совершенна.

Не хватает слов, чтоб описать атмосферу премьеры, состоявшейся 28 декабря 1974 года. На ней присутствовал весь цвет интеллигенции, театральная общественность, очень много иностранцев и члены политбюро республики во главе с первым секретарем ЦК Компартии Украины. Успех был ошеломляющий. Симеонов, обычно не реагирующий на то, кто присутствует в зале, в антракте попросил меня назвать поименно членов правительства, посетивших спектакль. «Пришли, через сорок лет, но пришли, – громыхал Константин Арсеньевич, – запомните, уважаемая! Это же публичная политическая реабилитация оплеванной музыки». Действительно, прошло сорок лет с момента первой премьеры¹².

¹¹ Д. Шостакович находился в Киеве с 26 по 29 декабря 1974 года.

¹² Спектакль Большого театра, послуживший материалом для статьи «Сумбур вместо музыки», и спектакль, о котором вспоминает И. Молостова, действительно разделяют почти четыре десятилетия. Мы намеренно сопоставляем страницы воспоминаний Н. Смолыча о событии 1936 года и публикуемый очерк. Данные одновременно, они воспринимаются как два акта написанной жизнью трагедии-фарса, персонажами которой являются герои этой книги.

«В программе [1934 года] у меня были „Тихий Дон“ в Большом и „Леди Макбет“ в филиале. Ввиду предстоящих гастролей в Москве [Ленинградского] Малого оперного театра Самосуд просил меня задержать выпуск спектакля „Леди Макбет“, так как опера в моей постановке была включена в программу гастролей, но я этого, конечно, сделать не мог [...] Сравнительно с ленинградской постановкой, я внес в нее чисто внешние изменения и связанные с ними переработки мизансцен [...] „Леди Макбет“ в филиале Большого театра прошла с огромным успехом и в публике, и в прессе [...]»

В январе 1936 года состоялись гастроли Малого оперного театра в здании того же филиала. В репертуар входили оперы „Тихий Дон“ Дзержинского, „Камаринский мужик“ Желобинского, „Пиковая дама“ Чайковского,

Как-то Константин Арсеньевич задал Шостаковичу вопрос: почему он, так тонко чувствующий природу оперного жанра, после «Катерины Измайловой» к опере не обращался? Дмитрий Дмитриевич беспомощно усмехнулся и как-то виновато пожал плечами. «Боялись?» – спросила я. Симеонов одернул меня за рукав: «Да нет, отбили охоту, уважаемая». Шостакович на мгновение ушел в себя, а потом ответил: «Я ведь пытался за „Тихий Дон“ браться... Не смог...»

На дворе весна 1975 года. Каждый спектакль «Катерины Измайловой» – праздник для театра и публики. Меня вызывает заместитель министра культуры СССР и, поздравив с успехом, намекает на то, что есть мнение (при этом он многозначительно поднимает глаза вверх) убрать в пятой картине со сцены кровать.

– Это же спальня Катерины. Поэтому там стоит большая двуспальная деревянная кровать.

– Вот именно, двуспальная. К чему вы призываете? Ведь в зале может быть молодежь. А тут такое гигантское ложе.

Думая, что он шутит, я начала объяснять, что кровать специально сделали массивной, символизирующей добротность супружеского ложа. В сцене нет никакой эротики. Катерина ухаживает за лежащим, избитым Сергеем.

– А вы поставьте кушетку, ну хотя бы из «Богемы». Там есть такая симпатичная кушеточка. Кстати, хороший у вас спектакль.

– Но Катерина даже не сможет прилечь рядом с Сергеем, они просто не уместятся.

– Вот и хорошо, что не уместятся.

„Леди Макбет“ Шостаковича [...] Весь гром, обрушившийся на „Леди Макбет“, разразился не в Малом оперном театре, а в том же филиале, на спектакле, поставленном Большим театром.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович обедал у меня, и мы сидели в кабинете, когда раздался звонок по телефону. Мне сообщили, что все правительство в театре на спектакле [...] Мы тотчас же поехали. Заканчивался 3-й акт. В директорской ложе мы сидели одни, и в аванложе закурили. Дмитрий Дмитриевич возбужденно ходил взад и вперед по комнате с насупленным лицом, отрывисто кусая папиросу. Я заметил: „Что Вы так волнуетесь? Вы видели, что все правительство долго аплодировало, ну а 4-й акт, конечно, завершит победу“. Шостакович вдруг остановился, нервно схватил меня за лацкан пиджака: „Поймите, Николай Васильевич, решается вопрос: быть музыке или дзержинщине“. Мы больше ни о чем не говорили. 4-й акт шел прекрасно. Зрительный зал был возбужден. По окончании была овация зрительного зала, и правительство опять стояло и аплодировало дружно. В ложу нас не вызывали. Шостакович уехал в Архангельск на концерты, а в „Правде“ появилась громкая статья под заголовком „Сумбур вместо музыки“.

Лично я был поражен. Я дважды ставил эту оперу, и музыка ее привлекала именно эмоциональной выразительностью, искренностью чувств [...] Из всех новых опер, которые мне доводилось ставить, эта была почти единственной, что не нуждалась в коррективах режиссуры. Все настолько было ясно, понятно, доступно и убедительно, что все это назвать „сумбуром“ просто невозможно [...] Несколько спектаклей „Леди Макбет“ стояли на афише. Запросили Кремль, и нам разрешили объявленные спектакли не снимать. У театральной кассы был такой ажиотаж, что трудно себе представить. Перекупщики лихо наживались, а спектакли имели невероятный, почти демонстративный успех [...]

В Архангельске сейчас же появились препятствия к концерту. Дмитрий Дмитриевич ничего не понимал, получив мою телеграмму, где я советовал ему верить в себя и в свое творчество. И только через два дня, когда пришли газеты, он понял ее смысл. Эту телеграмму Софья Васильевна, мать Дмитрия Дмитриевича, до конца жизни хранила как семейную реликвию [...]

Русского общества в понятии прошлого века у нас уже не существовало. Его заменили политические плац-парады с муштровкой павловских времен [...] Статья „Сумбур вместо музыки“ уподобилась военному сигналу. Без рассуждений, без возражений был составлен единый фронт, ошестинившийся против Шостаковича. Все поклонники, друзья, псалмопевцы и энтузиасты режиссуры не только отмежевались, но и проклинали свои „заблуждения“ [...] Над храмом музыки, во всех ее разделах, взвился официальный стяг с лозунгом борьбы против „формализма“. И опять, как на плац-параде, все глотки организованно кричали „ура“. В ансамбле этой картины не забыли и шпицрутены, и прогонку через строй. Наконец, и самобичевание приняло форму эпидемии, от которой, наверное, и Н. В. Гоголь растерялся бы, увидя такое количество унтер-офицеров вдов. Формализмом в музыке считалось все то, что перешагнуло за рамки XIX века [...] Очевидно, все идеологи запутались в вихре постановлений. Этот „период формализма“ и был именно периодом исканий новых форм и путей, нового языка [...] суливших будущее советскому театру» (ЦГАМЛИИУ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 133–137).

*Дорогому Константину Арсеньевичу Симеонову
от горячо благодарного за великолепное исполнение
этой оперы. Д. Шостаковича. 22 марта 1966 Москва*

Д. ШОСТАКОВИЧ

СОЧ. 29/114

**КАТЕРИНА
ИЗМАЙЛОВА**

**ОПЕРА В 4-Х ДЕЙСТВИЯХ
9-ТИ КАРТИНАХ**

(РЕДАКЦИЯ 1963 ГОДА)

ЛИБРЕТТО

**А. ПРЕЙСА И Д. ШОСТАКОВИЧА
ПО ПОВЕСТИ Н. ЛЕСКОВА**

**„ЛЕДИ МАКБЕТ
МЦЕНСКОГО УЕЗДА“**

ПАРТИТУРА

ТОМ I

Титульная страница партитуры оперы «Катерина Измайлова» с дарственной надписью Д. Шостаковича: «Дорогому Константину Арсеньевичу Симеонову от горячо благодарного за великолепное исполнение этой оперы Д. Шостаковича. 22 марта 1966. Москва».
Автограф. Из фондов СПбГТИМИ. Публикуется впервые.

– Да, но после сцены галлюцинации, когда Катерину впервые начинают мучить воспоминания об убитом свекре, она ищет защиты у Сергея и будит его словами: «Крепче прижми меня к сердцу». Что в этот момент делать?

– А у вас там занавеска красивая сзади, и целую минуту звучит только оркестр. Вот и пусть Сергей уводит ее голубить за занавеску.

Я не знала, плакать мне или смеяться, но не придала разговору особого значения, сказав, что подумаю.

Настал день спектакля. После четвертой картины следует знаменитая оркестровая пассакалья, длящаяся шесть минут. За это время рабочие могут без спешки подготовить сцену к следующему действию. Чтобы они не торопились и не мешали лишним шумом звучанию оркестра, в этот момент я на сцене. Когда внесли кровать – тяжелую, сделанную по всем правилам из дерева и украшенную лепкой, – я вдруг услышала окрик: «Стойте, что вы делаете? Назад!» Мебельщики, ничего не понимая, застыли с этой громадиной на весу, а заместитель директора театра взволнованно шептал, что всех снимут с работы, если он допустит невыполнение приказа свыше. Он побледнел и задыхался, ухватившись за спинку кровати и этим еще более увеличивая ее тяжесть. Актеры стояли растерянные, музыку остановить было нельзя, время шло, и я крикнула, чтобы быстро поставили кушетку из «Богемы». Евдокия Колесник заметалась: «А мне-то что делать? Я ведь не улягусь». «Идите с Сергеем за занавеску до сцены выхода мужа», – успела сказать я.

Они так и сделали. И – о ужас! – в зале раздались смешки и хихиканье, как только Сергей после фразы Катерины: «Крепче прижми меня к сердцу» – увел ее за занавеску. На мониторе я увидела взбешенное, непонимающее лицо Симеонова. В этот момент в зале всегда стояла гробовая тишина. Ведь смысл происходящего был не в словах, а в музыке. В душе Катерины впервые пробуждается совесть, она жаждет не физической близости, а пытается спрятаться, ищет защиты. И когда в спектакле Катерина хваталась за Сергея: «...Спаси, спаси, спаси меня! Милый, дорогой! Крепче прижми меня к сердцу», – главными были первые три слова. Наверное, данная ситуация давала возможность многим режиссерам делать акцент на эротике, что вызывало неизменный протест автора.

В антракте Симеонов метал громы и молнии на мою голову, пока я не рассказала ему об «указании свыше». «Да пошлите Вы их...» – звонок, возвещающий о начале III акта, прервал его многомерную фразу.

Утром из приемной дирекции театра я позвонила заведующему отделом культуры ЦК партии и спросила, откуда исходит распоряжение о злополучной кровати. Мне было сказано, что, конечно, не из его отдела и что никто не имеет права вмешиваться в режиссуру, тем более что я серьезный человек и сама вправе решать эти вопросы. Я поблагодарила и ответила, что уже подумала и решила: двуспальная кровать останется на месте. В противном случае мне необходимо письменное распоряжение.

...В театре переполох. Республиканские газеты опубликовали имена претендентов на соискание Государственной премии Украины имени Т. Г. Шевченко за постановку оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова». Это дирижер К. Симеонов и исполнительница главной партии Е. Колесник. Артисты возмущаются, партком возмущается, профком возмущается, худсовет возмущается, но все только на словах. Константин Арсеньевич надевает вечерний костюм, прикрепляет к нему медаль народного артиста СССР и отправляется на прием к заведующему отделом культуры ЦК партии, на котором заявляет свой официальный протест по поводу отсутствия в списке канди-



Сцена из спектакля «Катерина Измайлова». Киев. 1975 г.
Из фондов Музея НОУ.

датов композитора, режиссера-постановщика и хормейстера. Если не будет учтено его мнение, он просит снять и его имя.

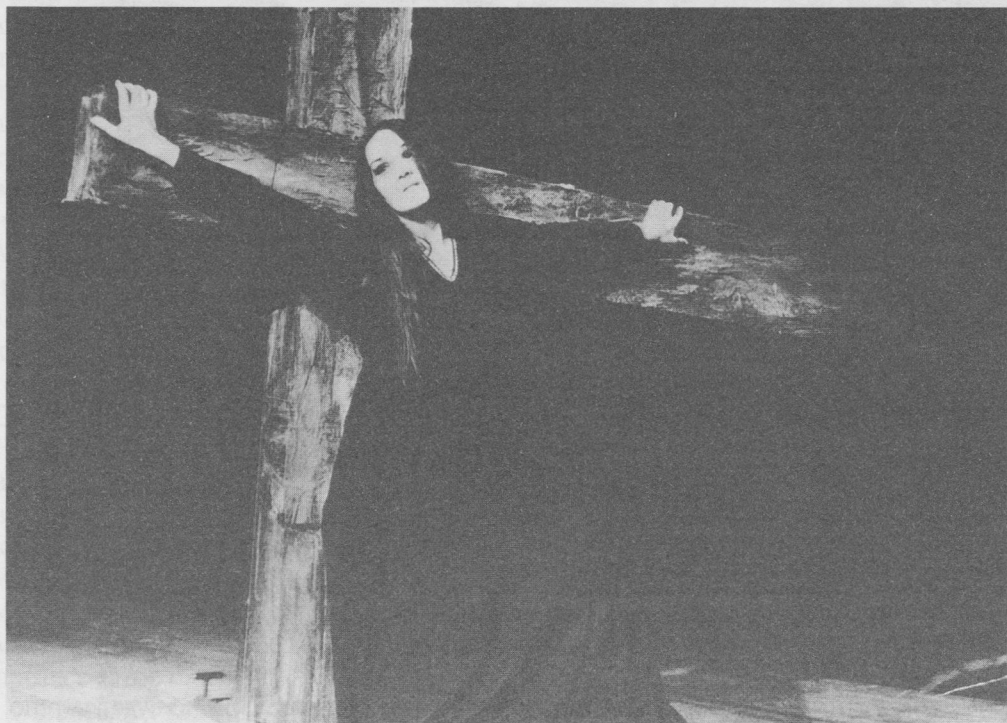
Сколько раз злословили по поводу неучастия главного дирижера в общественных организациях и мероприятиях, «несостояния» его в профсоюзе! Но именно он открыто вступился за товарищей, а члены профсоюза безмолвствовали. Спектакль был удостоен Государственной премии УССР, и мнение К. А. Симеонова было учтено¹³. И все же – беспрецедентный случай в истории присуждения премий – среди лауреатов-создателей спектакля не оказалось режиссера.

Многое еще можно было бы рассказать и вспомнить из многострадальной сценической жизни спектакля «Катерина Измайлова». Но вернемся к декабрьской премьере.

Симеонов уезжает? Как, накануне второго премьерного спектакля? После такого грандиозного, триумфального успеха, когда весь зал во главе с членами политбюро ЦК партии стоя приветствовал дирижера? Мы мчимся на вокзал. Симеонов нервно выхаживает по перрону, не обращая внимания на суетящихся вокруг него людей.

¹³ Государственная премия Украины им. Т. Г. Шевченко за спектакль «Катерина Измайлова» в Киевском театре оперы и балета была присуждена Д. Шостаковичу (посмертно), К. Симеонову, Л. Венедиктову, А. Загребельному, Е. Колесник в марте 1976 года.

«Хватит, довольно, мое терпение лопнуло, не могу больше!» Кто и чем его обидел, понять было невозможно – объявили об отправлении поезда. Симеонов вошел в купе, мы с Евдокией Колесник бросились следом. «Все, все, больше не могу, сколько можно врать? Да идите же, ноги переломаете!» – выкрикнул он последнюю фразу. Поезд тронулся, и мы на ходу, под проклятия проводницы, выскочили из вагона. Поезд медленно шел вдоль платформы. Мы бросились к окну, и последнее, что я запомнила на всю жизнь, – плачущего Симеонова. Вы понимаете? Плачущего.



Сцена из спектакля «Катерина Измайлова». Катерина – Е. Колесник. Киев. 1975 г.
Из фондов Музея НОУ.

Прошло много лет, но меня не покидает ощущение вины. Что же мы проглядели, что? Есть такое понятие – реабилитация. Ее проходят космонавты, подводники, шахтеры, люди иных профессий, которым необходима адаптация для восстановления нормальных функций организма. Это один из гуманных актов нашей действительности.

Я часто задумываюсь: почему же на людей творческих профессий не распространяется это правило? Ведь они имеют дело не с механизмами, они подключают к зрительному залу не аккумулятор, а свои нервы, сердца, свой энергетический запас. Отдавая свое тепло, они не получают его обратно, и распространенное выражение: «Он сгорает в работе» – это не просто метафора. Мне могут возразить: а аплодисменты, признательность публики? Конечно, овации согревают, но они не восстанавливают силы. Отсюда эмоциональные срывы. Как избежать их? Необходимо понимание. Творческий человек должен быть огражден от административных обязанностей. А его заставляют отсиживать на бессмысленных совещаниях, дирижировать в спецконцертах

импровизированным хором солистов и так далее. Отсюда нервозность, усталость, взаимные обиды, и в результате? Симеонов уехал...

Он еще раз вернулся, и была работа над новой редакцией оперы «Тихий Дон» («Григорий Мелехов»). Среднему по своим музыкальным достоинствам произведению он сумел придать наполненное эпическое звучание, и даже самые придирчивые критики признали, что осуществленная им редакция намного выше подлинника. Были триумфальные гастроли в Москве, открывшиеся в Большом театре оперой «Катерина Измайлова»¹⁴. Критики дружно и восторженно откликнулись на этот спектакль. Я перечла сейчас многочисленные рецензии, и нигде в адрес Симеонова не высказано ни одного замечания. «Как жаль, что они не видели спектакль 1965 года. Вот тогда надо было поддержать, и жизнь, может быть, пошла бы по-другому», – говорил Константин Арсеньевич. Он был грустен, часто, казалось, без причины взрывался. Отказался ехать на могилу Шостаковича, а на вопрос: «Что подумают люди?» – отрезал: «Он для меня живой, хочу чтоб живым и запомнился, а не камнем на кладбище».

Я многое не принимала и не понимала в Константине Арсеньевиче. Наверное, и он во мне. Домами мы не дружили, в гости друг к другу не ходили, лишь когда приезжал Шостакович, устраивали поочередно дружеские застолья. Из этих совместно проведенных часов запомнилось не обильное пиршество, а бесконечные разговоры о музыке. Когда же Симеонов уехал в Ленинград, обнаружилась пустота. Нас связывало творчество, а такие нити не обрываются. И началась переписка.

Письма Симеонова

Письма Симеонова... У меня их немного. Но они приходили как-то удивительно вовремя, хотя казалось, совершенно неожиданно. Я получала их чаще всего «в минуту душевной невзгоды». Даже в поздравительных открытках, которые Симеонов не забывал отправить, было присущее ему своеобразие: «Ирина, дорогуша! Всю Вашу округу поздравляю с Новым годом и прямо с порога, без всяких ауфтактов, хочу пожелать Вам полное ассорти – на выбор. Все зависит от личного счастья в 1983 г., но все ж в первую очередь хочу пожелать здоровья, это, так сказать, субстанция во всех вопросах, без чего все факелы гаснут, а Вам, душечка, еще светить и светить! Я часто вспоминаю о том, как мы гвоздили! Не то, что нынешнее племя – елочные побрякушки...»

Вот другое письмо, в канун 1979 года: «Хочу пожелать Вам в наше серое бездарное время просветления и удачи. Нам есть что вспомнить и чем мы можем гордиться. Слава Богу – мы не участники нынешнего бедлама...» Конец 1980 года: «Кругом серятина и мелкота. Спектаклей-ракет не выпускаем. Все шпильки, булавки, а в основном благополучие и равнодушие...»

Узнав, что меня назначили не по своей воле главным режиссером Киевского русского драматического театра имени Леси Украинки и, вероятно, почувствовав, что я тоскую, он прислал трогательное письмо: «Не тоскуй по опере, не стоит. Не знаю как у вас, а здесь развал, тление и внутреннее разложение. Музыка – „прилагательное“, по Фонвизину, и показуха...» И следом, как бы спохватившись, Симеонов пишет в другом письме: «Лучшие мои спектакли связаны с твоими постановками, как «Мазепа», «Хованщина», «Катерина Измайлова»... Подумай, проснись и иди в оперу – там твое место».

Заботился ли он о славе? Думаю, что нет. Был ли тщеславным? Не замечала. Ранимым? Да.

¹⁴ См. прим. 4 к воспоминаниям Л. Венедиктова в настоящем издании.

«Дорогая голубушка Ирина! Всем своим киевским друзьям я послал поздравление с Новым годом... Не скрою, мне было приятно слышать далекие голоса признательности с добрыми пожеланиями, и уж совершенно неожиданно раскололся коллектив симф[онического] орк[естра] Кировского театра со своими „чуйствами“, который все время – все годы – молчал. Этому я верю. Т[ак] к[ак] во время моего единственного посещения театра по приглашению Гяурова¹⁵ они перед спектаклем, стоя, при освещении и при всем честном народе устроили мне овацию, а я как интурист сидел в партере. Хоть и не по протоколу, стихийно, но уважение ко мне было выражено явно, так что вся директорская ложа вместе с директором и парткомом и главн[ым] дирижером поторопились смяться. Кстати, гл[авный] дир[ижер] не считает нужным со мной здороваться. Сначала нажили грыжу от усилий, чтоб я ушел, а теперь хотят моего появления. Не будет. „Сгорим, но не сдадимся...“»

Что стоит за последней фразой? Значит, звали? Приглашали? Но как? Если вдуматься, какая огромная драма сокрыта за этим письмом... Конечно, Константин Арсеньевич был неудобным, жившим не по регламенту человеком, выходявшим частенько за рамки общепринятых понятий. Многие не принимали манеры его поведения, настораживались и тем самым увеличивали его страдания. Думаю, что в Ленинграде, городе своей юности, который он боготворил, Симеонов чувствовал себя неудобно. Подтверждением этому служит письмо от 23 апреля 1980 года: «Мы с Еленой Константиновной решили лето провести под Киевом... там же хотим отметить мой День рождения. 20 июня мне исполнится 70 лет. Дата бывает такая не часто, и конечно, хотелось бы ее провести с соратниками на природе и в тепле...» Согласитесь, что речь здесь идет не о количестве солнечных лучей. И дальше: «...Всюду... какой-то распад. Ради чего надо работать – того нет, а в общем все в порядке... как я теперь определяю, „игра вничью – уже победа“».

Я перечитываю письма, и мне хочется крикнуть: «Неправда!» Все эти мысли от горечи. Вне музыки Симеонов не мог жить. Во имя искусства его надо было принимать таким, каким он был, и все сделать, чтобы творческая смерть не наступила раньше физической.

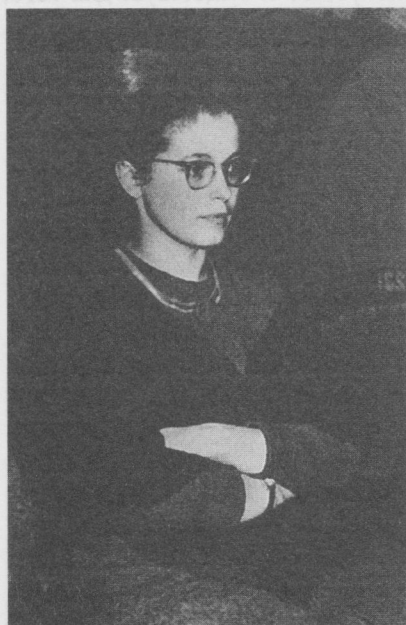
Надо уметь прощать. Надо уметь беречь. Надо уметь сознавать, что рядом с тобой творит великий самобытный художник, способный своим искусством потрясать, властвовать над сердцами, заставляя сопереживать и подниматься над буднями, бытом к высотам творчества.

1989 г.

¹⁵ Спектакль «Дон Карлос» с участием Н. Гяурова на сцене Марининского театра состоялся 11 мая 1978 года.

Ирина Шостакович

Человек состоявшейся судьбы



Ирина Антоновна Шостакович
(урожденная Супинская) – вдова
Д. Д. Шостаковича.

Я познакомилась с Константином Арсеньевичем Симеоновым весной 1965 года, когда приехала вместе с Дмитрием Дмитриевичем в Киев на репетиции оперы «Катерина Измайлова». Это было за две недели до премьеры. Когда мы первый раз пришли в оперный театр, декорации еще не были готовы, и труппа пела спектакль, сидя перед занавесом. Шостакович был восхищен тщательностью в отработке каждой партии, голосами певцов, мастерством дирижера. На следующий день были поставлены декорации, артисты надели костюмы, и хотя не сразу все пошло гладко, уже после нескольких репетиций ансамбль исполнителей представлял собой единое целое. Каждый находящийся на сцене хорошо понимал свою задачу и прекрасно с ней справлялся.

Мысль о постановке «Катерины Измайловой» в Киевском оперном театре возникла года за два до премьеры. Впервые повела об этом речь Ирина Александровна Молостова. Она приехала в Москву и попросила Дмитрия Дмитриевича посмотреть макеты декораций Давида

Боровского. Мы познакомились с несколькими вариантами макетов. Тогда, я помню, они не произвели на меня особенно глубокого впечатления. На сцене же оформление спектакля оказалось очень интересным.

И сценография, и режиссерское решение киевской «Катерины» отличались тактом, большой культурой, соразмерностью всех деталей. Причем с первого прослушивания стало ясно, что главной фигурой в постановке был дирижер, а главным действующим лицом – оркестр. От дирижера шел основной тонус спектакля, подчиненного решению прежде всего музыкальных задач.

Мне кажется, что сочетание Молостовой и Симеонова было убедительно тем, что дирижер и режиссер не входили в какую-либо конфронтацию, как это часто бывает. Ирина Александровна очень внимательно прислушивалась к замечаниям Симеонова, а они были очень просты: чтобы певцы могли видеть дирижера, чтобы их не стесняли неудобные положения в мизансценах. Впоследствии я видела довольно много репетиций и постановок «Катерины Измайловой», и преобладание режиссерского поиска в них давало порой плачевные результаты.

Возобновление спектакля на киевской сцене в 1974 году стало чем-то на грани чуда. Я имею в виду премьерный спектакль 28 декабря. Идеально пели молодые исполнители ведущих партий, особенно Евдокия Колесник – красивая, с прекрасным голосом. Таисия Пономаренко, исполнявшая партию Катерины в первой постановке, тоже была

очень хороша, но образ был иным – более нервным, порывистым. Изумительно звучали оркестр, солисты, хор, ансамбли – каждый из исполнителей смог подняться до очень высокого уровня совершенства. Непередаваемо ярко были сыграны симфонические антракты. Музыка словно материализовалась. Конечно, каждый спектакль уникален, чудо не может повторяться ежедневно, но искусство и существует для того, чтобы ощутить мгновения, которые слушатели пережили на премьере.

Дмитрий Дмитриевич был счастлив. Он считал, что ему довелось увидеть «Катерину Измайлову» такой, какой он ее задумал. После спектакля мы вернулись в гостиницу «Киев», зажгли расписные украинские свечи и долго сидели при их тихом неровном свете. В окнах были видны очертания Мариинского дворца в окружении высоких заснеженных деревьев, анфилада гостиничных комнат слегка освещалась зимними уличными фонарями. К счастью от пережитой премьеры примешивалось какое-то праздничное, особое предновогоднее состояние – это было замечательно.

И подготовка к премьере, и сам спектакль проходили в обстановке торжественной, радостной. Репетиции были многолюдны: в зале сидели музыканты, студенты. На премьере собралась киевская интеллигенция. Огорчило лишь то, что спектакль этот не был записан, он остался только в памяти присутствовавших в зале.

Обстановка на репетициях была очень творческая, светлая, ничего не делалось сторяча. Труппа работала слаженно, ритмично, все успели подготовить и выучить. Конечно, огромный авторитет Симеонова, его умение организовать репетиционный процесс сыграли очень важную роль. Певцы прислушивались к каждому замечанию дирижера. Исполнительница партии Аксиньи как-то на генеральной репетиции пропустила одну реплику, и я видела, как она потом со слезами на глазах просила у Симеонова прощения. Он был не только требователен, но пользовался большим уважением и любовью артистов.

Константин Арсеньевич очень внимательно относился к пожеланиям Дмитрия Дмитриевича. Но он настолько хорошо понимал свои задачи, что в принципиальных вопросах у композитора и дирижера было полное единодушие. Шостакович был наивысочайшего мнения о таланте этого дирижера.

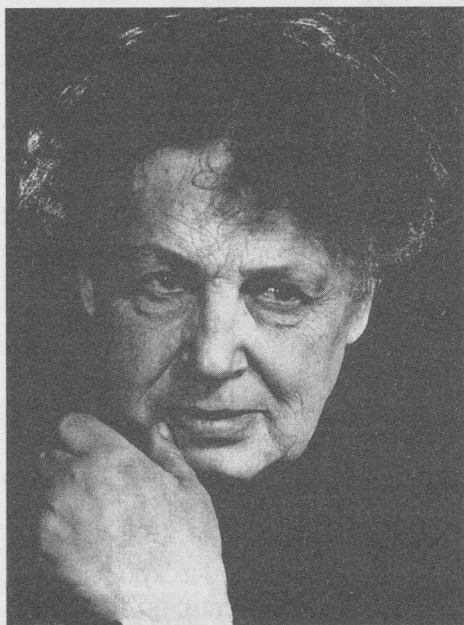
Думаю, что работа над «Катериной Измайловой» очень много значила в творческой судьбе Константина Арсеньевича. Что-то заставило его, уже перенесшего инсульт, жившего в Ленинграде, вернуться в 1974 году в Киев, поселиться одному, без семьи, в гостинице, в довольно плохих для больного человека условиях, – и напряженно работать. Он часто писал Дмитрию Дмитриевичу о работе над оперой, задавал ему вопросы, искал новое исполнительское решение. Он отдавал этому спектаклю всю свою душу.

Вспоминая этого талантливоего художника, зная его нелегкую судьбу, я думаю, что несмотря ни на что он был человеком состоявшимся, счастливым. Он нашел свое призвание и сумел в нем себя выразить.

Интервью, 1989 г.

Федор Нирод

О творческом содружестве дирижера и художника



Федор Федорович Нирод (1907–1996) – художник-сценограф, внук графа М. Е. Нирода. В разные годы художник Первого польского театра (Киев), главный художник Украинского драматического театра им. М. Заньковецкой (Запорожье, Львов) и Львовского театра оперы и балета. В 1961–1989 годах – главный художник Киевского театра оперы и балета.

Более четырех десятилетий моей творческой жизни связаны с музыкальным театром, и на протяжении этих лет мне часто приходилось размышлять о том, что же является главным во взаимоотношениях художника и музыканта, во взаимодействии живописи и музыки в опере. Общение с коллегами, творившими вместе со мной спектакль – с музыкантами, режиссерами – порой помогало мне понять это. Случалось, что беседы с дирижерами способствовали рождению интересных замыслов, звучавших в унисон с музыкой. Бывало и так, что через долгие годы отзвуки этих совместных поисков и синхронных творческих переживаний вызывали к жизни новые художественные образы.

Позволю себе небольшую прелюдию. В определенный период жизни для меня стала важной проблема, заключающаяся в осознании различий между ролью художника в театре драматическом и в театре музыкальном. Музыка в опере главенствует над всем. Каким бы гениальным ни был художник, он потерпит фиаско, если не пойдет за музыкой, не поймет ее стилистического начала, ее образности. Я часто го-

ворю об этом своим ученикам, приводя в пример собственные неудачи: две постановки любимейшей с ранней юности оперы «Пиковая дама» на сценах Львовского и Киевского театров. Дважды – в 1953 и в 1966 годах – я пошел за Пушкиным, «на минуточку» забыв о Чайковском, и даже досадовал на композитора за то, что он перевел действие «Пиковой дамы» в XVIII век, отдав дань парикам, камзолам, рококо, барокко. Я видел в этом лишь «оперную» помпезность. Время Пушкина, ампир были мне ближе и, как мне казалось, были ближе спектаклю. С внутренним недовольством на автора музыки я шел за поэтом. Дважды во время монтажных декораций все шло хорошо, но когда зазвучала музыка Чайковского, спектакля... не оказалось. Лишь в 1969 году, на сцене Новосибирского оперного театра, художественное решение и музыка стали единым целым, и я был счастлив тем, что один из самых любимых мной спектаклей получился, а я реабилитировал себя перед Чайковским. Дирижером новосибирской постановки был Исидор Зак, режиссером – Эмиль Пасынков, интереснейший человек, убедивший меня еще раз взяться за «невезучую» оперу. Благодаря беседам с ним я ощутил музыкальную драматургию оперы, размышлял о ее потаенной символике,

о магическом числе «3», скрытом в лейтмотиве «трех карт», о трех основных действующих лицах спектакля и преследующем их роке, о свершающейся всего за три дня трагедии...

Как много сокрыто в музыке, и с какой невероятной силой она может воздействовать, сливаясь с живописью, скульптурой, архитектурой! Я вспоминаю один яркий эпизод во время посещения костела в Лиепая. Великолепный барочный золотой алтарь работы Растрелли-отца, который его украшает, показался мне каким-то холодным, мертвым. И тут зазвучала музыка Баха. Неожиданно пережитое мной душевное состояние, наверное, можно сравнить с озарением – в нем было что-то мистическое. Барокко в музыке и в изобразительном искусстве соединились, начали жить вместе, и случилось чудо преображения: живым стал алтарь, и все вокруг словно наполнилось светом, обрело гармонию. Потом зазвучала музыка Листа, и такого ощущения не было. Как важно для художника, особенно театрального, ощутить стилевое начало музыки, ее образный мир! Это трудная истина. Константин Арсеньевич Симеонов был одним из тех, кто помог мне ее понять.

Симеонов был необычайно обаятельной личностью. С ним всегда интересно и легко работалось, хотя он был правдив, нетерпим к фальши и порою резок. Присущее этому человеку обаяние я ощутил во время первой же нашей встречи, состоявшейся задолго до совместных постановок в Киевском оперном театре. Мы познакомились в поезде. Константин Арсеньевич возвращался в Киев после концертов во Львове. Узнав Симеонова, я набрался храбрости и подошел к нему. Мы долго беседовали, нашли общий язык...

Он обладал удивительной способностью передавать свою творческую энергию, заинтересованность, свое переживание музыки не только артистам, но и публике. Особенно хорошо я узнал Симеонова в годы совместной работы в Киевском оперном театре. У нас было много постановок, но я хочу рассказать лишь о «Хованщине» и о «Тихом Доне»¹.

Опера Дзержинского – моя последняя работа с Симеоновым. В 1975 году Константин Арсеньевич ненадолго вернулся в Киев из Ленинграда. Времени на постановку было отведено мало, положение осложнялось конфликтами с режиссерами. Симеонов начисто отвергал одного, другого, третьего. Наконец, он сказал мне: «Федор Федорович, не будем ждать разводящих». Мы начали работать. Я приходил к нему в гостиницу, приносил самые первые наброски, мы подолгу просиживали, обсуждая материал. Симеонов принадлежал к дирижерам, которые работают вместе с художником в самом начале зарождения творческой идеи, что бывает очень редко. Обычно дирижер увлечен решением только музыкальных проблем.

Он умел мыслить не только понятийными, музыкальными, но и зрительными категориями. Помню, возвращение Григория домой (финал «Тихого Дона») связывалось у него с весенним паводком. Умение мыслить зрительными образами было потрясающим качеством Симеонова. Я работал со многими дирижерами, и порой то, с чем я сталкивался, совершенно убивало меня. Даже крупные мастера, великолепные музыканты изобразительно мыслили совсем невпопад, не обладали художественной интуицией. Из тех дирижеров, которых я знал, пожалуй, только Константин Симеонов, Исидор Зак и Вениамин Тольба обладали этими качествами.

¹ См. прим. 2 к воспоминаниям Л. Венедиктова, прим. 10 к воспоминаниям В. Борищенко в настоящем издании. Помимо упомянутых спектаклей Ф. Нирод совместно с К. Симеоновым работал над постановками опер «Судьба человека», «Иоланта», «Франческа да Римини», «Мазепа», «Тарас Шевченко», «Кармен».



После премьеры оперы И. Держинского «Судьба человека». Киевский театр оперы и балета. 1961 г. Слева направо стоят: В. Колесник, В. Скляренко, С. Козак, Ф. Нирод. Сидят: К. Симеонов, И. Держинский, Н. Корабельникова (жена композитора). Из архива Е. К. Симеоновой.

В живописи Константин Арсеньевич был дилетантом, как я в музыке. Наше сходство состояло в том, что как мне музыка была близка и с юности сопутствовала, так и Симеонов понимал и чувствовал живопись. Он обладал колоссальной интуицией, а это качество присуще настоящему творческому человеку. Рассматривая мои эскизы, он воздерживался от критических высказываний типа «что и как надо сделать». Если идея ему нравилась, значит, живописный замысел был созвучен его внутреннему ощущению характера музыкального материала. Более он не вмешивался, говоря: «Это, голубчик, Вы сами найдите, а потом мы посмотрим». Я очень ценил в нем умение пробудить творческую фантазию и одновременно деликатность, нежелание вмешиваться в сферу профессиональных поисков художника.

Воздействие таких личностей, как Симеонов, не заканчивается после завершения совместной работы. Я говорю это, вспоминая «Хованщину». В 1963 году мы вместе делали этот спектакль и много говорили о музыке Мусоргского, об эпохе, о характерах героев. Сейчас трудно припомнить, о чем конкретно шла речь в этих беседах, но мысли, ощущения, навеянные симеоновской интерпретацией, подсознательно жили во мне долгие годы. Постепенно я увидел в «Хованщине» новые краски и втайне досадовал на то, что ничего не могу изменить в спектакле. Трагедия театрального художника состоит в том, что он не имеет возможности усовершенствовать, переосмыслить законченную работу. Певцы могут шлифовать свои партии, спектакль может приобретать новые музыкальные достоинства, а изобразительное решение на долгие годы остается прежним.

С годами декорации «Хованщины» обветшали, и я воспользовался этим, сделав новую редакцию в 1986 году². В моих эскизах есть отзвуки прошлых бесед с Константином Арсеньевичем. Симеонова уже нет, но живут его прямота, его правда, его безудержный темперамент, его творческая энергия. Быть может, когда-нибудь наука объяснит эту феноменальную способность избранных творческих натур передавать заряд художественной энергии даже сквозь годы и расстояния. Порой мне приходится слышать мнение, что Симеонов многое не успел сделать. У меня нет такого ощущения. Воздействие его личности, его искусства гораздо более значительно, чем нам кажется с первого взгляда.

Константин Арсеньевич обладал удивительной способностью искренне загораться при виде прекрасного. Это лишний раз доказывает его умение видеть, а не только слышать искусство, красоту. Как-то, гуляя по прекрасному весеннему Киеву, увлеченно беседуя, мы незаметно забрели на окраинную улочку, утопавшую в цветущих садах. Вокруг незнакомого домика росли белые пионы, воздух благоухал ароматами весны – поэзия окружала нас. Восторгам Константина Арсеньевича не было предела. Он настолько искренне восхищался красотой, окружавшей нас, что незнакомая хозяйка тут же оборвала громадный куст белых пионов и упросила Константина Арсеньевича взять букет. Счастливый, с блестящими глазами, он как на крыльях летел домой. Как много доброты было в этом прямом, внешне грубоватом человеке!

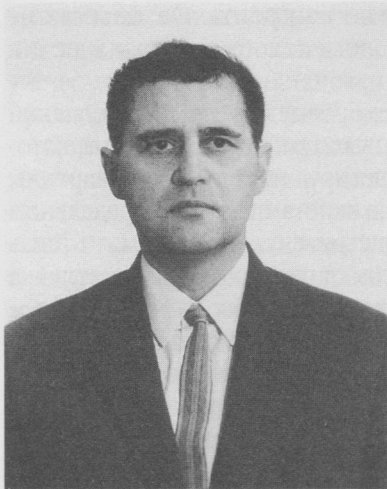
Он никогда и ни в чем не был безразличным, безучастным. Поэтому с ним было интересно работать. Творческая жизнь Симеонова, мне кажется, шла подспудно, непрерывно. Обладая исключительной интуицией, он всегда был внутренне подготовлен к репетиции. Он видел весь спектакль и никогда не позволял себе, подобно некоторым режиссерам, поисков мизансцен в процессе репетиционной работы. Такой метод был противопоказан Симеонову, как противопоказан любому настоящему художнику. Это тоже правдивость, рожденная огромной внутренней честностью, – к себе, своим коллегам, труду, искусству. Творчество и нравственное начало составляли для Константина Арсеньевича нечто единое. Думаю, что это и было в его искусстве главным.

Интервью, 1989 г.

² Премьера возобновленного спектакля «Хованщина» в Киевском театре оперы и балета состоялась в октябре 1986 года (дирижер И. Гамкало, режиссер И. Молостова, художник Ф. Нирод). Сценография Ф. Нирода к этому спектаклю была удостоена серебряной медали Академии художеств СССР (1989). Эскизы к «Хованщине» опубликованы в альбоме: Нирод Ф. / Упорядн. І. Вериківська. Київ: Мистецтво, 1988.

Ярослав Верховинец

Симеониада



Ярослав Васильевич Верховинец – флейтист, педагог. Артист оркестра Киевского театра оперы и балета с 1948 г. Преподаватель Киевского музыкального училища. Сын известного украинского композитора, хореографа и этнографа В. Н. Верховинца, составитель и редактор его произведений. Автор сочинений для флейты.

лились все непреодолимые, на первый взгляд, барьеры и решение ритмической головоломки оказывалось на удивление простым. Все это он проделывал с необычайной легкостью и удовлетворенно усмехался, наблюдая, как артисты стараются выполнить каждое его указание.

Только две руки! Но они были так выразительны, их речь была настолько образна и понятна, что если б Симеонов встал за дирижерский пульт где-нибудь в другой стране, он мог бы обойтись без переводчика. Его руки пели, разговаривали. В них была магическая сила, подобная гипнозу. Выпасть из-под влияния симеоновских рук – ошибиться во вступлении, сбиться с ритма – было практически невозможно. Исполнители чувствовали себя уверенно и спокойно во властных объятиях дирижера; увлеченные совместным творчеством, они, казалось, не замечали технических трудностей, которые с легкостью преодолевали. Так рождался ансамбль художников, руководимый человеком, имевшим незаурядный музыкальный вкус и разностороннюю эрудицию, глубоко познавшим жизнь и искусство.

Свет рампы, поклоны счастливых актеров, бурные рукоплескания многочисленных меломанов – это лишь сияющий финал кропотливой и тщательной работы, которая начиналась в классах, в оркестровой яме задолго до выхода на публику. Интерпретации Симеонова всегда отличались идеальным строем, идеальным ансамблем и

Он входил в оркестр размеренным, неспешным шагом, сосредоточенный и собранный до предела. И когда вставал за пульт, то вся его фигура излучала могучую, сверхчеловеческую внутреннюю силу, готовую вот-вот выплеснуться наружу и властно повести за собой и публику, и исполнителей. Тихо произнеся: «Ну, с Богом, благословясь», – он поднимал руки над оркестром, и начиналось настоящее священнодействие. В такие минуты каждый словно становился причастным к удивительному таинству творчества музыки.

Всего только две руки! Как их хватало на такую многоголосую массу? Дирижерская техника Симеонова была поистине фантастической. Во время спектакля он мог неожиданно, если возникала необходимость, изменить темп либо динамику, и все послушно шли за ним. Ему ничего не стоило точно подвести хор и оркестр «под солиста», когда тот вдруг оказывался позади ансамбля, либо вернуть «заблудившегося» в музыкальных дебрях на подходящее ему место. Сложнейшие ритмические построения он умел подать таким образом, что мгновенно руши-

глубокой выразительностью, и хотя казалось, что дирижер не прикладывает особых усилий в процессе работы над тем или иным технически сложным эпизодом, на спектакле всегда все получалось! Думаю, что одной из причин успеха было знание психологии исполнителя. Константин Арсеньевич никогда не упрекал музыкантов за случайные ошибки, прекрасно понимая, что артист подобен чуткому инструменту, который очень легко разладить и чрезвычайно сложно настроить. Он никогда не прибегал к столь часто применяемому методу «психологического террора» и не допускал перерастания мелкой проблемы в глобальную.

Константин Арсеньевич всегда умело выстраивал тембровые краски многоголосной оркестровой палитры, стремясь к созданию совсем новых тембровых оттенков, которые в обычной практике не применяются. Как-то, репетируя начало второй картины оперы «Катерина Измайлова», Симеонов попросил рожкиста играть на предельном *fortissimo*. Сколько музыкант ни увеличивал звучание инструмента, все было мало. Лишь когда английский рожок «заверещал» не своим голосом, дирижер остался доволен, а потом пояснил: «Я знаю, что рожок не может дать сильнее, как бы он ни надувался. Но тут нужно „на всю железку“ и даже больше! Тогда у нас появится характер, и мы будем „истерически“ оправданы. Тут нужна истерика, а не звук!». Симеонов добивался, чтоб из оркестра летели звуки, соответствующие происходящему на сцене, когда раскаленные, разогретые непристойными шутками работники разрывают на Аксиныне юбку.

Тот же прием форсированного звука дирижер успешно применял в сцене клятвы Катерины в конце первой картины оперы. После надрывного выкрика Катерины: «Клянись!» – появляется тема у струнных, которая затем повторяется в предельно высоком регистре, на предельном *fortissimo* у дерева, и здесь могут случиться интонационные погрешности. Но Симеонову важно было подчеркнуть, что клятва унижаемой на глазах всего народа Катерины была вынужденной, неестественной, фальшивой.

Творческий портрет мастера будет далеко не полным, если не рассказать о присущей только ему манере словесного общения с исполнителями во время работы. Симеонов редко пользовался общепринятой музыкальной терминологией. Его репетиционные замечания были короткими, но вмещали в себя максимум информации. Это были и пояснения, как исправить неточность, и реакция на ошибку исполнителя. Каждая фраза Симеонова искрилась юмором, иронией. Напряженно работая, артисты время от времени разражались смехом в ответ на реплику дирижера. Благодаря разрядкам создавалась атмосфера раскрепощенности и взаимного доверия. За считанные минуты Симеонов достигал просто удивительных результатов, которые в других условиях потребовали бы долгих часов изнуряющего труда. Несмотря на шутовскую и кажущуюся легкость его реплик, в них ощущалась напряженная работа его мысли, направленной на достижение желаемого художественного результата. Своими высказываниями он умело воздействовал на какие-то ему одному известные механизмы человеческой психики, раскрепощая артистов, и те, словно обретая второе дыхание, уверенно и легко достигали намеченной цели. Это было какое-то необъяснимое чудо, секретом которого владел мастер.

Сначала я реагировал на каждое высказывание Константина Арсеньевича так же, как все: смеялся и старался как можно лучше исполнить его пожелание. Но вскоре меня стало тревожить то, что его блестящие словесные импровизации, мгновенно родившись, «срабатывают» только один раз и затем забываются. Мне захотелось сохранить их, и я стал записывать эти афоризмы на чистых страницах своих оркестровых партий. Так родилась «Симеониада», фрагменты из которой я предлагаю вашему вниманию.

Как-то на пультах у музыкантов оркестра вместе с нотами вечернего спектакля появились партии оперы Шостаковича «Катерина Измайлова». Все поняли, что скоро начнется работа над новым произведением. Кто-то взял с собой партии, чтоб посмотреть их дома, а кто-то оставил. Первую же репетицию дирижер начал словами: «Я разложил пасьянс и сделал для себя выводы». Какие выводы – он не сказал, но музыканты насторожились: что это – проверка профессионального уровня или желание узнать, как оркестранты относятся к домашней подготовке? Скорее последнее, ибо уже во время первой остановки с дирижерского пульта прозвучало: «Чтобы творить, нужно знать, а потом освободиться от напряжения и свободно музицировать».

Дирижер остро реагировал на интонационные погрешности, которые, случалось, возникали на сцене или в оркестре. Он выравнивал строй, бросив, к примеру, такое своеобразное замечание: «Чую какие-то ре-диезы с запахом!» И музыканты немедленно выстраивали эти «ре-диезы». Когда между группами духовых, сидящих на довольно значительном отдалении друг от друга, случались интонационные разногласия, давался совет: «Кларнетики и трубы! У вас „ухи“ на разном уровне». Если собрать в ряд высказывания, касающиеся строя, можно представить такой, к примеру, монолог:

- Три тромбона с разными фамилиями!
- Аккорды чистить, как старые самовары.
- Все не по тем мишениям! Ниже на целый карниз!
- Я уже все уши оборвал, а вам все нипочем.
- На каждый такт пленум созывать, что ли?

На удивление своеобразные указания, но действовали они безотказно, интонация налаживалась без традиционной нудной настройки.

Для достижения искомой выразительности тоже находилось нужное слово. К примеру, на репетиции первой картины оперы «Богдан Хмельницкий»¹, когда сцена казни проходила вяло, неинтересно, Симеонов возмутился и с болью воскликнул: «Это же шествие на казнь, а не собрание комсомольской организации!» Артисты словно очнулись от этих слов и сразу нашли необходимый образ. А перед сценой стрелецкой казни в «Хованщине» он пояснял: «Вот мы и подошли к той артерии, которая обольет нас кровью. Дальше начнутся страхи...»

Во время работы над оперой «Катерина Измайлова» Симеонов очень тщательно работал над репликами кларнетов, сопровождающими речитативы работника Сергея и снимающими с него камуфляж наивной искренности:

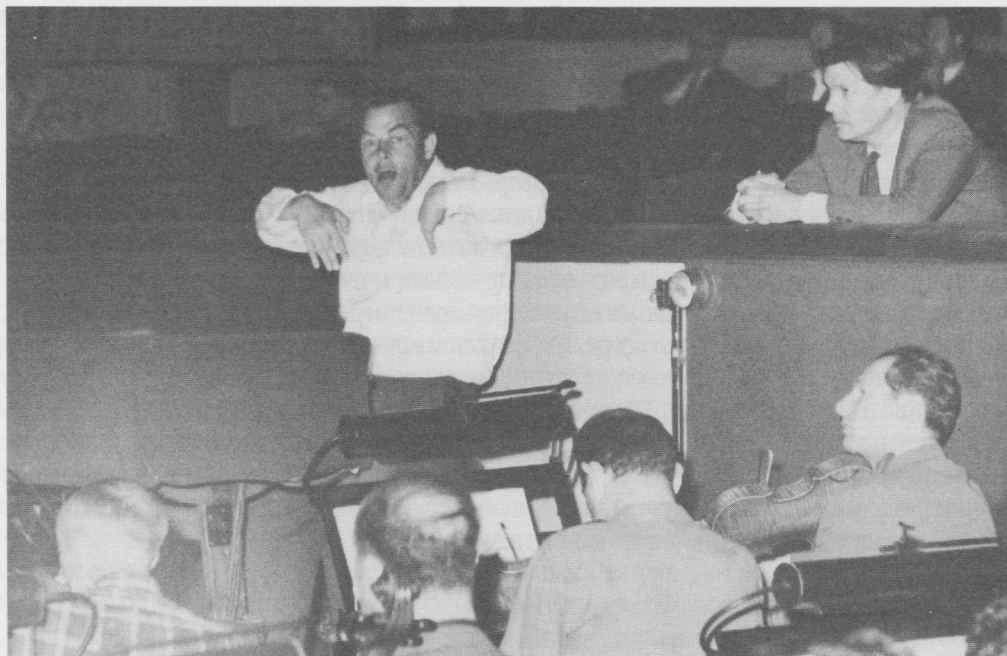
– Кларнетики, повяляйте хвостиками на этих восьмушках! Раздавайте пошленькие поцелуйчики.

- Это, знаете, как дворняжка-интеллигент.
- Сороку во фраке вы представляете? И со звездой!

В момент убийства Зиновия Борисовича в конце третьей картины Симеонов обращался к литавристу: «Литавры! Сильнее удар! Ведь не своя же шкура!» Музыкант старается исполнить пожелание, но дирижера это не удовлетворяет, и он настаивает: «Вы ударьте двумя палками и по дороге зацепите близлежащий череп!» В оркестре и на сцене – гомерический смех, а под сводами театра гремит удар небывалой силы.

В восьмой картине, когда во время свадьбы ко двору Измайловых приближается полиция, а ее чутунные шаги изображает сценический оркестр, дирижер, обращаясь

¹ Премьера возобновленной оперы К. Данькевича «Богдан Хмельницкий» на сцене Киевского театра оперы и балета состоялась 28 ноября 1965 года (дирижер К. Симеонов, восстановление режиссерского решения М. Крушельницкого осуществлено В. Борищенко и А. Скрипниченко, художник А. Петрицкий).



На репетиции. Киевский театр оперы и балета. 1960-е годы. Из архива Е. К. Симеоновой.

к расположенным за кулисами музыкантам, воскликнул: «Банда! Это должно надвигаться как цунами, а вы детские ясли устраиваете. Смелее!» В девятой картине, когда каторжанки глумятся над Катериной, Симеонов говорил женскому хору: «Уважаемые дамочки! Вы набросьтесь на Катерину, как разъяренные кошки на голую собаку». А когда случилась осечка у стартового пистолета и из-за этого не выстрелило ружье у жандарма, он пошутил: «Царь-пушка не работает».

Не всегда высказывания Симеонова были лаконичными. Накануне работы над новым спектаклем он собирал музыкантов, чтоб объяснить им философский смысл произведения. С такой развернутой беседы, наполненной глубокими размышлениями, начались репетиции оперы Шостаковича. Дирижер объяснял свое понимание образа Катерины, которое было сходно с трактовкой композитора: главная героиня – жертва страшного мира, в котором она живет, – мира, толкнувшего ее на преступление. Эту мысль Симеонов проводил через весь спектакль, особо подчеркивая слова Старого каторжанина в финале оперы: «Ах, отчего это жизнь наша такая темная, страшная? Разве для такой жизни рожден человек?».

Хочу привести ряд высказываний Симеонова, произнесенных им по поводу ситуаций, случившихся по ходу репетиции. Дирижеру необходимо вывести из кризисного состояния певицу. Звучит: «Душечка! В графе „специальность“ запишите – трусиха». Кризис преодолен: «Ага! Можно? А почему раньше было нельзя?» Когда кто-либо из певцов выделялся из ансамбля, дирижер замечал: «Это уже много! Ваша нота в секретари лезет». И советовал: «Накройте брови одеялом – вот такой звук нужен». Если кто-то из певцов сбивался с темпа, дирижер делал замечание: «Уважаемый! Вы у меня на локте висите». И советовал искать ритмическую опору в оркестре: «Слушайте аккорды кларнетов и арф – это те костыли, на которые мы опираемся».



На репетиции. Киевский театр оперы и балета. 1960-е годы. Из архива Е. К. Симеоновой.

Наибольшая часть таких высказываний выпадала на долю артистов оркестра. Приведу некоторые из них. Стоило кому-то из музыкантов ошибиться в знаках альтерации, звучал совет: «Отправляясь на работу, набирайте полные карманы семечек и „злодиев“». «Злодиями» Симеонов всегда называл бемоли и диезы. В «зонах повышенной опасности» подавалась команда: «Тут стоять на страже мира!».

По поводу плохо звучащих аккордов можно было услышать:

- Глухонемой аккорд.
- «Щелявый» аккорд.
- Все аккорды разбавлены какой-то кислотой.
- Поганый аккорд – разные прически.

И в итоге требование:

- Будет ли, наконец, «фирменный» аккорд?

По поводу forte и fortissimo можно было услышать следующее:

- Сыграйте с черноземом.
- Я прошу с когтями, медвежьими лапами играть.
- Звук должен быть – как колбаса толстая страсбургская, а у вас все охотничьи сосиски!

- Силовым приемом войдем в тактовую черту.
- Малый барабан! Удар должен быть таким, чтоб хребет, как бусы, рассыпался!
- Трубочки! Разверните раструбы как «катюши»!
- Здесь мне нужны тромбоны – как слоны, а туба – как бульдозер.
- Двумя размерами сапоги потолще!
- Разорвите свою кожу на полном звуке.
- Дайте мне пиццикато из сумасшедшего дома.

– Это не простой си-бемольный аккорд, а курган на братской могиле!
 – Век уцененных товаров, испорченных транзисторов и поролоновых душ. А вы мне валютой дайте!

Следует заметить, что каким бы ни было fortissimo, дирижер всегда добивался разумной меры. Он замечал: «Плохо чуть-чуть недобрать и плохо чуть-чуть перебрать. Нужно точно определить это „чуть-чуть“».

По поводу рiано Константин Арсеньевич делал такие замечания:

– Дайте только привкус!
 – Набросьте на звучание что-нибудь полегче, ну хотя бы шаль с каймой!
 – Тут пикколочка должна проскочить как бедный родственник.
 – Только тень должна остаться от звука.
 – Это соло должно прозвучать словно из-под третьей рубашки.
 – Когда на сцене появляются отдельные голоса, оркестр – в подполье!
 А вот совершенно неожиданные, на первый взгляд, рекомендации, благодаря которым артисты очень быстро находили верное по смыслу звучание:
 – Не превращайте великое в польку-цокотушку.
 – Движение! Даже в мертвом состоянии есть движение!
 – Ядро расщепили, а теперь души расщеплять будем.
 – Выдайте ампулу на «дольчесть».
 – Сурдина не как тишина, а как запах.
 – У каждого сердце, как разбитая коровья печенка.
 – Все три тромбона ржавее клевать, как воронье поганое: уже чуют, что пахнет чем-то нехорошим.

– Бас-кларнет! Тут Вы должны изобразить подлость и гадость всякую. Как Вас не загримируй, все равно Ленского из Вас не выйдет.

– Подлость должна иметь подлые звуки!
 – Раньше Вы пели, что душа есть у лягушки, а сейчас дайте мне душу человеческую.
 А вот реакция Симеонова на ритмические казусы и различные темповые неточности:

– Дайте мне нотку без аппендицита.
 – Бас-кларнет! За Вами остается хвост, как у ракеты.
 – Не дотянули восьмушки – это же на полкилограмма черной икры не довели!
 Когда дирижер был недоволен исполнителями, он не скупился на «комплименты»:
 – Это не штрихи, а кустарник!
 – Ряженка, а не звук!
 – Все марксисты-философы! А играть кто будет?
 – Играйте не по протоколу!
 – Хорошие головы запомнят, но это же ассорти...
 – Игра для трусливых зайцев!
 – Какое-то «петлячество» рожка!
 – Это уцененный утиль.
 – Не знал, что альты могут быть ударными!
 – Вот так и Маркса трактуют: каждый по-своему.
 – Пошлость не надо опошлять!
 – Смычок, как юбка у Кармен. Запутался!
 – Смычки точно валидомом смазаны.
 – Звук развалистый, как старые мухоморы.



К. Симеонов и артисты оркестра Киевского театра оперы и балета. 1960-е годы.
Из архива Е. К. Симеоновой.

Состояние певца Симеонов чувствовал безошибочно, и когда кто-либо был не в форме, то мог услышать сочувственное: «Пойте в полброви». Константин Арсеньевич умел беречь силы исполнителей. «Это же страшная музыка! – говорил он по поводу пассакальи из оперы „Катерина Измайлова“. Здесь невозможно выкладываться на каждой репетиции до конца». Но на спектакле дирижер требовал от каждого исполнителя предельной собранности и отдачи. Когда ему хотелось похвалить свою многоголосную оперную рать, он говорил: «А мы молодцы, между прочим! Не замечаем этого, а молодцы!».

На протяжении всей своей работы в театре Симеонов встречался с расхлябанностью, разгильдяйством, организационной неразберихой. Всем своим естеством он ненавидел организационную и дисциплинарную распущенность, и когда это вконец его допекало, сердито бормотал: «Так и моль можно довести до инфаркта! Сначала организация, а потом – искусство». И повторял еще категоричнее: «На первом плане организация, а потом – музыка, ибо без организации музыки нет!» Эта фраза стала хрестоматийной в театре, и до сих пор ее часто повторяют, так же как многие характерные симеоновские слова и высказывания, поражавшие слушателей своей оригинальностью и точностью.

Когда симеоновских афоризмов набралось довольно много, я решил их опубликовать в нашей стенгазете «Столичная опера», снабдив каждое высказывание соответствующей художественной иллюстрацией. В полной мере этот план не осуществился, так как театральные художники согласились лишь нарисовать большой дружеский шарж на дирижера. Рисунок занял центральную часть листа, а на свободном пространстве разместились написанные от руки высказывания Константина Арсеньевича. Вверху крупным шрифтом был написан заголовок «Симеониада». Этот номер театральной газеты имел большой успех. Возле него подолгу останавливались артисты и сотрудники театра, весело смеялись, шутили, вспоминали обстоятельства,

при которых родилось то или иное высказывание. Конечно, мне очень хотелось узнать, как эту «публикацию» воспримет сам автор. Ждать пришлось недолго. Газета висела в коридоре, рядом с дирижерской комнатой, в которую направлялся Симеонов. Он, возможно, не обратил бы внимания на газету, но внезапно, словно вкопанный, остановился перед дружеским шаржем и удивленно крикнул. Потом перевел настороженный взгляд со своего изображения на название газеты, потом на заголовок и стал читать все подряд. По мере того, как чтение приближалось к концу, лицо Симеонова прояснилось, на губах поневоле появилась усмешка, и наконец, он вместе с другими артистами, читавшими газету, стал громко смеяться.

– Нравится? – спросил я у Константина Арсеньевича.

– Эту штуковину подаришь мне, – ответил он и удалился в свою комнату.

Через несколько недель я снял стенгазету и отдал ее Симеонову. Он с радостью принял подарок и был им очень доволен. Полностью записанная «Симеониада» до сих пор хранится в моем архиве.

Думаю, что будет не лишним рассказать еще об одном забавном эпизоде, добавив необычный, но довольно яркий штрих к творческому портрету дирижера. Подходила к концу генеральная репетиция оперы Бизе «Кармен»². На сцене – последнее действие спектакля: праздничная толпа в ожидании корриды, ликующее пение женского и мужского хоров. Все шло гладко. И вдруг неожиданность: мужской хор прозевал свое вступление и замолчал. В тот же миг запел оркестр. Да, да, оркестр! Музыканты мгновенно подхватили партию мужского хора и громко пропели несколько тактов, пока дирижер не остановил репетицию. Все насторожились и ожидали разноса за такое «хулиганство» со стороны артистов оркестра. Однако случилось нечто забавное: маэстро вызвал всех певцов на авансцену и, указывая свойственным ему волевым жестом на оркестр, буквально «прорычал»: «Уважаемые мужички! Тонем!.. А между прочим, музыкантики бросили вам спасательный круг! И хотя запели препротивными голосами, зато вовремя и чисто!» С тех пор мы на каждом спектакле, начиная с премьерного, пели этот эпизод с мужским хором. Даже слова выучили! А Константин Арсеньевич в это время весело посматривал на нас и удовлетворенно улыбался.

Однажды оркестр почему-то не запел. От такого неожиданного «сюрприза» Симеонов даже растерялся. Он как будто споткнулся и, словно желая сохранить равновесие, замахал перед нами левой рукой, приглашая музыкантов к пению. После этого случая он всегда давал вступление не только мужскому хору, но и нам. И с особым удовольствием прислушивался к покашливанию артистов оркестра, когда они перед пением прочищали таким образом свой «певческий аппарат».

Что это было? Своеобразное проявление свойственного ему юмора? Или творческая находка: использование оригинального средства выразительности, мгновенно им зафиксированного и надолго вошедшего в его дирижерскую практику? Вероятнее всего и то, и другое. Во всяком случае, все заметили, что поющие музыканты играют с гораздо большим вдохновением, а дирижеру, очевидно, это и было нужно. А может быть, он хотел более масштабно и убедительно передать праздничное настроение ликующей толпы, вывести массовку за пределы сцены и приблизить ее к зрителям за счет «препротивных», но веселых голосов, несущихся из оркестра? Как знать? Но что было, то было!

Очерк 1989 г., интервью 1991 г.

² Премьера оперы Бизе «Кармен» на сцене Киевского театра оперы и балета состоялась 2 марта 1963 года (дирижер К. Симеонов, режиссер Л. Силаев, художник Ф. Нирод).

Иван Гамкало

Незаменимых у нас нет?



Иван Дмитриевич Гамкало – дирижер, педагог, исследователь. Окончил Львовскую государственную консерваторию (класс Н. Ф. Колессы, 1963). В 1965–1968 дирижер-стажер, с 1970 – дирижер Киевского театра оперы и балета. Преподает в Киевском государственном институте культуры им. А. Корнейчука, профессор. Автор книг о деятелях украинской музыкальной культуры.

Так, в I действие он включил хор пришлых людей, чтобы противопоставить стрельцам иную социальную силу – народ, который, по сути, в редакции Римского-Корсакова не был показан. А Мусоргский такой ошибки допустить не мог. Финал оперы, который, по Римскому-Корсакову, заканчивается торжеством петровских войск, мажорным маршем, Симеонов не изменил.

Как и в работе над другими оперными произведениями, в «Хованщине» Константин Арсеньевич сделал несколько купюр. Одна из них нарушала устоявшиеся оперные каноны. Симеонов отказался от песни Марфы из III действия оперы и последующей сцены с Сусанной и Досифеем. Он считал, что эта сцена тормозит драматургическое действие оперы. Художественная интуиция, которой он обладал как никто другой, подсказывала ему этот ход. Впоследствии я убедился, что он был прав. В конце 1980-х годов Ирина Архипова исполняла партию Марфы в нашем театре, и ради нее открыли эту сцену. Стало явственно видно, что сцена не несет никакой психологической нагрузки и тормозит развитие оперы. Ради убедительности замысла в целом

Я считаю себя счастливым человеком, потому что встретил на своем жизненном пути Константина Арсеньевича Симеонова – выдающегося дирижера, яркого музыканта, необычную личность и человека сложной судьбы. Непосредственное творческое и человеческое общение с ним заставило меня пересмотреть свое представление о профессии, свою жизненную позицию. Оно открыло мне новые творческие горизонты, стало настоящей школой дирижерского ремесла, примером отношения к труду, к музыке и людям.

Будучи в 1960-е годы стажером Киевского оперного театра, я имел возможность посещать репетиции главного дирижера, наблюдать каждодневные занятия с оркестром, хором и певцами. Обычно, начиная работу над новым произведением, Константин Арсеньевич очень тщательно готовился. Это было не только изучение партитуры, но вхождение в атмосферу эпохи. Он читал архивные документы, стремясь ощутить пульс истории, запечатленной в музыкальном полотне.

Работая над «Хованщиной», он внимательно изучал существующие редакции, знакомился с вариантом, принятым в Большом театре. Он обратился к редакции Римского-Корсакова, но ввел в нее эпизоды из автографов Мусоргского.

Симеонов был способен на такие смелые и не всеми одобряемые решения, благодаря чему выравнивалась сюжетная линия, экономилось сценическое время и конечный результат становился более убедительным.

Но самым главным в «Хованщине» была необыкновенная яркость найденных сценических образов. Симеонов всегда говорил: «В этой опере не нужно спешить, здесь „играют“ паузы. Осмысленной должна быть каждая фраза, каждая интонация, логичной и выявленной – каждая кульминация». Этого он требовал от певцов, хора и оркестра. Какой глубины трагизма достигал он во второй картине IV действия, рисуя удаляющийся поезд князя Голицына, отправляющегося в ссылку! Небольшой оркестровый эпизод был в его интерпретации самой сильной драматической кульминацией оперы, после которой, как после горного перевала, действие стремительно продвигалось к развязке. Эмоционально он был настолько ярок, что даже не знающий сюжета слушатель предугадывал, ощущал необратимость последующей финальной трагедии, которую ничто, казалось бы, не предвещало в начале оперы. Мне кажется, что наиболее ценным в интерпретации Симеонова был углубленно-философский подход. Для него изгнание Голицына – не просто драматичная картина крушения человеческой судьбы, неоправдавшихся тщеславных надежд. Он слышал в этой музыке судьбу России, переживавшей тогда один из самых крутых переломов в своем развитии, – России, отказывавшейся от многовекового прошлого и вступающей на новый, не предугаданный ранее путь, по которому повел ее мальчик со своими «потешными» полками. Вот эту сложность, непредсказуемость истории, составляющей глубинный смысл оперы с ее человеческими страстями и столкновениями характеров очень хорошо чувствовал дирижер. Он стремился обнажить духовный смысл «Хованщины». Конечно, есть много исторических опер, но, пожалуй, никто не чувствовал историю русского народа и не смог одухотворить ею музыку так, как Мусоргский. И я не знаю ни одного дирижера, кроме Симеонова, который мог передать это переживание с такой необыкновенной силой.

Спектакль, созданный Симеоновым, остался в репертуаре театра на долгие годы. Он был с успехом показан в Румынии, Испании, Германии уже после того, как главный дирижер покинул театр. В октябре 1988 года, после смерти Константина Арсеньевича, он был восстановлен мною, режиссером Ириной Молостовой, художником Федором Ниродом, и эта работа стала данью памяти нашему учителю и наставнику.

Часто я вспоминаю напряженные репетиции, предшествовавшие премьере оперы Шостаковича «Катерина Измайлова». Константин Арсеньевич очень много внимания уделял деталям: фактуре, ритму, тембровым краскам, сбалансированности звучания разнотембровых ансамблей. Он рисовал эту гениальную партитуру разными кистями, как большой мастер. В его почерке появилась мудрость опыта. Трактую музыкальное полотно оперы как большую драму, дирижер выделял прежде всего трагедийные страницы партитуры. В то же время он прекрасно чувствовал лирику, гротеск, моменты стилизации, характерные для этой музыки; оркестр под его управлением виртуозно, блистательно исполнял все антракты. Но самыми важными в драматургии спектакля были для дирижера оркестровая пассакалья между четвертой и пятой картинами и финал оперы.

Опера «Катерина Измайлова» – чрезвычайно сложное, многослойное произведение. Интерпретатору легко впасть в соблазн, увлекшись показом либо драмы главной героини, либо российским бытом в ключе Салтыкова-Щедрина и Лескова. Этого никогда не делал Симеонов. История любви и преступлений Катерины и Сергея,



Занятие К. Симеонова с ассистентом И. Гамкало. За роялем – А. Вишневич. Киев, 1965 г.
Из архива И. Гамкало. Публикуется впервые.

калейдоскоп желчных и продажных персонажей, полицейских, пьяных рож, донощиков – вся гротескная картина внешнего мира как бы уходила на второй план. Дирижер высветлил именно финал, монолог Старого каторжанина, заканчивающийся вопросом: «Разве для такой жизни рожден человек?» На этот вопрос пока нет ответа, но он рождает в душе надежду.

Обе постановки «Катерины Измайловой», осуществленные Симеоновым в Киеве в 1965 и в 1974 годах, шли на украинском языке. Перевод либретто подготовил такой мастер, как Микола Бажан. Для Шостаковича это было открытием. В первой картине есть сцена Бориса Тимофеевича с работниками, где его фраза на украинском языке звучит так: «Жалю і журби не маєте ви!» («...грусти и тоски не чувствуете!»). А хор отвечает: «Маємо!» («Чувствуем!»). Открытое «а» хора на вершине высокого, напряженного, звенящего ля-бемоль-мажорного аккорда потрясло Шостаковича до слез. Удачно найденное фонетическое решение сделало звучание еще более выразительным.

Постановка 1974 года была показана не только в Киеве. В 1976 году, на гастролях нашей труппы в Москве спектакль дважды шел на сцене Большого театра¹. Одним спектаклем дирижировал Симеонов, второй он доверил провести мне. Потом, уже под руководством Степана Турчака, опера была показана в Испании, звучала на сценах оперных театров Висбадена, Берлина, Лейпцига.

Об одном из моментов сценической жизни спектакля «Катерина Измайлова» я хочу рассказать. В 1975 году, когда Константин Арсеньевич вновь в течение сезона работал главным дирижером Киевской оперы, он поручил мне провести один из спектаклей оперы «Катерина Измайлова». На спектакле присутствовал лейпцигский оркестр «Гевандхауз» в полном составе вместе со своим руководителем Куртом Мазуром.

¹ См. прим. 4 к воспоминаниям Л. Венедиктова в настоящем издании.

Знаменитый дирижер был настолько потрясен, что сказал мне следующее: «У нас тоже поставлена эта опера, но в Киеве она воспринимается как совершенно другое произведение. Я не думал, что эту музыку можно так исполнять!» В высокой оценке авторитетного музыканта прозвучало признание неповторимого таланта Симеонова, который как никто другой умел тонко, убедительно раскрыть, выявить глубинный смысл каждой интонации, каждой фразы, всего произведения в целом. Его трактовки не имеют аналогов. Наверное, поэтому немецкие коллеги были так поражены услышанным. Даже через несколько лет они не забыли это впечатление. В 1977 году, на гастролях в ГДР, я снова увиделся с Куртом Мазуром. Он подарил мне монографию о своем жизненном и творческом пути с надписью: «В память о „Катерине Измайловой“», – и очень сожалел, что театр не включил в гастрольную афишу этот спектакль.

Наряду с работой над такими оперными шедеврами, как «Хованщина», «Катерина Измайлова», «Пиковая дама», «Мазепа», «Лоэнгрин», Симеонову приходилось обращаться и к слабому музыкальному материалу. Почему, например, он дважды ставил оперу Держинского «Григорий Мелехов» («Тихий Дон») в Ленинграде и в Киеве? Поводом для обеих постановок послужила очередная дата. Всем известно, что в эпоху застоя «датские» спектакли были обязательными, и возразить не мог никто. Но сами спектакли, в отличие от партитуры, не были слабыми. Константин Арсеньевич не мог относиться к работе формально. Он стремился преодолеть уязвимость авторского варианта. В процессе подготовки спектакля дорабатывался музыкальный материал, перестраивались целые действия (к этой работе Симеонов привлекал композиторов, многое делал сам), заново выстраивалась драматургия спектакля. Фактически Константин Арсеньевич был не только дирижером-постановщиком, но и соавтором произведения. Мне кажется, что в этой опере его привлекали драматизм, глубина шолоховских образов и непосредственная, лиричная мелодика. Дирижеру удалось увлечь этой работой весь творческий состав театра. Эмоциональная, правдивая постановка имела большой успех у публики и долгие годы шла на сцене нашего театра. Эту работу нельзя оценивать как компромисс с творческой совестью. Если бы существовало лучшее музыкальное прочтение романа Шолохова, Симеонов выбрал бы его, но прочтение Держинского было единственным.

Помимо работы в театре, Константин Арсеньевич имел дирижерский класс в Киевской консерватории. Я часто присутствовал на его занятиях со студентами. Как педагог Симеонов был чрезвычайно требователен. Когда я был представлен ему в кабинете директора театра Виктора Петровича Гонтаря, главный дирижер устроил мне настоящий экзамен по инструментоведению, истории музыки, заставил просольфеджировать очень сложный на вид, но простейший на слух музыкальный мотив. Этот автограф до сих пор хранится в моем архиве.

В занятиях с учениками педагог был неизменно доброжелателен. Это качество изменяло ему только тогда, когда он сталкивался с непорядочностью. Вспоминается мне такой случай. Константин Арсеньевич предложил своему ученику, аспиранту консерватории, сделать по партитуре четырехручное переложение Восьмой симфонии Дворжака. Он считал обязательным для дирижера умение оркестровать и делать фортепианные переложения. Ученик схалтурил, взяв за основу не партитуру, а двухручное переложение симфонии. Симеонов, конечно, сразу заметил хитрость и отказался от занятий с этим музыкантом.

Его уроки были настоящей школой высшего исполнительского мастерства. Константин Арсеньевич учил главному – дисциплине, серьезному отношению к работе.



К. Симонов. Конец 1950-х годов. Из архива Н. К. Симоновой. Публикуется впервые.

Я чрезвычайно ему благодарен за это. Он был настоящим педагогом в самом классическом понимании этого слова. Он исправлял постановку рук дирижера, учил пластике жеста, четкости аффтакта, свободе дирижерского аппарата в самых эмоциональных кульминациях.

Дирижерская техника самого Симонова была универсальной: от филигранного кистевого жеста до взмаха всей руки огромной силы, от острого щелчка кончиков пальцев в *pizzicato* до тягучести локтя, плеча и всей руки в *legato* оркестра.

В нем поражало умение «вытягивать звук», и дыхание оркестра казалось бесконечным. Разумеется, чтобы учиться у такого мастера, надо было иметь хорошую подготовку, развитую технику, свободный и не зажатый дирижерский аппарат. Иначе решение творческих вопросов становилось невозможным. Константин Арсеньевич мог очень точно поставить задачу: «В этой фразе нет воздуха», – и все становилось понятным, в движениях рук появлялось дыхание, ощущение глубины. Технологические вопросы на уроках Симонова не становились главными, но эти наблюдения дали мне много информации для последующих размышлений. Самым же ценным в его

занятиях было то, что он заставлял думать, сопоставлять, анализировать, искать свой исполнительский вариант. Эрудиция педагога, казалось, была безграничной. Урок, завершившись в классе, продолжался на улицах Киева, по которым мы провожали Константина Арсеньевича к его дому.

Как педагог Константин Арсеньевич очень много мог бы дать дирижерской школе Украины и России. Но его педагогическая деятельность в Киеве была кратковременной, а отъезд из Киева стал огромной потерей. Симеонов мог принести колоссальную пользу, только консультируя молодых дирижеров.

Меня всегда поражали его железная воля, его любовь к жизни, его выдержка и стойкость во всех жизненных невзгодах. А ведь ему многое пришлось пережить... Война, плен, концлагерь, первые послевоенные годы без паспорта и гражданских прав были самыми болевыми точками его биографии. Эту рану порой любили тронуть, чтобы не дать ей зажить. Многие под тяжестью подобных испытаний падали духом и не могли одолеть «сюрпризы» судьбы. Но не таким был Константин Симеонов. Припоминаю, как в 1971 году, прогуливаясь со мною по Петровской набережной в Ленинграде, он с горечью и возмущением рассказывал о том, как в Ленинградской консерватории у него потребовали утерянный в войну вузовский диплом. В конце шестидесятых годов, будучи главным дирижером Мариинского театра, Константин Арсеньевич преподавал в консерватории, и документ понадобился для присуждения ему звания профессора. В то время еще работали педагоги, у которых он учился, но без бумажки никто никому не верил. В консерваторском архиве нашлись какие-то справки о сдаче студентом Симеоновым экзаменов и зачетов, но документа об окончании консерватории не было. Наконец, на основании этих справок прежний ректор консерватории П. А. Серебряков вручил Константину Арсеньевичу диплом, в котором значилось, что тот поступил в Ленинградскую консерваторию в 1931 году, а окончил ее в 1969 (!) году. Последняя дата не так удивила Симеонова, как возмутила. Тогда он вспомнил свой нелегкий послевоенный путь в засекреченные архивы для получения копий документов, на основании которых ему был выдан, наконец, паспорт. С помощью отдела кадров Мариинского театра он нашел довоенное личное дело, в котором значилось, что Симеонов К. А. окончил Ленинградскую консерваторию с отличием с 1936 году². Он положил на стол ректора эти документы и ушел из консерватории. К большому сожалению, подобных ситуаций в его жизни было немало, и они не создавали ему условий для нормальной работы.

Пусть у читателя не складывается ложное впечатление о неуживчивости К. А. Симеонова, ибо на самом деле все было значительно сложнее. Как человек гордый, уверенный в своих творческих возможностях, он никогда не поступался своими профессиональными и этическими принципами. К примеру, некоторые киевские композиторы упрекали дирижера в том, что он не любит украинскую музыку. Это неверно. Будучи высокообразованным музыкантом, хорошо разбираясь в композиции и оркестровке, Симеонов видел и достоинства, и недостатки современной партитуры и откровенно говорил об этом автору. Никакие упреки в «украинофобстве» не могли заставить его дирижировать бездарными сочинениями, даже если это было желательно начальству. Он не мог и не хотел быть «винтиком» в номенклатурном искусстве и протестовал как мог, может быть, не всегда последовательно, не всегда дипломатично, но, по сути, правильно. В то же время он высоко ценил творчество Лятошинского,

² См. прим. 2 к воспоминаниям Е. Кудрявцевой, прим. 2 к воспоминаниям Н. Симеоновой, а также воспоминания О. Димитриади и И. Мусина в настоящем издании.

Ревуцкого, исполнял и записывал произведения Лысенко, Штогаренко, Таранова, Георгия Майбороды. Одним из его достижений за пультом Государственного симфонического оркестра Украины стало исполнение Третьей симфонии Лятошинского, а поэму «Гражина» дирижер включил в свою программу заграничных гастролей с оркестром Ленинградской филармонии³.

Жизнь Константина Арсеньевича совпала со страшными государственными и политическими деформациями, которые породили сталинщина и ее продолжатели. Будучи по характеру человеком независимым и смелым, Симеонов значительную часть жизни тратил на борьбу с чиновниками и бюрократами, управляющими культурой, ибо не умел и не хотел приспособливаться и угождать. Удушливую атмосферу семидесятых годов он переживал очень остро: с болью рассказывал о проблемах Мариинского театра, о плохом отношении к культуре в Ленинграде и в стране. В его письмах, которые я бережно храню, много грустных размышлений и едких, остроумных замечаний по этому поводу. Но озлобленности у Симеонова не было никогда. Он очень любил свою землю, свой народ и воплощал эту любовь в творчестве, как это делали Суриков, Мусоргский – художники, необычайно близкие ему.

Этот мастер не оставил после себя школы, не был приглашен на педагогическую работу после того, как оставил театр. К нему был применен принцип: «У нас нет незаменимых». Нынешнее состояние искусства Украины и России красноречиво говорит о том, к чему это приводит. За последние десятилетия дирижерская школа Украины понесла невосполнимые потери. Помимо Симеонова, покинули Украину Натан Рахлин, Ярослав Воцак, много лет был не у дел такой мастер, как Вениамин Тольба. Нарушилась творческая преемственность, были утеряны традиции.

Наши отношения с Константином Арсеньевичем всегда останутся для меня классическими отношениями учителя, наставника и ученика. Они сложились сразу, потому что в их основе лежало полное взаимопонимание. Мне были очень близки нетерпимость моего учителя к халтуре, самоотверженность, серьезное отношение к искусству. Многие говорили, что Симеонов крут, несдержан. Я этого не ощущал. Его резкость объяснялась нетерпимостью к человеческим порокам: к фанфаронству, нечистоплотности, фальши, лени. После отъезда Константина Арсеньевича в Ленинград ученичество переросло в дружбу, длившуюся многие годы. Наши встречи стали очень редкими, но в его письмах я находил мудрые советы и поддержку. Эта дружба была для меня маяком, освещавшим мой путь, мои поиски художественного и душевного совершенства. Она помогала мне оставаться самим собой несмотря на сложности театрального быта, частые смены руководителей, тянувших театр то вперед, то назад. Константина Арсеньевича Симеонова уже нет, но я бережно храню в своей душе все лучшее, что подарил мне этот большой мастер и дорогой для меня человек.

Очерк 1989 г., интервью 1993 г.

³ Речь идет о гастрольной поездке К. Симеонова с 3. к. р. симфоническим оркестром Ленинградской филармонии в Грецию и Болгарию, состоявшейся в 1966 году. После выступления на Афинском музыкальном фестивале (см. прим. 2 к воспоминаниям Г. Вишневецкой) оркестр давал концерты в Болгарии. 2 сентября К. Симеонов дирижировал концертом в Бургосе, 6 сентября – в Софии. Программа этих выступлений была следующей: Бородин – Симфония № 2, Лятошинский – Симфоническая поэма «Гражина», Чайковский – Симфоническая поэма «Франческа да Римини».

Меня радует та творческая атмосфера, которая царила во время работы над «Катериной Измайловой». Меня интересует новая, свежая струя исполнителей, приобщившихся к этому произведению...

Постановка еще несет на себе печать, которая была прежде, при первом становлении спектакля. Мы не завершили, и не надо ставить точку, потому что я вижу перспективы развития...

К. Симеонов. Интервью накануне премьеры спектакля «Катерина Измайлова». Фрагмент. Киев. 27 декабря 1974 г. Из архива Я. Верховинца.





В дни записи фонограммы к фильму-опере «Катерина Измайлова». Киев. Осень 1965 г. К. Симеонов, Д. Шостакович, Г. Вишневская, М. Шапиро (в центре, в первом ряду) и артисты симфонического оркестра Киевского театра оперы и балета. В верхнем ряду второй справа – М. Ростропович. Из архива Н. К. Симеоновой.

19/1/60

Дорогой Константин
Арсеньевич!

Глубоко сожалею, что не смогу
завтра быть в УРК. Тут тому
ряд причин, и не последней
является важная конференция
гидрометеорологии в Днепропетровске.

Не сомневаюсь, однако, в
том, что Вы верите в искренность
моих пожеланий Вам в день
Вашего «появления на свет»,
и желаю я Вам порою от
всего сердца, чтобы Ваша
жизнь в искусстве дала
Вам как можно больше

радостей и никаких огорчений!

От души желаю Вам, дорогой
Константин Арсеневич, здоровья,
благодарю Вас сердечно за
всю «содеянную Вами» в
отношении исполнения моих
писаний и искренно жму
Вам Вашу дирижерскую
крепкую руку.

Ваш Б. Лятошинский

Ворзель
19 июня
1960 г.

Дорогой Константин
Арсеньевич!

Глубоко сожалею, что не
смогу завтра быть в УРК.
Есть тому ряд причин, и не
последней является неваж-
ное состояние моего здоро-
вья в данный момент.

Не сомневаюсь, однако, в
том, что Вы верите в иск-
ренность моих пожеланий
Вам в день Вашего «появле-
ния на свет», а желаю я Вам
горячо от всего сердца, что-
бы Ваша жизнь в искусстве
давала Вам как можно боль-
ше радостей и никаких огор-
чений!

От души желаю Вам, до-
рогой Константин Арсенье-
вич, здоровья, благодарю Вас
сердечно за все «содеянное
Вами» в отношении исполне-
ния моих писаний и крепко
жму Вам Вашу дирижерскую
крепкую руку.

Ваш Б. Лятошинский.

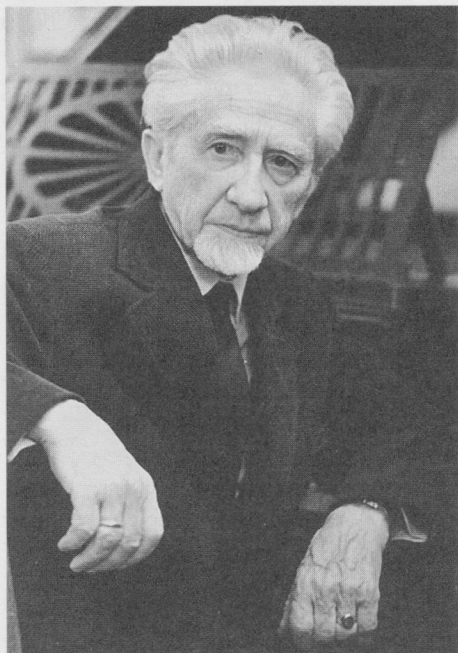
Ворзель. 19 июня 1960 г.

* УРК - Украинский радиокомитет.

Б. Лятошинский. Письмо
к К. Симеонову. Автограф.
Из фондов СПБГМТМИИ. Публикуется
первый раз.

Николай Колесса

Мои воспоминания о Константине Симеонове



Николай Филаретович Колесса – композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель. Профессор Львовской консерватории, в 1953–1965 годах – ее ректор.

ней присутствовать. Получив его согласие, я сел в оркестр и начал внимательно вслушиваться в работу дирижера. Константин Арсеньевич проводил репетицию очень собранно, был немногословен, требователен. Сильное впечатление оставляла его отшлифованная мануальная техника. Помню, что основным произведением концерта была Пятая симфония Бетховена. Его интерпретация симфонии, все его замечания были настолько верными, интересными и одновременно оригинальными, что я записал их в свою партитуру и храню до сих пор.

Во время недолгого пребывания К. А. Симеонова во Львове мы встречались и на репетициях, и у меня дома. За эти несколько дней мы не только познакомились, но и подружились. Константин Арсеньевич был прямым, бескомпромиссным человеком, да и вообще это была сложная натура. На первый взгляд немного жесткая, грубоватая, но под этой внешней оболочкой скрывалась нежная, широкая русская душа. Он не любил говорить о себе, но если речь заходила о проблемах музыкального искусства и особенно дирижерского исполнительства, он оживленно участвовал в беседе. Его взгляды в этой области были не только интересными, но и оригинальными. Полагаю, не требуется даже упоминать о том, что концерт его прошел с большим успехом.

¹ См. прим. 4 к воспоминаниям Н. Симеоновой в настоящем издании.

Я благодарен своей судьбе за то, что она дала мне возможность познакомиться и даже подружиться с выдающимся музыкантом и прекрасным дирижером Константином Арсеньевичем Симеоновым.

Это было в пятидесятые годы. Фамилия Симеонова уже тогда была мне знакома, поскольку он обратил на себя внимание музыкальной общественности на послевоенном конкурсе дирижеров и о нем много говорили¹. Поэтому, когда я узнал, что Симеонов должен приехать во Львов и дать симфонический концерт в нашей филармонии, я очень обрадовался. Тогда я работал дирижером симфонического оркестра Львовской филармонии и, помимо непосредственных своих обязанностей – репетиционной работы с оркестром и концертных выступлений, имел возможность, а в определенной степени и обязанность, посещать репетиции других дирижеров, которые время от времени работали с нашим оркестром. Я пришел на первую репетицию к Константину Арсеньевичу, представился ему и попросил разрешения на

Впоследствии я встречался с Константином Арсеньевичем в Киеве, даже бывал у него дома. В то время он вместе с Натаном Григорьевичем Рахлиным работал в Государственном оркестре Украины, и я часто слушал концертные программы этого прославленного оркестра, который под руководством таких выдающихся дирижеров, как Рахлин и Симеонов, поднялся, на мой взгляд, до своего высшего, непревзойденного уровня².

Спустя несколько лет после нашего знакомства К. А. Симеонов вновь приехал во Львов. К сожалению, не помню программу второго концерта целиком. В памяти осталось только одно сочинение – первая часть симфонии «Манфред» Чайковского, которая в интерпретации Константина Арсеньевича оставила потрясающее впечатление. Я, наверное, уже никогда не услышу исполнения, насыщенного такой драматической и эмоциональной напряженностью.

К сожалению, мне не представился случай побывать на спектаклях Киевской оперы под управлением Константина Арсеньевича. Знаю только, что в то время нашим столичным театром было поставлено много интересных опер украинской, русской и западной классики, а также несколько опер наших современников. На посту художественного руководителя и главного дирижера Киевской оперы Константин Арсеньевич проявил себя не только прекрасным дирижером и музыкантом, но умным и энергичным организатором. Между прочим, я благодарен ему и за то, что он очень внимательно и с большим тактом отнесся к моему ученику Ивану Гамкало, проходившему у него стажировку после окончания Львовской консерватории. Он терпеливо знакомил его с проблемами и сложностями, существующими в работе оперного театра. Иван Дмитриевич, со своей стороны, старался всегда быть «под рукой» и во всем помогать своему маэстро, даже время от времени заменять его не только на репетициях, но и на спектаклях. Результат такого гармонического сотрудничества всем известен. И. Д. Гамкало, теперь уже народный артист Украины, именно благодаря Константину Арсеньевичу много лет успешно работает дирижером Киевского театра оперы и балета.

Когда Константин Арсеньевич был приглашен на должность главного дирижера Мариинского театра, я утратил непосредственные контакты с ним. Единственный и последний раз я видел его в Ленинградской консерватории, в стенах которой проходило Всесоюзное совещание оперно-симфонических дирижеров, в котором я принимал участие. Константин Арсеньевич показался мне каким-то печальным, может быть, утомленным, и беседа наша была короткой. Через некоторое время я узнал, что его уже нет в живых. Смерть Константина Арсеньевича очень больно ударила по мне. В его лице я утратил не только единомышленника и советчика, но сердечного побратима и друга.

1988 г.

² См. прим. 1 к воспоминаниям В. Зинькевича, а также воспоминания Н. Симеоновой, Г. Бурчинского, Ю. Шанина, Т. Поповой и примечания к ним в настоящем издании.

Борис Яровинский

Композиторский дар Симеонова



Борис Львович Яровинский – композитор. Окончил Харьковскую консерваторию, занимался в классах С. Богатырева и Д. Клебанова, обучался на военно-дирижерском факультете Московской консерватории. С 1942 по 1945 год воевал в действующей армии. В разные годы руководитель хоровых капелл и духовых оркестров, зав. музыкальной частью и дирижер Харьковского украинского драматического театра. Автор опер, балетов, произведений для симфонического оркестра, сочинений камерных жанров.

Исполнение «Эпической поэмы» на концерте съезда послужило поводом для знакомства с Симеоновым. Как обычно бывало на таких форумах, в концертных программах значилось много произведений, а репетиций для их подготовки давалось мало. Я приехал на репетицию прямо с поезда и познакомиться с дирижером не успел. Можно понять мое состояние, когда поэма была сыграна оркестром чуть ли не с листа, причем кода вместо *Maestoso* прозвучала в темпе *Allegro vivo*. После репетиции Константин Арсеньевич подозвал меня и спросил: «Ну, как?» И не успел я ответить, как он, будто прочитав мои мысли, сказал: «Что, темпы? Вечером будет полный порядок, не волнуйся». Действительно, на концерте я не узнал свое далеко не лучшее произведение. Константин Арсеньевич сгладил откровенно слабые эпизоды, а коду провел

Никогда я не вел дневников и сейчас сожалею об этом. Даже самые яркие жизненные события с годами становятся менее рельефными. Память сохраняет эмоциональные краски, но факты, даты теряются и уходят. Так стерлись некоторые события, касающиеся моего общения и дружбы с Константином Арсеньевичем Симеоновым, но его облик, особенности его характера, сильнейшее воздействие его творческой индивидуальности на окружающих, в том числе и на меня, забыть невозможно. Наше знакомство было долгим, и это время совпало с самыми счастливыми годами в моей творческой и обычной житейской жизни. А в моей композиторской судьбе, которая начиналась нелегко, он сыграл очень важную роль.

Познакомился я с Константином Арсеньевичем в пятидесятые годы, на съезде композиторов Украины, когда он исполнял мою «Эпическую поэму». В то время у всех в памяти было еще живо печально знаменитое постановление 1948 года, обвинявшее в «формалистических» грехах ведущих советских композиторов. Кампания, развернувшаяся в столице, докатилась и до Украины. В Киеве «формализм» нашли в произведениях Бориса Лятошинского, в Харькове острой критике подверглись Дмитрий Клебанов и другие музыканты. В 1948–1949 годах меня, еще студента Харьковской консерватории, ругали за «формализм» моей Первой симфонии. Жизнь складывалась очень трудно.

просто с блеском. Уже тогда я был поражен его способностью точно чувствовать темпы и динамику в сочинениях, которые он исполнял.

С тех пор началось наше сотрудничество и, я бы сказал, духовное сближение. Меня тянуло к этому яркому музыканту со сложным характером и подчас непредсказуемыми поступками. Я получил у него много полезных профессиональных советов. Но было в нем и еще нечто такое, что мне трудно объяснить и что влекло к этой удивительной личности не только меня.

Осенью 1960 года Симеонов записал в фонд Украинского радио мою Вторую симфонию, которую окрестил «Романтической». А в декабре этого же года я слушал свое сочинение в его исполнении по прямой радиотрансляции из Колонного зала Киевской филармонии. Позже симфонию исполняли различные по манере, стилю дирижеры, но столь тонкого проникновения в авторский замысел мне больше узнать не довелось. Вторая симфония была приобретена Министерством культуры УССР и издана, а вслед за ней была издана Первая симфония. Редкий случай – «формализма» в ней не оказалось...

Наши дальнейшие творческие встречи стали частыми в связи с тем, что Константин Арсеньевич несколько раз привлекал меня к подготовке музыкальных редакций опер, которые намечались к постановке в Киевском театре оперы и балета. В 1961 году Симеонов предложил мне отредактировать и оркестровать оперу Дзержинского «Судьба человека». Мы вместе ездили в Москву, чтоб послушать этот спектакль в Большом театре¹. Ни ему, ни мне редакция ГАБТа не понравилась: великолепный оркестр театра звучал попросту бедно и примитивно. Симеонов приступил к постановке, не побоявшись «конкуренции». Как и в других наших работах, монтаж музыкального материала в партитуре осуществлял Константин Арсеньевич. Клавир «Судьбы человека» представлял собой не оперу, а скорее набор очень трогательных и мелодичных песен. В музыкальной ткани произведения не было ни намека на симфоническое развитие, полифонию, развернутые музыкальные эпизоды. Все это предстояло сделать нам. Совместная работа открыла мне нового Симеонова. Константин Арсеньевич давал дельные и весьма полезные советы по инструментовке. Он отмечал, что наше с ним понимание музыки и оркестровых функций совпадает, что и дало ему повод пригласить меня. Он оказался интересным драматургом оперного спектакля. А как увлекательно он работал с актерами! И от солистов, и от артистов хора он требовал не только вокальной точности, но не в меньшей степени актерской выразительности. Спектакль «Судьба человека» прошел с большим успехом, получил высокую оценку в печати. Четыре года спустя Симеонов привлек меня к работе над новой редакцией оперы Константина Данькевича «Богдан Хмельницкий», а в 1975 году мы еще раз встретились при подготовке спектакля «Григорий Мелехов»².

Припоминаю случаи, характеризующие профессиональную практичность Симеонова и его прекрасное знание оркестра. Один из музыкальных эпизодов звучал плохо. Духовые инструменты играли «грязные» аккорды совершенно не в стиле музыки, а высокие струнные «бегали» в темпе *Vivo* фигурациями. На подготовку нового варианта не оставалось времени ни у меня, ни у переписчиков. Симеонов решил задачу просто: «Не обращай внимания на скрипки – это фон. Сочини для медных приемлемый

¹ Премьера оперы И. Дзержинского «Судьба человека» в Большом театре СССР состоялась 30 сентября 1961 года (дирижер А. Мелик-Пашаев, режиссер Б. Покровский, художник В. Рындин).

² См. прим. 1 к воспоминаниям Л. Венедиктова, прим. 1 к воспоминаниям Я. Верховинца, прим. 10 к воспоминаниям В. Борищенко в настоящем издании.

вариант, а струнные пусть играют что угодно». Я внял разумному совету опытного музыканта, и получилось хорошо. В другом случае дирижер торопил: «Не изобретай, не утяжеляй фактуру – уху нужен отдых, пусть играет один кларнет». Часто он говорил: «Не медь пожирает вокал, а жирные басы струнных».

Константин Арсеньевич прекрасно знал психологию исполнителей – и певцов, и артистов оркестра. Как-то раз я написал в партии первой трубы высокую, но вполне возможную ноту и сделал примечание «играть обязательно». Симеонов заметил:

– Не станет играть. Скажет, что неудобно.

– Но ведь сыграть можно и необходимо!

– А хочешь знать, как сделать, чтоб музыкант сыграл? – спросил Константин Арсеньевич.

Он зачеркнул мое «играть обязательно» и написал: «Если трудно, играть октавой ниже». На репетиции все трубачи взяли этот звук.

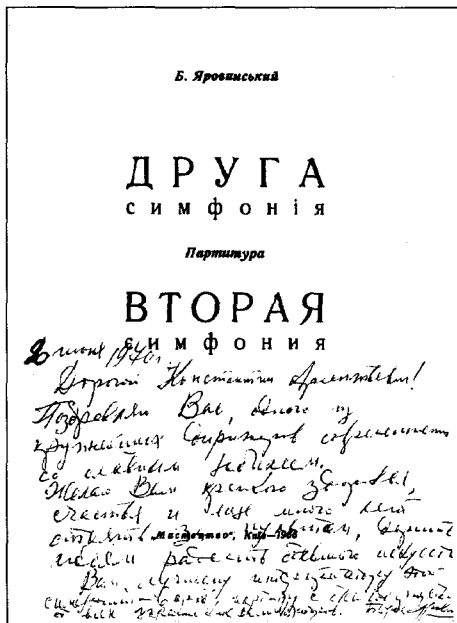
Многолетняя работа, в процессе которой я подолгу жил в Киеве, очень сблизила нас. Я узнал Константина Арсеньевича не только как большого музыканта, но как человека трудной судьбы. О нем в артистических кругах рассказывали разные истории. Все это в значительной степени искажено и преувеличено. За свойственной Симеонову внешней грубоватостью скрывались тонкая, ранимая душа, глубокое знание людей и сочувствие к ним. Я никогда не забуду беседы Константина Арсеньевича с моим отцом, которого я незадолго до его кончины привез в Киев повидаться с сестрой. Отец был тяжело и безнадежно болен, и Симеонов знал об этом. Мы сидели в кабинете Константина Арсеньевича в оперном театре, он был тактичен, предупредителен, рассказывал о нашей совместной работе, хвалил меня более, чем я того заслуживал, что отцу было очень приятно.

Думаю, что сочувствию и состраданию во многом научили Симеонова годы войны. Мы не касались этой темы во время наших бесед, хотя я знаю, как много Константину Арсеньевичу пришлось пережить. Я тоже испытал достаточно невзгод, но даже в боях под Сталинградом – голодный, завшивленный, замерзающий – я был среди своих, а он... Я постоянно чувствовал его невысказанную душевную боль.

Он всегда жил напряженной и наполненной духовной жизнью. Однажды утром я пришел к Константину Арсеньевичу домой и нашел его уставшим, измученным. На столе стоял чайник с крепкой заваркой, тут же лежала партитура Четвертой симфонии Брамса. Константин Арсеньевич возбужденно сказал мне: «Ночь просидел над ней. Это ж Брамс! Непонятный моему разумению человек! Всю жизнь мечтаю исполнить его Четвертую – и боюсь...» Это он-то боялся! Какую поразительную профессиональную требовательность предъявлял он к себе. Позже он с блеском исполнял это потрясающее по своей трагедийной глубине произведение.

...Как-то я спросил у знакомого дирижера о Четвертой симфонии Брамса. В ответ услышал ответ ремесленника: «Хрестоматийное произведение, легкое для дирижера и оркестра, пары репетиций достаточно...»

Константин Арсеньевич был художником, творцом в самом истинном понимании этих слов. Его репертуар был огромен, и очень большое место в нем занимали сочинения украинских композиторов. Ему нравились песни Платона Майбороды, Игоря Шамо. Он высоко ставил талант Георгия Майбороды. Его особенно привлекало симфоническое творчество Бориса Лятошинского. Мне кажется, что эта тема еще найдет своих исследователей. Порой же Симеонов любил беззлобно пошутить над авторским тщеславием. Однажды он с самым серьезным видом сообщил мне, что наблюдал,



Титульная страница Второй симфонии Б. Яровинского с дарственной надписью К. Симеонову по случаю его 60-летия. Из фондов СПБГМТМИ. Публикуется впервые.

как на постамент памятника Лысенко поочередно взбирались видные украинские композиторы, подсаживая друг друга. «Может, и тебя подсадить?» – поддевал он меня.

Его исполнительский стиль отличала романтическая приподнятость, страстность. Его волевому импульсу подчинялся любой оркестр. Во время репетиции в театре я мог, не заходя в зал, безошибочно определить, кто стоит за пультом: Симеонов или один из его ассистентов.

После его переезда в Ленинград мы виделись редко. 20 июня 1970 года я приехал к Константину Арсеньевичу, чтоб поздравить его с шестидесятилетием, – единственный из украинских композиторов. После чествования в Мариинском театре друзья собрались у него дома, в узком семейном кругу. Когда разошлись гости, я остался у Константина Арсеньевича переночевать. Мы проговорили до утра. Он тосковал по Киеву, мечтал о возвращении в Киевскую оперу, в которой прошли его самые яркие творческие годы. Это вскоре осуществилось, но продолжалось недолго.

В 1976 году, во время работы над оперой Дзержинского «Григорий Мелехов», Константин Арсеньевич жил в одной из киевских гостиниц. Я бывал у него. Он строил планы, которым не суждено было осуществиться. Его здоровье было подорвано. Он, конечно, мог еще работать, но не в его натуре было тратить остаток энергии и сил на доказательство своих прав и возможностей. Всем памятна гнетущая атмосфера администрирования и застоя, которая процветала в искусстве семидесятых годов.

С его уходом из жизни я лишился, быть может, одного из последних самых искренних своих друзей.

1988 г.

Георгий Майборода

Человек неразрывного единства поступка и мысли



Георгий Илларионович Майборода (1913–1992) – композитор. Окончил Киевскую консерваторию (1941) и аспирантуру (1949) по классу композиции Л. Ревуцкого. Преподавал в консерватории в 1952–1958 годах. Председатель правления Союза композиторов Украины (1967–1969). Автор опер, сочинений для хора и оркестра, концертов, романсов, песен, музыки к спектаклям, фильмам.

Интерпретация Симеонова становилась открытием – это прерогатива только великих дирижеров.

Константин Арсеньевич был необычайно творческой личностью. Он не только прекрасно исполнял сочинения различных стилей, жанров, исторических эпох, но мог сам писать музыку, мог исправить и доработать партитуру, если что-либо в ней автору не удалось. Безусловно, он обладал незаурядным композиторским даром. Много ли найдется дирижеров, наделенных подобными талантами?

На протяжении почти двух десятилетий нас связывали тесные творческие контакты, которые прекратились только после переезда Симеонова в Ленинград. Мы хорошо знали друг друга, и это близкое знакомство, начавшееся с совместной работы, прервалось лишь со смертью Константина Арсеньевича. Случилось так, что наши творческие взаимоотношения завязались немного раньше того времени, как Симеонов

Константин Арсеньевич Симеонов относится к художникам, масштабы и значимость которых вырастают до подлинных размеров только с течением времени, когда прошлое очищается от условностей, от различных наслоений и предрассудков среды и быта. В моей памяти он остался личностью исключительной и неповторимой. Это был один из величайших дирижеров, с которыми мне в жизни довелось встретиться. Я глубоко убежден в том, что если бы наша страна не была обречена на долгую самоизоляцию, он бы вошел в плеяду самых выдающихся дирижеров мирового масштаба.

Это был удивительно цельный человек во всем, и его музыкальность была проявлением глубинной сущности его натуры. Печать монолитности, первозданной подлинности лежала на его таланте. Симеонову были доступны скрытые в музыкальной ткани произведения катаклизмы, борения человеческой мысли. Его прочтения часто помогали автору понять тот смысл, который был вложен в сочинение неосознанно, который автор только предчувствовал.

обратился к моей музыке. В Киевской филармонии должно было состояться исполнение Концерта для фортепиано Виктора Косенко¹. Это сочинение не было завершено автором, я оркестровал его, закончил финал и вторую часть. Дирижировать должен был Симеонов. Первое знакомство было не слишком приятным, и вот почему. Тогда я не знал особенностей творческого почерка этого дирижера, и у меня была очень острая реакция на то, что он позволил себе сделать некоторые изменения в партитуре Концерта. Беседа наша была весьма горячей...

Спустя несколько лет, когда я глубже уяснил для себя особенности дарования Симеонова, в ином свете предстала и первая встреча. Сейчас я знаю, что он имел право вносить изменения в музыкальную ткань произведения, так как его коррективы имели позитивный, художественный характер. То, что рекомендовал делать Константин Арсеньевич, имело целью углубление содержания сочинения, более полное выявление тех задач, которые ставил перед собой композитор.

Наши творческие встречи вскоре продолжились уже в связи с работой над моими произведениями. Симеонов дирижировал Второй симфонией, Гуцульской рапсодией, записывал фрагменты из оперы «Милана», а будучи главным дирижером Киевского оперного театра, осуществил постановку оперы «Тарас Шевченко»². Общение это всегда было тесным и дружеским, хотя и позднее нам доводилось «скрещивать свои шпаги» по тем же причинам, что и при первой встрече. Я вспоминаю в связи с этим спектакль «Тарас Шевченко», при подготовке которого у нас возникли некоторые разногласия. Константин Арсеньевич настаивал на том, чтобы я переоркестровал один симфонический эпизод, я не соглашался, и причиной тому – некоторая авторская амбициозность, которая вначале мешала мне задуматься над словами дирижера. Симеонов сам сделал то, что он хотел, и показал мне. Я понял, что он был прав, и уже по-своему переработал этот фрагмент партитуры, следуя советам Константина Арсеньевича.

Работая главным дирижером симфонического оркестра Украинского радио, Симеонов много внимания уделял исполнению новых сочинений современных украинских композиторов. Его работа в этой области была очень плодотворной, и я думаю, что многие украинские авторы могут рассказать о ней. Я хочу остановиться на его исполнении таких моих произведений, как Гуцульская рапсодия и Вторая симфония³. Запись рапсодии, которую дирижер сделал в конце пятидесятых годов, – одна из лучших, а надо сказать, что рапсодия исполняется часто, и я знаю много интересных интерпретаций, но отдаю предпочтение записи Симеонова. Исполнение Второй симфонии я тоже считаю очень интересным. Эталонной эта запись не является, потому что позднее я сделал другой вариант симфонии, многое изменив в композиции и в оркестровке, но для своего времени она была непревзойденной.

Как дирижер-симфонист Симеонов был большим мастером глубинных музыкальных полотен. Произведения импрессионистического склада не были ему близки. Его стихией была музыка романтическая, пронизанная возвышенными переживаниями, философской созерцательностью и лиризмом. Этот богатый мир сильных и глубоких эмоций он мог необыкновенно рельефно чувствовать и передавать оркестру и

¹ Прослушивание Концерта для фортепиано В. Косенко состоялось 26 мая 1951 года в Колонном зале Киевской филармонии (ГСОУ, дирижер К. Симеонов).

² Премьера спектакля «Тарас Шевченко» (дирижер К. Симеонов, режиссер В. Склиренко, художник Ф. Нирод) состоялась 28 мая 1964 года.

³ Вторая симфония Г. Майбороды входила также в московскую гастрольную программу ГСО Украины в марте 1957 года. Концерт, в котором она прозвучала, состоялся 12 марта в Большом зале Московской консерватории.

слушателям. Оркестр, подчиняясь его воле, обретал мощное дыхание, не прерывавшееся вплоть до финальных страниц партитуры. Никому, может быть, не удавалось так последовательно и с таким неослабевающим напряжением проводить в исполнении произведении линии высокого философского и лирического содержательного уровня, как этому мастеру. Его интерпретации симфоний Чайковского были незабываемы.

Общение с Симеоновым давало очень многое. Нельзя сказать, что с ним было легко. Он был требователен к себе, требователен к коллективу, с которым работал, требователен к автору произведения, которое исполнял, – но все это было во имя высоких художественных результатов, которых он умел достигать. Он никогда не скрывал того, что думал, потому что его натуре была противна двойственность. В нем не было ничего тайного – все было максимально искренне, честно, открыто. Это был человек неразрывного единства слова и дела, поступка и мысли. Он не мог думать одно, а говорить другое, что свойственно, к сожалению, очень многим.

Когда в 1966 году Симеонов оставил Киевский оперный театр, в сердцах лишь немногих прозвучала нотка предчувствия, что потеряно что-то невозвратимое. Теперь все, я думаю, понимают, что с именем Константина Симеонова были связаны не только лучшие страницы музыкальной жизни Киева и Украины. В этом имени было воплощено нечто более значительное. Среди нас жил и работал подлинно большой музыкант.

Константин Симеонов не получил достойного его таланта признания. Его судьба похожа на судьбы многих наших талантливых соотечественников, таких как Михаил Гришко, Борис Гмыря. Вероятно, можно сравнить ту творческую изоляцию, в которой жили и умирали лучшие художники моего поколения, с духовной резервацией. Да и только ли с духовной? Таким было наше время.

Интервью, 1989 г.

Andante mosso (♩. = 76)
2 pulti con sord.

Violini I
4 pulti con sord.

Violini II
4 pulti con sord.
con sord.
div. con sord.

Viole
con sord.
div. *pp* con sord.

Violoncelli
con sord.
div. con sord.

Contrabassi
div. pizz.



V. ТЕМА СУДЬБЫ

*Пиковая дама означает тайную
недоброжелательность...*

Эпиграф к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»

The image shows a musical score for piano and strings. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves. The top five staves are for the piano, and the bottom five are for the strings. The piano part features a repeating rhythmic motif of eighth notes, often marked with a piano (*p*) dynamic. The string part includes a dense texture of sixteenth notes in the lower register, with a *pp* (pianissimo) marking. The score is divided into three measures by vertical bar lines.





Людмила Филатова

Земной человек и необычайный художник



Людмила Павловна Филатова – певица, меццо-сопрано. Окончила Ленинградский университет. С 1958 года артистка хора, с 1960 – стажер, с 1962 – солистка Мариинского театра (Театра оперы и балета им. С. М. Кирова). В 1973–1995 гг. была преподавателем Санкт-Петербургской консерватории.

Когда он работал над «Пиковой дамой», мы, певцы, ходили по очереди сдавать дирижеру партии. Когда я спела ему Полину, а затем Графиню, он сказал: «У меня двойится в глазах», – но все-таки выбрал Графиню и стал работать со мной над этой партией. Его замечания были очень кратки, но мне на всю жизнь запомнилось, что два аккорда перед песенкой Графини в четвертой картине оперы – это «зеленые очки, которые смотрят в прошлое», и жуть берет от этих танцующих, как в замедленной съемке, призраков.

Доверив мне, тогда еще девчонке, эту труднейшую роль, он поверил в меня как в актрису. А для артиста это самое главное.

Я помню необыкновенное впечатление от звучания оркестра под его руками – звучания, словно построенного на цепном дыхании. Далекое не все дирижеры могут добиваться столь поразительного эффекта, когда оркестр, податливый, словно глина под пальцами гончара, становится живым, «дышащим», непрерывным музыкальным потоком. В подобные минуты все ощущают необычайное воодушевление –

– Первым спектаклем Константина Арсеньевича Симеонова в Кировском театре стала опера Чайковского «Пиковая дама». 22 января 1967 года критики назвали премьерой, хотя на самом деле это было возобновление. Что изменил дирижер в старой постановке? *

– Сначала этот спектакль шел под управлением Сергея Витальевича Ельцина, затем – Вадима Васильевича Калентьева. Осенью 1966 года в Ленинград приехал Константин Арсеньевич. Об этом человеке ходило много легенд, но живое впечатление оказалось гораздо сильнее и неожиданнее, чем любые, даже самые яркие, рассказы.

Сценическое решение в «Пиковой даме» осталось прежним. Симеонов продумывал прежде всего музыкальную драматургию спектакля. Он считал, что в опере это главное, и никогда не вступал в пререкания с режиссерами. Он мог сказать: «Вы поставили телефонный разговор», – но если режиссерское решение не мешало музыкальной канве, которую выстраивал дирижер, «телефонный разговор» оставался.

* В тексте данной беседы мы сочли необходимым оставить интересовавшие нас вопросы, на которые Л. П. Филатова любезно согласилась ответить. – О. В.

и слушатели, и исполнители. Так было всегда, когда «Пиковой дамой» дирижировал Симеонов¹.

– *Быть может, его исполнительскому мастерству помогало его хормейстерское прошлое? Он хорошо знал природу хора.*

– Он знал природу голоса и всегда точно угадывал тех певцов, кто был ему нужен, стремясь к слиянию вокального образа со сценическим.

Так, в процессе постановки оперы Держинского «Тихий Дон» Константин Арсеньевич выбрал на роль Мелехова не Бориса Тимофеевича Штоколова, а Льва Михайловича Морозова и Валерия Павловича Малышева. И художественное чутье не обмануло его. Образ Григория, созданный ими, был очень убедителен.

Я очень хорошо помню работу над спектаклем «Тихий Дон», за который Симеонов взялся после «Пиковой дамы»². Опера рождалась в театре в буквальном смысле этого слова. В кабинете у главного дирижера заседал своеобразный штаб: там роились нотные листы, работали люди, выстраивалась музыкальная драматургия оперы. Впоследствии исполнителям было очень удобно жить в этом спектакле, так все органично в нем было связано. Думаю, что именно благодаря музыкальной логике опера имела долгую сценическую жизнь и певцы исполняли ее с удовольствием. Во всяком случае, я очень люблю партию Аксиньи и вспоминаю эту работу с радостью, хотя на репетициях порой бывало мучительно трудно.

– *Многие говорили, что главный дирижер был резок и нетерпим. Сказывалось ли это в выборе исполнителей при подготовке очередного спектакля? Или он руководствовался только художественными критериями?*

– Во времена, которые уже миновали, театр был похож на собрание членов профсоюза. Все должны были работать с равной степенью нагрузки, и затронуть чьи-либо интересы было довольно опасно. Но театр существует лишь тогда, когда в центре его стоит художник, мастер, собирающий всех вокруг себя. И он имеет право на субъективную художественную позицию.

¹ См. прим. 4 к воспоминаниям Е. Кудрявцевой, воспоминания О. Хмельницкого в настоящем издании. В дополнение к сказанному Л. Филатовой приведем строки из газетных отзывов на спектакль:

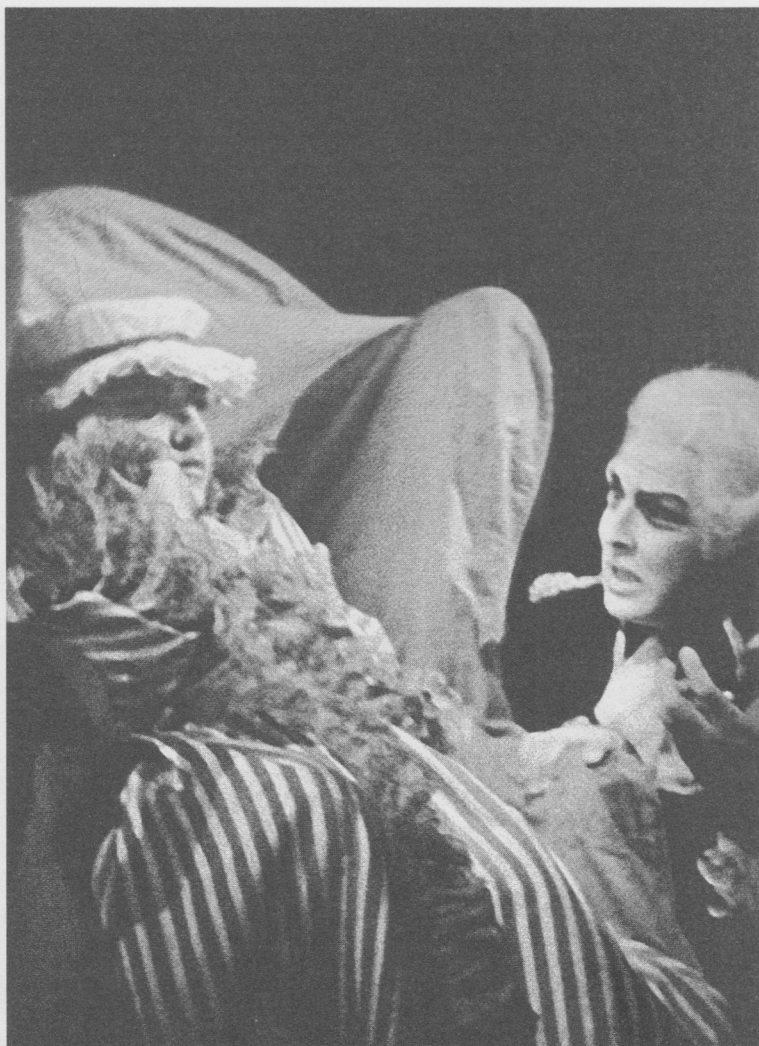
«Нет, не устарела музыка П. Чайковского и не привыкли мы к ней. Мы убедились в этом, когда слушали „Пиковую даму“ – один из самых старых спектаклей, чудесно возрожденный новым музыкальным руководителем и дирижером, народным артистом СССР К. Симеоновым. Эмоциональный накал, страстность, широкое дыхание музыки – все это мы услышали снова в „Пиковой даме“. В этой постановке театр обратил главное внимание на музыкальное решение. Слово из долгого плена вырвалась живая, трепетная музыка» (*Левашева Г. Возвращенная музыка // Ленинградская правда. 1967. 12 апреля.*)

«К. Симеонов наделен той силой волевого воздействия, которая присуща дирижерам высокого ранга. Значение этой силы в том, что она подчиняет исполнителей не личности дирижера, а *сущности музыки* (курсив мой. – О. В.). Так было на всем протяжении „Пиковой дамы“, оперы особенно трудной из-за постоянно меняющегося психологического состояния ее героев...» (*Эгителис Л. Возвращение «Пиковой дамы» // Смена. 1967. 3 февраля.*)

² См. прим. 2 к воспоминаниям Е. Нестеренко в настоящем издании. В одной из рецензий на спектакль «Тихий Дон» отмечалось:

«Новая опера создавалась И. Держинским в сотрудничестве с театром. В первую очередь здесь следует отметить роль М. Матвеева, который, оркеструя музыку, привнес в нее черты высокой оркестровой романтики, создал выразительную, сочно звучащую инструментальную фактуру... Много потрудились и музыканты Б. Анисимов и А. Арефьев. Но особенно большую работу проделал музыкальный руководитель и главный дирижер театра К. Симеонов, который... сам многое оркестровал, добиваясь максимальной выразительности в изложении музыкальной драмы.

...В равной мере дирижеру удаются и масштабные массовые сцены, и музыкальные эпизоды-характеристики... Постановка «Тихого Дона» – серьезная победа талантливого музыканта. Он сумел создать на сцене ансамбль, наполнил картины действием; в интерпретации К. Симеонова даже малозначительные, «служебные» эпизоды приобрели эмоционально-образную весомость» (*Дмитриев А. «Тихий Дон» // Вечерний Ленинград. 1967. 13 ноября.*)



Сцена из оперы «Пиковая дама». Графиня – Л. Филатова, Герман – В. Атлантов.
ГАТОБ. Ленинград. 1967 г. Из архива Л. Филатовой.

– Константин Арсеньевич «видел» певца, сообразуясь со своими художественными взглядами?

– Думаю, да. Помню, раздался как-то телефонный звонок и голос Симеонова произнес: «Людмила Павловна, надо выучить партию Любви в „Мазепе“. – „А когда?“ – „Завтра...“»

Надо сказать, что партия эта не очень велика по объему музыкального материала, но она очень трудна, как и все партии в этой опере Чайковского. Она сложна и по диапазону, и по накалу страстей – словом, требует достаточного времени на «впевание».

Через месяц я вышла на первую сидячую оркестровую репетицию и спела всю партию. Я очень волновалась и не отдавала себе отчета в том, как пою. Казалось, получилось так плохо, что сейчас меня вообще отстранят от этой партии. И когда в перерыве я встретилась с маэстро, то не смела глаз на него поднять. Вдруг я услышала добрый, улыбочивый голос: «Ну что, уважаемая, покувыркалась? Молодец!»



Сцена из спектакля «Мазепа». Любовь - Л. Филатова. ГАТОБ.
Ленинград. 1970-е годы. Из архива Л. Филатовой.

Удивительно много оттенков Симеонов умел придавать этому любимому им слову «уважаемый». Конечно, я не была еще готова к этой партии, но он верил меня, и эта вера окрыляла.

Для меня до сих пор остается тайной, почему он выбрал меня, а не Ирину Петровну Богачеву. Я только начинала свой путь в театре и была не слишком опытна. По сей день я могу только работать, хорошо работать. Быть может, это было главным.

Константин Арсеньевич никогда не приклеивал ярлыков. Если певец работал, мнение дирижера о нем, вначале отрицательное, могло измениться. Я вспоминаю, как терпеливо и настойчиво дирижер помогал Владимиру Федоровичу Киняеву, когда тот готовил партию Мазепы, и какой великолепный результат был у этой совместной работы. Имея от природы изумительно красивый тембр, Киняев прекрасно пел Князя в «Чародейке», Грязного в «Царской невесте», но в партии Мазепы он был необычайно убедителен и вокально, и сценически.

На премьере и я, и Киняев выглядели еще достаточно «сыро»³. Помню, что выбор Симеонова вызвал недовольство директора театра Петра Ивановича Рачинского. «Весьма похвально, что состав спектакля обновлен, но ввод Филатовой и Киняева является ошибкой дирижера», – сказал он после премьеры. По-своему он был прав, так как к премьере мы были не совсем готовы. Лишь после десятого спектакля всем стало ясно, что это не ошибка, а заслуга дирижера.

Я начала чувствовать себя хозяйкой партии и много лет пела ее с наслаждением, ибо немного есть партий в меццо-сопрановом репертуаре, в которых было бы заключено столько музыкально-драматического, даже трагического действия, столько чувствований, сколько на сцене Марии и Любви. И кто бы теперь ни стоял за пультом в этой опере, в душе у меня – Симеонов.

– Евгений Евгеньевич Нестеренко вспоминает о том, что Симеонов проводил с певцами десятки репетиций. Кто еще работал с такой интенсивностью и творческой самоотдачей?

– Так работал Юрий Хатуевич Темирканов в спектаклях «Петр I», «Мертвые души». Стиль его работы я бы назвала музыкально-драматическим. На мой взгляд, он мог бы стать выдающимся драматическим актером. Но его работа над спектаклем заканчивалась в день премьеры, в отличие от работы Симеонова. Завершив постановку, он, как правило, к ней не возвращался.

Симеонов не успокаивался даже после премьеры. Он проводил бесчисленное количество корректур с оркестром, спевок с солистами и хором. Он любил репетировать, и я его понимаю. Я тоже очень люблю репетировать. Любой экспромт на сцене, любая импровизация возможны только тогда, когда певцы и дирижер хорошо знают и чувствуют друг друга. Тогда рождается творчество.

– В чем причина раннего ухода Симеонова из театра? Каким было состояние театра в годы, когда он был главным дирижером?

– Ему не дали работать так, как он считал нужным. К сожалению, будучи главным дирижером, он никогда не был художественным руководителем театра. На мой взгляд, он не должен был заниматься этой полуадминистративной работой.

Как главный дирижер Симеонов был эталоном музыканта. С его приходом художественный уровень театра заметно вырос. Но право решающего голоса в творческих вопросах имел директор П. И. Рачинский, и Симеонов не смог преодолеть это скрытое противостояние. Я знаю, что он, столь далекий от властных кругов, обращался в Ленинградский обком КПСС с просьбой о помощи, но его не приняли. Значит, что-то

³ См. прим. 2 к воспоминаниям В. Г. Гигева в на тояш зл ии.



Сцена из спектакля «Садко». Волхова – Г. Ковалева. ГАТОБ. Ленинград. 1968 г.

в состоянии театра очень тревожило его. Не получив поддержки, он продолжал работать над своими спектаклями, но дирижер, обладавший таким талантом, таким масштабным мышлением, мог дать театру гораздо больше.

– Почему творческий потенциал этого мастера не был реализован в Кировском театре в полной мере?

– Есть такая игра, которая называется «Если бы я был Президентом». Если бы я была директором театра, я бы сделала все, чтобы художник такого масштаба работал без помех.

Он должен был дирижировать «Хованщиной», «Борисом Годуновым». Это его музыка! И я боюсь даже представить себе всю красоту и глубину, которую он мог бы создать. Как он делал кантату Прокофьева «Александр Невский»!⁴ Это были древние фрески, ожившие благодаря его могучему темпераменту, особому умению слышать историю.

– Каким Вам вспоминается спектакль «Садко», вызвавший столь противоречивые отзывы критиков?

– Константин Арсеньевич взялся за «Садко» после «Тихого Дона»⁵. Драматургия этого спектакля была построена на соединении двух удивительных голосов – тенора Владимира Андреевича Атлантова (Садко) и колоратурного сопрано Галины Александровны Ковалевой (Волхова). Мимо необыкновенного по тембру голоса Ковалевой Константин Арсеньевич пройти не мог.

Художественное соотношение этих образов было настолько убедительным и самодостаточным, что, мне думается, эта находка определила решение дирижера отказаться от партии Любавы и лишила меня счастья еще раз встретиться с Константином Арсеньевичем в работе над новой ролью. Одно меня утешает – я не люблю Любаву и не понимаю необходимости сопоставления образов Любавы и Волховы.

Возможно, предлагая свой исполнительский вариант оперы, дирижер руководствовался мыслью, что не всегда последний вариант, созданный композитором, является самым лучшим. Практика постановок различных авторских версий одного произведения распространена во всем мире. Конечно, такой подход применим далеко не к каждой опере. Невозможно себе представить, что в «Царской невесте» нет Любаши или Марфы. А в «Садко» такое оказалось возможным и даже убедительным. По всей видимости, доля сомнения самого автора скрыта в этом произведении, и человек творческий, увлекающийся, всегда ощутит подспудно живущее в музыке противоречие.

Спектакль «Садко» был очень хорошо принят публикой. Что же касается критики... Может быть, наша критика тогда и начинает становиться критикой, когда не

⁴ Премьера постановки на музыку кантаты Прокофьева «Александр Невский» состоялась 12 декабря 1969 года (дирижер К. Симеонов, художник С. Кофман, балетмейстер О. Виноградов, хормейстер А. Мурин). Приведем строки рецензии на спектакль:

«„Александр Невский“ – попытка создать синтетический спектакль, непривычный для наших музыкальных театров. Семь частей кантаты получили воплощение в разнообразных по средствам выразительности картинах, ...но всегда сцена, действующие лица – это словно ожившее продолжение декораций-фресок... Музыкальный уровень спектакля весьма высок, и в этом велика заслуга дирижера К. Симеонова... Тщательно изучив рукописи композитора, он использовал идею колокольного звона перед хором „Вставайте, люди русские“... Чистые, резкие оркестровые краски как нельзя лучше соответствуют краскам декораций-фресок. В оркестровом звучании получают наиболее полное воплощение монументальность, широта, эпический размах замысла Прокофьева» (Кенигсберг А. «Александр Невский» на сцене // Музыкальная жизнь. 1970. № 8. С. 9).

О работе над этой постановкой см. также письмо К. Симеонова к А. Вишневичу, датированное июнем 1984 года и помещенное в разделе «Избранные страницы переписки» настоящего издания.

⁵ См. прим. 5 к воспоминаниям Е. Светланова в настоящем издании.

ограничивается сухой констатацией очевидного явления, что: «Исполнение было интонационно чистым». Музыкальное искусство сиюминутно, и певцов прошлого мы знаем только по критическим отзывам современников.

Моему поколению не доставало высококвалифицированной, авторитетной и разной критики. При этом критика должна содержать элемент одобрения, чтобы захотелось работать дальше. Она не должна разрушать то, что было создано исполнителем.

– Вы преподаете в Санкт-Петербургской консерватории с 1973 года, являетесь профессором кафедры сольного пения. У Вас когда-нибудь требовали документ об окончании консерватории? Этот вопрос не случаен. В 1969 году главный дирижер Кировского театра, народный артист СССР Константин Арсеньевич Симеонов начал педагогическую работу в Ленинградской консерватории. Одной из причин его неожиданного ухода было требование администрации представить документ об окончании консерватории, хотя очевидным казался факт, что диплом был утрачен в Минске, во время войны⁶.

– У меня была мысль закончить консерваторию экстерном после того, как меня приняли в Кировский театр как лауреата Всесоюзного конкурса имени Глинки. Но потом, когда мне предложили вести класс сольного пения в консерватории и я получила звание народной артистки СССР, вопрос отпал сам собой. У меня никогда не спрашивали этот диплом.

– С кем из музыкантов прошлого Вы бы сравнили этого мастера?

– Для меня имя Симеонова среди дирижеров – как имя Мусоргского среди композиторов. В нем что-то из глубин земли нашей и души народа нашего, талантливое и широкое, удалое и мудрое, глубоко-нежного и шумно-гневно, по-детски озорного и... Да мало ли еще можно найти слов, характеризующих этого могучего художника и человека? К нему не применимы были лишь слова: ложь, предательство и бесчестность. А во всем остальном это был самый «земной» человек со всеми своими недостатками и достоинствами.

Думаю, что Константин Арсеньевич Симеонов сделал бы еще много прекрасных спектаклей, если бы не ушел так рано из Кировского театра. Он был, как все большие художники, раним, как большинство из них – беззащитен, и не мог смириться с нанесенными ему обидами.

Как и все музыканты, которым посчастливилось работать с Симеоновым, я помню его уроки. В партиях, которые я прошла с ним, есть и моя душа, есть и его душа – мятущаяся, тревожная, неуспокоенная. Музыка, которая жила во мне, во всех нас, вдохновлялась рукой и сердцем необычайного музыканта, и потому, прекрасная сама по себе, она вырастала до высот и глубин недостижимых.

Интервью 1995 г., использованы материалы авторского очерка 1989 г.

⁶ См. воспоминания И. Мусина, И. Гамкало в настоящем издании.

Константин Плузников

Работа с певцом



Константин Ильич Плузников – певец, тенор. Окончил Ленинградскую консерваторию (1969). В 1968–1970 годах солист МАЛЕГОТа. С 1971 года солист Марининского (Кировского) театра. Преподает в Санкт-Петербургской консерватории, профессор.

нем я оценил труд, который вложил в меня Константин Арсеньевич. Партия Лоэнгрина несколько десятилетий была лучшей в моем репертуаре.

Работая с Симеоновым, я понял, что такое оперный дирижер. Готовя спектакль, Константин Арсеньевич не выпускал на сцену актера до тех пор, пока не был уверен в его безупречном владении материалом. Уроки дирижера с вокалистами были тем даром, который получает певец, может быть, раз в жизни. Работа с певцом – это главное правило оперы как музыкально-сценического жанра, его никогда не забывал Симеонов. Его опыт должен служить примером для многих современных дирижеров, одержимых желанием «погреть» оркестром и забывающих о вокале.

Драматургия спектакля «Лоэнгрин» была такова, что, несмотря на мужественный его строй, особое значение имели лирические страницы оперы. Так, известная сцена Эльзы и Лоэнгрина из III акта становилась в интерпретации маэстро одной из вершин любовной лирики в оперном жанре. А следовавший за ней рассказ Лоэнгрина, проникнутый возвышенным, созерцательным настроением, был как бы новой ступенью в лирическом освещении оперы.

Мой приход в Театр оперы и балета имени С. М. Кирова был связан с возобновлением оперы Вагнера «Лоэнгрин»¹. В сезоне 1971/1972 года главный дирижер театра К. А. Симеонов приступил к работе над этим спектаклем. По мнению Константина Арсеньевича, спектакль нуждался в свежих вокальных силах, которые должны были вдохнуть в него жизнь.

Я только что окончил Ленинградскую консерваторию, но в моем тогда еще не богатом репертуаре уже значились Фауст из одноименной оперы Гуно, Альфред из оперы Верди «Травиата», Альмавива из «Севильского цирюльника» Россини и другие теноровые партии. Я пел их на сцене Оперной студии Ленинградской консерватории и в Малом театре оперы и балета.

Приглашение Симеонова было для меня лестным и приятным, но партия Лоэнгрина требовала другой голосовой эмиссии, и вокальным чутьем я боялся столкнуться с этим трудным и утомительным для голоса музыкальным материалом.

Боязнь моя была преждевременной. Исходя из возможностей моего голоса, дирижер повел спектакль в лирическом ключе. Он дал мне верное понимание этой роли. Только со време-

¹ Премьера возобновленного спектакля «Лоэнгрин» на сцене ГАТОБа состоялась 29 января 1972 года.

Трудность этого номера для певца общеизвестна, так как пауз, в которых можно было бы дать отдых голосу, практически нет. Симеонов научил меня петь рассказ Лоэнгринна модуляционной, речитативной манерой, и сложности были преодолены.

Хочу рассказать еще об одной совместной работе с выдающимся музыкантом: о постановке оперы З. Палиашвили «Абесалом и Этери»². Это произведение было близко по духу Симеонову. Монументальное полотно, в основу которого положена легенда, к тому же отличается колоритным ориентальным звучанием. Дирижер очень хорошо передавал и восточную характерность, и эпический размах этой партитуры.

Выстраивая драматургию спектакля, Симеонов стремился показать самое существенное и сделал несколько купюр. Он сократил сцену свадебного обряда. Это касалось прежде всего музыкального материала, связанного с образом Тамады. Когда дирижера упрекнули в столь существенной купюре, он сказал чудесную фразу: «Уважаемые, у нас не то меню». Его решение было продиктовано необходимостью более рельефно очертить драматургические линии основных персонажей – Абесалома, Этери и Мурмана. Тамада ему просто мешал захлопнуть, как он говорил, «гробовую крышку» в мрачном звучании ударных в финале I акта, когда Мурман уводит Этери.

Легенда о смерти Абесалома от тоски по любимой грешит некоторой натянутостью, но она необыкновенно красива, а образ влюбленного царевича романтичен и возвышен. Работая над оперой, дирижер чувствовал необходимость подчеркнуть рельефным музыкальным материалом сольные эпизоды, связанные с образом Абесалома. Он написал небольшое вступление к арии Абесалома в Тронном зале из II действия, используя для этого скорбные попевки-лейтмотивы, имеющиеся в опере, и заменил этим вступлением короткое оркестровое *ostinato*, предшествовавшее арии.

До сих пор я размышляю о том, вправе ли дирижер дополнять или, наоборот, сокращать авторский текст, внедряться в музыкальную ткань сочинения? Конечно, музыковеды скажут: «Нет и нет!» Однако что подсказывает драматургия? Что скажет современный слушатель, когда этот вариант действительно убедительнее оригинала? Я несколько раз слушал оперу «Абесалом и Этери» в Тбилиси, на грузинском языке, который хорошо знаю. И тем не менее я отдаю предпочтение варианту Симеонова.

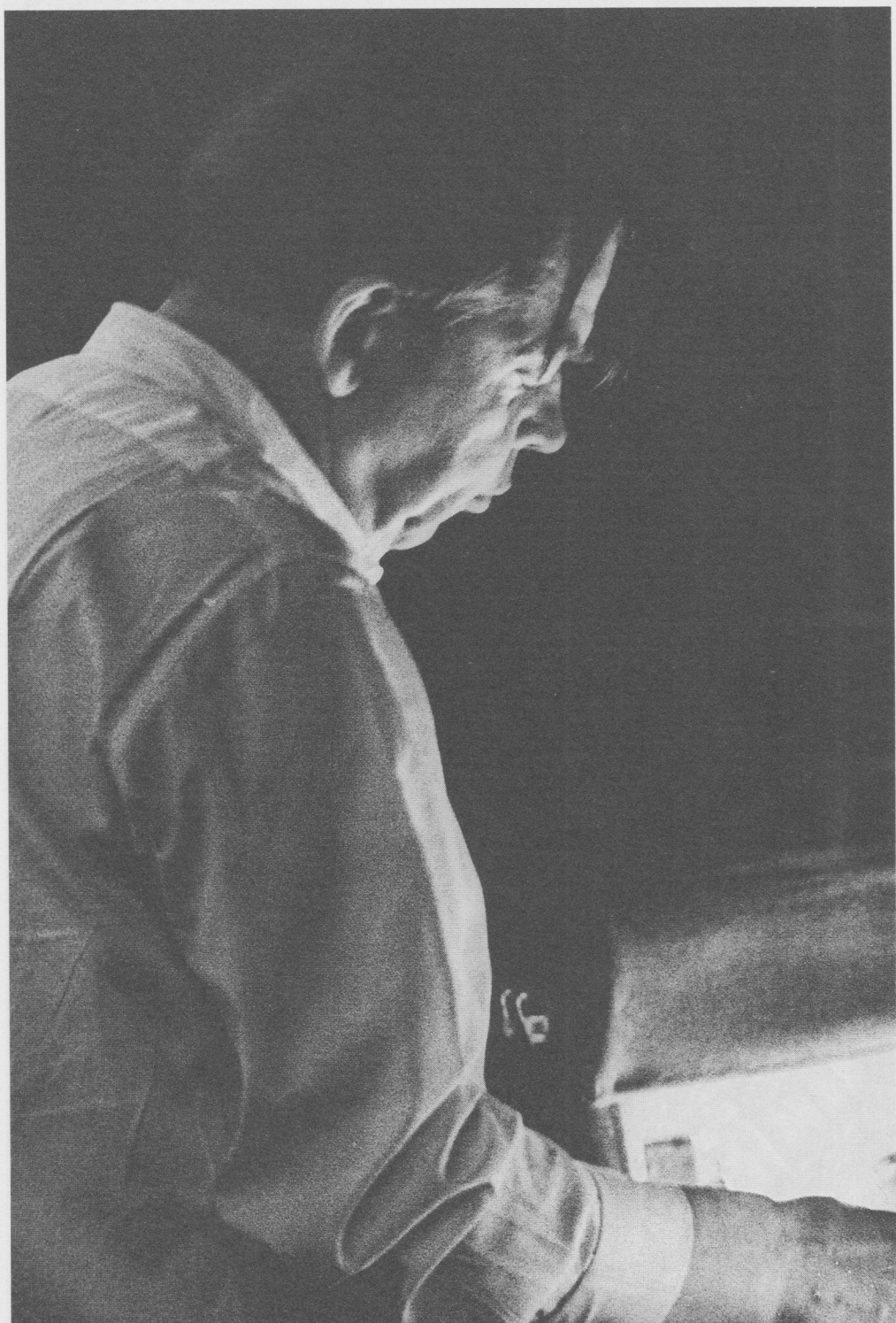
Любовь многих дирижеров к купюрам общеизвестна. Порой она объясняется беспомощностью музыканта в решении формы сочинения. Но гиганту такого масштаба, как Симеонов, недозволенное было дозволено, потому что им руководило стремление придать музыкальной драме особую значимость – значимость трагедии. И это ему удавалось. Он умел видеть логику музыкального действия, умел сконцентрировать главнейшие эпизоды, составляющие суть музыкальной драмы. Подобная творческая смелость дается, как правило, только высокоодаренным людям.

Я с благодарностью вспоминаю годы совместной работы с Константином Арсеньевичем Симеоновым, его многочисленные уроки, которые он давал певцам, его незабываемые репетиции, его добрые и ласковые визиты перед началом спектакля. Он должен был посмотреть в глаза всем исполнителям и, очевидно, сам успокаивался.

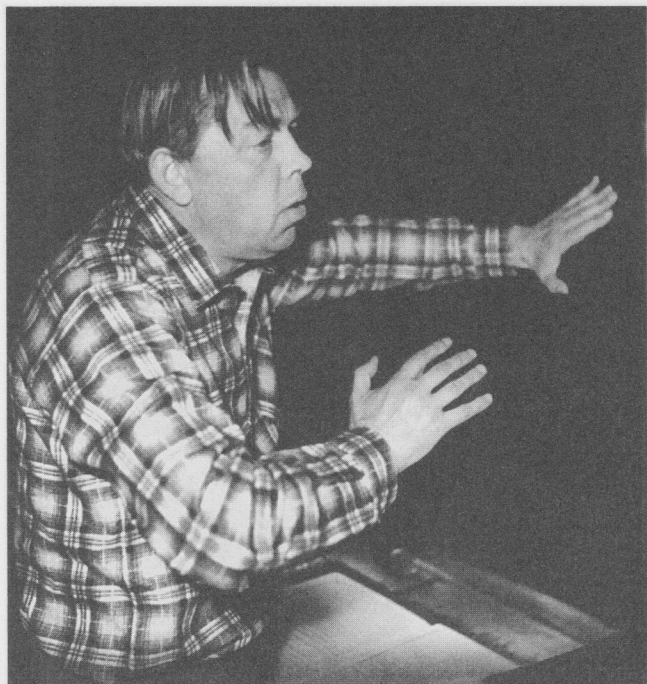
Те люди, которые любили Симеонова, прощали ему все; они старались дышать с ним вместе, получая от него заряд любви к своей профессии и ту силу музыкальных знаний, которые до сей поры несут они в своем творчестве, с благодарностью вспоминая о большом мастере.

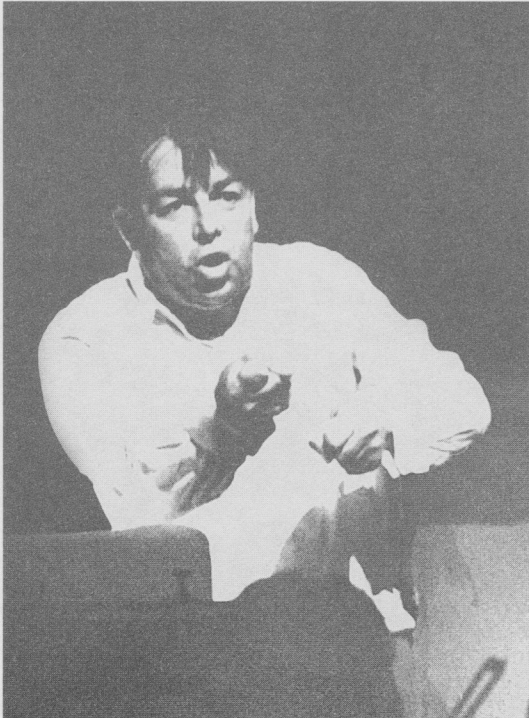
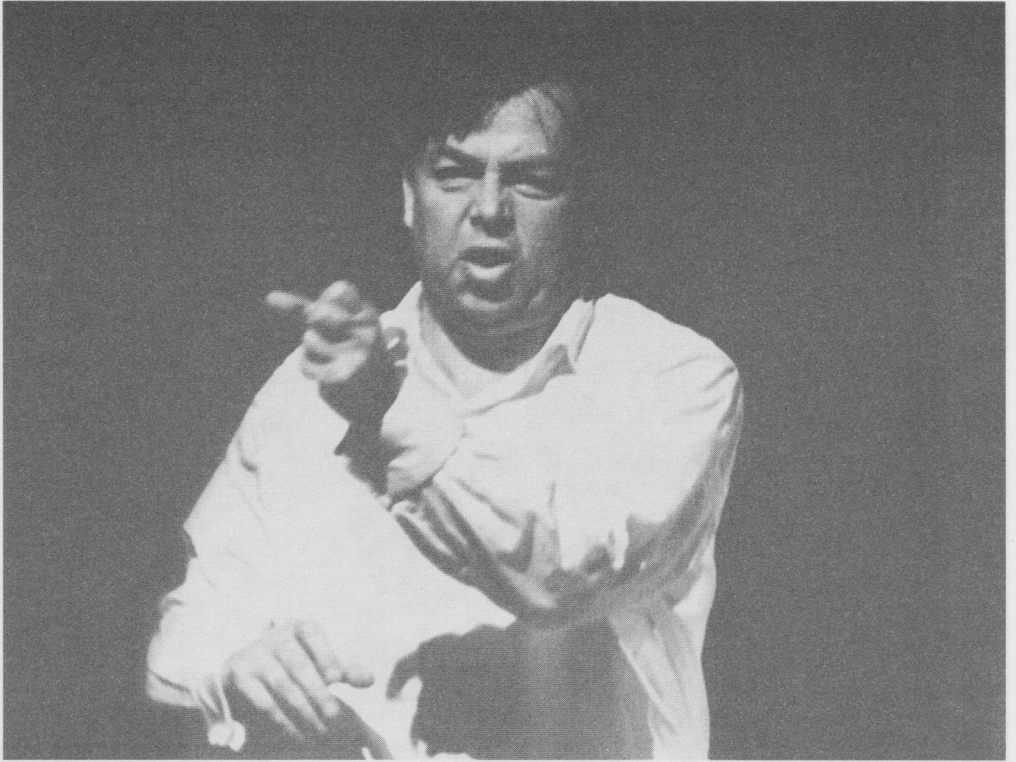
1989 г.

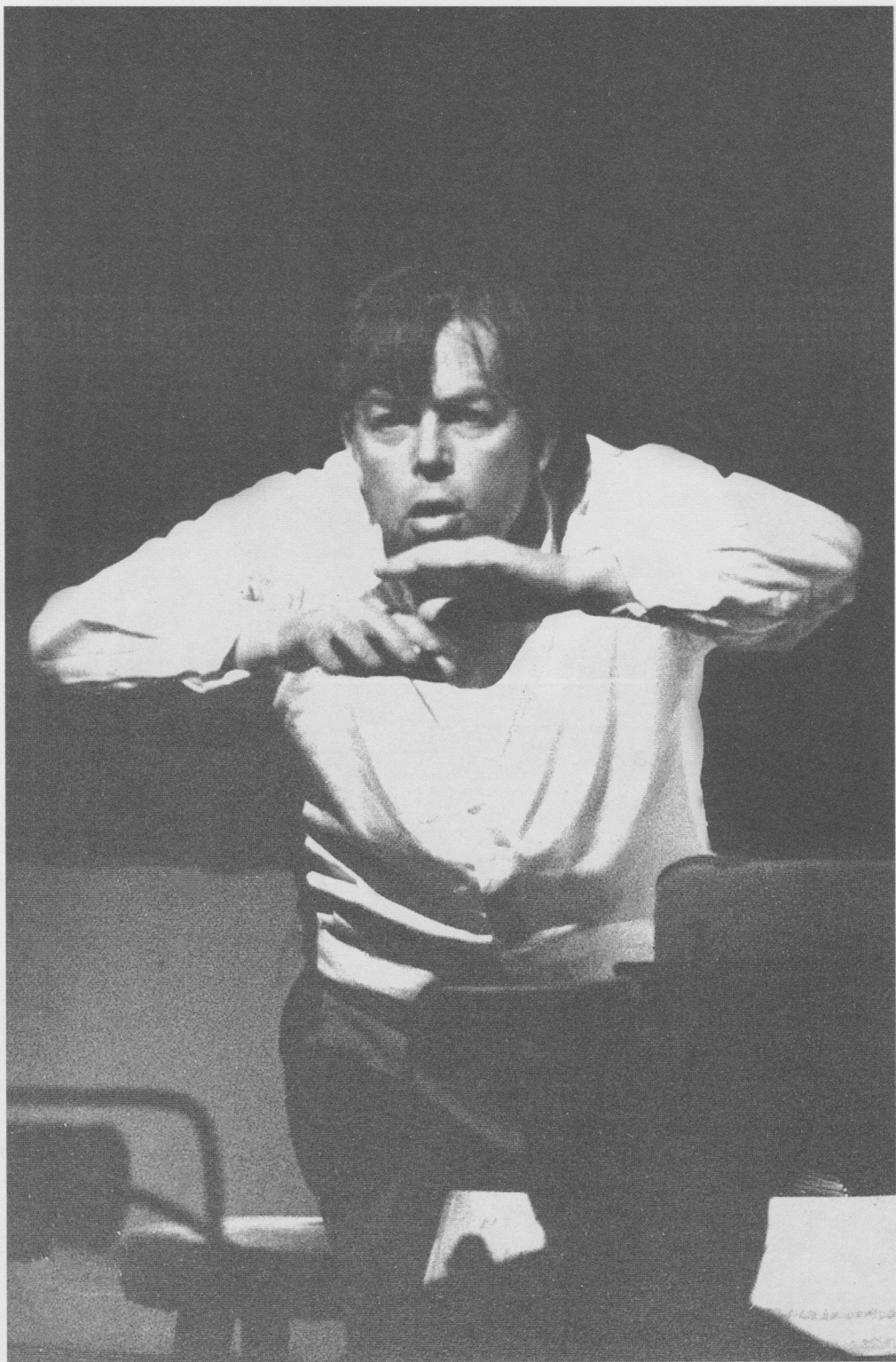
² Премьера оперы З. Палиашвили «Абесалом и Этери» в ГАТОБе состоялась 26 мая 1972 года (дирижер К. Симеонов, режиссер Р. Тихомиров, художник И. Севастьянов).

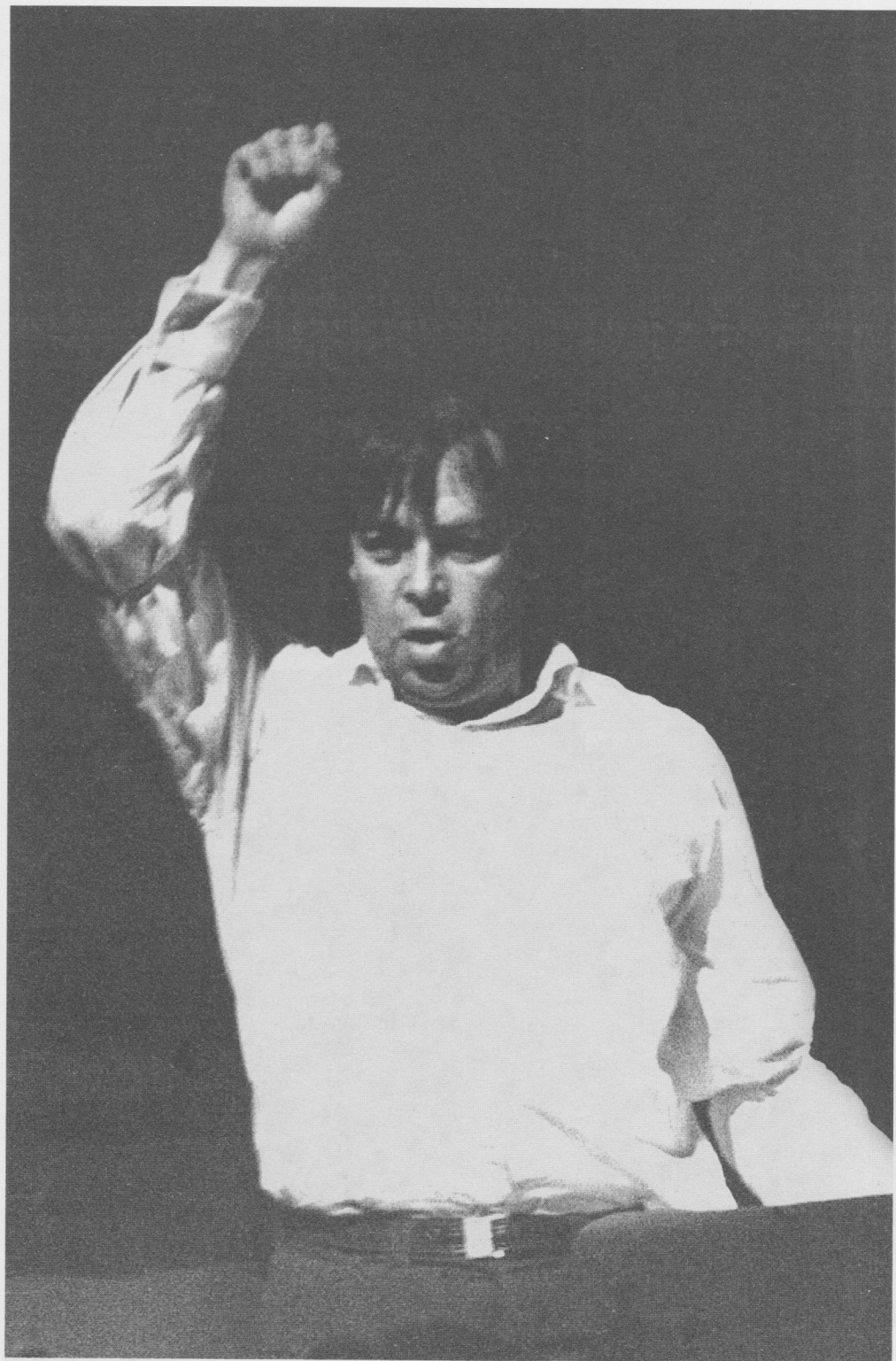


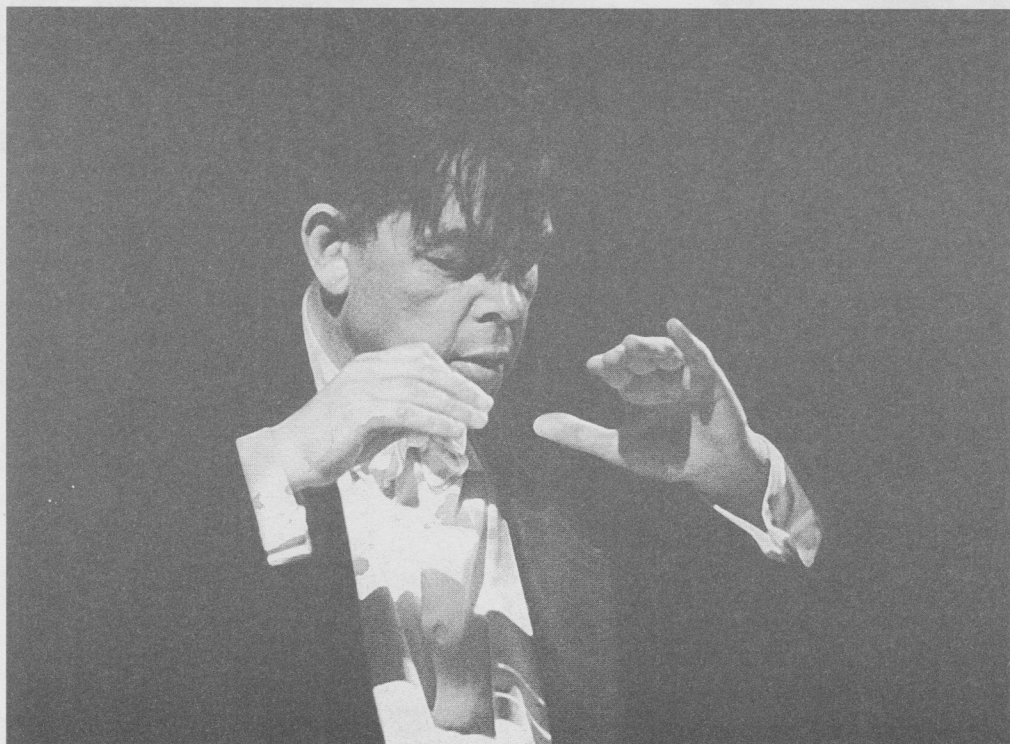
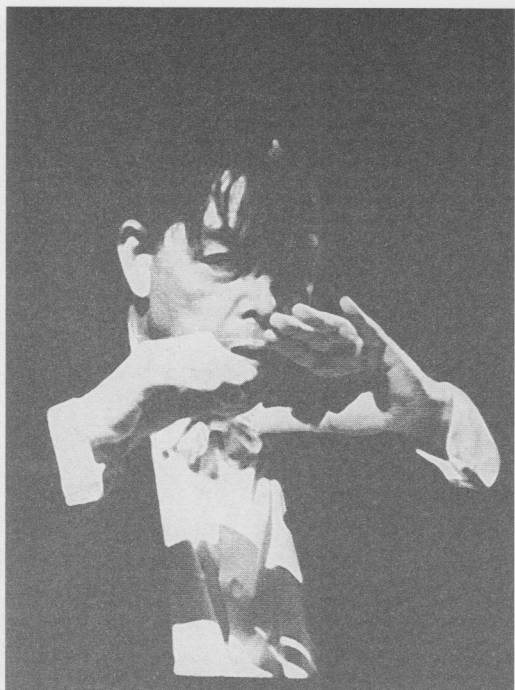
Репетиции...





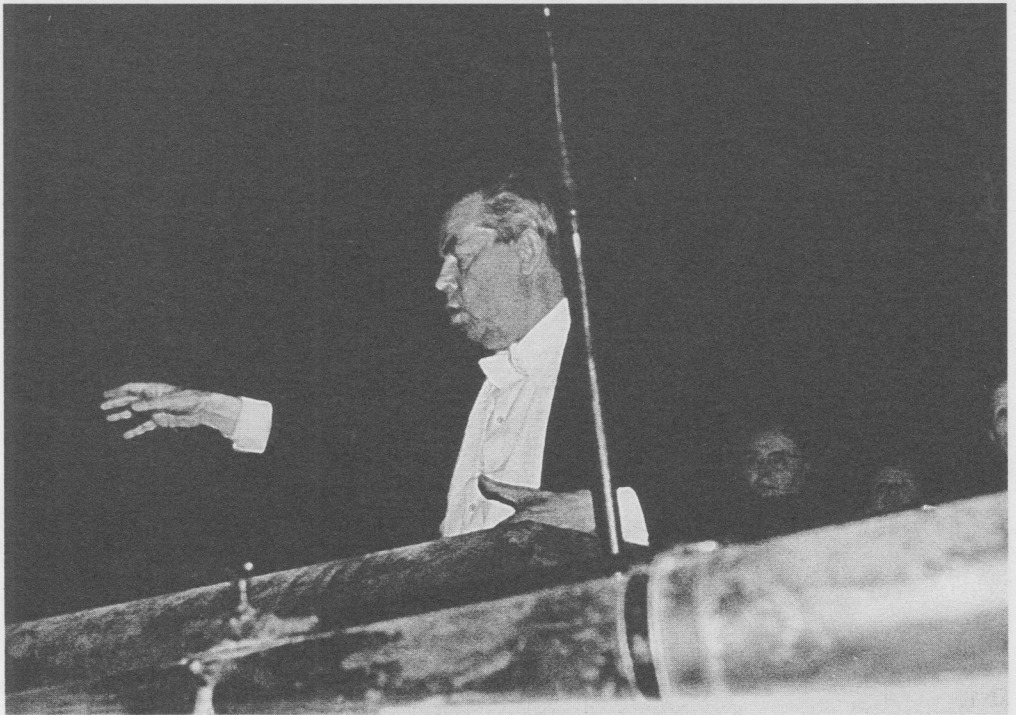


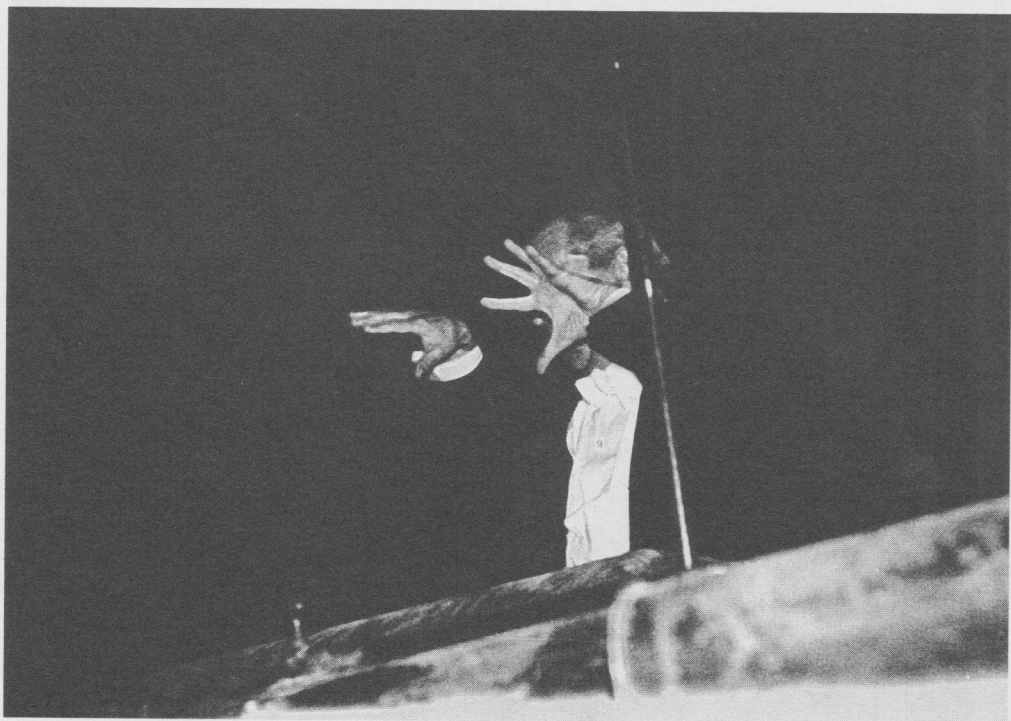
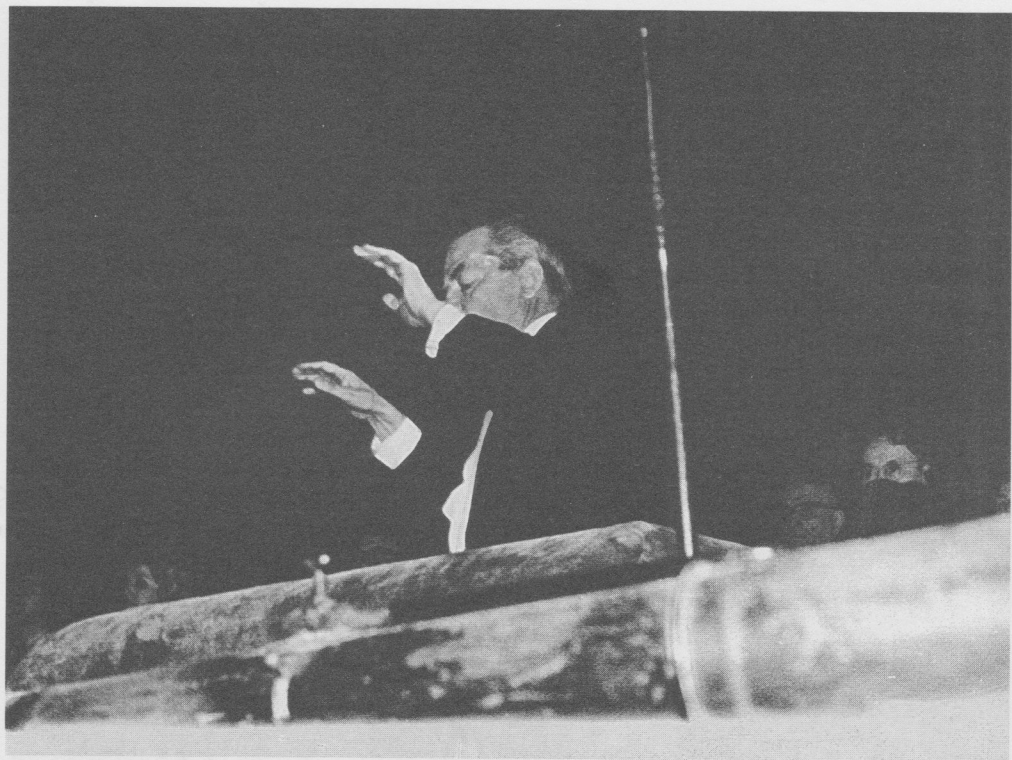




Спектакли...









Олег Хмельницкий

Бескомпромиссное служение искусству



Олег Константинович Хмельницкий – профессор, доктор медицинских наук, член-корреспондент Академии медицинских наук, заведующий кафедрой Института усовершенствования врачей (Санкт-Петербург).

покойному брату Константину Константиновичу, которого Симеонов ласково называл «Кот Котович». Мы же стали, в свою очередь, звать Константина Арсеньевича «Кот Арсеньевич», и это прозвище как-то шло к нему.

Он был не слишком общителен, порой неуравновешен и сближался только с теми людьми, которые были ему интересны. Если же кто-то был ему несимпатичен, он мог нелицеприятно продемонстрировать это, а то и попросту заявить: «Уважаемый, я не желаю слушать Ваше мнение, у меня на этот счет есть свое». Но когда ему с кем-то было хорошо, уютно, он излучал обаяние и становился чрезвычайно интересным собеседником. Он любил поговорить, когда его слушали. Описывая какой-либо занятный эпизод из своей жизни, рассказывал очень красочно, артистично, умело владея небольшой аудиторией. Чувство юмора, склонность к розыгрышам тоже были для него характерны.

Музыкальные темы в наших беседах затрагивались не слишком часто. Для этого был необходим особый душевный настрой. Но иногда Константина Арсеньевича

С Константином Арсеньевичем Симеоновым меня познакомил мой коллега, профессор Георгий Герасимович Автандилов, переживший вместе с ним годы фашистского плена. Знакомство наше состоялось в середине шестидесятых годов, и одно время дружеские встречи и беседы были не так уж редки. Мне был очень интересен этот своеобразный человек, а Константину Арсеньевичу импонировала моя влюбленность в музыку и особенно в стихию оперы. Невольно я приглядывался к Константину Арсеньевичу за дирижерским пультом, пользовался случаем побеседовать с ним на музыкальные темы. Многие из его оригинальных, часто облеченных в своеобразную иносказательную форму суждений запомнилось. Нашему сближению способствовала самозабвенная любовь Симеонова к природе. Мне удавалось иногда «умыкнуть» его вместе с его милой женой Еленой Константиновной на дачу к моему

«прорывало». Помню ночь в двухместном купе «Красной стрелы», когда мы возвращались домой, случайно встретившись в Москве. Накануне днем Симеонов отклонил предложение министра культуры СССР Е. А. Фурцевой возглавить Большой театр. До утра он рассказывал мне о своей трактовке спектакля «Хованщина», который он ставил на киевской сцене и который в Ленинграде так и не прозвучал. Однако подобные моменты были редки. Порой из Константина Арсеньевича невозможно было вытащить ни единого слова. Особенно он не любил разговоров о закулисных сторонах театрального дела. И если кто-либо начинал подобные разговоры, он мог их резко оборвать.

Я бывал на спектаклях и концертах, которыми дирижировал Константин Арсеньевич. И каждый раз музыкальное произведение, которое исполнял оркестр под его управлением, пусть много раз слышанное и хорошо знакомое, казалось очищенным от всех неточностей, приблизительности предыдущих трактовок, оно было словно промыто в чистейшей родниковой воде и блистало неповторимыми красками, богатством оттенков. Таким был спектакль «Пиковая дама» – первый спектакль, которым дирижировал Симеонов в Кировском театре и который буквально потряс ленинградскую публику¹.

Для ленинградцев опера «Пиковая дама» всегда была и остается особым произведением. Она насквозь пронизана Петербургом, она впервые прозвучала на сцене Мариинского театра. Для предвоенного поколения ленинградцев «Пиковая дама» была связана с постановкой в оформлении А. Н. Бенуа, с непревзойденным Н. К. Печковским в партии Германа².

В 1960-е годы «Пиковая дама» была обычным рядовым спектаклем³, в значительной степени повторявшим сценографию А. Н. Бенуа и шедшим в неплохих декорациях М. А. Григорьева. Художественный уровень постановки можно было назвать средним. Но когда за пульт встал К. А. Симеонов, свершилось чудо. Столько раз слышанная, казалось бы, знакомая до последней ноты музыка превратилась в нечто совершенно иное – не в обычное оперное действие, а в высокую трагедию. В старый спектакль дирижер сумел вдохнуть такую живую струю, столько темперамента и страсти, что он явился подлинной премьерой. Открытием спектакля стал образ Германа, созданный молодым Владимиром Атлантовым. Эта постановка явилась, мне кажется, новым доказательством того, что в музыкальном театре подлинный успех спектакля определяет не режиссер, не художник, а музыкальный руководитель спектакля, дирижер.

Более пятнадцати раз я слушал «Пиковую даму», когда Константин Арсеньевич стоял за дирижерским пультом. И каждый раз он открывал мне новые и новые красоты партитуры. Каждый раз музыка словно заново рождалась. Каждый раз это было творчество, это была премьера, проходившая на высоком эмоциональном накале. Все развитие драмы – от первых тактов Интродукции и до финального *pianissimo*

¹ См. прим. 4 к воспоминаниям Е. Кудрявцевой, воспоминания Л. Филатовой и примечания к ним в настоящем издании.

² Премьера «Пиковой дамы» состоялась 7 декабря 1890 года в Мариинском театре (дирижер Э. Направник; режиссер О. Палечек; оформление осуществляли художники В. Васильев, А. Янов, Г. Левот, К. Иванов, И. Андреев; балетмейстер М. Петипа. Партию Графини исполнила М. Славина, партию Германа – Н. Фигнер, партию Лизы – М. Фигнер).

³ 3 мая 1921 года была осуществлена новая постановка (дирижер Э. Купер, режиссеры А. Бенуа, Э. Купер, художник А. Бенуа).

О. Хмельницкий упоминает о постановке, премьера которой состоялась 4 ноября 1935 года (дирижер В. Дранишников, режиссер Н. Смолич, художник В. Дмитриев). Партию Германа в этом спектакле пел Н. Печковский.

³ Премьера послевоенной постановки оперы «Пиковая дама» состоялась 30 апреля 1946 года (дирижер С. Ельцин, режиссер Н. Гладковский, художник М. Григорьев).

оркестра – представляло собой неразрывный музыкальный поток. Только один раз я испытывал ощущения, сходные с теми, которые возникали на спектаклях Симеонова. Это было в Большом театре, во время гастролей Венской оперы, когда несравненный Карл Бём дирижировал «Тристаном и Изольдой».

Высочайшая эмоциональная насыщенность, которой достигал дирижер в трактовке партитуры оперы «Пиковая дама», была следствием проникновения в драматургию оперы и умелой расстановки смысловых акцентов, абсолютного владения оркестром и сценическим действием. Музыкально-сценическое развитие оперы воспринималось удивительно цельно, без единого шва. При этом каждая картина была очередным этапом драмы, неуклонно стремящейся к трагической развязке.

Уже с первых тактов Интродукции музыка завораживала слушателя. Вступление к опере дирижер проводил на одном дыхании, необычайно сурово, насыщенно, сжато по форме. Вместе с тем он выразительно оттенял мелодические контуры основных тем, движущих музыкальную драму. Никакой затянутости, ненужного замедления темпа! Интродукция «под руками» Симеонова превращалась в законченное произведение, несущее идею обреченности, и в то же время это было именно вступление – посвящение в предстоящую тайну с ее роковой развязкой. Когда затихали рокошующие раскаты литавр, все «нервные узлы» развития музыкальной драмы были завязаны.

Симеонов сразу переходил к первой картине, связывая хоровые эпизоды с Интродукцией, еще живо запечатленной в памяти слушателей. Он добивался удивительной сбалансированности звучания оркестра и солистов в сцене грозы. В мощных аккордах оркестра не терялась ни одна реплика певца или важная по смыслу тема.

После бурного финала первой картины особенно прозрачно звучало вступление к очаровательному дуэту Лизы и Полины. Необычайно проникновенно аккомпанировал оркестр в романсе Полины. Мне кажется, что этому романсу Константин Арсеньевич придавал какое-то особое значение. Он любовно, бережно поддерживал певицу, как бы выносил ее на руках, и был чрезвычайно доволен, когда эта сцена, по его мнению, удавалась. Я помню, как после одного спектакля он с неповторимой, присущей только ему интонацией, сказал: «Сегодня Людмила Павловна Филатова удивительно хорошо спела романс Полины». В его трактовке не было даже оттенка салонности. Музыка звучала как драматическая речь, наполненная роковым предчувствием. Дирижер подчеркивал элегическое послесловие романса у духовых инструментов и резко обрывал его. Это внутреннее смятение оставалось в репликах Лизы и создавало ожидание последующей сцены Лизы и Германа, которая была одним из шедевров Симеонова.

Удивительно проникновенно и целомудренно проводил Константин Арсеньевич вступление к ариозо Лизы «Откуда эти слезы», само ариозо, исполненное элегической печали. Ее следующий монолог – страстное, экзальтированное обращение к ночи – был новой ступенью эмоционального напряжения. Очень выразительно оркестр передавал смену душевных состояний героев: оцепенение Лизы при появлении Германа, ужас Лизы и Германа при появлении графини. Низкое звучание духовых, какие-то ворчливые интонации, которые Симеонов умел извлечь из группы дерева, говорили слушателю гораздо больше, чем изображаемая исполнительницами графини «зловещесть» и обязательное для всех постановок старческое дрожание головы. Ощущение могильного холода создавалось именно жестко-беспокойными интонациями оркестра. И поэтому так драматично звучал возглас Германа: «Могильным холодом повеяло вокруг!». После этой реплики дирижер буквально подстегивал оркестр

и солистов. Лирические излияния Германа он проводил как волнообразно нарастающий монолог, который не может не закончиться достижением цели, и поэтому так ликующе и страстно звучал финал второй картины.

Очень часто в постановках «Пиковой дамы» кульминационной становится зрелищно-помпезная третья картина. Симеонов счастливо избегал этого упрощения. Он мастерски высвечивал повторяющуюся в различные моменты тему трех карт: то в насмешливых возгласах приятелей Германа, то в эпизоде встречи Германа с графиней. Кульминацией картины в трактовке Симеонова становился диалог Лизы и Германа и его торжествующий возглас: «Теперь не я, сама судьба так хочет, и я буду знать три карты!», сменяющийся заключительным бравурным полонезом. Необычайно выразительно в исполнении Константина Арсеньевича звучала в этой картине пастораль «Искренность пастушки». Он удивительно душевно, по-русски проводил эти прозрачные акварельные картины.

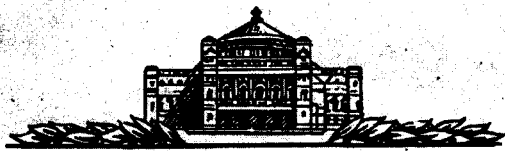
Сцена в спальне графини становилась в интерпретации Симеонова центральной. Уже в самом начале четвертой картины он умел создать ощущение зловещей тишины, доводил до предела выразительности суровый и мрачный колорит музыки. В сентиментальной ариетте Гретри, своеобразном самоотпевании, он умело создавал впечатление жуткой могильной тишины. В тот момент, когда вторично появлялся Герман, музыкальное развитие достигало предельного напряжения. Возникало полное ощущение, что музыка эта не исполнялась, а рождалась, импровизировалась. Сложнейшая гамма чувств Германа, содержащаяся в его обращении к графине: его просьба, мольба, угрозы, страх – передавалась тончайшей колористической игрой оркестра. Здесь, как мне кажется, Симеонов старался осветить самую глубину музыкального образа Германа. Это была целая фантазмагория тембровых красок!

После конвульсивной реплики Германа: «Старая ведьма! Так я же заставлю тебя отвечать!» – дирижер умело создавал резкий спад эмоционального накала, на фоне которого деревянные инструменты создавали почти зримый образ смерти графини, заканчивающийся двумя чуть слышными аккордами. Диалог Лизы и Германа он проводил стремительно, торопливо, подчеркнуто сурово, завершая картину победно-торжественным, трагичным звучанием темы рока у медных инструментов.

Удивительно тонко в исполнении Симеонова раскрывалась партитура оперы. Он умел создать настроение торжественной святости, суровости в начале сцены в казарме, мог показать дальнейшее развитие драмы, не затемняя присущий этой музыке строгий православный колорит. Его прочтение арии Лизы «Ах, истомилась я горем» из шестой картины рождало ассоциации со старинной протяжной русской песней, даже с деревенскими причитаниями, так ярко он подчеркивал заунывную простоту обнаженных тембров кларнетов и фаготов. Эта многоплановость необыкновенно обогащала развитие драмы, ее неуклонное стремление к трагической развязке. Незабываемым трагическим реквиемом заканчивалась шестая картина. Уход из жизни Лизы дирижер поднимал на необычайную драматическую высоту, заставляя оркестр звучать с особой торжественностью и величием. Увы, как часто заключительные аккорды этой картины читаются иными дирижерами не торжественно трагически, а бравурно!

В последней картине Симеонов словно выходил на финишную прямую к неумолимой развязке. Ни разгульная песня игроков, ни фривольная песенка Томского не отвлекали от рокового течения событий. Дирижер подводил к максимально насыщенному звучанию в сцене смерти Германа, и потому особенно просветленно воспринимались

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ ЛЕЖЕНА
 ЛЕЖЕНАЧЕБСКИЙ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА
 и.м. С. М. КИРОВА

ВОЗРОБНОВЛЕНИЕ

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

ПИКОВАЯ ДАМА

Опера в 3-х действиях

Воскресенье

22 января 1967

Начало в 19 час.

ЛЕЖЕНА

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Герман	В. А. Атлантов
Граф Томский	С. С. Бабешко
Князь Елецкий	Л. М. <i>Муромцев</i>
Чекалинский	Е. А. Бойцов
Сури	М. А. Черножук
Чаплицкий	С. Е. Стрежнев
Нарумов	Ю. А. Григорьев
Графиня	Л. П. Филатова
Лиза	К. Н. Словова
Подина	И. П. <i>Храмцов</i>
Маша	В. Л. Любавина
Гувернантка	Л. Л. <i>Храмцов</i> засл. арт. РСФСР
Екатерина II	Л. И. Соковина
Распорядитель	А. Д. Ильин
Пастораль «Искренность пастушки»	
Прилепа	Г. А. Ковалева засл. арт. РСФСР
Миловзор	Н. Н. Григорьева
Златогор	А. И. Храмцов

В пасторали участвуют артисты балета
и ученики Хореографического училища.

Соло на трубе за кулисами
в 5-й картине исполняет В. Д. Сердюк

Декорации выполнены художником
заслуженным деятелем искусств РСФСР
И. З. Мельниковым

Режиссеры, ведущие спектакль,
С. В. Халип, Н. А. Бакакин

Зав. художественно-постановочной частью
Ф. И. Кузьмин

Окончание спектакля в 22 часа 40 мин.

предсмертное обращение Германа к Лизе и финальные такты оперы, где тема любви словно растворялась в эфире.

Константин Арсеньевич Симеонов замечательно высвечивал в музыке этой оперы обнаженность душевной драмы, идею обреченности и тончайший лиризм. Спектакль он проводил сурово, темпераментно и вместе с тем необычайно образно и выразительно.

Я не раз спрашивал Константина Арсеньевича, как он понимает драматургию оперы и как он добивается такого удивительного звучания оркестра. Он отвечал весьма уклончиво, ссылаясь на партитуру, в которой все обозначено. И если соблюдать все указания композитора, говорил он, а не своевольничать, то тогда и будет хорошо. По поводу звучания оркестра он шутливо перечислил три условия, приводящие к успеху: играть точно по нотам, обязательно вместе и по возможности выразительно.

Слушая его спектакли, я всегда обращал внимание на то, что между ним и оркестром устанавливалась какая-то волшебная связь. Константин Арсеньевич заражал музыкантов своим вдохновением. С полным правом можно сказать, что он создавал вокруг себя биополе, благодаря которому вовлекал всех в единый творческий процесс. Оркестр, еще накануне игравший с прохладцей, преображался. Он подчинялся воле дирижера, и Константин Арсеньевич вел его за собой без самолюбования и позерства. Он был погружен в музыку и буквально священнодействовал за пультом.

Не преувеличивая, можно утверждать, что Симеонов был одним из выдающихся интерпретаторов оперы «Пиковая дама». К сожалению, ему не везло с исполнителями Германа в Кировском театре. В. Атлантов вскоре после премьеры уехал в Москву, а заменившие его певцы не поднимались выше среднего уровня. Несомненными удачами спектакля оставались элегантный Л. Морозов в роли Елецкого, необычайно музыкальная Л. Филатова в роли Графини, но... в опере не хватало главного героя. Невольно думалось о том, каким бы мог быть этот спектакль, если бы образ Германа создал певец и актер такого масштаба, как Н. Печковский.

Помимо «Пиковой дамы», Симеонов дирижировал в театре спектаклем «Мазепа»⁴. Он рассказывал мне о том, как долго и кропотливо готовил его, разыскивал в архивах первоначальные наброски оперы, в которых, как он уверял, имелась другая ария Мазепы, более воинственная. Ему хотелось дать более верный исторический образ этого персонажа.

Константин Арсеньевич тяготел к эпохе и личности Петра, читал много исторической литературы, связанной с Петровской эпохой. Он видел в опере «Мазепа» не только лирическую драму, но историко-патриотический спектакль. Не случайно в симфонический антракт «Полтавский бой» он добавил фрагменты из увертюры Чайковского «1812 год». Не каждый решился бы пойти на это. В исполнении Константина Арсеньевича вставка приобретала особую значимость: сцена Полтавского боя звучала как патриотический гимн славе русского оружия. Только человек, прошедший тяжелые испытания во время войны, беспредельно любящий свою Родину, мог подниматься в своем творчестве до подобной высоты и зажигать оркестр и слушателей такой страстью. Его трактовка спектакля была чрезвычайно убедительна.

Вдохновение и самоотдача Константина Арсеньевича за пультом поражали. Он никогда не имитировал страстность, которая была для него органична, исходила изнутри, была проявлением его сущности музыканта. Вместе с тем он никогда не терял контроль над своими эмоциями. Сильный темперамент сочетался в нем с ясной орга-

⁴ См. прим. 2 к воспоминаниям В. Гергиева в настоящем издании.

низующей волей. Совершенное знание партитуры в соединении с поразительно точной, не выпячиваемой напоказ мануальной техникой позволяли ему в совершенстве владеть оркестром.

Редким и замечательным свойством К. А. Симеонова была его любовь к певцу, которого он чрезвычайно тонко чувствовал. Он никогда не заслонял голос певца звучностью оркестра. Он умел «умереть в певце», если это было необходимо. Вместе с тем он ненавидел «премьерство», не прощал зазнайства и мог снять с роли знаменитость, не выучившую партию к назначенному сроку, передоверив роль трудолюбивому молодому исполнителю. Симеонов не признавал, как он говорил, «звукового пения», когда певец или певица не заботились о музыкальном образе. Он мог ответить восторженной чиновнице из отдела культуры, восхвалявшей красивое пение любимой ею певицы, следующее: «Голос красивый, а о чем поет – не понимает». Конечно, подобными «сентенциями» Константин Арсеньевич наживал себе врагов, но он нимало не смущался этим, так как больше всего ценил высокий профессионализм. Его собственный высочайший профессионализм не мог соседствовать с чем-то приблизительным. Поэтому некоторых исполнителей он называл «полуфабрикатчиками» и недолюбливал их, хотя и отдавал должную дань вокальному материалу, тембру голоса и другим природным данным певца.

Константин Арсеньевич умел выявить в исполнителе все скрытые в нем возможности. Певцы, которые в театре совсем не считались «звездами», у Симеонова начинали звучать совершенно по-иному, словно находя самих себя. Они были убедительны на сцене. Симеонов особенно любил работать с молодыми певцами. Многие из тех, кто впоследствии были удостоены высоких званий, получили у него путевку в большое искусство. Среди них – Е. Нестеренко, которого Константин Арсеньевич ввел в спектакль «Тихий Дон», В. Морозов, Л. Филатова.

К. А. Симеонов буквально вдохнул жизнь в оперу И. И. Держинского «Тихий Дон», которая была поставлена на сцене Кировского театра⁵. Константину Арсеньевичу пришлось очень многое дорабатывать в партитуре оперы в процессе подготовки спектакля, он отдал ему много сил и энергии. Очень интересно были решены им на сцене театра кантата Прокофьева «Александр Невский», «Патетическая оратория» Свиридова⁶. Предпоследней его работой в театре было возобновление оперы Вагнера «Лоэнгрин». В этом спектакле Константину Арсеньевичу удалось удивительно тонко и проникновенно выявить тончайший лиризм этой музыки.

Мне кажется, что К. А. Симеонов был прирожденным оперным дирижером. Он никогда не томился оттого, что был не на виду у публики: в оркестровой яме, а не на эстраде. Опера была его стихией, самым сильным его призванием.

В Кировском театре Константин Арсеньевич чувствовал себя все менее и менее уютно. По природе своей он был плохим дипломатом. Независимость его творческой позиции раздражала тех, кто фактически решал главные вопросы в театре, благодаря своему административному положению и связям в партийных кругах. Может быть, именно поэтому Константин Арсеньевич не взялся за «Бориса Годунова», не дирижировал «Хованщиной». А какие это могли быть спектакли... Музыка Мусоргского была частью его внутреннего мира. Отношения с администрацией обострились, развилась болезнь, и Константин Арсеньевич покинул Кировский театр. После непродолжительной работы в опере он навсегда оставил дирижерский пульс.

⁵ См. прим. 2 к воспоминаниям Е. Нестеренко в настоящем издании.

⁶ См. прим. 5 к воспоминаниям Л. Филатовой, прим. 5 к воспоминаниям Е. Нестеренко в настоящем издании.

Из-за болезни он лишился возможности совершать прогулки за городом, и главное – рыбачить. Рыбак он был заядлый и мог часами стоять в воде, чтобы выловить маленькую рыбешку. Когда он ловил рыбу или собирал в лесу грибы, то превращался в большого ребенка, целиком отдаваясь радости общения с природой. Но в конце жизни он все чаще томился в пансионатах и санаториях. Его выезды за город становились все реже, а затем в связи с болезнью и вовсе прекратились. Он стал затворником и горько иронизировал по этому поводу.

Как же приятно я был поражен и обрадован, когда увидел афишу двух предстоящих концертов в Большом зале Ленинградской филармонии, посвященных его семидесятилетию!⁷ Из двух концертов состоялся только один. По-видимому, у Константина Арсеньевича не хватило больше сил. В программе значились произведения его любимого композитора Мусоргского. По существу, этим последним концертом он прощался с публикой.

Какой это был концерт! Забыть его невозможно. Это был гимн творчеству большого русского художника. Когда он дирижировал оркестровым вступлением ко второй картине IV действия «Хованщины», музыка проводов Голицына звучала как шедший рекем по уходящей допетровской Руси. Исполнение этого, в сущности, небольшого симфонического фрагмента по выразительности и силе можно было сравнить лишь с неосуществленным замыслом Павла Петровича Корина «Русь уходящая». По-моему, никто из дирижеров не поднимался при исполнении этого шедевра Мусоргского до таких поистине шекспировских высот, до такой проникновенности и художественной выразительности. В исполнении этого отрывка, как мне кажется теперь, было что-то символическое. В нем он пропел свой уход. Зал был потрясен и только после наступившего молчания взорвался аплодисментами. А он благодарно, как-то скромно, растроганно, слегка сгорбившись, смотрел в зал, точно сознавая, что прощается с этой музыкой, с дирижерским пультом и уже никогда не сможет собрать силы, чтобы встать за него и вновь восславить русское музыкальное искусство, которому он так бескорыстно, благоговейно и бескомпромиссно служил.

1988 г.

⁷ Программу концерта, состоявшегося 6 декабря 1980 года, составили: фрагменты из оперы «Хованщина» («Рассвет на Москва-реке», «Пляска персидок», «Поезд Голицына»), «Картинки с выставки» (оркестровка С. Горчакова), «Ночь на Лысой горе». Ее исполнил З. к. р. Академический симфонический оркестр Ленинградской филармонии под управлением К. А. Симеонова. Этот концерт стал последним публичным выступлением дирижера.

Бэлла Каляда

Дирижер-драматург



Бэлла Константиновна Каляда – певица, режиссер. Окончила вокальный факультет (1953) и факультет музыкальной режиссуры Ленинградской консерватории (1968). Солистка Мариинского театра, лирико-колоратурное сопрано (1950–1962). Ассистент режиссера (1962–1983), заведующая оперной труппой Мариинского театра (1984–1989).

времени готовил его успех на спектакле. В конечном итоге, он помогал певцу осознать свой талант. Умный и одаренный певец очень многое мог взять от Симеонова.

Далеко не каждый дирижер тратит себя на певца. Например, Борис Эммануилович Хайкин, с которым я выступала на театральной сцене, никогда не проводил спевков. Он создавал образ прямо на спектакле, все пели под его дирижерскую палочку. Симеонов долго и терпеливо работал. Он делал спектакль, он помогал артистам.

Евгений Нестеренко, Людмила Филатова, Владимир Атлантов начинали свой творческий путь в Кировском театре и очень многому научились у Симеонова. У них далеко не все складывалось гладко. Атлантов даже уходил из театра незадолго до появления у нас Симеонова. Ему мешало плохое зрение, его обвиняли в отсутствии актерского таланта. Константин Арсеньевич сделал из него артиста. Как он подводил певца к тесситурным вершинам в партии Германа! Певец не ощущал страха перед ними. Дирижер погружал артиста в то эмоциональное состояние, которое давало особые краски голосу. Этому он учил всех, и меня в том числе: найти и зафиксировать переживание, которое преобразит, заставит по-особому звучать голос.

Я часто вспоминаю годы работы в Кировском театре с Константином Арсеньевичем Симеоновым, часто думаю об этом удивительном музыканте, размышляю о методах его постановочной работы, о том, что служило ему отправной точкой в построении спектакля. Иногда он шел от музыки к драматургии, а порой – от драматургии к музыке. Это зависело от музыкального произведения, над которым он начинал работать. И каждый раз он безошибочно находил исполнителей, которые были способны точно передать его замысел.

На его спектаклях все пели изумительно, порой выше своих возможностей. Я очень хорошо помню Нину Константиновну Шубину в «Лоэнгрине», в партии Эльзы. Она пела прекрасно, хотя в других постановках не блистала. Ее дарование не было столь значительным, как у Евгения Нестеренко или Людмилы Филатовой.

Константин Арсеньевич был талантливым учителем. Он помогал исполнителю драматургически верно построить роль, он тщательно и не жалея своего

Евгений Нестеренко пережил такую же трагедию в нашем театре, что и Атлантов. Кто-то его упрекал в том, что он пел неуверенно, кому-то он не нравился на сцене. С Константином Арсеньевичем он пел Кочубея в «Мазепе», Григория в «Тихом Доне», Варяжского гостя в «Садко», а потом делал свои роли уже сам, но так, как научил его Симеонов. Он не побоялся работать так, как требовал Константин Арсеньевич, хотя многие говорили ему, что он потеряет голос. Но в конечном итоге он не утратил свой дар, а приумножил его. А ведь все могло сложиться иначе, если бы он не встретил в начале своего артистического пути умного и терпеливого учителя.

Не все певцы умели ладить с главным дирижером. Одни не хотели работать с той самоотдачей, какой он требовал, другие излишне берегли свой голос, третьи осторожно держались в стороне, опасаясь испортить отношения с начальством, которому главный дирижер был не угоден.

Константин Арсеньевич бывал резок в своих оценках, когда ему что-то не нравилось, но прежде чем он доходил до такого состояния, он тратил много сил, чтоб добиться художественного результата, найти взаимопонимание. Однажды на репетиции он остановил певицу и при всех сделал ей замечание. Это было жестоко, конечно, но все мы видели, сколько он проявил терпения. Он сказал: «Вы знаете, уважаемая, Ваш голос, как карман. Вывернешь его, а там какие-то крошки, табак, нитки... Ваш голос нужно, как карман, почистить, поработать над ним и привести его в порядок».

Тяжело сказался на его отношениях с руководством театра конфликт с Борисом Тимофеевичем Штоколовым. Конфликт начался во время репетиций оперы Держинского «Тихий Дон»¹. Партия Григория в этой опере была написана для Штоколова. Репетиции, начавшиеся в августе 1968 года, вначале шли со Штоколовым, а Владимир Морозов, Валерий Малышев и Евгений Нестеренко готовились во второй и третий составы. У Бориса Тимофеевича были свои взгляды на темпо-ритм. Симеонов же требовал абсолютно точного выполнения темпо-ритма, заданного композитором. На репетициях он очень часто останавливал певца, просил не делать длительных фермат, наполнять фразы ритмическим движением. Борис Тимофеевич обиженно возражал и в итоге на репетиции ходить перестал. Опера была написана для него, а его участие не состоялось. Эта ситуация не вылилась в грандиозный скандал, скорее получился спор двух артистов, двух музыкантов, у которых не совпали точки зрения. Надо сказать, что Борис Тимофеевич всегда прекрасно знал текст, но такой у него был стиль исполнения. И в этом споре Симеонов вел себя чрезвычайно тактично.

Константин Арсеньевич мог быть очень строг, добиваясь точности в знании текста. Вот один эпизод. Концертмейстер, недавно начавшая работу в театре, ошиблась на репетиции, сыграв неверный аккорд. Симеонов сделал замечание. На следующей репетиции она повторила ошибку. Симеонов вновь остановил репетицию, посоветовав концертмейстеру поработать над текстом дома. На третьей репетиции она вновь повторила прежнюю ошибку! Дирижер взглянул на нее строго, промолчал, и больше на его репетициях она не появлялась. Его обвиняли в излишней суровости. Но, с точки зрения высших интересов искусства, его замечания и оценки всегда были справедливы.

Все, что дирижер создавал на репетициях, казалось нам истинным. Его спектакли всегда проходили на высочайшем накале, и это особое состояние было подготовлено репетициями. На репетициях все подчинялось его воле, даже малоталантливые артисты подчинялись его энергетическому воздействию. Видимо, он обладал

¹ Об этом спектакле см. также очерки Е. Нестеренко, И. Мусина, Л. Филатовой и прим. к ним в настоящем издании.

мощнейшим биополем, которое чувствовали артисты, причем он не забирал энергию, а отдавал ее. Репетиция перед спектаклем, которую Симеонов проводил не накануне, а за день до выступления, была особенно важна. Она проходила с полной отдачей, с тем накалом эмоций, с той внутренней напряженностью, которая должна была быть на спектакле, причем Симеонов управлял этим потоком эмоций, создавал общий настрой спектакля. Все чувствовали пульс, исходящий от дирижерского пульта. Артистам, улавливающим биение этого пульса, не нужно было смотреть на дирижера. Симеонов терпеть не мог, чтоб на него смотрели. Он сам смотрел на певца, был рядом с ним. Только артист может понять особое, ни с чем не сравнимое состояние, когда ты чувствуешь в унисон. Тогда в спектакле нет пустот, он идет словно по нарастающей...

Симеонов не брал в свой спектакль артиста, не прошедшего с ним репетицию либо не способного на то состояние, когда говорят, что артист «в образе». Он не навязывал свое чувство, это было нечто иное... К примеру, у Юрия Хатуевича Темирканова репетиции проходили совершенно иначе. Дирижер мог, услышав первую фразу, прервать певца, если певец сразу «попал» в то состояние, которое дирижер требовал. Он как бы настраивал всех «под себя». А Константину Арсеньевичу необходим был весь спектакль – от начала и до конца – как чистилище, через которое должны были пройти все, чтоб получился спектакль на едином дыхании. Накануне выступления Симеонов никого не трогал. Он берег тот накал, который был найден на репетиции, и на спектакле должно было быть только так.

«Я беру камень и отсекаю лишнее» – кажется, эту фразу приписывают Микеланджело. Я часто мысленно сравниваю этих художников, хотя Симеонов был не создателем музыки, а исполнителем. И все же он словно сам создавал ее, настолько долго и тщательно он работал. Все ли это могут? Дзержинский взялся за «Тихий Дон» и не смог воплотить в полной мере эту мощную тему. А Симеонов смог сделать из этого несовершенного музыкального материала великолепный спектакль – отсекая лишнее, дорабатывая партитуру, вводя нужные оркестровые краски. Он мог сказать: «Здесь мне нужно восемь тактов», – он знал, сколько нужно тактов для того, чтобы пережить состояние. Артисты, не занятые в его спектаклях, сидели на его репетициях. Они учились его великому умению воплощать на сцене переживания, заключенные в музыку. Это мог только он. Когда в спектакле «Тихий Дон» за пульт встал Вадим Калентьев, спектакль перестал существовать.

Я ни с кем не могу его сравнить, поскольку не знаю другого столь необычного, цельного и значительного дарования. Он не был всеяден. Оперные шедевры Моцарта и Верди не притягивали его столь сильно, как, скажем, «Лоэнгрин». Но сильнее всего он проявил себя в русской музыке, в русской теме. Когда он дирижировал кантатой Прокофьева «Александр Невский», история вставала перед глазами всех сидящих в зале. Такое переживание может быть только от Бога. Он весь был от Бога...

Может быть, этот дирижер обладал даром гипноза? Лишь позже, когда он перенес инсульт и дирижировал в несколько замедленных темпах, бывали случаи, когда в оркестре роптали из-за того, что Симеонов «тянет». Может быть, это его индивидуальное ощущение времени являлось следствием болезни, но возможно и другое объяснение. Говорят, быстро дирижировать легко, а вот ты попробуй медленно! Наверное, он так чувствовал тогда.

С ним не всегда было легко. Константин Арсеньевич не любил, когда артист, увлекшись гастрольными поездками, некачественно работал на родной сцене. Он мог поверить кулуарному разговору и отдалить от себя артиста, не разобравшись

в причинах, из-за которых рождаются порой несправедливые театральные слухи. Он ненавидел, когда его боялись, и порой бывал беспощаден к таким людям, он их уничтожал. Приходилось преодолевать неуверенность в себе, отстаивать свою точку зрения, чтобы заслужить его уважение. Такой случай был и со мной. «Что Вы за мизансцены тут устраиваете!» – сказал он мне довольно резко на одной из репетиций «Мазепы», когда я как ассистент режиссера готовила в 1968 году возобновление этого спектакля. У меня нашлось мужество твердо ответить: «Константин Арсеньевич, я делаю мизансцены Ильи Юльевича Шлепянова!». В ответ он не сказал ни слова. Вызывая ответную реакцию, Симеонов словно проверял человека: «Какой он? Можно ли с ним работать?». Зла он не помнил никогда. С того памятного разговора у нас сложились отличные взаимоотношения, которые не поколебали события последующих театральных лет.

Какие серости приходили нами управлять в те годы! Они диктовали все: что ставить, кому ставить, кому петь главные партии, кому выезжать на гастроли. Я была членом КПСС и потому знаю, как решались творческие вопросы в нашем театре в советские годы. Константину Арсеньевичу как главному дирижеру театра было чрезвычайно трудно. Он не был дипломатом, не мог смириться с постоянным давлением сверху. Ранний уход Симеонова из театра был связан не только с административными неурядицами. Причина его ухода, как и причина его болезни, ослабления его энергетического потенциала, мне думается, еще и в том, что он не мог выносить зависть, ненависть, атмосферу сплетен – все то, что неизбежно присутствует в театре. Эта негативная энергетика ослабляла и разрушала его.

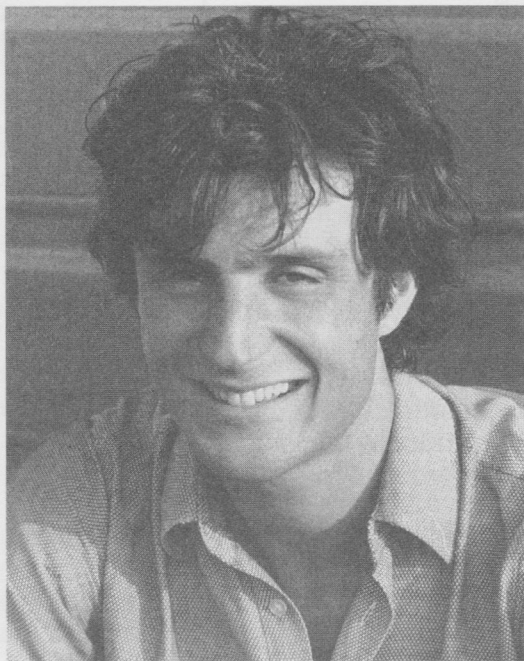
Когда Симеонов покинул театр и главным дирижером стал Юрий Хатуевич Темирганов, он звал Константина Арсеньевича в театр, предлагал ему спектакли. Причина его отказа, видимо, была связана с состоянием его здоровья. Кроме того, Симеонов, конечно, понимал, что приглашенный дирижер уже не будет иметь тот состав исполнителей, который он видит в спектакле, а вынужден будет довольствоваться готовым вариантом, вторым или третьим составом исполнителей. И он не захотел работать на ином художественном уровне. Я его понимаю. Мне пришлось уйти из театра, когда гастроли стали нормой жизни, когда стало невозможно «собрать» спектакль. В 1970–1980-е годы художественный уровень театра, в сравнении с тем, что я знала и помню, стал значительно ниже. Симеонов не мог быть удовлетворен тем процессом упадка, который развивался в нашем театре. Наверное, ему хотелось работать в единении, дома, вдали от мелочной суеты.

Он был трагической фигурой в нашем искусстве. Трагизм его судьбы проистекал не только от неумения обходить острые проблемы, приспосабливаться к ситуации, но был заключен в самом его необыкновенном таланте, не терпящем несоответствия между тем идеалом искусства, который он нес в своей душе и в своем интеллекте, и тем, что удастся в конечном итоге сделать на сцене театра. Это стремление к совершенству было источником его необычайной требовательности, его исключительной работоспособности и одновременно источником его творческой неудовлетворенности, его душевных терзаний.

И все же он сделал необыкновенно много. Именно такие люди, как Константин Симеонов, своим искусством достойно представляли национальную культуру, укрепляя главный ее стержень – нравственное начало.

Олег Каэтани

Руки дирижера



Олег Каэтани – дирижер, уроженец Швейцарии. Учился в Московской консерватории у К. Кондрашина, в Ленинградской консерватории у И. Мусина. Работал ассистентом дирижера в Staatsoper (Берлин), главным дирижером Веймарской оперы. Дирижер Франкфуртского оперного театра.

Когда я впервые оказался в фойе Оперной студии Ленинградской консерватории, я обратил внимание на несколько фотографий музыкантов, выступавших в различные годы на этой сцене. Одна из этих фотографий меня поразила. Дирижер на ней был запечатлен во время выступления, за пультом. В его облике были властность, большая внутренняя сила, что-то побеждающее, львиное. Я долго стоял перед портретом и все яснее представлял звучание музыки, которое дирижер нес в себе, ощущал ее стиль, характер. Это было мое первое знакомство с Константином Арсеньевичем Симеоновым.

К сожалению, только один раз мне довелось услышать его концерт. Это был незабываемый вечер в Большом зале Ленинградской филармонии¹. Программа состояла только из произведений Мусоргского. Меня поразила дирижерская техника Симеонова. Она была идеальна. Он дирижировал невероятно свободно и в то же время сдержанно. Тело было непод-

вижно, но как выразительны были руки и глаза! Константин Арсеньевич дирижировал без палочки. Именно на этом концерте я понял, как часто мы, дирижеры, прячемся за палочкой, привлеченные оттенком иллюзорности, который она создает, усматриваем в ней одну из причин труднообъяснимого воздействия дирижера на оркестр – и именно по ее вине становимся менее выразительными. Было ясно видно, что он показывал музыкантам не особенности мелодики, ритма, динамики нотного текста, а щедро лепил руками яркий калейдоскоп образов.

У Константина Арсеньевича была одна особенность, которую мне позже пришлось наблюдать у Караяна. Он прекрасно умел показать вес музыки. Когда он дирижировал «Быдло» и «Старый замок», руки его стали невероятно тяжелыми – и звучание оркестра словно замедлилось, потяжелело, как будто изменило свой ход.

Этот концерт и последующие беседы с Константином Арсеньевичем (уже после нашего знакомства) дали мне понимание стиля музыки Мусоргского. Слушая «Картинки с выставки» в исполнении Симеонова, я обратил внимание на непривычную для

¹ См. прим. 7 к воспоминаниям О. Хмельницкого в настоящем издании.

меня оркестровку Горчакова. Впоследствии Константин Арсеньевич убедил меня в том, что это произведение не следует исполнять в оркестровке Равеля. И каждый раз, когда я слушаю «Картинки с выставки» в общепринятой оркестровке, я продолжаю восторгаться мастерством Равеля, но уже с первого соло трубы мне мешает типично французский характер инструментовки, а финальные колокола скорее напоминают мне голливудские фильмы о России, а не саму Россию.

Вскоре я имел счастье познакомиться с Константином Арсеньевичем, потому что он оказался председателем комиссии на моем выпускном экзамене². Я бывал у него дома и подолгу с ним беседовал. Эти незабываемые часы бесед с глубоким и ни на кого не похожим художником запомнились мне на всю жизнь. Особенно благодарен я ему за то, что он открыл мне мир поздних опер Римского-Корсакова, прежде всего «Китеж», который он очень любил.

Мне не довелось быть учеником Константина Арсеньевича, но я многому у него научился. Все то, что я получил благодаря общению с ним (начиная с той минуты, когда впервые увидел его фотографию в Оперной студии, и вплоть до последней нашей беседы у него дома), сыграло решающую роль в моем понимании русской музыки и дирижерского искусства вообще.

Западноевропейские оркестры не смогли познакомиться с искусством Константина Арсеньевича Симеонова, и этот факт вызывает во мне самые глубокие сожаления. Быть может, звукозаписи, на появление которых я очень надеюсь, откроют миру искусство этого дирижера.

1989 г.

² Об этом читайте также письмо К. Симеонова к А. Вишневич, датированное октябрем 1981 года.

Елена Симеонова

Воспоминания жены и друга

Елена Константиновна Симеонова (урожденная Горская, в первом браке Агафонова; 1917–2000) – вдова К. А. Симеонова.

Пока образ Константина Арсеньевича Симеонова остается живым и ярким в моей душе, я постараюсь честно и правдиво рассказать людям об этом удивительном, талантливом человеке с тяжелой, трагической судьбой. Он прошел ад фашистского плена, полной мерой изведаль и холод, и голод, и муки, которые, казалось, никто не мог вынести. В конце 1950-х годов я встретила его и, потрясенная чистотой и честностью его души, посвятила ему жизнь. О его судьбе до нашей встречи я знаю по его рассказам, но о самом страшном – о годах войны, плена – он почти ничего не вспоминал.

Он рассказывал мне о том, что первой партитурой, которую он взял в руки, вернувшись на Родину, была «Пиковая дама». Эта трагическая опера с тех пор стала для него самой любимой. Даже на допросы в комиссию по проверке военнопленных он приходил, не расставаясь с партитурой. В редкие минуты откровений он признавался мне, что выдержать испытания войны, концлагеря ему помогла музыка.

Когда впоследствии, спустя много лет, я, слушая его рассказы о пережитом, о выпавших на его долю испытаниях, говорила ему: «Как же тебе не повезло в жизни!» – он резко бросал мне в ответ: «Нет! Мне повезло! Мне очень повезло в жизни! Сколько было убито на моих глазах товарищей, сколько их погибло в концлагере, и сколько сам я принял мук, но все же мне очень повезло – Я ВЕРНУЛСЯ ЖИВЫМ С ВОЙНЫ! И мы в вечном долгу перед теми, кто не вернулся!..»

Глубоким убеждением Константина Арсеньевича было то, что люди творческие должны жить без суеты, как бы не торопясь, не хватая от жизни всяческие блага, не растрачивая себя на житейские мелочи. Он считал, что люди искусства должны довольствоваться в жизни малым, лишь самым необходимым для творчества. Сам он был человеком бесконечно скромным, никогда не стремившимся к богатству, славе, личному процветанию.

Одни обвиняли его в полном отсутствии честолюбия, другие – в излишней принципиальности. Например, на звонок кого-либо из власть имущих, содержащий просьбу взять нового артиста в театр, Константин Арсеньевич мог жестко ответить: «Только по конкурсу», – и тут же наживал себе очередного врага. Он был для начальства «неудобным» человеком, и этим, возможно, объясняется то, что его спектакли и концерты мало освещались в печати, почти не записывались на радио и не снимались телевидением.

В отношениях с людьми Константин Арсеньевич всегда был искренним и принципиальным, даже если за это надо было потом жестоко расплачиваться, как бывало в его жизни не раз. Он не любил панибратства, никому не позволял хлопать себя по плечу. Бывал резок, но всегда и во всем честен и справедлив. Он посвятил всего себя одной страсти – служению музыке, искусству – и никогда не поступался своими идеалами.

Его любовь к творчеству была удивительна. Очень строгий и требовательный прежде всего к себе, он был неутомим в работе, его энергии, казалось, не было предела.

Перед каждым спектаклем – предельная собранность, день молчаливого сосредоточения на том, что предстоит, и обязательный просмотр партитуры – страница за страницей. В доме – полная тишина.

Прежде чем подойти к новой работе и взяться за партитуру оперы, Константин Арсеньевич должен был сначала эмоционально воспринять ее, «заболеть» этим произведением, увидеть в солистах театра исполнителей спектакля. Так было у него, например, с «Борисом Годуновым», которого ему очень хотелось поставить в Киевском оперном театре. Он долго мучился, искал, но так и не «увидел», по его словам, «настоящего» Бориса среди певцов этой труппы, хотя в театре тогда были прекрасные басы. Компромиссы в искусстве для Константина Арсеньевича не существовали.

Работа над оперным спектаклем начиналась для него задолго до встречи с оркестром, хором и солистами. Начиналась она с изучения первоисточников. Он знакомился с историческими документами, с нотными рукописями. Он считал, что дирижер должен знать о произведении все.

Суть работы оперного дирижера Константин Арсеньевич видел в том, чтобы открыть в певце актера. Обладая большим интеллектом и глубокими знаниями, он умел вести за собой артистов, увлекать их – не управлять ими по должности, а иметь над ними творческую, эмоциональную власть. Он хотел, чтобы они верили ему, становились его единомышленниками.

В своей работе Константин Арсеньевич добивался такого взаимопонимания с оркестром, хором и солистами, что ему не нужно было им что-то долго объяснять. Помню прекрасную сцену, характеризующую его. Случилось, что во время репетиции хор спел что-то не так. Константин Арсеньевич остановил музыкантов и сказал только одно любимое им в то время словечко: «Ферштейн?». И вдруг все хористы дружно ему ответили: «Ферштейн!» – рассмеялись, и все стало на свои места.

Он требовал, чтобы солисты-певцы обязательно присутствовали на всех корректурных репетициях с оркестром, чтобы они, сидя в зале, вслушивались, вдумывались в музыку спектакля, проникались ею, знали музыку всей оперы. Работая с певцами, Симеонов добивался того, чтобы артисты ясно понимали и чувствовали причинные связи всего происходящего на сцене, – только после этого спектакль начинал жить полнокровной жизнью.

Константина Арсеньевича отличало редкостное умение погружаться в музыку, отдаваясь горячему эмоциональному порыву. За пультом он преображался, захватывая слушателей темпераментом, творческим горением. Его вдохновение было какой-то внутренней молитвой, и это состояние неизменно передавалось всем музыкантам.

Он всегда переживал особый творческий подъем на спектакле «Пиковая дама» – и в Киевской опере, и в Мариинском театре, и на сцене Ла Скала, где он выступал с оперной труппой Большого театра. Это был 1964 год. Опера Чайковского имела огромный успех в Италии. На репетициях и спектаклях присутствовала труппа театра Ла Скала, и оркестранты даже прозвали Константина Арсеньевича «русский Караян»¹.

После удачных итальянских гастролей, накануне нашего отъезда в Киев, директор Большого театра М. И. Чулаки сказал моему мужу, что тот будет назначен главным дирижером Большого театра, на что Константин Арсеньевич решительно и твердо ответил: «На живое место не пойду!» ГАБТ тогда возглавлял Е. Ф. Светланов. Его приглашали в Большой театр еще несколько раз, но он не соглашался, отговариваясь тем, что «не может жить в Москве»...

¹ См. воспоминания Е. Светланова, Е. Образцовой и примечания к ним в настоящем издании.



К. Симеонов. Ленинград, 1980-е годы. Из архива Е. К. Симеоновой. Публикуется впервые.

Он никогда не похвалялся своими спектаклями, концертами, но говорить о них мог часами, проникая в самую суть произведения, анализируя его, высвечивая все его грани снова и снова. А рассказчик он был прекрасный, говорил горячо, ярко, необычным, образным языком.

Так было после его прощального концерта в Ленинградской филармонии, состоявшегося 6 декабря 1980 года². В тот вечер к нам домой пришел молодой дирижер, потрясенный необычным исполнением «Картинок с выставки» Мусоргского. Это был Олег Каэтани. Константин Арсеньевич стал подробно рассказывать ему о каждой части сюиты, объясняя более близкую ему инструментовку Горчакова. Они беседовали до самого утра. Забыты были усталость, нездоровье (Константин Арсеньевич был сильно простужен) и остывший ужин на столе. Олег Каэтани сидел завороченный, не спуская с Константина Арсеньевича глаз. Уходя от нас, он признался мне шепотом, что потрясен этой встречей. Он никогда не слышал столь необычной интерпретации сочинения Мусоргского, никогда не встречал столь самобытного дирижера, хотя его отец Игорь Маркевич с двенадцати лет брал его на концерты самых знаменитых дирижеров мира.

Внутренние духовные «накопления» Константина Арсеньевича были поразительны. Он много читал, имел прекрасную память, легко запоминал наизусть. Казалось, о чем он ни заговорит, он знает это досконально.

² См. прим. 7 к воспоминаниям О. Хмельницкого в настоящем издании.



Е. Симонова и К. Симонов. Ленинград. 1980-е годы.
Из архива Е. К. Симоновой. Публикуется впервые.

Константин Арсеньевич очень рано покинул театр. Ему было 65 лет, и это, конечно, не возраст для дирижера. Причину своего вынужденного ухода из Кировского театра он сформулировал очень определенно: «При создавшейся в театре обстановке дальнейшую свою работу в качестве главного дирижера считаю невозможной». В приказе о его увольнении написали: «В связи с уходом на пенсию...»

Известно, что сильнее всего страдают от бюрократов люди творческие – музыканты, художники, писатели, ученые. Бездуховность «власть предрежущих» губительна для их душ, необходимость подчиняться серости разрушает их творчество. Так и Константин Арсеньевич, стремясь вырваться из-под гнета всяческих начальников, неизменно оказывался побежденным. Его уход из Кировского театра, в котором он проработал восемь лет, его расставание с любимой им Киевской оперой в конечном итоге были спровоцированы грубым вмешательством чинуш в творческую жизнь театра и в его работу главного дирижера.

Константин Арсеньевич осознавал свой талант, он видел свой авторитет среди музыкантов, и он никогда не позволял себе забыть о своем человеческом и творческом достоинстве. «Все же честнее быть без вины обойденным, чем без заслуг награжденным», – говорил он.

В последние десять лет своей жизни он был окружен стеной молчания и равнодушия. Часто Константин Арсеньевич говорил мне с грустью: «А ведь я многое мог бы сделать, многое записать». Но почти ничего не было записано даже из того, что было сделано. За всю его творческую жизнь была осуществлена единственная телевизионная запись его юбилейного концерта в декабре 1980 года. А ведь он выступал с лучшими симфоническими оркестрами страны, работал в ведущих оперных театрах. Искусство исполнителя сиюминутно. Чудо рождается в недолгие концертные часы и, не запечатленное в записи, исчезает бесследно...

Если бы мне, жене и близкому другу Константина Арсеньевича Симеонова, задали вопрос: «Каким был этот человек?» – я бы ответила так: «Человек неординарный, не похожий на других. Большой и неутомимый труженик. Необыкновенно талантливый и одаренный. Никогда не тратил себя на суету, на мелочи жизни. Ум критический. Сильная импульсивная воля. Необыкновенная жажда творчества, эмоциональность (быть может, ему хотелось как бы наверстать упущенное из-за войны время). Глубокий интеллект, удивительная память. Человек сердечный, способный на большие жертвы. Скромный, но самолюбивый и гордый. Очень чуткий к обидам, легко ранимый. Смелый и не всегда осторожный. Все решал сам и не давал себя отговорить от того, на что уже решился. В глубоких переживаниях замкнутый. По отношению к близким людям несколько деспотичный. Широкий размах и отходчивость. В денежных делах безупречная честность, часто в ущерб себе. Необычайно тонкая нервная организация. В отношениях с людьми был доверчив и открыт, но не терпел фамильярности, лицемерия и предательства. Ненавидел равнодушных в искусстве. Чистый и красивый человек».

Любая жизнь должна состояться, особенно – жизнь талантливого человека. Быть может, невзгоды, которые, как правило, преодолевает избранная личность, закономерны. Они закаляют дух, помогают достичь вершин, которые обычным людям недоступны. А мерило таланта – это благодарная память людей, всегда искренняя и недоступная подкупу.

Как пример к сказанному я хочу привести один эпизод. В 1978 году на гастроли в Кировский театр приехал замечательный болгарский певец Николай Гяуров. Мы были с ним давно знакомы и дружны и провели вместе чудесный день, много и обо всем говорили. Прощаясь, он просил нас обязательно быть на его спектакле «Дон Карлос» в Кировском театре³. Константин Арсеньевич вдруг помрачнел и ничего не отвечал. Мне пришлось объяснить, что Константин Арсеньевич никогда больше не войдет в этот театр. Гяуров настаивал: «Ну, ради меня!» Тогда Симеонов сказал: «Я могу войти в этот театр только как иностранец». Гяуров ответил: «Хорошо, так и будет!»

Мы вошли в зрительный зал вместе с представителями болгарского консульства. Константин Арсеньевич шел по проходу ярко освещенного партера первым. Кто-то из музыкантов увидел его, и вдруг весь оркестр встал и начал аплодировать ему. Публика, ничего не понимая, тоже начала вставать, разглядывая зал. Константин Арсеньевич растерянно остановился... Я шепнула ему: «Это ведь тебя приветствует оркестр!» Константин Арсеньевич улыбнулся, подошел ближе и, прижав руки к груди, низко поклонился музыкантам...

Очерк 1989 г., интервью 1995 г.

³ Спектакль, о котором идет речь, состоялся 11 мая 1978 года.



К. Симеонов с оркестром Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. 1970-е годы.



академического театра оперы и
Директору ~~Ф. П. М. С. М. Курста~~ театра оперы и

Растригину М. Д.
от

над. дир. Гр. Нарконт СССР

Симонова К. А.

Заявление

Прошу освободить меня от работы в театре
с 21^{го} апреля 1974 года, так как дальнейшая моя
работа в должности первого дирижера театра,
~~связанная~~ связана с физическими трудностями, связанными
невозможной.

20 апреля 1974.

К. Симонов

Георгий Ветвицкий

Учитель

Георгий Анатольевич Ветвицкий (1944–1998) – дирижер. Окончил теоретико-композиторский факультет Московской консерватории (1971), факультет оперно-симфонического дирижирования Ленинградской консерватории (1974). Проходил стажировку в Мариинском театре у К. Симеонова, затем в Большом театре. В разные годы главный дирижер оркестра Одесской филармонии, главный дирижер Московского оркестра камерной музыки. В конце 1980-х годов дирижер Датского филармонического Королевского общества (Копенгаген).

Есть люди, которые учат большему, нежели ремесло, будь то даже ремесло дирижера. Они так значительны и не похожи на других, что трудно подобрать какие-либо сравнения. Таким мне видится Константин Арсеньевич Симеонов.

Не только у меня есть соблазн назваться учеником Симеонова. Одно время делались попытки говорить даже о его школе. Но мне кажется, что у него нет учеников, как нет школы, и я попытаюсь обосновать свою точку зрения.

Я учился у Константина Арсеньевича почти два консерваторских года, а мне кажется, что гораздо дольше – всю последующую жизнь. Настоящий, емкий талант воздействует так сильно, что даже один день общения может быть равен нескольким годам.

Я помню знаменитое симеоновское: «Воруйте! Ходите везде и воруйте!» – которое прозвучало на нашем первом занятии и повторялось впоследствии неоднократно. Он пояснил, что все мы заимствуем друг у друга и у предшественников душевный опыт, знания, профессиональные навыки, только одни это делают талантливо, а другие бездарно. Может быть, с первого занятия я и начну отсчет знакомства со своим учителем и постараюсь выразить саму суть огромного дарования этого уникального художника, как я ее понимаю. Все, что мне приходилось слышать о Симеонове, не объясняет его тайны. Даже прославленные музыканты, вспоминая его, видят только внешнюю сторону. Они пытаются копировать его слова, жесты, и я тоже невольно делаю это, потому что очень многое «украл» для себя, но все это не главное. Его нельзя повторить. Невозможно жить такой наполненной внутренней жизнью, какая была у этого человека, как невозможно понять его, зная лишь события его жизни, будь то поездка в Милан или деятельность в Кировском театре. Это была поразительно цельная натура. Он вписывался в мир таким, каким был создан, – со всеми его непривычными особенностями, например, с шокировавшей многих манерой общения. Это был человек с удивительной, русской душой. Если попытаться с кем-то сравнить его, то на память приходят толстовские, бунинские образы..

В 1969 году я поступил на дирижерский факультет Ленинградской консерватории, но попал не к профессору Н. С. Рабиновичу, из-за которого я приехал из Москвы в Ленинград, уже будучи студентом Московской консерватории, а к совершенно не известному мне Симеонову. Константин Арсеньевич в том же году начал преподавать, я и Ренат Салаватов стали его первыми учениками.

Известие это меня не обрадовало. Не долго думая, я пошел к ректору П. А. Серебрякову и заявил, что у Симеонова я заниматься не буду. Павел Алексеевич по-отечески посоветовал мне присмотреться, подумать, на что я довольно самонадеянно ответил, что посмотреть можно, но из этого все равно ничего не выйдет. Желания

студента не всегда совпадают с консерваторскими законами, и вскоре мы с Ренатом отправились на урок к Константину Арсеньевичу.

Впечатление от первого занятия было сложное. Поскольку класс нам почему-то дали не сразу, вначале мы гуляли по консерваторским коридорам и беседовали о дирижерском ремесле, о тайнах этой профессии и тому подобном. Я не вытерпел и сказал, что хорошо бы нам немного позаниматься. Симеонов тут же меня прервал и дал понять, что если мне не интересно, то он может и не преподавать.

Около недели мы с Ренатом размышляли о том, что же будет дальше, и ничего не могли понять. Я поступил в консерваторию, имея определенные дирижерские навыки, некоторое представление о московской и ленинградской школах, о процессе работы над музыкальным произведением. Наконец, я уже дирижировал студенческим симфоническим оркестром в Москве и считал себя профессионалом.

Вскоре педагог дал нам задание. Я подготовил Вторую симфонию Бетховена, Ренат – одну из симфоний Мендельсона, и мы получили в консерваторской диспетчерской класс всего на два часа.

Я положил перед Константином Арсеньевичем партитуру и, зная сочинение наизусть, встал за пульт, сделав попытку продирижировать всю симфонию с выстроенной мной концепцией. Я был остановлен на первой же ноте. Застряли мы на этой ноте надолго, и все происходящее было для меня загадкой, поскольку совершенно не походило на манеру преподавания таких уважаемых мной профессоров, как Л. М. Гинзбург, Н. С. Рабинович, И. А. Мусин. Сняв ботинки, мы ходили на цыпочках по классу, словно в мягких тапочках по Эрмитажу, а когда зашла речь о французской революции, Константин Арсеньевич почти схватил за глотку концертмейстеров, объясняя мне, что это Бетховен, а не польки-топотушки. Мне казалось, что я стал свидетелем артистичного, чуть дурашливого представления, и посматривал на часы, боясь опоздать на московский поезд. Время шло, а мы все сидели на первой ноте, разговор был захватывающе интересным, но не имел никакого отношения к технике дирижирования! Наконец, я положил палочку и направился вон из класса. Симеонов догнал меня в коридоре, развернул без сентиментальностей, с силой (я даже подумал, что дело закончится печально, поскольку мы одной с ним закваски), и закричал на всю консерваторию:

– Гении! Всем хочется в рамку влезть!

– Какие же мы гении? – начал я возражать. – Два часа я слушал интересную лекцию, но что мне делать – не знаю.

– Иди, – сказал он, – и думай.

Мы с Ренатом подумали и решили, что дождемся начала театрального сезона.

Прошло две недели, занятия продолжались в том же духе. Даже намек не было на овладение методикой дирижирования, какими-то техническими приемами. Я тогда не понимал, что в дирижировании нет такой методики, нет техники, которую можно просто механически перенять и приложить к данному музыкальному произведению. Лишь позже пришло осознание того, что это как раз и есть высшая форма обучения, когда тебя побуждают искать невыверенные, нетрадиционные пути, когда объясняют, в чем же суть работы дирижера с музыкальным произведением, а не заставляют что-то вызубрить.

Через две недели я в панике подошел к Н. С. Рабиновичу и попросил его прийти на урок. Николай Семенович пришел, степенно поздоровался и уселся на стул. Я забрался за пульт. Константин Арсеньевич, обращаясь к Рабиновичу, начал урок примерно

с такой фразы: «Я говорю вот этому чижику (он меня так звал), что, по сравнению с главной темой Второй симфонии, Волховстрой – это зажигалка». В таком академическом заведении, как консерватория, эта фраза могла показаться, по меньшей мере, шуткой. Но у Симеонова никогда не было разграничений на людей простого звания и народных артистов, профессоров. На протяжении всего урока, который шел как обычно, я чувствовал, что Николай Семенович ощущал себя немного неуютно, словно его профессорская вальяжность была здесь неуместна, и он как-то пытался ее скрыть.

После урока я подошел к Рабиновичу:

– Николай Семенович, Вы поняли? Он не в себе.

– Вы не правы, – ответил наш заведующий кафедрой. – Вы попали в класс к талантливейшему человеку. А таланты – они все с чудинкой. Я – тоже.

Вскоре начался театральный сезон, я просиживал на всех репетициях Симеонова в Кировском театре, писал бесконечные корректуры к его спектаклям и через несколько месяцев понял, что то, чему пытался научить меня Константин Арсеньевич, и было истинным, настоящим.

Мы подружились, подолгу беседовали, и эти часы были настолько яркими, что навсегда остались в моей памяти.

Впоследствии мне часто приходилось слышать, что Симеонов – человек конфликтный, что он никогда не скупился на резкие слова и что поэтому в музыке ему были близки драматические образы. Это опять же внешнее, поверхностное мнение. Почему он мог сказать коллеге, профессору, малоизящную фразу про Волховстрой, почему нашел именно эту, а не другую краску? Почему он мог прервать органиста и в буквальном смысле показывать ему, «как медведь орет»?

– Но у меня там фа диез, – робко возражал исполнитель.

– Какой фа диез? Нажми хоть десять педалей, но найди нужную краску!

Почему в пьесе «Старый замок» из «Картинок с выставки» Мусоргского Симеонов заставлял трубача искать «ржавый звук», «голос из XIV века»? Почему, наконец, он вынудил меня так долго возиться с партитурой Второй симфонии Бетховена? Он считал, что знание произведения – это нечто большее, чем выученный текст, умение слышать все голоса и найти в оркестре ошибки. Ремесло как таковое Симеонова никогда не интересовало. Технические замечания на репетициях он делал походя, не концентрируя на этом внимание. Были только образы, посредством которых передавался импульс к совместному творчеству. В этом и состояли его талант и понимание роли дирижера.

Я не могу говорить о нем как о дирижере симфоническом, оперном, камерном и так далее. Это принципиально неверно. Он был дирижером по своей сути. Подобный феномен трудно объяснить словами, как неопределимо такое явление, как талант. Оставшиеся у многих в памяти крылатые выражения Симеонова не имеют силы без контекста, в котором они рождались. Они воспринимаются лишь как шутки, наигранность, актерство, даже бескультурие. Но это далеко не так. Его образы и сравнения были связаны с его совершенно индивидуальным умением слышать, с его физиологическими музыкальными данными, которые были уникальны. Слух Симеонова был способен не только определять высоту звука (это встречается довольно часто), не только воспринимал тембровую окраску звука (что само по себе редчайшее явление), – он был образно-тембровым, подключенным к беспредельному воображению, к механизмам ассоциативного мышления. Даже если б кто-нибудь из его учеников захотел сформировать себя по такому образу и подобию, у него просто не хватило бы для этого природных данных.

Думаю, что психологическая организация и ценностные ориентации, составлявшие творческий облик Симеонова, в наше время не встречаются. Он уже тогда удивительно не вписывался в формировавшиеся условия, приведшие сегодня к страшному упадку нашей культуры, к вытеснению высокой музыки чудовищным, диким суррогатом, который все сейчас вольно или невольно потребляют. Он называл подобные явления не иначе, как «разгул дурака».

К сожалению, в нашем музыкальном искусстве сложилась практика, повторяющаяся с небольшими вариантами везде. Она состоит в следующем: для того чтоб благополучно работать и жить, необходимо иметь хорошо оплачиваемый, ни в чем не нуждающийся оркестр и периодически выезжать с ним за границу. Что бы мы ни говорили, но психология наша связана с бытом, видеокамерами, стереоаппаратурой и прочими атрибутами цивилизации. А вот пример из жизни Симеонова.

В первый год моей учебы в его классе Константину Арсеньевичу пришло приглашение из Италии. Звали на постановку «Пиковой дамы». Я знал об этом, и мое воображение сразу нарисовало приятную картину: я, уже в качестве какого-нибудь ассистента, тоже еду вместе с моим профессором в Милан. После очередного урока мы вышли из консерватории, и, шагая вместе с Константином Арсеньевичем по направлению к его дому, я осторожно поинтересовался:

– Что приглашение?

– Приглашение? Лежит. Я в Италию не поеду.

– Почему?! – я пытался представить себе реакцию любого дирижера, оказавшегося на месте Симеонова.

– А они петь не умеют.

– В Ла Скала не умеют петь? А у нас умеют?

– Ты неправильно меня понимаешь. Русскую музыку они не умеют петь.

Вот центр сопряжения. Обычная, но так редко встречающаяся честность – профессиональная, художническая, человеческая.

Он не умел пользоваться чужим мнением, не принимал нивелирования, серости в искусстве. Его нашумевшая постановка «Садко» в Кировском театре, вызвавшая крикливо-резкую реакцию журнала «Советская музыка», была не эпатажем, а воплощением позиции честного художника¹. Она выросла на основе изучения авторских рукописей и была талантливым опытом создания на сцене варианта, соответствующего первоначальному авторскому замыслу. Как часто гораздо большие и принципиально неприемлемые купюры, встречающиеся в постановках наших музыкальных театров, вызывают не такие жаркие споры и не столь жесткую критику, какую пришлось пережить Константину Арсеньевичу.

Симеонов не умел обходить острые углы. В его поступках были значительность и достоинство, и я думаю, что именно эти качества, столь редкие для современного человека, осложняли Симеонову решение многочисленных организационных вопросов, которыми он по своей должности главного дирижера должен был заниматься. Приходилось преодолевать противодействие управлявшей искусством среды, что не всегда удавалось. Вспоминается мне такой случай. В те годы секретарем по идеологии Ленинградского обкома КПСС была З. Круглова. Однажды Константина Арсеньевича вызвали в обком. После урока в консерватории мы с ним поехали, и я стал свидетелем следующей беседы.

Симеонов свободно входит в дверь начальственного кабинета.

– Минуточку.

¹ См. прим. 5 к воспоминаниям Е. Светланова в настоящем издании.

– А у меня как раз эта минуточка есть, мы договоримся.

Там к подобной вольности не привыкли и от удивления сразу начали разговор:

– Да, я Вас слушаю.

Симеонов достает список артистов театра, участвующих в предстоящих зарубежных гастролях.

– Да, да, я как раз хотела с Вами по этому поводу поговорить. Я кое-кого недосчиталась в этом списке. Вместо И. Богачевой здесь Л. Филатова, вместо...

– Вычеркивайте.

– Да, я вычеркиваю.

– А кто там руководителем значится?

– Вы, народный артист К. Симеонов.

– Вычеркивай и пиши «Круглова».

Я не помню, чем закончилась эта история, но смысл ее понятен.

И еще одно. Этот огромный по своему дарованию музыкант никогда не был доволен собственными художественными результатами. Я не раз спрашивал его: «А был ли хоть один удовлетворивший Вас спектакль?» «Да, – ответил он как-то, подумав, – один, пожалуй, был – в Милане, с Большим театром. Что-то похожее было на то, как я себе этот спектакль представляю». В ответе Симеонова не было бравады. Каждый из своих спектаклей, особенно «Пиковую даму», он с полным правом мог назвать шедевром. И это было бы правдой. Но на уровне своих установок, своего слышания и понимания музыки этому художнику никогда не удавалось достичь совершенства. Неудовлетворенность доставляла ему страдания, но она тоже была частью его цельности, его неповторимой индивидуальности.

Что касается наших занятий в консерватории, то после сложного периода знакомства они стали более ровными и определенными. Был намечен круг изучаемых произведений, началась подготовка к экзамену, на котором нам с Ренатом без разговоров поставили по «пятерке». Константин Арсеньевич был очень строг и в глаза говорил нам суровые вещи, а за глаза – что люди талантливые и перспектива есть. Отношение к нам у него было особое: первые ученики, первый курс, первый опыт. Постепенно мы начали понимать то, что Константин Арсеньевич пытался объяснить нам на первом занятии: углубленная работа с партитурой – это только начало пути к музыке.

На следующий год вдруг выяснилось, что Симеонов в консерватории преподавать не будет. Думаю, что между его отдалением от учебной работы и отказом от гастрольной поездки с Кировским театром есть логическая связь: осознание своей значимости, своего человеческого достоинства и нежелание молча проглотить обиды. Дружба наша не прервалась, остались посещения театра, встречи, беседы, но все равно было очень жаль.

Почему Симеонов не оставил своей дирижерской школы? Быть может, в этом виновато время и мы, живущие по его прагматичным законам. И все же я хочу назвать этого бесконечно талантливого и доброго человека Учителем. Учитель – это тот, кто призван разбудить душу, кто умеет раскрыть в человеке лучшее, кто в себе и через себя несет свет творчества. Таким, мне кажется, был Константин Арсеньевич Симеонов.

Интервью, 1990 г.



Последний концерт, Большой зал Ленинградской филармонии, 6 декабря 1980 г.

Записка Е. Мравинского К. Симеонову.
Ленинград, 6 декабря 1980 г. Автограф.
Из фонда СПбГМТИИ.

Дорогой
Константин
Арсеньевич
Радулов Вангелю похвально
за пылкость.
Крайко обиделю все,
целую, жму все
Кортуго.

Милый и
уважаемый Вас

Евгений

6-IV-80.

Musical score for page 124. The score consists of multiple staves, including treble and bass clefs. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The music is arranged in a multi-staff format, typical of a piano or orchestra score.

**ИЗБРАННЫЕ
СТРАНИЦЫ
ПЕРЕПИСКИ**

Musical score for page 128. The score consists of multiple staves, including treble and bass clefs. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The music is arranged in a multi-staff format, typical of a piano or orchestra score.

Дорогой Дмитрий Дмитриевич...

Наконец-то я освобожден от службы сна...
3^{го} июля мною было получено заявление об освобождении от работы в Королевском Т-ре (уже Третье заявление) и оно, слава богу, нашло свое разрешение.

Мною 25^{го} июля ^{свои записки} свиделся с бюрократом и здравыми, а своих товарищ, не переставая короля Тра,

здоровья военной службы, поубеждает себя
независимым ~~свободным~~ человеком.

Кавказ

Дорогой Александра Сергеевич! Вам не было

получено, и, конечно, совсем и можно было представить
земли? "Дорогой" так мне далеко не безразлично к
Кресты и "Шестой" моды, с которыми у меня не
Сроды нем и играм монахов!!!

Если бы каверы так было...
Примите наши добрые
поздравления и пожелания.

16 мая

R. D. D. D.

Ваше письмо
получено
и, конечно, совсем
и можно было
представить
земли? "Дорогой"
так мне далеко
не безразлично
к моды, с которыми
у меня не
Сроды нем и играм
монахов!!!
Если бы каверы
так было...
Примите наши
добрые
поздравления
и пожелания.

К. А. Симеонов – Е. Д. Симеоновой (Пундор)¹

[Могилев], 1 июля 1941 г.

Дорогая моя Лена!

Могу сообщить тебе, что мы с Янкой и Наташей благополучно эвакуировались из Минска, но, направляясь по могилевскому шоссе (около местечка Червень), мы потерялись. Это горе трудно перенести. [...] Янка, возможно, села на проходящую машину и поехала в Могилев, тогда я надеюсь на благополучную нашу встречу в Москве или Ленинграде. [...] Я иду пешком к Могилеву, а возможно и мимо, питая надежду их встретить. Целую.

Костя

Адресовано в Ленинград. Архив Н. К. Симеоновой.

¹ См. прим. 6 к воспоминаниям И. Мусина в настоящем издании.

К. А. Симеонов – Е. Д. Симеоновой (Пундор)

[Белоруссия], 27(?) июля 1941 г.

Дорогая моя Лена, [...] где Янка с Наташей? Если им удалось выбраться, то Янка, вероятно, тебе написала, куда их направили, а самое главное – живы ли они и здоровы ли. Живу мыслью, что Янка не подведет – вывернется, напишет. С тобой, надеюсь, все благополучно.

Моя же участь такова, что я, кажется, уже определился в часть и могу дать тебе адрес. Жаль, что ни в какой технике я ничего не понимаю и остаюсь в этот период профаном – даже в винтовке, которую мне пришлось несколько дней носить на плече (к моему стыду, в окопе мой сосед из кадровых зарядил ее). Но я не отчаиваюсь, думаю, что из меня в такой обстановке росо а росо выйдет боевой человек. [...] Мой адрес: полевая почтовая станция 442–66, отдельный инженерно-аэродромный батальон. К. А. Симеонову.

Адресовано в Ленинград. Архив Н. К. Симеоновой.

К. А. Симеонов – Е. Д. Симеоновой (Пундор)

[Белоруссия], 30 июля [1941 г.]

Дорогая Лена, недавно, дня три тому назад, я тебе писал и указал адрес, который теперь не действителен. Нового адреса пока не могу дать. Пишу пока я, а после ты

разом опишешь все. Нахожусь в новой части и занимаюсь военной подготовкой. [...] Делаю кое-какие успехи. [...] Из «лабуха» должен получиться боец.

Мои мысли заняты Наташкой и Янкой, снятся во сне, сердце болит, но надеюсь, что они выбрались и ты их сможешь увидеть. Деньги у Янки должны быть, только не знаю сколько, [...] есть у нее мои часы ЗИФ и костюм, на первое время должно хватить. Тебе же я передал через Аню Мусину¹, которую встретил в Чаусах, кучу облигаций – те, которые у нас были. На них есть твой ленинградский адрес, и она [А. Мусина], вероятно, перешлет их тебе.

Время у нас сейчас такое, что все заняты одной мыслью – как скорее победить врага. Если ты не приняла на себя каких-либо обязательств, близко связанных с обороной, то поспеши и внеси свою лепту в общее дело. Как артистка ты мало принесешь пользы; иди в санитары, на хозяйственную работу. [...]

Наташка, Наташка, где она? Я надеюсь, что ты, как только получишь от меня адрес, молниеносно меня уведомишь о них. [...] Напиши, как тебя застали события, как доехала до Москвы и дальше до Ленинграда. Пишу, надеясь, что ты там и что, пока не встретишься с ребятами, оттуда не уедешь.

Ну вот пока и все. Здоров, закаляюсь, обучаюсь. [...] Целую крепко, крепко.

Костя

Адресовано в Ленинград. Архив Н. К. Симеоновой.

¹ Речь идет об Анне Ароновне Коган – жене Ильи Александровича Мусина. Читайте его воспоминания, помещенные в настоящем издании.

К. А. Симеонов – Е. Д. Симеоновой (Пундор)

[Белоруссия], 7 сентября [1941 г.]

Дорогая моя Елена!

Неужели я обращаюсь к тебе, как к чему-то несуществующему? Вот уже прошло столько времени, а ответа все нет, мертвая тишина. Становится жутко! Пока с этим не могу согласиться и, не теряя надежды на ответ, пишу и жду.

Действующая Армия, полевая почта 74263-Л.

Твой Костя

Адресовано в Ленинград. Архив Н. К. Симеоновой.

К. А. Симеонов – Е. Д. Симеоновой (Пундор)

[Ленинград], 26 мая [1948 г.]

[...] Вот я и продирижировал Глазунова¹. [...] Завтра буду говорить в Радиокomiteе о записи программы. 4-я симфония [Глазунова] не подходит, т. к. в этом месяце ее транслировали из филармонии. Мне придется дирижировать что-то другое. [...]

На концерте видел много знакомых, друзей. Видел Бориса Ивановича Загурского, передал ему от тебя привет. Он мне говорил о Ленинграде. Вероятно, до него дошли слухи, что я из Киева уезжаю. [...] Он мне говорил о Михайловском театре², о роли главного, а я ему ответил, что у меня психология не главного; [он] что-то говорил о Кировском театре. Я плохо все помню. Это было в антракте. Надо будет к нему зайти. [...]

Заходил в консерваторию, видел там очень много старых друзей. [...] Приятно после долгих лет вдруг увидеть свою студенческую жизнь в лицах. [...]

Адресовано в Киев. Архив Н. К. Симоновой.

¹ Концерт, о котором идет речь в письме, состоялся 26 мая 1948 года в Большом зале Ленинградской филармонии. Программу концерта, исполненную 3. к. р. симфоническим оркестром филармонии под управлением К. Симонова, составили: Глазунов – Пятая симфония, Сюита из балета «Раймонда», Концерт для скрипки с оркестром (солистка – Г. Баринава).

² МАЛЕГОТ.

К. А. Симонов – Е. Д. Симоновой (Пундор)

[Сочи], 28 августа [1949 г.]

Дорогая моя Елена!

Вот и Сочи. Ночь, 3 часа. Провел один из сложнейших концертов сегодня. Концерт прошел очень хорошо. Программа была тяжелая. Меня «угостили» здесь 6-й симфонией Чайковского (удалась) и особо «подкараулили» с Яковом Заком. Вручили мне перед репетицией одну маленькую и зверски сложную партитуру – Рапсодию на тему Паганини Рахманинова. Ух, и попотел же! Но прошло хорошо. [...]

Завтра отдыхаю, а послезавтра будет репетиция: 4-я симфония Чайковского, 2-й фортепианный концерт Рахманинова (с Я. Заком) и Итальянское каприччио. [...] Мне поручили этой программой закрывать сезон¹. Надеюсь, что будет не хуже.

Высох как щепка. Жаль, что Гагры не состоялись. Мало желающих туда ехать, не набрали оркестра. Значит, приеду в Киев – работать. Отдых опять не состоялся. Как у вас там дела? Есть ли новая квартира или только слова? Ты скажи, что не ровен час сбегу, даже если все разом будут «нажимать». [...]

Сейчас вернулись с Заком после прогулки. Чудо! Спокойно, природа во всей своей красоте. Только после концерта увидел всю эту прелесть. А море! [...]

Целую всех крепко.

Костя

Адресовано в Киев. Архив Н. К. Симоновой.

¹ Эта программа была исполнена ГСО СССР под управлением К. Симонова 30 августа 1949 года на сцене сочинского Летнего театра.

С. В. Ельцин – К. А. Симонову

Ленинград, 8 апреля 1956 г.

Многоуважаемый Константин Арсеньевич!

Прошу Вас по возможности незамедлительно дать Ваш ответ на следующее предложение: я хотел бы Вас видеть в составе дирижеров нашего театра и работать с Вами в самом тесном, дружеском контакте. У нас имеется вакансия штатного места в 8 000 руб. в месяц, и мне хочется, чтоб ее заняли Вы.

Вопрос с жильем в Ленинграде, естественно, не будет препятствием к Вашему приезду сюда, в Ленинград.

Репертуар наш состоит преимущественно из русской классики. [...] Прошу Вас ответить по адресу: Ленинград-28, ул. Пестеля, д. 13/15, кв. 13, Сергею Витальевичу Ельцину.

Жду незамедлительного ответа. Жму руку. Желаю здоровья. С приветом.

С. Ельцин

Адресовано в Киев. Архив Н. К. Симоновой.

К. А. Симеонов – Н. К. Симеоновой

деревня Крестцы Калининской области¹,
22 июля [1957 г.]

Наташечка! Душечка!

Мне мама сказала, что ты занедужила. Неужели без этого нельзя обойтись? Сейчас стоят такие чудные погоды, а ты глупишь. Если у тебя закончилась практика, я тебе рекомендую на пару недель приехать ко мне в деревню. Здесь скучновато, но зато Волга и леса дадут тебе настоящий отдых. Заодно чуть-чуть приблизишься к жизни, вдохнешь и познаешь то, чего никогда не дадут тебе любые университеты. А ну-ка, нырни! Жалеть не будешь! Отсюда вместе поедем назад. [...]

Как получишь это письмо, обязательно (не поленись) ответь мне. [...] Если поедешь, то не приезжай в Калинин в воскресный день, т. к. оттуда не выберешься. [...] От Калинина на автобусе, или сообразишь там сама. Это будет проверка твоей пригодности к жизни. От Калинина поедешь на Старицу до Иваниши, а там вплавь через Волгу. [...]

Адресовано в Киев. Архив Н. К. Симеоновой.

¹ Тверская область.

Д. Д. Шостакович – К. А. Симеонову

Москва, 21 апреля 1963 г.

Дорогой Константин Арсеньевич!

Больше недели тому назад я послал в Театр оперы и балета им. Т. Г. Шевченко рукопись клавира моей оперы «Катерина Измайлова». Послал я на имя директора театра В. П. Гонтаря. Попутно просил его сообщить мне, получен ли мой клавир. До сих пор от В. П. Гонтаря не имею ответа. Возможно, что он очень занят, и у него нет времени сообщить мне об этом.

Поэтому я обращаюсь к Вам с большой просьбой: выясните, пожалуйста, получил ли В. П. Гонтарь мой клавир. Если да и если нет (может быть, почта виновата), сообщите об этом, пожалуйста, мне. Мой адрес: Москва К-9, ул. Неждановой, д. 8/10, корпус 2, кв. 23.

С лучшими пожеланиями

Д. Шостакович

P. S. Извините меня, пожалуйста, за беспокойство, которое я Вам причиняю этой просьбой, но меня это очень беспокоит. Я сейчас нахожусь в больнице, где проведу недели три-четыре. Ужасно я был бы счастлив, если бы Вы взяли за мою «Катерину Измайлова».

Крепко жму руку.

Д. Ш.

Ответьте мне по домашнему адресу. А мне каждый день пересылают в больницу всю корреспонденцию.

Адресовано в Киев. СПбГМТиМИ (ГИК № 19891).

Д. Д. Шостакович – К. А. Симеонову

Москва, 30 апреля 1963 г.

Дорогой Константин Арсеньевич!

Спасибо за письмо. Спасибо за добрые слова.

Рукопись моего клавира я послал в Ваш театр для того, чтобы он пригодился для работы над переводом. Я думал, что клавир нужен будет Н. П. Бажану, который согласился сделать перевод. Если же моя рукопись для этого не годится, то вышлите мне ее обратно. Клавир и партитура Вам будут высланы своевременно. И клавир, и партитуру я прокорректировал, что внушает некоторые надежды на их точность. Возможно, я там что-то и проворонил. Ну, тогда можно будет исправить.

Поздравляю Вас с 1 Мая.

Будьте всегда здоровы и счастливы.

Ваш Д. Шостакович

В больнице я пробуду до 15 мая. Чувствую себя хорошо. Очень скучаю.

Д. Ш.

Адресовано в Киев. СПБГМТиМИ (ГИК № 19892).

Д. Д. Шостакович – К. А. Симеонову

Москва, 23 декабря 1964 г.

Дорогой Константин Арсеньевич!

Пользуюсь любезностью Ирины Александровны¹ и посылаю Вам это письмо.

Пластинкой, которая у Вас есть, Вы руководствуйтесь относительно. По сравнению с пластинкой, я многое переделал, и все эти переделки вошли в партитуру. Если в клавире и партитуре имеются расхождения, то правильной нотный и литературный текст в партитуре. По нему и исправляйте клавир. Но, как мне кажется, таких расхождений очень мало.

Будучи большим и старым почитателем Вашего таланта, я очень радуюсь, что Вы занялись моей «Катериной Измайловой». С нетерпением жду встречи с Вами и очень хочу Вас видеть и слышать.

Шлю Вам самые лучшие пожелания.

Ваш Д. Шостакович

P. S. Когда я вам понадобится, вызывайте меня, и я сразу приеду.

Д. Ш.

Поздравляю Вас с наступающим Новым годом.

Д. Ш.

Адресовано в Киев. СПБГМТиМИ (ГИК № 19893).

¹ Ирина Александровна Молостова.

К. А. Симеонов – Д. Д. Шостаковичу

Киев, 16 мая 1965 г.

Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Приветствуем Вас с Ириной Антоновной.

Только что пришел со спектакля (8-го) «Катерины»¹. Прошел великолепно!! Не разрушается, а укрепляется он. Пришли даже композиторы-харьковчане. Принесли весьма теплые слова о спектакле. Были какие-то «звукоеды», которые просто были в восторге и обещали высказаться в прессе. (Давно пора!)

Несколько раз звонил Вам, но не застал. Интересовался «Разиным»², была возможность осуществить встречной концертной программой в театре. Но!.. Пришлось заняться (как думаете чем?) «Богданом [Хмельницким]»³. Прохожу курсы «кройки и шитья». Попался!!!

Сегодня пели и играли отменно! Если б навеки так было...

Примите наши добрые чувства и пожелания.

К. Симеонов

Адресовано в Москву. Печатается по черновику письма. Архив Е. К. Симеоновой.

¹ См. прим. 3 к воспоминаниям Е. Светланова.

² Поэма для солистов, хора и симфонического оркестра «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича.

³ См. прим. 1 к воспоминаниям Я. Верховинца.

Д. Д. Шостакович – К. А. Симеонову

Москва, 9 ноября 1965 г.

Дорогие Елена Константиновна¹ и Константин Арсеньевич!

Спасибо Вам за память и за внимание, которые меня ужасно обрадовали, когда я вернулся в Москву из очень долгой поездки в Йошкар-Ола.

Будьте всегда здоровы и счастливы. Ирина и я без Вас скучаем и очень надеемся на скорую встречу.

Д. Шостакович

Адресовано в Киев. СПбГМТиМИ (ГИК № 19895).

¹ См. прим. 11 к воспоминаниям В. Борищенко.

К. А. Симеонов – Н. К. Симеоновой

Ленинград, 25 апреля 1967 г.

Ну вот, Наташа, операция «ы» окончена. Все теперь встало на свое место. Тебе известно, что я уже зачислен¹. [...] Только теперь начнется морока, которую я всячески избегал.

Квартиру получил великолепную, в чудном месте. Кругом одни шедевры, и на Неве. Много простора и света. Хочу, чтоб ты имела в своих действиях такую же дерзость, как я. Подумай, может быть, тебе пора пересмотреть свое отношение к Киеву. Взвесь... Но делать нужно все с умом и своевременно. Вероятно, ты здорово поумнела и теперь сможешь объяснить все то, что произошло со мной. «Безнадега» нашел в себе силы, энергию восстать. [...] Остальная путаница и ложь, которая окружала меня, теперь тебе известна лучше. В перспективе очень много у меня трудностей, а интересного еще больше.

Я думаю, ты найдешь время всегда писать мне. [...] Выбери время, чтобы приехать в Ленинград и оценить все.

Тороплюсь, начинается спектакль юбиляра, моего однокашника Василия [Соловьева-] Седого – балет «Тарас Бульба».

Крепко обнимаю.

Батя

Адресовано в Киев. Архив Н. К. Симоновой.

¹ Речь идет о переезде К. Симонова в Ленинград и о начале работы в Марининском театре.

Д. Д. Шостакович – К. А. Симонову

Репино, 22 июля 1967 г.

Дорогие Елена Константиновна и Константин Арсеньевич!

Сегодня мы с Ириной отбываем в Москву. Не удалось нам побывать у Вас и посмотреть, как Вы живете, как устроились.

Очень хочется осуществить это в будущем. Ирина и я шлем Вам самые лучшие пожелания.

Ваш Д. Шостакович

Адресовано в Ленинград. СПбГМТиМИ (ГИК № 19898).

Д. Д. Шостакович – К. А. Симонову

Москва, 5 января 1968 г.

Дорогие Елена Константиновна и Константин Арсеньевич!

Примите наши хоть и запоздалые, но самые горячие поздравления с Новым годом.

Ваши И. и Д. Шостаковичи

Адресовано в Ленинград. СПбГМТиМИ (ГИК № 19899).

Д. Д. Шостакович – К. А. Симонову

Жуковка, 6 мая 1968 г.

Дорогие Елена Константиновна и Константин Арсеньевич!

Спасибо Вам за Ваше внимание. Поздравляем Вас с праздником Победы.

Ваши Шостаковичи

Адресовано в Ленинград. СПбГМТиМИ (ГИК № 19900).

К. А. Симонов – И. Д. Гамкало

Ленинград, июль 1980 г.

Дорогой Иван!

Весьма тронут многочисленными поздравлениями, в том числе и Вашим поздравлением – тронут до слез. Обилие чувств, неисчерпаемых признаний [...] всколыхнуло

и потрепало мою душу. Мне передали два рулона записи радиопередачи обо мне¹, я услышал давно забытые мной записи и речи признания моих «подвигов». [...]

Они [участники радиопередачи], да и я сам, не подозревали, что, оказывается, я натворил. Ведь они знали меня только по Киеву, а оказалось, за моими плечами целый список моих деяний, о которых я не подозревал. Я безмерно благодарен за теплые слова в мой адрес. [...] В твоём, Иван, выступлении, чуть суетливым, было такое количество эпитетов, похвал и определений, что даже я смутился. [...] Твои слова как моего друга – это одно. Но те, кто далеко не могут считать себя моими друзьями, преодолев личное, высказали, как мне кажется, искренне свои чувства о моих устремлениях, о стиле моей работы. [...] Пожалуйста, передай мою искреннюю благодарность за прочувствованные слова в мой адрес.

Хочется еще «живьем», в открытом концерте (хотя бы с Мусоргским) предстать у Вас в Киеве за пультом, как я должен предстать за пультом в Ленфилармонии с программой-монографией, посвященной 100-летию со дня смерти Мусоргского². [...]

Всем, всем привет с благодарностью. До встречи, обнимаю.

Ваш К. Симеонов

Адресовано в Киев. Архив И. Гамкало.

¹ Радиопередача Украинского радио, посвященная 70-летию со дня рождения К. Симеонova и прозвучавшая в эфире 20 июня 1980 года (редактор А. Вишнева).

² См. прим. 1 к воспоминаниям О. Каэтани.

К. А. Симеонов – И. А. Молоствовой¹

Ленинград, [ноябрь] 1980 г.

[...] После четырехлетнего простоя, 6 и 7 декабря состоится «проба пера» в Ленинградской филармонии². В программе только Мусоргский. [...] Звонили из Москвы, 6-го хотят что-то организовать и, кажется, будут писать. [...]

Лучшие мои спектакли связаны с твоими постановками, такими как: «Мазепа», «Хованщина», «Катерина Измайлова». [...] Меня очень порадовало то, что наконец-то «Хованщина» пошла на русском языке. [...] Вообще говоря, хрестоматийные классические произведения должны показываться только в подлиннике. [...] Кстати, я с удовольствием восстановил бы у вас «Мазепу» на новых началах, силы есть отличные, но вы же идете на реконструкцию. [...]

Адресовано в Киев. Архив И. Молоствовой.

¹ Письма К. Симеонova к И. Молоствовой приводятся также в ее воспоминаниях, помещенных в настоящем издании.

² Состоялся только концерт 6 декабря 1980 года.

К. А. Симеонов – Венедиктовым

Ленинград, [27 декабря 1980 г.]

Дорогие Лев и Майя!

Поздравляю Вас с Новым годом! Желаю... желаю... Очень тронут порывами и вниманием ко мне. Работал в больном состоянии – свалился, слава Богу, без осложнений. Теперь воспрянул и чувствую, что могу... Не зря всю жизнь воевал и мучился неудовлетворенностью. Значит, есть и было что сказать. [...]

Получил ряд предложений, в том числе и от Цент[рального] Радио и Теле[видения] принять участие в работе двух оркестров в концертах и записях. Дал осторожный, хоть и положительный ответ. Стиль и тон разговора резко изменился в лучшую сторону. [...] Боюсь перегрузок и штурмовщины. С киевлянами надеюсь встретиться, а Вам мои лучшие чувства. Другьям привет, особо Ирине Молостовой и коллективу т[еатра], чья кровь и пот еще не обсохли на моих руках. Крепко обнимаю.

Ваш К. Симеонов

Адресовано в Киев. Архив Л. Венедиктова.

К. А. Симеонов – Л. Н. Венедиктову

Ленинград, 26 февраля 1981 г.

[...] Я попал в дурацкое положение. Сейчас, как и предполагал раньше, скрещиваются все вопросы, связанные с моими концертами. Закончились республиканские съезды, заканчивается и союзный, «влип» в целую серию неразрешенных вопросов, остаюсь должником Ленинградской филармонии, Союзного Радио и Киева. Конкретных сроков пока ни от кого не имею. Послал письмо Лысенко¹ с предложением варианта программы, а именно: «Картинки [с выставки]» соединить с кантатой Прокофьева «Александр Невский», для чего требуется мощный хор. [...] Дорогой Лев Николаевич, Виталию я написал в письме свои соображения относительно программы, он Вам сообщит. Очень бы хотелось соединить Мусоргского с Прокофьевым, правда, потребуется солидное репетиционное время – программа трудная. [...]

Адресовано в Киев. Архив Л. Венедиктова.

¹ Виталий Романович Лысенко, дирижер хора.

К. А. Симеонов – А. С. Вишневич¹

Ленинград, [октябрь] 1981 г.

Милейшая Александра Сергеевна!

Получил Ваше теплое, сердечное письмо с пожеланиями здоровья и всяческих дефицитных для теперешних времен благ. Если бы не нынешняя девальвация в чувствах и порядочности, в поступках окружающих нас людей, можно было бы светить еще, но сами знаете: не то время и не те нравы. Разговор о Scala – чепуха. Речь шла о концертах в Турине². Этот вопрос и сейчас стоит в повестке дня. Вся документация имеется в Госконцерте и блуждает по инстанциям, а их так много, что пока что-то решится, пройдут все сроки, и пропадет всякое желание. Наше Ленинградское управление ждет, само оно не решает, а в Москве своя чехарда. Так и вызванивают, одна инстанция в другую.

Мы живем без тревог, без обязанностей и без всяких долгов. Бывает иногда скучновато, но периодические допинги восстанавливают равновесие. Вообще-то кругом серость и бездарная суета, тонус ниже нуля, а вернее все вничью. Ничья в наше время – уже победа. Сейчас идет 75-летие Шостаковича. Смотрел телефильм «Катерина Измайлова» – недобор, наш спектакль куда интереснее был. [...] Удалось ли вам удержать этот спектакль на том уровне, на котором он был задуман и оставлен в наследство? Сегодня в Кировском дают 13-ю симфонию, [...] а в филармонии 5-ю и 6-ю симфонии с Мравинским. Идем в филармонию.

Будучи председателем выпускных экзаменов в консерватории, [заметил, что] среди общего потока правильной серятины выскочил очень стоящий сын Игоря Маркевича – Олег Маркевич³. Надо полагать, что под воздействием и наблюдением отца появится значительный мастер и займет при благоприятных условиях должное место среди мастеров-дирижеров.

Если все будет благоприятствовать, то я в Турине с обоими встречу. В программе указано: Шостакович «Казнь Степана Разина», чуть Мусоргского и 5-я симфония Бетховена. Этой программой сейчас я целиком занят. В борьбе с самим собой – ломаю копыя. В этом вопросе решающее значение будет иметь мое общее состояние, а оно пока вничью. [...]

Адресовано в Киев. ГМТМиКУ (инв. № 15582).

¹ Александра Сергеевна Вишневич работала концертмейстером Киевского театра оперы и балета с 1955 по 1988 год.

² К. Симеонов был приглашен принять участие в Международном фестивале классической музыки в Турине (Италия), проходившем в сезоне 1981/82 года. Его концерт был назначен на 11 февраля 1982 года, но поездка не состоялась.

³ Воспоминания О. Каэтани (Маркевича) помещены в настоящем издании.

К. А. Симеонов – А. С. Вишневич

Ленинград, 7 ноября 1981 г.

Дорогая Александра Сергеевна!

[...] Письмо Ваше получил. Благодарю за добрую память. Звонили опять из Турина – очень ждут. Я немедленно связался с Москвой (Госконцертом), и мне ответили, что моя поездка в феврале по каким-то соображениям откладывается на какой-то срок, не указывая причин, дескать, я нарушаю какие-то планы их, а скорее всего, влез какой-то местный «щукарь» и, надо думать, закроет эту брешь. [...] Меня это очень устраивает, т. к. ехать со «Степаном Разиным» (и 5-й Бетховена), с их исполнителями на русском языке меня уже не радует. Тут же мне предложили ехать в Киев с Мусоргским в январе. [...]

В настоящее время меня втянули в консерваторию. На развалинах создаю большой симф[онический] студенческий оркестр. [...] приходится воевать с руководством консерв[атории]. Начальников там через одного, толку никакого. Все дается с кровью. Моя задача – дойти до уровня, который я им когда-то оставил, а дальше либо брошу, либо буду вести только спецкласс дирижирования¹. За короткое время хоть и сделал сдвиг, но это жалкое подобие того, что было. Слово «было» остается путеводным критерием. [...]

Адресовано в Киев. ГМТМиКУ (инв. № 15583).

¹ См. прим. 1 к воспоминаниям В. Гергиева.

К. А. Симеонов – Венедиктовым

Ленинград, 11 января 1982 г.

Дорогой Лев Николаевич! Майя!!

Рад был Вашему поздравлению с Новым годом. [...] Новый год врезался в наш суматошный и безалаберный, в год разгильдяйства, безответственности, всяких недоразумений и полного равнодушия. Удивлен поведением администрации вашей филар-

монии, которая вдруг затеяла со мной разговор о симф[оническом] концерте с программой – Мусоргский. С извинениями за ляпсус прошлого сезона предложила мне 22 января с[его] г[ода] продирижировать ту же программу, которую я предложил. [...] Не имея официального подтверждения, я связался по телефону с директором для выяснения всех вопросов, связанных с концертом. Обнаружилось, что переговоров с солистами [А. И.] Кочергой или [Л. В.] Юрченко – никто не вел, а материал отсутствует. Директор – Василий Луарсабович Стасюк – заявил, что Кочерги не будет в городе, а Юрченко больна, как мне стало известно от А. С. Вишневич (я просил ее выяснить возможность их участия). В последнем письме А[лександра] С[ергеевна] сообщила мне о том, что с 12/1 начинается запись на пластинку оперы «Ярослав Мудрый»¹, а с 22/1 будут писать «Фауста», где Мефистофеля будет петь Кочерга, Зибеля – Юрченко. Кочерга будто не отказывается от концерта, даже если будет записываться. Вот Вам и уравнение со многими неизвестными. [...] у меня сложилось впечатление, что в такой неорганизованности и без всякой ясности лучший вариант – это отказаться от концерта вообще. Сегодня это и сделал, отослав телеграмму дирекции с перечислением всех причин моего отказа. [...] К сожалению, повторилась прошлогодняя история. [...]

Адресовано в Киев. Архив Л. Венедиктова.

¹ Опера Г. Майбороды.

К. А. Симеонов – А. С. Вишневич

Ленинград, 9 мая 1982 г.

[...] бывает, когда я беру в руки партитуру [оперы «Катерина Измайлова»] и, раскрыв ее, пропускаю через себя, должен сказать, эти сеансы всегда вызывают удивление во мне: как же мы могли свершить поистине подвиг, который до сих пор приводит в восторг и удивление не только меня, но и целый ряд людей сведущих в этих вопросах, оказавшихся свидетелями этой работы – в Киеве либо в Москве – хранящих впечатление, глубокое впечатление, в особенности на фоне нынешнего сплошного серого потока. [...]

Мне очень приятно слышать, что, не в пример другим театрам, где был поставлен этот спектакль и где, как правило, он быстро разваливался и так же быстро сходил со сцены, в Киеве он идет. Вы же, видимо, понимаете, что сохранять его в репертуаре делает вам честь. [...] Мне думается, что при сохранении основного костяка исполнителей, тренеров и, конечно, соответствующего любовного отношения к нему можно добиться редкой живучести спектакля, поскольку он прошел испытание на прочность. Теперь, Александра Сергеевна, Вы будете иметь свой клавир «Катерины Измайловой». И как верный страж порядка, зная мою непримиримость к нечистоплотности, оградите его от преждевременной старости и развала. Желаю Вам крепкого здоровья, множества житейских радостей, благополучия, приятного содружества в труде и полного взаимопонимания во всех вопросах.

Ваш К. Симеонов

Адресовано в Киев. ГМТМиКУ (инв. № 15585).

К. А. Симеонов – А. С. Вишневич

Ленинград, 1 сентября 1982 г.

[...] осенью 1981 года, когда взял партитуру «Садко»¹ и стал анализировать, сверять документы предыдущих постановок и высказываний, а они всегда сопутствовали новым постановкам, то мой «хамеж», хотя бы в сравнении с дягилевским балетом, поставленным Фокиным на музыку оперы «Золотой петушок», где роль Шемаханской царицы исполняла балерина Карсавина, [...] выглядит святой молитвой. Очень убедительны признания Асафьева, его покаяния в том, что он поддался клике родственников Р[имского]-К[орсакова] в борьбе за снятие этой постановки. Надо было прожить 30 лет [...] чтоб прийти к переоценке этой постановки и восторженно заявить [о ней] во всеуслышание как о чуде в театральной жизни. «Это надо было видеть», – говорит он². Короче, мне не стыдно за мои нарушения, т. к. все они имели документальную основу, и далеко за многие годы до моего решения уже были солидные предшественники. По этим вопросам я каждый год пересматриваю свои «нарушения» для того, чтоб покаяться или признать свою правоту. Конечно, во всех этих вопросах нужно иметь чутье, нормы приличия, быть убежденным и убедить других. Я был убежден, что я прав. Остаюсь убежденным и верующим непоколебимо. Все эти вопросы – плод тягостных многолетних размышлений, страшной борьбы с самим собой и мучительных решений. [...]

Адресовано в Киев. ГМТМиКУ (инв. № 15586).

¹ См. комм. 5 к воспоминаниям Е. Светланова.

² Свободное изложение автором письма воспоминаний Б. Асафьева об одном из спектаклей «русских сезонов» в Париже – оперно-балетной версии «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова в постановке М. Фокина, премьера которого состоялась 21 мая 1914 года. «Надо было увидеть в Париже „Петушка“, чтобы понять, каким образом, оказывается, можно отразить в живописи основной стимул действия...», – писал Б. Асафьев зимой 1941/42 года в Ленинграде о спектакле, увиденном в молодости (*Асафьев Б. О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974. С. 478*).

В 1914 году его мнение было иным. Б. Асафьев разделял резко отрицательные суждения о спектакле, высказанные А. Римским-Корсаковым, сыном композитора, на страницах журнала «Аполлон» (1914. № 6–7. С. 46–53).

К. А. Симеонов – А. С. Вишневич

Ленинград, 5 марта 1983 г.

Дорогая Александра Сергеевна!

После хмари и хмури я рад поздравить Вас с явлением весны и многозначительным днем 8-го марта, праздником прекрасных надежд и грядущих радостей. У нас [...] никогда еще не было такой небесной чистоты и солнечного блеска, хоть и чуть морозит. Хочется верить, что будут еще житейские радости, пока солнце светит. [...]

Ваш список произведений к перезаписи, мне думается, в основном хорош, но опера «Черноморцы» не является значительным и стоящим произведением, и лучше обойтись без нее, а вот «Симфонические танцы», если найдутся, то это в свое время была классическая работа и по достоинству была оценена¹. [...] В связи с оперой можно говорить только о «Тарасе Бульбе» с Кикотем, Тимохиным² и др[угими]. А если найдется запись последнего варианта «Катерины [Измайловой]», то, пожалуйста, с Колесник, Кочергой, Третьяком и проч[ими]³.

Что касается моего состояния, то, к сожалению, не могу похвастаться. [...] силы уходят, нет желания сопротивляться, о борьбе не может быть и речи. Жду весеннего

ласкового солнца, мягкой травки, песчаных отмелей, и шлепать по ним босыми брызгучими ногами. Страшно соскучился по Волге, озеру Селигеру, по своим сказочным, непроходимым лесам. Во всех сферах надоела синтетика, и даже в музыке!

Вчера была первая телепередача из цикла передач, посвященных 200-летию Кировского театра. Выступали представители разных цехов, в том числе и я от дирижерского, веселья и праздника не ощущалось. В основном все шло через ретро. [...] Пока хороших слов о сегодняшнем состоянии [театра] не нашлось, да и откуда их взять? Очень порадовало то, что в этот раз, касаясь Мусоргского, показали чудную фотографию благородного и красивого Мусорянина и не показали портрет Репина, принижающий, если совсем не уничтожающий облик великого человека. [...] таким он был за несколько дней до смерти и лег на холст во всей «красе» своей болезни [...] – великий творец опер «Борис [Годунов]», «Хованщина» и блестящей, неповторимой по колориту оперы «Сорочинская ярмарка», которая, к нашему стыду, выпала из репертуара театров. Так создал Репин и утвердил его внешний облик потомкам. А наши диссертанты до сих пор не удосужились реставрировать подлинный творческий облик гениального творца и вернуть его своему народу. [...]

Хочу пожелать Вам надежного здоровья, быть всегда рядом с хорошими людьми, иметь дело только с хорошей музыкой. Сторонитесь бестолкового бедлама и никчемных затрат сил. Желаю самого лучшего...

Ваш К. А. Симеонов

Адресовано в Киев. ГМТМиКУ (инв. № 15588).

¹ Видимо, речь идет о фоновых звукозаписях К. Симеонова. В фоноархиве Украинского радио сохранилась лишь звукозапись оперы Лысенко «Черноморцы» (1956 год, солисты Киевской оперы, оркестр и хор УТР). Запись спектакля Киевского оперного театра на музыку «Симфонических танцев» Рахманинова, о котором упоминает дирижер, найти не удалось.

² Артисты Киевского оперного театра, исполнявшие в опере Лысенко «Тарас Бульба» партии Тараса (А. Кичоть) и Андрея (В. Тимохин).

³ Возобновление оперы Шостаковича на киевской сцене, премьера которой состоялась 28 декабря 1974 года. В спектакле участвовали Е. Колесник (Катерина), А. Кочерга (Старый каторжанин), В. Третяк (Сергей).

К. Симеонов – А. С. Вишневич

Ленинград, [июнь 1983 г.]

[...] Здесь очень хорошо помнят мой вход в театр после Киева, мои спектакли – «Пиковую даму» с Атлантовым, «Лоэнгина», «Александра Невского» и другие. Помнят, когда я приехал на конкурс и показал 5-ю Бетховена и «Манфреда» Чайковского в один вечер¹. Тогда я еще был буйным и неумным, расходовал силы не по карточкам. Когда же опомнились и захотели восстановить, записать, было уже поздно. Я вынужден был отказаться, т. к. мой организм получил неоднократное предупреждение. [...]

В Киеве неоднократно мне давали понять, что я там чужак, а в Ленинграде до последних дней считали, что я киевлянин. [...]

Оглядываясь назад, чувю, что очень много осталось нерешенных вопросов, и в том числе опера «Идоменей» Моцарта, которой я собирался посвятить себя и довести редакцию до конца². Ох, как долго она меня жгла. Что делать – не получилось, не успел.

Сейчас Кировский собрал кучу из двадцати одного спектакля, собираются покорить Москву³. [...] Местная публика на «достижения» откликнулась весьма холодно, а старые козыри были куда солиднее по качеству и особо по яркости индивидуальности.

К сожалению, настала пора, когда надо больше оправдываться, а не бить безошибочными аргументами и уверять, что это значительно и ново. Понятия и критерии изменились, а может, мы малость устарели и перестали отличать синтетику от натурального. Примите наши добрые пожелания: здоровья, житейских радостей и сердечного тепла.

К. С.

Адресовано в Киев. ГМТМиКУ (инв. № 15589).

¹ О концертах Всесоюзного смотра дирижеров (1946 год, Ленинград) см. прим. 4 к воспоминаниям Н. Симоновой.

Концерт, о котором упоминает К. Симонов, состоялся не в дни конкурса, а 30 ноября 1946 года в Большом зале Московской консерватории (см. прим. 1 к воспоминаниям В. Пикайзена).

² Как известно, существуют две авторские редакции этого сочинения, знаменующего перелом и начало культурно-национального этапа в оперной эволюции Моцарта. Это варианты Мюнхенской (1781 г., Придворный театр) и Венской (1786 г., Театр князя Ауэрсперга) постановок, а также эскизы отдельных номеров и подробно изложены в письмах к отцу, но лишь частично осуществленные Моцартом намерения по переделке оперы.

Двойственность стиля музыки «Идоменея», сочетающей в себе традиции итальянской оперы-seria, «патетическую правдивость стиля Глюка» (А. Н. Серов), влияние драматургических приемов мангеймской симфонической школы и немецкого театра эпохи «Бури и натиска», не раз побуждала интерпретаторов этого сочинения к переработкам. Намерение создать свою исполнительскую версию было и у К. Симонова. Он не успел осуществить этот замысел. В архиве дирижера сохранился его автограф, содержащий краткий план работы с нотным текстом нескольких изданий «Идоменея», имеющихся в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории.

³ Гастроли Мариинского театра в Москве проходили с 18 мая по 13 июня 1983 года.

К. А. Симонов – А. С. Вишневич

Ленинград, 12 июля 1983 г.

[...] Закончилась наша юбилейная шумиха, раздали звания, награды. Для уравнивания всех ввели в круг почета – прикрепили к знамени орден Октябрьской революции, а некоторым отдельно добавили еще персонально, в том числе и мне – орден Трудового Красного знамени. Конечно, всегда в таких случаях бывают недовольные и обиженные. Я вырвался из объятий «веселых ребят», то есть от «Знака Почета», которых у меня два – от Белоруссии еще до войны и от Украины после¹. Перенес я все это вполне нормально и без всякой боли. Для некоторых были удары, и даже с повреждениями. А в основном все прошло пристойно и благополучно и, как всегда, серо и скучно, все говорили под копирку залитованные тексты, вырваться за их пределы никому не удалось. [...]

Приезжали к нам из Киева набирать материал для телефильма, посвященного Б. Р. Гмыре. Недавно с такой же целью мне пришлось рассказывать о Б. Н. Лятошинском². Я с глубоким уважением всегда к нему относился. [...] Он единственный, кто создал школу мастерства, обуздал невежественное марианье. Я помню, когда его как собаки раздирали «специалисты» супруги Довженко³, пытаюсь свалить в яму вместе с формалистами и даже приписать ему всю буржуазную идеологию, которую он якобы представлял в Советском Союзе. [...] Меня очень радует то, что на Украине опомнились и начинают его поднимать на достойный его уровень, очищать его от той грязи, которую так усердно собирали для его уничтожения. [...]

Адресовано в Киев. ГМТМиКУ (инв. № 15590).

¹ См. прим. 1 к воспоминаниям Г. Овчинниковой. Второй орден «Знак Почета» был вручен К. Симонову за участие в Декаде украинского искусства и литературы, проходившей с 15 по 26 июня 1951 года в Москве.

² Радиопередача «Звуковая книга. Б. Н. Лятошинский» прозвучала в киевском эфире 5 января 1985 года (Авторы – А. Вишневая, Л. Дычко). Приведем ряд высказываний К. Симонова о творчестве композитора из этой радиопередачи:

«Он настолько многогранен, что любая сторона его деятельности разворачивается в проблемную статью. [...] Даже внешне он был монументален: фигура, внешний облик его и лицо – все это как будто высечено из

камня, суровое и мужественное. А в характере его была доброжелательность, он никогда не возносил себя выше других. [...]

Все записи, которые я делал, проходили в его присутствии. Мне пришлось иметь дело с его Третьей симфонией. Он написал ее частично в эвакуации [...] и в музыкальном языке чувствуется жесткость нашей современности. С самого начала он настолько ярко подает музыкальный материал, что вы никогда не согласитесь с чем-либо другим. Как будто на скале высечено большими буквами: „Это наш век“, – это страшная действительность войны, которую мы пережили.

[...] Очень показательно его мастерство в опере Лысенко „Тарас Бульба“. [...] Он [Лятошинский] с большим тактом, с любовью отнесся к произведению. На сегодняшний день говорит о „Тарасе Бульбе“ и не говорит о Борисе Николаевиче – это даже невежественно. Здесь Борис Николаевич не только оркестровый мастер. Это глубоко творческая работа, с большим знанием дела. [...]

В Киеве я записывал оперу Лятошинского „Щорс“. [...] Великолепные, конечно, там хоры Богунского полка [...] с большим размахом, очень звучные...».

³ В. Довженко – киевский композитор, секретарь правления Союза композиторов УССР, доктор искусствоведения; А. Довженко – жена В. Довженко, музыковед, кандидат искусствоведения.

К. А. Симеонов – А. С. Вишневич

Ленинград, [осень 1983 г.]

[...] Росо а росо один за другим открывают двери театры. На горизонте каких-либо значительных свершений не предвидится. [...] Кировский хочет взяться за разрушение старой великолепной постановки «Пиковой дамы» Н. В. Смолича, выдержавшей испытание временем¹. [...] Все то, что надо особенно хранить, тщательно размывается. В поиске нового начисто стерли старые рисунки, а реставрационной работы никакой, все гниет на корню. Даже в период юбилея умудрились стереть начисто такие имена, как Печковский, Дранишников, Преображенская. Жизнь началась с залпа «Авроры», и то только по решению месткома. А где Ершов, Андреев, Баратов, даже через толстые стекла очков не рассмотреть². Боже, как мы низко пали! [...] Не случайно мы шарахнулись в ретро. Пробуем прикрыться старыми доспехами, неблагодарные потомки.

Недавно опять передавали по телевидению «Картинки с выставки» – мою весьма неудачную запись по трансляции³. Другого здесь нет («Картинки» и «Богатырская» симфония). Все, что я записал, в основном в Киеве и Москве. Меня просили пополнить мои записи теми, которые существуют в Киеве, как, например: 27-я симфония Мясковского, 3-я Лятошинского, симфония g-moll Моцарта и другие. [...] Вероятно, надо обратиться к звукорежиссеру Виннику, который делал в основном все записи и знает, что хорошо и что плохо. Хотелось бы дать их на Ленинградское радио, да и самому их иметь, а то Москва передавала Лятошинского 3-ю [симфонию], «Колокола» Рахманинова, а Ленинград, кроме двух произведений, ничего не имеет, и получается такое впечатление, что, кроме Георгия Майбороды и Гомялки, у вас я ничего не дирижировал, а здесь, в Ленинграде, и того меньше. [...] Деньги за материал и работу я вышлю. [...] Я думаю, что преступлением не будет, если я свои записи передам на Ленинградское радио.

С огромным приветом.

Ваш К. Симеонов

Адресовано в Киев. ГМТМиКУ (инв. № 15591).

¹ К. Симеонов вспоминает о спектакле Мариинского театра, премьера которого состоялась 4 ноября 1935 года (дирижер В. Дранишников, режиссер Н. Смолич, художник В. Дмитриев).

² Упоминания о певцах, дирижерах, режиссерах, творчество которых в первой половине XX века было связано с Мариинским театром.

Андреев – видимо, П. Андреев, певец (бас-баритон). В 1909–1948 годах солист Мариинского театра.

³ Речь идет о последнем концерте 6 декабря 1980 года в Большом зале Ленинградской филармонии.

К. А. Симеонов – А. С. Вишневич

Ленинград, [июнь] 1984 г.

Дорогая Александра Сергеевна!

[...] Как Вы живете, что у Вас нового, интересного, или как и везде – мать? Гамкало Иван мне написал, что он поставил «Наймичку»¹, на что я ему ответил: нельзя [...] зазря убивать время и силы. Открытый там не может быть. [...] Он написал также, что похоронили Тольбу, и мне занеможилось². Серия моя идет, только не сходится номер. Короче – снаряды ложатся все ближе и ближе. Грустновато, но что же делать? Посреди акта уходить не хочется, подождем чуток!.. Пропустим... уступим... а дальше будет видно. Недавно побывала у меня знакомая из радиоредакции в Киеве, поделилась своими впечатлениями [...] об оперном театре³. Впечатление грустное, я бы не выдержал, сбежал бы. С меня хватит реконструкции Кировского. Представляю себе, сколько надо потратить усилий на то, чтоб как-то сохранить труппу и вообще уберечь достигнутые накопления от полного развала. Требуются настоящие деятели, первоклассные организаторы, государственные умы. Сейчас как никогда нужны дальновидность и мощь организаторского таланта. При возврате театра на стационар нужна крепкая заявка, программа на будущее, чтоб удержаться в ранге ведущего театра страны, не потерять масштаба. Надо звездить, выпускать не шпильки и булавки, а мощные ракеты. Да что там говорить, каждый должен понять, что будущее уже в сегодняшнем дне. Все эти вопросы меня страшно интересуют, и я вместе с вами переживаю и болею. [...]

В этом сезоне очень хорошее впечатление произвел на меня Гаврилин своими «Перезвонами» в Камерном хоре под руководством Минина. Думаю, что кто-нибудь дойдет и до оркестрового варианта. Дело-то стоящее и перспективное. В свое время я отдал дань этому жанру. Так, я использовал колокола в «Мазепе» – в Полтавском бое, в «Садко» – в финале, в «Александре Невском» – в финале (8 тактов), в также запись Ростовского набатного колокола там же... Но для этого надо вызвать необходимость, подготовить. Какое же это богатство ни с чем не сравнимое – боже!! Какой восторг и торжество!! [...]

Адресовано в Киев, ГМТМиКУ (инв. № 15593).

¹ Опера М. Вериковского.

² В. Тольба скончался 13 апреля 1984 года.

³ В восьмидесятые годы осуществлялась длительная реконструкция здания Киевского театра оперы и балета, и труппа работала на временных сценах.

К. А. Симеонов – А. С. Вишневич

Ленинград, 15 декабря 1984 г.

[...] Кировцы готовят новую постановку «П[иковой] дамы»¹. [...] По разным источникам, весьма противоречивым, отзывы самые различные. [...] Прежняя постановка продержалась двадцать лет – крупного мастера Н. В. Смолича – и за все годы не вызвала сомнений². [...] Мне посчастливилось работать над этой оперой с Н. В. Смоличем³. [...] Мы слишком богато живем и уж очень небрежно относимся к своей культуре. Но я твердо уверен в том, что прорвется голос трезвости и очистится она от мусора дилетантов-прилипал, которые думают, что с их появлением начнется новое лето-

счисление. [...] Этот вопрос очень многих интересует, но, к сожалению, у нас нет ни Стасовых, ни Игоря Глебова, ни Соллертинского, короче – у нас нет настоящей критики, а есть в избытке только подхалимы и пустозвоны. Каждый отдает дань своему времени и прежде всего блудливым взглядам на положительные категории, на давно уже сформировавшиеся и определившиеся в своем значении понятия. [...]

Но я, кажется, Александра Сергеевна, слишком углубился в вопросы недозволённые, затрагивающие высокие чины и мундиры. Хочу, чтоб у Вас всегда были крепкое здоровье, радость в труде, [...] окружение с человеческим теплом и хорошим настроением. [...]

Всегда Ваш К. Симеонов

Адресовано в Киев. ГМТМиКУ (инв. № 15595).

¹ Премьера спектакля «Пиковая дама», о котором идет речь, состоялась в Мариинском театре 25 декабря 1984 года (дирижер и режиссер Ю. Темирканов, художник И. Иванов).

² См. прим. 1 к письму К. Симеорова к А. Вишневич, датированному осенью 1983 года.

³ Упоминание о спектакле, с которого началась работа К. Симеорова в Киевском театре оперы и балета в 1946 году (см. воспоминания В. Борищенко в настоящем издании).

К. А. Симеонов – И. Д. Гамкало

Ленинград, [август 1986 г.]

[...] Жаль, что сгинули из репертуара [Киевского театра оперы и балета] такие замечательные спектакли, как «Мазепа», «Богдан Хмельницкий». Не знаю, сохранились ли «Хованщина» и «Тихий Дон». Это зеркало театра, в котором можно показать во всем блеске масштаб театра и его труппу. [...] В работе у дирижера всегда должно находиться время для ремонта и лечения спектаклей, иначе быстро пропадут они. [...] мой метод становления спектакля – максимальное количество корректур, большинство из которых я превращал в сидячие, а т. к. по времени корректура состоит из двух с половиной часов, а сидячая из трех часов, то на каждой репетиции я экономил 30 минут, тем самым выученные партии солистов я утверждал на конкретном оркестровом звучании, а не раз, два, три – пошли дальше. Этим можно объяснить и прочность выучки в моих спектаклях. [...] Как правило, сами солисты этого не замечали, тем более при хитрой перетасовке в процессе работы.

Было время, когда я лелеял мысль, что киевляне оценят мои работы и заснут хоть один спектакль для истории театра. Тогда я имел в виду наш победоносный спектакль «Кат[ерина] Измайлова», но, к сожалению, это произошло без меня. Не знаю, что получилось у Степана [Турчака]¹, думаю, что это все же не то, [...] упустили время, а также целый ряд возможностей для обогащения анналов истории театра. Каждый гол надо фиксировать и засчитывать как победу, а не так, походя, не придавая значения. [...]

В заключение хочу просить тебя передать моим соратникам добрые мои чувства с лучшими пожеланиями. Что-то Александра Сергеевна² давно мне не пишет. Здорова ли она и как ей работается? Обязательно передавай привет Ирине Молотовой – я очень ее уважаю и высоко оцениваю наши с ней работы. На редкость скандальная, но продуктивная работа. Дай Бог ей здоровья и сил в борьбе с окружающей серостью и бездарностью. Вам же с Наташей и всему семейству счастья и благополучия. [...]

Примите от нас с Леночкой самые добрые пожелания, и прежде всего здоровья, здоровья... Благодарим за фундаментальное письмо, думаем, что это не последнее. Хотим знать, в какой мере коснулась Киева чернобыльская авария и можно ли пить днепровскую воду, не говоря о купании. До побачення...

К. Симеонов

Адресовано в Киев. Архив И. Гамкало.

¹ Упоминание о грамзаписи оперы Шостаковича «Катерина Измайлова», осуществленной солистами, хором и оркестром Киевского оперного театра (дирижер С. Турчак) в 1982 году на Всесоюзной фирме грампластинок «Мелодия».

Трансляционные звукозаписи спектакля «Катерина Измайлова», которыми дирижирует К. Симеонов, существуют (см. раздел «Архивные записи» настоящего издания).

² А. С. Вишневич. См. прим. 1 к письму К. А. Симеонова к А. С. Вишневич, Ленинград, [октябрь] 1981 г.

РЕПЕРТУАР К. СИМЕОНОВА

КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР

ДИСКОГРАФИЯ

АРХИВНЫЕ ЗАПИСИ

МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

Репертуар К. Симеонова представлен в пяти разделах. Наиболее верным отражением творческого лица дирижера, его репертуарных склонностей, его вклада в отечественную исполнительскую культуру являются разделы концертного и театрального репертуара. Они подтверждают и дополняют помещенные в книгу воспоминания о выступлениях Симеонова на концертной эстраде, о его многолетней работе в оперных театрах.

Особое место занимает раздел концертного репертуара. Он помогает воссоздать облик Симеонова – симфонического дирижера. Список сочинений рельефно выявляет его особую приверженность к русской классике: к симфоническим полотнам Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, Глазунова, Римского-Корсакова, Бородина, Лядова. Современники К. Симеонова помнят его монографические программы из сочинений западноевропейских композиторов, его неповторимые прочтения произведений Бетховена, Листа, Шумана. Весомо представлена в симфоническом репертуаре также украинская классическая и современная музыка, исполнению которой дирижер уделял много внимания в годы, прожитые на Украине.

Анализ произведений симфонического репертуара позволяет еще раз убедиться в том, что творческому облику дирижера были присущи романтизм и страстность, поиск нетрадиционных путей не только в прочтении классики (о чем не раз писали авторы рецензий на концерты), но и в выборе репертуара. Симеонова влечет образ Манфреда в произведениях Чайковского и Шумана, он обращается к «Колоколам» Рахманинова, возвращая музыку великого соотечественника послевоенному поколению, открывающему для себя этого композитора.

Концертный репертуар составлен на основе материалов архива К. Симеонова, ныне хранящегося в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства; архива Н. Симеоновой, дочери дирижера; архива Государственного симфонического оркестра Украины (ЦГАМЛИИУ, фонд 1089); сведений из библиотек Санкт-Петербургской и Московской филармоний, а также на основе газетных и журнальных публикаций разных лет. Список концертного репертуара не претендует на полноту, поскольку довоенные материалы почти целиком утрачены. Не сохранились в полном объеме и концертные программы 1940–1950 годов (утрачены книги учета концертов ГСО Украины за несколько сезонов, в сохранившихся книгах учета информация об исполнявшихся произведениях порой дается чрезмерно кратко).

Все репертуарные списки построены по алфавитному принципу, за исключением разделов «Дискография» и «Музыка к кинофильмам». Это объясняется следующими причинами. В отличие от концертного и театрального репертуара, дискография дирижера не дает реальной картины его репертуарного стиля и, несмотря на ряд интересных записей, не отражает его высших художественных достижений. Напротив, она создает искаженное представление о его творчестве, зато ясно показывает зависимость советского художника от партийных установок, регламентировавших и рецензировавших издательские планы отечественных фирм грамзаписи. Эта информация заставляет еще раз задуматься о проблеме реальных и мнимых ценностей в нашей культуре, о необходимости бережного отношения к талантливому художнику. Расположение материала по хронологии ясно показывает, что ни лучшие симфонические концерты Симеонова, ни кульминационный период его творчества, совпадающий с работой в музыкальных театрах Киева и Ленинграда, почти не нашли (за исключением записей опер «Тарас Бульба» Н. Лысенко и «Тарас Шевченко» Г. Майбороды) отражения в грамзаписях. Лишь посмертные издания «Картинок с выставки» М. Мусоргского (инструментовка С. Горчакова) и «Колоколов» С. Рахманинова, подготовленные на основе архивных материалов, и представленный в книге список архивных записей, вобравший в себя сведения архивных фондов Киева, Москвы, Санкт-Петербурга, оставляют надежду, что лучшее из созданного дирижером не будет предано забвению.

В репертуарных списках приводятся общепринятые названия произведений. В случаях, когда существует литературный перевод текста музыкально-поэтического произведения, в скобках дается его русское название или инципит.

В списках грампластинок и архивных записей указываются название и автор произведения, исполнители, дата записи и номер грампластины. В отдельных случаях дату записи восстановить не удалось. Буквы «Д» и «М» перед номером грампластины означают монофоническую запись, буква «С» – стереофоническую. Номера без буквенных знаков имеют пластинки на 78 об/мин.

Условные сокращения указаны на с. 323 настоящего издания.

КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР*

АЛАДОВ Н.

«Над рекой Орессой», симфоническая поэма

АРЕНСКИЙ А.

Концерт для фортепиано с оркестром фа минор, соч. 2

Марш («Памяти А. В. Суворова»)

Увертюра к опере «Сон на Волге», соч. 16

АРКАС Н.

«Катерина», фрагменты из оперы

АРУТЮНЯН А.

Кантата о Родине

БАХ И. С.

Концерт для двух скрипок с оркестром ре минор

Концерт для фортепиано с оркестром ре минор

Увертюра-сюита № 2 для оркестра си минор

БЕРЛИОЗ Г.

Венгерский марш (обработка венгерской песни о Ференце Ракоци)

«Римский карнавал», увертюра

БЕТХОВЕН Л.

Два романса для скрипки с оркестром: фа мажор, соч. 50; соль мажор, соч. 40

Концерт для скрипки с оркестром ре мажор, соч. 61

Концерт № 3 для фортепиано с оркестром до минор, соч. 37

Концерт № 5 для фортепиано с оркестром ми-бемоль мажор, соч. 73

«Кориолан», увертюра, соч. 62

«Леонора», № 3, увертюра, соч. 72

«Творения Прометея», увертюра к балету, соч. 43

Симфония № 1 до мажор, соч. 21

Симфония № 2 ре мажор, соч. 36

Симфония № 3 ми-бемоль мажор, соч. 55

Симфония № 5 до минор, соч. 67

Симфония № 7 ля мажор, соч. 92

Симфония № 9 ре минор, соч. 125

«Эгмонт», увертюра, соч. 84

БИЗЕ Ж.

«Арлезианка», сюиты № 1 и № 2

«Кармен», фрагменты из оперы

«Пертская красавица», фрагменты из оперы

БОРИСОВ В.

«Народный праздник», кантата (1953 г.)

Симфония № 1 ре мажор

БОРОДИН А.

«Князь Игорь», фрагменты из оперы (Увертюра. Половецкие пляски. Арии)

Симфония № 2 си минор «Богатырская»

* Даты указаны в тех случаях, когда К. Симеонов был первым исполнителем данного произведения.

БРАМС И.

Концерт № 2 для фортепиано с оркестром си-бемоль мажор, соч. 83

Симфония № 2 ре мажор, соч. 73

Симфония № 4 ми минор, соч. 98

БУНИН Р.

Симфония № 2

ВАГНЕР Р.

Симфонические фрагменты из опер: «Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Риенци», «Тангейзер», «Тристан и Изольда»

ВАСИЛЕНКО С.

Ария Суворова из оперы «Суворов»

ВЕБЕР К. М.

«Оберон», увертюра к опере

ВЕНЯВСКИЙ Г.

Концерт для скрипки с оркестром № 1 фа-диез минор, соч. 14

ВЕРДИ Дж.

Фрагменты из опер: «Бал-маскарад», «Риголетто», «Травиата», «Трубадур»

ВЕРИКОВСКИЙ М.

«Наймичка», фрагменты из оперы

«Чернец», вокально-симфоническая поэма

ВЕРСТОВСКИЙ А.

«Аскольдова могила», фрагменты из оперы

ВИЛЕНСКИЙ И.

Танцевальная сюита для симфонического оркестра

ВЛАДИГЕРОВ П.

«Вардар», рапсодия для симфонического оркестра, соч. 16

ГАЙДН Й.

Симфония № 45 фа-диез минор «Прощальная»

ГАЛЫНИН Г.

Эпическая поэма си минор

ГЛАЗУНОВ А.

«Барышня-служанка», фрагменты из балета, соч. 61

Концерт для скрипки с оркестром ля минор, соч. 82

Концертные вальсы: № 1 ре мажор, соч. 47; № 2 фа мажор, соч. 51

«Раймонда», сюита из балета, соч. 57а

Симфония № 4 ми-бемоль мажор, соч. 48

Симфония № 5 си-бемоль мажор, соч. 55

Симфония № 6 до минор, соч. 58

Торжественная увертюра ре мажор, соч. 73

ГЛИНКА М.

«Арагонская хота» (Испанская увертюра № 1)

Вальс-фантазия

«Иван Сусанин», фрагменты из оперы (Вальс. Ария Сусанина. Романс Антонида. Хор «Славься»)

«Камаринская», фантазия для оркестра

«Ночь в Мадриде» (Испанская увертюра № 2)

«Руслан и Людмила», фрагменты из оперы (Увертюра. Танцы в замке Наины. Ария Руслана.

Рондо Фарлафа)

ГЛИЭР Р.

Концерт для колоратурного сопрано с оркестром фа минор, соч. 82

«Красный мак», фрагменты из балета

«Медный всадник», фрагменты из балета

«Тарас Бульба», фрагменты из балета

«Шахсенем», увертюра к опере

ГОЗЕНПУД М.

Концерт для фортепиано с оркестром № 4

ГОМОЛЯКА В.

«Закарпатские эскизы» для симфонического оркестра

«Черное золото», сюита из балета

ГОРСКИЙ К.

«Нешасне кохання» («Несчастливая любовь»), музыка к спектаклю

ГРИГ Э.

Концерт для фортепиано с оркестром ля минор, соч. 16

«Пер Гюнт»: сюиты № 1, соч. 46; № 2, соч. 55

«Сигурд Крестоносец», сюита, соч. 56

ГУЛАК-АРТЕМОВСКИЙ С.

«Запорожец за Дунаем», фрагменты из оперы (Песня Одарки. Каватина Султана. Ария Карася.

Дуэт Карася и Одарки)

ГУНО Ш.

«Ромео и Джульетта», фрагменты из оперы

ДАНЬКЕВИЧ К.

«Богдан Хмельницкий», фрагменты из оперы

«Лилея», симфоническая сюита

«Тарас Шевченко», симфоническая поэма

ДАРГОМЫЖСКИЙ А.

«Русалка», фрагменты из оперы

ДВОРЖАК А.

«Карнавал», увертюра, соч. 92

Концерт для виолончели с оркестром си минор, соч. 104

Симфония № 5 фа мажор, соч. 76 № 3

Симфония № 9 ми минор, соч. 95 № 5 «Из Нового света»

ДОМИНЧЕН К.

«Карнавал», симфоническая поэма

Праздничная увертюра

«Труд и мир», оратория

ЖУКОВСКИЙ Г.

Концерт для скрипки с оркестром

«Праздник в Карпатах», вокально-симфоническая поэма

ЗНОСКО-БОРОВСКИЙ А.

Концерт для скрипки с оркестром ля минор, соч. 26 (17 декабря 1955 г.)

Приветственная увертюра

ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ М.

«Кавказские эскизы» для симфонического оркестра

КАБАЛЕВСКИЙ Д.

«Кола Брюньон», увертюра к опере

Концерт для скрипки с оркестром до мажор, соч. 48

«Семья Тараса», увертюра к опере

КАЛАЧЕВСКИЙ М.

Украинская симфония ля минор

КАЛИННИКОВ В.

Симфония № 1 соль минор

КИРКОР Г., ИОРДАН И.

Кантата «Москва» для солиста, хора и оркестра (26 декабря 1947 г.)

КЛЕБАНОВ Д.

Концерт для домры с оркестром

Симфония № 3 до мажор

Украинская сюита для симфонического оркестра

КНИППЕР Л.

Симфония № 3

Солдатские песни

КОС-АНАТОЛЬСКИЙ А.

«Сойчине крыло» («Сойкино крыло»), сюита из балета

«Хустка Довбуша» («Платок Довбуша»), сюита из балета

КОСЕНКО В.

Героическая увертюра, соч. 21

Концерт для фортепиано с оркестром до минор, соч. 23 (редакция А. Коломийца, Г. Майбороды,

Л. Ревуцкого)

ЛАПИНСКИЙ Я.

«Праздник», симфоническая картина

ЛЕОНКАВАЛЛО Р.

«Паяцы», фрагменты из оперы

«Чаттертон», фрагменты из оперы

ЛИСТ Ф.

Венгерская рапсодия № 2

Концерт № 1 для фортепиано с оркестром ми-бемоль мажор

Мефисто-вальс № 2

«Пляска смерти», парафраза на Dies Irae. Для фортепиано с оркестром

«Прелюды», симфоническая поэма

«Тассо. Жалоба и триумф», симфоническая поэма

ЛЫСЕНКО Н.

«Радуйся, ниво неполитая», кантата

Фрагменты из опер: «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Утопленница», «Черноморцы»

ЛЮДКЕВИЧ С.

«Заповіт» («Завещание»), кантата

ЛЯДОВ А.

«Баба-Яга», картинка к русской народной сказке ре минор, соч. 56

«Волшебное озеро», сказочная картина ре-бемоль мажор, соч. 62

«Восемь русских народных песен» для оркестра, соч. 58

«Кикимора», народное сказание ми минор, соч. 63

ЛЯТОШИНСКИЙ Б.

«Гражина», симфоническая баллада, соч. 58 (26 ноября 1955 г.)

Концерт на славянские темы для фортепиано с оркестром, соч. 54

«Ромео и Джульетта», симфоническая сюита, соч. 56

Симфония № 3 си минор, соч. 50

«Щорс», фрагменты из оперы

МАЙБОРОДА Г.

Гуцульская рапсодия ре мажор

«Король Лир», симфоническая сюита

«Лилея», симфоническая поэма

«Милана», интродукция к опере

Симфония № 2 ре мажор «Весенняя»

МАСКАНЬИ П.

«Сельская честь», фрагменты из оперы

МАССНЕ Ж.

Фрагменты из опер: «Вертер», «Дон Сезар де Базан», «Манон», «Федра»

МЕЙТУС Ю.

«Молодая гвардия», фрагменты из оперы

МЕНДЕЛЬСОН Ф.

«Гебриды, или Фингалова пещера», увертюра, соч. 26

Концерт для скрипки с оркестром ми минор, соч. 64

Симфония № 3 ля минор, соч. 56 «Шотландская»

Симфония № 4 ля мажор, соч. 90 «Итальянская»

«Сон в летнюю ночь», увертюра, соч. 21

МОНЮШКО С.

«Галька», фрагменты из оперы

МОЦАРТ В. А.

Концерт для фагота с оркестром си-бемоль мажор, К 191

Концерт для фортепиано с оркестром ля мажор, К 488

Концерт для 2-х фортепиано с оркестром ми-бемоль мажор, К 365

Маленькая ночная серенада соль мажор, К 525

Реквием

Симфония № 40 соль минор, К 550

МУРАВЛЕВ А.

«Азов-гора», симфоническая поэма

МУСОРГСКИЙ М.

«Борис Годунов», фрагменты из оперы

«Картинки с выставки» (инструментовка С. Горчакова)

«Ночь на Лысой горе», симфоническая фантазия

«Песни и пляски смерти» (инструментовка Д. Шостаковича)

«Сорочинская ярмарка», фрагменты из оперы (Думы Параси. Гопак)

«Хованщина», фрагменты из оперы (Рассвет на Москва-реке. Поезд Голицина. Пляска персидок. Гадание Марфы)

МЯСКОВСКИЙ Н.

Симфония № 27 до минор, соч. 85

НАХАБИН В.

«Данко», симфоническая поэма

«Девушка и смерть», симфоническая поэма

«Картины моей Родины», симфоническая сюита

«Колхозный праздник», симфоническая сюита

Концерт для фортепиано с оркестром

Украинское капричио

НЕЕДЛЫ В.

«Победа будет за нами», симфонический марш

НИКОЛАИ О.

«Виндзорские проказницы», увертюра к опере

НИЩИНСКИЙ П.

«Назар Стодоля», фрагменты из музыки к драме Т. Шевченко

ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ Н.

Симфония соль минор

ПАЛИАШВИЛИ З.

«Даиси», вступление к опере

ПЕЙКО Н.

Молдавская сюита

ПЕРГАМЕНТ Р.

«Айно», поэма для солиста и симфонического оркестра

ПРОКОФЬЕВ С.

«Александр Невский», кантата, соч. 78

Концерт № 1 для скрипки с оркестром ре мажор, соч. 19

Симфония № 1 ре мажор, соч. 25 «Классическая»

Симфония № 5 си-бемоль мажор, соч. 100

Симфония № 7 до-диез минор, соч. 131

Сюиты № 1 и № 2 из балета «Ромео и Джульетта», соч. 64 bis

ПУЧЧИНИ Дж.

Фрагменты их опер: «Богема», «Чио-Чио-сан»

РАВЕЛЬ М.

«Цыганка», концертная фантазия

РАКОВ Н.

Концерт № 1 для скрипки с оркестром ми минор

Концертный вальс

РАУТИО К.

«Карельская свадьба», симфоническая картина

РАХМАНИНОВ С.

«Алеко», фрагменты из оперы

«Колокола», поэма для солистов, хора и оркестра, соч. 35

Концерт № 1 для фортепиано с оркестром фа-диез минор, соч. 1

Концерт № 2 для фортепиано с оркестром до минор, соч. 18

Концерт № 3 для фортепиано с оркестром ре минор, соч. 30

Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром, соч. 43

«Симфонические танцы», соч. 45

Симфония № 1 ре минор, соч. 13

Симфония № 2 ми минор, соч. 27

РЕВУЦКИЙ Л.

Симфония № 1 ля мажор

Симфония № 2 ми минор (2-я редакция)

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н.

«Золотой петушок», фрагменты из оперы (Вступление. Свадебное шествие)

Испанское каприччио ля мажор, соч. 34

«Млада», фрагменты из оперы-балета (Шествие князей)

«Свитязанка», кантата для сопрано, тенора, хора, соч. 44

«Сказка о царе Салтане», сюита, соч. 57

Фрагменты из опер: «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Снегурочка», «Царская невеста»

«Шехеразада», сюита ми мажор, соч. 35

РОССИНИ Дж.

«Севильский цирюльник», опера (Каватина Фигаро. Ария Розины)

«Сорока-воровка», увертюра к опере

СВЕНСЕН Ю.

Симфония № 2 си-бемоль мажор

СВЕЧНИКОВ А.

«Щорс», симфоническая поэма

СВИРИДОВ Г.

«Патетическая оратория» для баса, смешанного хора и оркестра

СЕН-САНС К.

«Карнавал животных», фантазия для инструментального ансамбля

СИМФОНИЯ НЕИЗВЕСТНОГО АВТОРА «УКРАИНСКАЯ» (оркестровка М. Вериковского)*

СКОРУЛЬСКИЙ М.

«Лесная песня», фрагменты из балета

СКРЯБИН А.

Концерт для фортепиано с оркестром фа-диез минор, соч. 20

* Название, принятое в украинской музыкальной практике до 1980-х годов. Исследователь Б. Вольман («Русские печатные ноты XVIII века». Л., 1957. С. 91) первым предположил, что произведение принадлежит перу чешского композитора Э. Ванжуры (ок. 1750–1802). Долгое время сочинение было известно в переложении для клавира. Авторский вариант инструментовки восстановлен М. Пряшниковой по найденным в РГБ оркестровым голосам, опубликованным в Петербурге в 1798 году издательством Шпревиц и подтверждающим авторство Э. Ванжуры. Он издан в 1983 году (*Ванжура Э. Три симфонии на славянские темы для симфонического оркестра. Партитура / Вступ. ст. М. Пряшниковой.* Киев: Музична Україна).

Симфония № 2 до минор, соч. 29

Симфония № 3 до минор, соч. 43 «Божественная поэма»

СМЕТАНА Б.

«В чешских лугах и лесах», симфоническая поэма

СТРАВИНСКИЙ И.

«Петрушка», сюита из балета

ТАНЕЕВ С.

Концертная сюита для скрипки с оркестром, соч. 28

«По прочтении псалма», кантата для солистов, хора и оркестра, соч. 36

Симфония № 1 ми минор

Симфония № 4 до минор, соч. 12

ТАРАНОВ Г.

Алтайская сюита

«Давид Гурамишвили», симфоническая поэма (22 апреля 1954 г.)

ТИКОЦКИЙ Е.

«Белорусская сюита» для симфонического оркестра

«Белорусская рапсодия» для симфонического оркестра

ФРАНК С.

Симфония ре минор

ХАЧАТУРЯН А.

«Гаянэ», фрагменты из балета

Концерт для скрипки с оркестром ре минор

«Маскарад», симфоническая сюита

ХОДЖА-ЭЙНАТОВ Л.

Симфония ре минор

ХРЕННИКОВ Т.

«В бурю», фрагменты из оперы

Симфония № 1, соч. 4

ЦИККЕР Я.

Словацкая сюита для симфонического оркестра

ЧАЙКОВСКИЙ П.

Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром, соч. 33

«Гамлет», увертюра-фантазия фа минор, соч. 67

Итальянское каприччио ля мажор, соч. 45

Концерт для скрипки с оркестром ре мажор, соч. 35

Концерт № 1 для фортепиано с оркестром си-бемоль минор, соч. 23

«Лебединое озеро», сюита из балета

«Москва», кантата для хора, оркестра и двух солистов

«Ромео и Джульетта», увертюра-фантазия си минор

Серенада для струнного оркестра, соч. 48

Симфония № 4 фа минор, соч. 36

Симфония № 5 ми минор, соч. 64

Симфония № 6 си минор, соч. 74 «Патетическая»

Симфония-поэма си минор, соч. 58 «Манфред»

Славянский марш, соч. 31

«Спящая красавица», вальс из балета

Сюита № 3 до мажор, соч. 55

Торжественная увертюра «1812 год», соч. 49

Фрагменты из опер: «Евгений Онегин», «Иоланта», «Мазепа», «Орлеанская дева», «Пиковая дама»,

«Чародейка», «Черевички»

«Франческа да Римини», симфоническая фантазия ми минор, соч. 32

«Щелкунчик», сюита из балета

ШАБРИЕ А.

«Испания», поэма-рапсодия для симфонического оркестра

ШАМО И.

Молдавская поэма-рапсодия для симфонического оркестра

ШАПОРИН Ю.

«Доколе коршуну кружить», оратория (1 и 2 февраля 1964 г.)

ШОПЕН Ф.

Концерт № 1 для фортепиано с оркестром ми минор, соч. 11

Концерт № 2 для фортепиано с оркестром фа минор, соч. 21

ШОСТАКОВИЧ Д.

Балетная сюита № 4

«Златые горы», сюита из музыки к кинофильму

«Казнь Степана Разина», поэма для баса, хора и оркестра, соч. 119

«Катерина Измайлова», фрагменты из оперы

Концерт для фортепиано с оркестром № 1 до минор, соч. 35

«Песнь о лесах», оратория, соч. 81

Симфония № 1 фа минор, соч. 10

Симфония № 6 си минор, соч. 54

Симфония № 9 ми-бемоль мажор, соч. 70

ШТОГАРЕНКО А.

«Молодежная», симфоническая сюита № 4

«Партизанские картины», сюита для фортепиано с оркестром

Симфония № 4 «Симфонические сказки»

Увертюра-марш на тему Н. Лысенко для симфонического оркестра

ШУБЕРТ Ф.

Симфония № 7 до мажор

Симфония № 8 си минор «Неоконченная»

ШУМАН Р.

Концерт для фортепиано с оркестром ля минор, соч. 54

«Манфред», для голоса, хора и оркестра, соч. 115

Симфония № 3 ми-бемоль мажор, соч. 97 «Рейнская»

ЩУРОВСКИЙ Ю.

«Памяти Островского», симфоническая поэма

ЭНЕСКУ Дж.

Румынская рапсодия № 1

ЯРОВИНСКИЙ Б.

Симфония № 2 ля минор

Эпическая поэма для симфонического оркестра (1954 г.)

ТЕАТРАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР

Автор, спектакль	Театр	Дата*
БИЗЕ Ж. «Кармен»	КАТОБ	21.08.1947 (П) 02.03.1963 (П)
ВАГНЕР Р. «Лоэнгрин»	КАТОБ ГАТОБ	1961–1966 (Р) 29.01.1972 (В)
ГУНО Ш. «Фауст»	ЛГК, Оперная студия	1934–1936 (Р)
ДАНЬКЕВИЧ К. «Богдан Хмельницкий»	КАТОБ	28.11.1965 (П)
ДАРГОМЫЖСКИЙ А. «Каменный гость» «Русалка»	ЛГК, Оперная студия КАТОБ	1934–1936 (Р) 04.02.1947 (П)
ДЗЕРЖИНСКИЙ И. «Судьба человека» «Тихий Дон» («Григорий Мелехов»)	КАТОБ ГАТОБ ГАТОБ КАТОБ	17.10.1961 (П) 1966–1969 (Р) 04.11.1967 (П) 13.02.1976 (П)
ДОНИЦЕТТИ Г. «Любовный напиток»	ЛГК, Оперная студия	1934–1936 (Р)
ЛЫСЕНКО Н. «Тарас Бульба»	КАТОБ	07.11.1946 (П) 1961–1966 (Р)
МАЙБОРОДА Г. «Тарас Шевченко»	КАТОБ	28.05.1964 (П)
МУСОРГСКИЙ М. «Хованщина» «Борис Годунов»	КАТОБ КАТОБ	19.10.1963 (П) 1974 (Р)

* Буквенные символы после даты означают: П – подготовка премьеры К. Симеоновым; В – возобновление спектакля под управлением К. Симсонова; Р – репертуарный спектакль, премьера которого подготовлена другим дирижером-постановщиком.

НАПРАВНИК Э. «Дубровский»	КАТОБ	10.04.1948 (П)
ПАЛИАШВИЛИ З. «Абесалом и Этери»	ГАТОБ	26.05.1972 (П)
ПРОКОФЬЕВ С. «Александр Невский» (опера, балет, пантомима)	ГАТОБ	12.12.1969 (П)
РАХМАНИНОВ С. «Алеко»	КАТОБ	13.05.1961 (П)
«Симфонические танцы» (балет)	КАТОБ	13.05.1961 (П)
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н. «Садко»	ГАТОБ	15.05.1968 (П)
СВИРИДОВ Г. «Патетическая оратория» (театрализованное представление)	ГАТОБ	24.03.1970 (П)
ЧАЙКОВСКИЙ П. «Евгений Онегин»	ЛГК, Оперная студия	1934–1936 (Р)
«Иоланта»	КАТОБ	07.12.1961 (П)
«Мазепа»	КАТОБ	26.05.1962 (П)
	ГАТОБ	29.07.1968 (В)
	ГАТОБ	16.06.1974 (В)
«Пиковая дама»	КАТОБ	1946 (Р)
	ГАБТ (гастроли в Милане)	октябрь–ноябрь 1964 (Р)
	ГАТОБ	22.01.1967 (В)
«Франческа да Римини» (балет на музыку симф. поэмы)	КАТОБ	07.12.1961 (П)
ШОСТАКОВИЧ Д. «Катерина Измайлова»	КАТОБ	24.03.1965 (П)
		28.12.1974 (П)

ДИСКОГРАФИЯ

Год записи	Автор	Произведение	Исполнители	Место хранения пленки	№ записи на грампластинке
1951	Нахабин В.	Колхозная сюита (Полька, Козачок)	ГСОУ	ЦГКФФАУ, ГДРЗ, УТРК	19597 19598
1950-е	Кропивницкий М.	«Зальоти Соцького Муся», фрагменты из оперетты (Две песни Максима из I д. Ария Муся из I д. Сцена из II д. Сцена и дуэт Ганны и Гали из I д. Финал)	В. Веприк, О. Дарчук, Г. Лойко, В. Новинская, А. Лундышева, К. Радченко, хор. капелла и СО УТР	ЦГАЗ, ГДРЗ, УТРК	33592-93 33576 0033595 0033594 33577
	Ревуцкий Л.	Песня о Сталине	ГСОУ	ЦГАЗ	19432
	Майборода П.	«Ми підем, де трави похилі» («Колышутся травы густые»), сл. А. Малышко	Н. Фокин, С. Козак, хор. капелла и СО УТР	ЦГАЗ	005361
	Новиков А.	«Посмотрите, друзья, на Москву», сл. В. Гурьяна	Р. Белецкий, орк. (?)	ЦГАЗ	36138
	Новиков А.	«Быть студентом – это счастье», сл. В. Гурьяна	Б. Руденко, Н. Фокин, орк. (?)	ЦГАЗ	36137
1954	Жуковский Г.	«Праздник в Карпатах», кантата	Хор. капелла УТР, БСО	ЦГАЗ	14677
	Лятошинский Б.	«Воссоединение», симфоническая поэма	БСО	ЦГАЗ	14677
	Майборода П.	«Гімн братерству» («Гимн братству»), сл. М. Рильского	Хор. капелла УТР, БСО	ЦГАЗ	14677
	Мейтус Ю.	Увертюра к 300-летию воссоединения Украины с Россией	БСО	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ, ГДРЗ	14677
	Филипенко А.	«Величальная русскому народу», сл. А. Юлценко	Хор. капелла УТР, БСО	ЦГАЗ	14677
1956	Жуковский Г.	«Парті слава, Леніну слава», сл. П. Тычины	Хор. капелла и СО УТР	ЦГКФФАУ	27300

Год записи	Автор	Произведение	Исполнители	Место хранения пленки	№ записи на грампластинке
1956	Филиппенко А.	«Пісня радості», сл. В. Бычко	Гос. хор. капелла «Думка», СО УТР	ЦГКФФАУ	27301
1957	Зноско-Боровский А.	Концерт для скрипки с оркестром ля минор	Н. Будовский, ГСОУ	ЦГАЗ, ГДРЗ	Д 03752-53
	Данькевич К.	«Нас осіняє Ленінське знамено» («Нас осеняет Ленинское знамя»), сл. М. Дудина, пер. Н. Уленика	Гос. хор. капелла «Думка», СО УТР	ЦГАЗ	028077
1957* (1955)	Нахабин В.	Концерт для фортепиано с оркестром	В. Сечкин, ГСОУ	ЦГАЗ, ГДРЗ, УТРК	Д 03752-53
1957	Дремлюга Н.	«Мы за мир», сл. В. Лефтий	Хор. капелла и СО УТР	ЦГКФФАУ	028075
	Филиппенко А.	«Комуністичній партії хвала» («Коммунистической партии слава»), сл. В. Лефтий	Гос. хор. капелла «Думка», СО УТРК	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ	28047
	Филиппенко А.	«Славлю мою Батьківщину» («Славлю мое Отечество»), сл. П. Тычины	Хор. капелла и СО УТР	ЦГКФФАУ	028074
1958	Группа харьковских композиторов под рук. А. Лебединца	Гимн СССР	Хор. капелла «Думка», ГСОУ	ЦГАЗ, УТРК	32378
	Жуковский Г.	«Гімн Жовтню» («Гимн Октябрю»), сл. В. Сосюра	Хор. капелла и СО УТР	ЦГАЗ	31648
	Майборода П.	«Проліяла доріженька» («Пролетла дороженька»), сл. А. Малишко	Хор. капелла и СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ	005361
	Филиппенко А.	«Пісня робітничої молоді» («Песня рабочей молодежи»), сл. К. Алтайского	Хор. капелла и СО УТР	ЦГКФФАУ	31649

Год записи	Автор	Произведение	Исполнители	Место хранения пленки	№ записи на грампластинке
1958	Обработка Штогаренко А.	Украинские народные песни: «Закувала зозуленька» «Ой, чия ти, дівчинонько» «Пшла б на музики»	Н. Миссина, СО УТР	ЦГКФФАУ	31646-47
1959	Бородин А. Вериковский М.	Ария Игоря из оперы «Князь Игорь» «В багрянному сяйві» («В багрянном сиянии»), сл. Н. Гончаренко	Ю. Гуляев, СО УТР Хор. капелла и СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ	00011371 0033776
1959 (1957)	Доминчен К. Лятошинский Б.	«Броненосець Потьомкін», сл. А. Новицкого «Щоре», опера (финал)	Хор. капелла и СО УТР Хор. капелла и СО УТР	ЦГАЗ ЦГАЗ, УТРК	33675 0033718
1959	Филиппенко А. Филиппенко А.	«Дунайський вальс», сл. Н. Нагнибеды «Пісня бригад комуністичної праці» («Песня бригад коммунистического труда»), сл. А. Новицкого	Хор. капелла и СО УТР Хор. капелла и СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ	33635 33674
	Филиппенко А.	«Ти, радянська Україна» («Ты, советская Украина»), сл. П. Тычины	Хор. капелла и СО УТР		33572
	Филиппенко А.	«Шахтарська комсомольська» («Шахтерская комсомольская»), сл. В. Бычко	Хор. капелла и СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ	0033602
1959 (1958)	Штогаренко А.	«Партизанские картины», сюита для фортепиано с оркестром	В. Сечкин, СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ	Д 05094-95
1960 (1959)	Гомоляка В.	«Черное золото», сюита из балета	СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ, УТРК	Д 06357-58

Год записи	Автор	Произведение	Исполнители	Место хранения пленки	№ записи на грампластинке
1960	Данькевич К.	«Лилея», сюита из балета	СО УТР	ГДРЗ, ЦГКФФАУ, УТРК	Д 6749-50
	Данькевич К.	«Тарас Шевченко», симфоническая поэма	СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ	Д 6749-50
	Кос-Анатольский А.	«Сойкино крыло», сюита	СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ, ГДРЗ, УТРК	Д 6851-52
	Кос-Анатольский А.	«Платок Доббуша», фрагменты из балета	СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ	Д 6851-52
1960 (1959)	Клебанов Д.	Симфония № 3 до мажор	СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ, ГДРЗ, УТРК	Д 06235-36
1960 (1958)	Майборода Г.	Гуцульская рапсодия	СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ, УТРК	Д 6751-52
1960 (1959)	Майборода Г.	«Король Лир», симфоническая сюита из музыки к трагедии Шекспира	СО УТР	ЦГАЗ, УТРК	Д 6021-22
1960	Нахабин В.	«Картины моей Родины», симфоническая поэма	СО УТР	ЦГАЗ, УТРК, ЦГКФФАУ, ГДРЗ	Д 07059-60
1960 (1959)	Таранов Г.	«Урамышвили», симфоническая поэма	СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ, УТРК	Д 6263-64
	Штогаренко А.	Симфония № 4 «Симфонические сказки»	СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ	Д 06531-32
	Штогаренко А.	Сюита № 3 для струнного оркестра	струнный состав СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ, УТРК	Д 06531-32
1961	Лысенко Н.	«Радуйся, ниво неполитая», кантата на сл. Т. Шевченко	Д. Петриненко, Г. Сухорукова, В. Гуров, Г. Красуля, СО УТР	ЦГКФФАУ	Д 07679-80

Год записи	Автор	Произведение	Исполнители	Место хранения пленки	№ записи на грампластинке
1962	Лысенко Н.	«Тарас Бульба», опера в 4-х действиях, ред. Л. Ревуцкого, орк. Б. Лятошинского	А. Кикоть, Л. Руденко, Д. Гнатюк, В. Тимохин, хор и орк. КАТОБ	ЦПАЗ	Д 010685-90 (компл. из 3-х пластинок)
1963 (1956)	Аркас Н.	«Катерина», опера в 3-х действиях	Л. Лобанова, Н. Чубенко, Н. Частий, В. Козерацкий, хор, капелла и СО УТР	УТРК	Д 012901-04 (компл. из 2-х пластинок)
1963 (1959)	Доминчен К.	«Труд и мир», кантата на сл. Д. Луценко	Т. Винниченко, Б. Гмыря, Н. Кондратюк, Л. Лобанова, Н. Фокин, хор, капелла и СО УТР	ЦПАЗ	Д 11683-84
1963	Дремлюга Н.	«Памяти героя», симфоническая поэма	СО УТР	ЦПАЗ	Д 011731-32
	Лысенко Н.	«Тарас Бульба», фрагменты из оперы (Песня Тараса, Сцена и танец из 1 д. Сцена выбора Косевого и финал из 1 д. Сцена и дуэт Марильцы и Андрея. Ария Остапа. Финал)	А. Кикоть, Л. Руденко, Д. Гнатюк, В. Тимохин, В. Герасимчук, Е. Чавдар, хор и оркестр КАТОБ	ЦПАЗ	Д 012531-32
1963 (1959)	Нахабин В.	«Девушка и смерть», симфоническая поэма	СО УТР	ЦПАЗ, ГДРЗ, УТРК	Д 11723-24
	Нахабин В.	«Данко», сюита из балета	ГСОУ	ЦПАЗ, ЦКФФАУ, ГДРЗ	Д 11723-24
1963 (1960)	Яровинский Б.	Симфония № 2 ля минор	СО УТР	ЦПАЗ, ЦКФФАУ, УТРК	Д 11677-78
1964	Майборода Г.	«Тарас Шевченко», опера в 4-х действиях	М. Шевченко, Л. Руденко, А. Кикоть, Е. Чавдар, Л. Лобанова, Н. Фокин, В. Тимохин, хор и оркестр КАТОБ	ГДРЗ	Д 014383-86 С 0911-14 (компл. из 2-х пластинок)

Год записи	Автор	Произведение	Исполнители	Место хранения пленки	№ записи на грампластинке
1964	Майборода Г.	«Тарас Шевченко», фрагменты из оперы (Монолог Дездемона. Ария Тараса Шевченко. Вступление и ариозо Тараса Шевченко. Вступление к 4-й новелле. Смерть Тараса Шевченко. Апофеоз)	М. Шевченко, Л. Руденко, А. Кикоть, Е. Чавдар, Л. Лобанова, Н. Фокин, В. Тимохин, хор и оркестр КАГОб	ГДРЗ	Д 14777-78 С 1101-02
1967	Лятошинский Б.	«Щорс», фрагменты из оперы	П. Кармалюк, Т. Винниченко, В. Борищенко, хор капеллы и СО УТР	ЦГАЗ	Д 019085-86
1969	Гомоляка В.	«Карпатская легенда», симфоническая поэма	СО УТР	ЦГАЗ	Д 25875-76
1974 (1958)	Штогаренко А.	«Партизанские картины», сюита для фортепиано с оркестром	В. Сечкин, СО УТР	ЦГАЗ, ЦГКФФАУ	С 10-05463
1988 (1980)	Мусоргский М.	«Картины с выставки», инструментовка С. Горчакова	ЗКР СО, запись из БЗ Лфил	СПБТРК	С 10-26917-18
1990 (1948)	Рахманинов С.	«Колокола», поэма для симф. оркестра, хора и солистов	Гос. респ. рус. хоровая капелла, ГСО Н. Шпиллер, А. Хоссон, А. Королев. Запись из БЗК	ГДРЗ	М 10 49207 001
1990 (1949)	Чайковский П.	«Гамлет», увертюра-фантазия	ГСО, запись из БЗК	ГДРЗ	М 10 49207 001
1995 (1980)	Мусоргский М.	«Ночь на Лысой горе», симфоническая фантазия	ЗКР СО, запись из БЗ Лфил	СПБ ТРК	CD DDD LM 1319 Point Classics Germany**

* В случаях, когда указаны две даты, первая означает год выпуска пластинки, вторая (в скобках) — год записи на магнитофонную пленку.

** Все диски, за исключением последнего (вышедшего в Германии), подготовлены Всесоюзной фирмой грампластинок «Мелодия».

АРХИВНЫЕ ЗАПИСИ

Автор	Произведение	Исполнители	Год записи	Место хранения пленки
Бетховен Л.	Симфония № 2 ре мажор «Эгмонт», увертюра	БСО СО УТР	1948	ГДРЗ, СПБТРК УТРК
Бизе Ж.	«Кармен», опера Серенада Смита из оперы «Пергская красавица»	В. Река, В. Гуров, Л. Чкония, Н. Ворвулев, хор и оркестр КАТОБ К. Огневой, СО УТР	1963	ЦГКФФАУ
Борисов В.	Симфония № 1 ре мажор	СО УТР	1960	ЦГКФФАУ
Бородин А.	Симфония № 2 си минор Ария Игоря из оперы «Князь Игорь»	ЗКР СО Н. Кондратьюк, СО УТР	1967 1960	СПБТРК ЦГКФФАУ
Вагнер Р.	«Лоэнгрин», опера	П. Белишник, Н. Ворвулев, В. Герсимчук, Г. Красуля, Г. Шолпина, В. Пазвич, Э. Томм, хор и оркестр КАТОБ	1962	ЦГКФФАУ
Верди Дж.	Речитатив и ария герцога из оперы «Риголетто» (II д.)	В. Тимохин, СО УТР	1960	ЦГКФФАУ
Вериковский М. (инструментовка)	Симфония неизвестного автора «Украинская»	ГСОУ		ГДРЗ
Гаджибеков У.	«Аршин мал алан», муз. комедия	Артисты киевских театров, СО УТР	1960	ЦГКФФАУ УТРК
Гайдн И.	Симфония № 45 фа-диез минор	ГСОУ, трансляция из КЗ Кфил	1956	УТРК
Глинка М.	Ария Сусанина из оперы «Иван Сусанин» Ария Сусанина из оперы «Иван Сусанин» Романс Антониды из оперы «Иван Сусанин»	А. Кикоть, оркестр КАТОБ И. Петров, БСО, трансляция из КЗДС Е. Шумская, БСО, трансляция из КЗДС	1962 1954 1954	ГДРЗ ЦГКФФАУ ЦГКФФАУ
Григ Э.	Концерт для фортепиано с оркестром ля минор	В. Сечкин, ГСОУ	1954	ГДРЗ

Автор	Произведение	Исполнители	Год записи	Место хранения пленки
Дворжак А.	Концерт для виолончели с оркестром си минор	В. Червов, СО УТР	1960	ЦКФФАУ УТРК
Дэжжинский И.	«Тихий Дон» («Григорий Мелехов»), опера	В. Морозов, Л. Филагорова, Г. Лямарева, Т. Кузнецова, С. Стрежнев, И. Наволошников, хор и оркестр ГАУОБ	1967	СПБГК
Доминчен К.	Праздничная увертюра «Карнавал», симфоническая картина	СО УТР СО УТР	1950 1958	УТРК ЦКФФАУ УТРК
Жуковский Г.	Концерт для скрипки с оркестром	А. Шгерн, ГСОУ, трансляция из КЗ Кфил.	1965	УТРК
Зноско-Боровский А.	Приветственная увертюра Концерт для скрипки с оркестром	ГСОУ Н. Будковский, ГСОУ		ГДРЗ СПБТРК
Кирейко В.	«Тени забытых предков», музыка из балета	СО УТР	1964	УТРК
Клебанов Д.	Симфония № 3 до мажор	СО УТР	1964	ГДРЗ, СПБТРК
Кос-Анатольский А.	«Зарево», фрагменты из оперы (Увертюра, Дуэт Гали и Романа, Ариозо Гали)	О. Шестакова, П. Белинник, СО УТР	1959	ЦКФФАУ ГДРЗ, СПБТРК
Лаврангас Д.	Сюита № 1	СО УТР	1959	ЦКФФАУ УТРК
Лапинский Я.	«Праздник», симфоническая картина	СО УТР	1959	ЦКФФАУ УТРК
Лысенко Н.	«Засвіт встали козаченьки», хор из оперы «Гарас Бульба» «Утоплена» («Утопленица»), вступление к опере	Хор Всесоюзного Радио, БСО, запись по трансляции из БЗК СО УТР	1954 1962	ЦКФФАУ УТРК

Автор	Произведение	Исполнители	Год записи	Место хранения пленки
Лысенко Н.	«Черноморці» («Черноморцы»), опера «Козак-Шумка», украинская фантазия	М. Роменский, Л. Руденко, Н. Фокин, Т. Пономаренко, С. Козак, хоровая капелла и СО УТР СО УТР	1956 1959	УТРК ЦКФФАУ УТРК УТРК
Лядов А.	«Духовный стих» из цикла «Восемь русских народных песен»	СО УТР	1959	УТРК
Лятошинский Б.	«Гражина», симфоническая поэма «Ромео и Джульетта», симфоническая сюита из музыки к спектаклю Симфония № 3 си минор	ГСОУ СО УТР СО УТР	1959 1959	УТРК ЦКФФАУ УТРК ЦКФФАУ УТРК
Майборода Г.	«Щорс», фрагменты из оперы (Увертюра. Вступление ко II д. Дуэт Лии и Щорса из II д. Дуэт Лии и Сокальского из IV д. Сцена Боя из V д. Оркестровые фрагменты) «Милана», интродукция к опере	Т. Винниченко, В. Паизич, П. Кармалюк, хоровая капелла и СО УТР	1957	ЦКФФАУ УТРК
Майборода Г.	«Лилея», симфоническая поэма Симфония № 2 ре мажор «Гарас Шевченко», опера в 4-х действиях	СО УТР СО УТР СО УТР Солисты, хор и оркестр КАТОБ	1960 1958 1964	ЦКФФАУ УТРК ЦКФФАУ УТРК ГДРЗ, СПБТРК
Майборода П.	«Якщо ти любиш» («Если ты любишь»), сл. А. Малышко	Гос. хоровая капелла «Думка», СО УТР	1960	ЦКФФАУ
Массне Ж.	«O, не буди меня», ариозо Вертера из оперы «Вертер»	К. Огневой, СО УТР	1960	ЦКФФАУ
Мендельсон Ф.	Концерт для скрипки с оркестром ми минор	А. Горохов, СО УТР	1959	ЦКФФАУ
Моцарт В. А.	Концерт для скрипки с оркестром Концерт для фагота с оркестром си-бемоль мажор	Н. Школьников, ГСОУ, запись по трансляции из КЗ Кфил. А. Абаджян, СО УТР	1956	УТРК УТРК

Автор	Произведение	Исполнители	Год записи	Место хранения пленки
Моцарт В. А.	Симфония № 40 соль минор	СО УТР	1958	ЦКФФАУ УТРК
Мусоргский М.	«Ночь на Лысой горе», симфоническая фантазия «Картины с выставки» (инструментовка С. Горчакова) «Картины с выставки» (инструментовка С. Горчакова) «Картины с выставки» (инструментовка С. Горчакова) «Песни и пляски смерти» (инструментовка Д. Шостаковича) «Хованщина», вступление к опере «Хованщина», опера	ЗКР СО СО УТР ЗКР СО Г. Вишневская, ЗКР СО	1980 1960 1980 1966	СПБТРК ЦКФФАУ УТРК СПБТРК СПБТРК
Нахабин В.	«Данко», фрагменты из балетной сюиты «Девушка и смерть», симфоническая поэма «Картины моей родины», симф. сюита Концерт для фортепиано с оркестром Украинское каприччио	ЗКР СО Н. Миссина, В. Пазич, И. Чуйко, В. Гуров, А. Кикоть, М. Гришко, хор и оркестр КАТОБ ГСОУ СО УТР СО УТР В. Сечкин, ГСОУ ГСОУ	1980 1963	СПБТРК ЦКФФАУ
Палиашвили З.	«Абсалом и Этери», опера	К. Плужников, Л. Филатова, Н. Шубина, Н. Охотников, Е. Зяменко, хор и оркестр ГАТОБ	1972	СПБТРК
Прокофьев С.	«Александр Невский», кантата Симфония № 7 до-дизь минор	Хор и оркестр ЛПК СО УТР	1970 1961	СПБТК ЦКФФАУ УТРК
Пуччини Дж.	Ария Каварадосси из оперы «Госка» (1 д.)	В. Тьмохин, СО УТР	1960	ЦКФФАУ
Равель М.	«Цыганка», концертная фантазия	Н. Школьников, ГСОУ, запись по трансляции из КЗ КФил.		УТРК

Автор	Произведение	Исполнители	Год записи	Место хранения пленки
Рахманинов С.	Каватина «Алеко» из оперы «Алеко» Симфония № 1 ре минор	Ю. Гуляев, СО УТР СО УТР	1959 1960	ЦГКФФАУ ЦГКФФАУ УТРК
Ревуцкий Л.	Симфония № 1 ля мажор	СО УТР	1958	ГДРЗ ЦГКФФАУ УТРК
Римский-Корсаков Н.	Испанское капричио ля мажор «Садко», опера	Оркестр ЛПК С. Матвеев, В. Малышев, А. Пролчев, А. Леушкин, С. Стрежнев, Е. Нестеренко, М. Егоров, Н. Калошин, В. Морозов, Г. Ковалева, хор и оркестр ГАУОб	1969 1968	СПБТРК СПБТРК
	«Шествие князей» из оперы-балета «Млада» (И д.) Песня Варяжского гостя из оперы «Садко»	Оркестр ЛПК И. Петров, БСО, запись по трансляции из КЗДС	1969 1964	СПБТРК ЦГКФФАУ
Скорульский М.	«Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане» (вступление ко 2-й картине IV д.) Ария Снегурочки из оперы «Снегурочка»	Оркестр ЛПК Е. Шумская, БСО, запись по трансляции из КЗДС	1969 1954	СПБТРК ЦГКФФАУ
Хачатурян А.	«Лесная песня», фрагменты из балета (Сцена рождения Мавки. Свадьба в селе. Адажио Мавки и Лукаша) Концерт для скрипки с оркестром ре минор	ГСОУ И. Ойстрах, ГСОУ, запись по трансляции из КЗ Кфил.	1960	ЦГКФФАУ СПБТРК УТРК
Чайковский П.	Ариозо Воина из кантаты «Москва» Концерт для скрипки с оркестром ре мажор Концерт для скрипки с оркестром ре мажор Концерт для фортепиано с оркестром № 1 си-бемоль минор	Н. Гончаренко, оркестр Московской Филармонии, запись по трансляции из БЗК Н. Школьников, ГСОУ, запись по транс- ляции из КЗ Кфил. А. Горохов, СО УТР В. Сечкин, ГСОУ	1954 1958 1964	ЦГКФФАУ УТРК ЦГКФФАУ СПБТРК

Автор	Произведение	Исполнители	Год записи	Место хранения пленки
Чайковский П.	<p>Ария Роберта из оперы «Иоланта»</p> <p>Ариозо Натальи из оперы «Опричник» (1 д.)</p> <p>Дует Лизы и Полины из оперы «Пиковая дама»</p> <p>«Пиковая дама», опера</p> <p>Симфония № 4 фа минор</p> <p>Симфония № 4 фа минор</p> <p>Симфония № 4 фа минор (Финал)</p> <p>Увертюра-фантазия «Гамлет»</p> <p>Молдавская рапсодия</p>	<p>Б. Пузин, ГСОУ</p> <p>Л. Лобанова, ГСОУ</p> <p>Л. Лобанова, Е. Томм, оркестр Московской филармонии, запись по трансляции из БЗК</p> <p>В. Атлантов, С. Бабешко, В. Журавленко, Е. Бойцов, Л. Филатова, К. Словоца, Э. Краюшкина, Г. Ковалева, Н. Григорьева, хор и оркестр ГАТОБ</p> <p>БСО</p> <p>ЗКР СО</p> <p>БСО, запись по трансляции из КЗДС</p> <p>СО УТР</p> <p>СО УТР</p>	<p>1951</p> <p>1954</p> <p>1967</p> <p>1949</p> <p>1969</p> <p>1954</p> <p>1966</p> <p>1958</p>	<p>ГЛРЗ</p> <p>УТРК</p> <p>ЦКФФАУ</p> <p>СПБТРК</p> <p>ГЛРЗ</p> <p>СПБТРК</p> <p>ЦКФФАУ</p> <p>УТРК</p> <p>СПБТРК</p> <p>ЦКФФАУ</p> <p>СПБТРК</p> <p>ЦКФФАУ</p> <p>УТРК</p> <p>УТРК</p> <p>СПБГМТИМИ</p> <p>Марининский театр</p> <p>СПБТРК</p>
Шомак И.	Молдавская рапсодия	СО УТР	1958	ЦКФФАУ СПБТРК
Шостакович Д.	«Катерина Измайлова», опера	Т. Пономаренко, В. Третьяк, В. Пазич, А. Чулюк-Заграй, В. Река, В. Скубак, хор и оркестр КАТОБ	1965	ЦКФФАУ УТРК
Штогаренко А.	«Катерина Измайлова», опера	Е. Колесник, А. Загребельный, Я. Головчук, В. Гуров, В. Любимова, Г. Туфлина, В. Скубак, В. Лосицкий, А. Кочерга, хор и оркестр КАТОБ	1975	УТРК СПБГМТИМИ
Яровинский Б.	«Партизанские картинки», сюита для фортепиано с оркестром Симфония № 2 ля минор	В. Сечкин, СО УТР СО УТР		Марининский театр СПБТРК

МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

Год записи	Автор музыки	Режиссер	Наименование фильма	Название киностудии
1952	Потоцкий С.	Роу А.	Майская ночь, или Утопленница	Киностудия художественных фильмов им. М. Горького
1954	Шамо И. Мейтус Ю.	Базелян Я. Брончугин Е., Навроцкий С.	Андрейш «Богатырь» идет в Марто	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
1955	Гомоляка В.	Бучма А., Швачко А.	Земля	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Гомоляка В., Шамо И.	Браун В.	Командир корабля	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Хачатурян А.	Народицкий А.	Костер бессмертия	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Жуковский Г.	Лапокныт В.	Льмеривна	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Шамо И.	Браун В.	Матрос Чижик	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
1956	Гомоляка В.	Крикун Г.	Над Черемошем	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Свечников А.	Маслюков А., Масевская М.	Педагогическая поэма	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Зубцов Е.	Базелян Я.	Пути и судьбы	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Корчмарев К. Клебанов Д.	Винярский М. Эстрин И.	Тень у пируса Главный проспект	Одесская киностудия художественных фильмов Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко

Год записи	Автор музыки	Режиссер	Наименование фильма	Название киностудии
1956	Майборода П.	Красий Н.	Долина синих скал	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Филиппенко А.	Ивченко В.	Есть такой парень	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Шамо И.	Браун В.	Мальва	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Шамо И.	Браун В.	Море зовет	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Шамо И.	Слесаренко А.	Гори, моя звезда!	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Шварц Л.	Донской М.	Дорогой ценой	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Майборода Г.	Лысенко Ю.	Если бы камни говорили	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Свечников А.	Маслюков А.	Партизанская искра	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Фрадкин М.	Эстрин Л.	Голубая стрела	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Майборода П.	Красий Н., Лысенко Ю.	Гроза над полями	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
1957	Зубцов Е.	Параджанов С.	Первый парень	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Шамо И.	Ивченко В.	Чрезвычайное происшествие	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Рождественский В.	Лигус Н.	Веселка	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Домингуч К.	Павловский В.	Друзья-товарищи	Ялтинская киностудия художественных фильмов
1958				
1959				

Год записи	Автор музыки	Режиссер	Наименование фильма	Название киностудии
1959	Клебанов Д.	Слесаренко А.	Когда начинается юность	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Шамо И.	Слесаренко А.	Любой ценой	Ялтинская киностудия художественных фильмов
	Майборода Г.	Денисенко В.	Солдатка	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Боярский А.	Войтецкий А.	Это было весной	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Шамо И.	Швачко А.	Вдали от родины	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
1960	Зубов Е.	Ленцус О.	Крепость на колесах	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
	Свечников А.	Земгано И., Литус Н.	Обыкновенная история	Киевская киностудия художественных фильмов им. А. П. Довженко
1961	Доминчен К.	Павловский В.	Иду к вам	Ялтинская киностудия художественных фильмов
1966	Шостакович Д.	Шапиро М.	Катерина Измайлова (фильм-опера)	Киностудия «Ленфильм»

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Материалы и документы из архивов

БПФ *

Материалы из фондов библиотеки:

Каталог концертных программ К. А. Симонова в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии.

Собрание рецензий на гастрольные выступления К. А. Симонова с 3. к. р. симфоническим оркестром Ленинградской филармонии.

ГМТМиКУ

Симонов К. А. Письма к А. С. Вишневич (инв. № 15582-15595).

Музей ГАБТ

Собрание рецензий на выступления К. А. Симонова.

Музей Марининского театра

Материалы из фондов музея:

Собрание рецензий на спектакли, которыми дирижировал К. А. Симонов.

Собрание театральных афиш и программ.

Собрание изобразительных материалов к спектаклям К. А. Симонова.

Музей НОУ

Материалы из фондов музея:

Собрание рецензий на спектакли, которыми дирижировал К. А. Симонов

Собрание театральных афиш и программ.

Собрание изобразительных материалов к спектаклям К. А. Симонова.

РНБ ОР

Материалы и документы из архива М. Г. Климова (Ф. 1127. Ед. хр. 21, 22, 23, 31, 61, 66–69).

СПБГМТМиМИ

Материалы и документы из архива К. А. Симонова:

Собрание документов.

Собрание театральных и концертных афиш и программ.

Собрание книг и нот.

Собрание изобразительных материалов.

ЦГАЛИ СПб

Собрание документов Ленинградской государственной консерватории (Ф. 298. Оп. 2. Д. 2933).

ЦГАМЛиУ

Смолич Н. В. Воспоминания (Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 20).

Книги регистрации концертов ГСОУ (Ф. 1089. Оп. 1).

Опубликованные материалы

Арвид Янсонс: Воспоминания о человеке и музыканте. – СПб., 1994.

Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л., 1974.

Гаук А. В. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. М., 1975.

Голованов Н. С. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / Редактор-составитель Е. А. Грошева. М., 1982.

Городинский В., Грошева Е., Сорокин К., Александров К. Молодые музыканты. М.-Л., 1949.

Государственная академическая филармония: десять лет симфонической музыки. 1917–1927. Л., 1928.

Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные дирижеры. М., 1969.

Григорьев С. Л. Балет Дягилева. М., 1993.

* Полное название мест хранения указанных документов см. на с. 323 настоящего издания.

- Гусин И. Л., Ткачев Д. В. Государственная академическая капелла имени М. И. Глинки. Л., 1957.
- Загородний Г. Н. Музыка высокое призвание: Исторический очерк о Белорусской государственной филармонии. Минск, 1988.
- Кулешова Г. Г. Николай Ильич Аладов. Л., 1970.
- Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания / Сост. В. В. Кузык. Киев, 1989.
- Ленинградская государственная филармония. Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост. В. С. Фомин. Л., 1972.
- Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Кн. 1, 2. Л., 1987. 1988.
- Ленинградский государственный академический малый театр оперы и балета. Л., 1968.
- Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова / Сост. Л. А. Энтелс, О. П. Коловский и др. Л., 1967.
- Мальшев В. П. Откровения певца и травника. СПб., 1999.
- Михеева Л. В. Эдуард Францевич Направник. М., 1985.
- Моцарт В. Избранная переписка. Пер., вступ. ст. Е. Даттель. М., 1958.
- Мусоргский М. П. Литературное наследие: Письма. Биографические материалы и документы / Под общ. ред. М. С. Пекелиса. М., 1971.
- Мусоргский М. П. Письма. М., 1981.
- Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и комм. И. Д. Гликмана. М.-СПб., 1993.
- Покровский Б. А. Размышления об опере. М., 1979.
- Ражников В. Г. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. М., 1989.
- Ракова Е. Я. Государственный народный оркестр БССР имени И. И. Жиновича. Мн., 1978.
- Робинсон П. Герберт фон Караян: Пер. с англ. М., 1981.
- Руденко В. И. Вячеслав Иванович Сук. М., 1984.
- Светланов Евгений: Дирижер, композитор, пианист / Сост. П. В. Лукьянченко. М., 1987.
- Симонов П. В. Эмоциональный мозг. М., 1981.
- Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии: Пер. с англ. Л., 1971.
- Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л.-М., 1962.
- Фруменков Г. Г. Узники Соловецкого монастыря. Архангельск, 1965.
- Хентова С. М. Д. Д. Шостакович. Тридцатилетие 1945–1975. Л., 1981.
- Хентова С. М. Шостакович на Украине. Киев, 1986.
- Хмельницкий О. К. Страницы музыкальной жизни Ленинграда–Петербурга. Записки дилетанта. СПб., 2001.
- Шереметьева Н. М. М. Г. Климов – дирижер Ленинградской академической капеллы. Л., 1983.
- Шиков В. И. Константин Арсеньевич Симсонов // Музыканты Верхневолжья. Калинин, 1984.
- Проценко А. Життепис. Спогади / Сост. И. Д. Гамкало, Л. А. Проценко: На укр. яз. Киев, 1990.
- Стефанович М. П. Київський державний академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 1968.
- Sawczuk J. Zambinowice oskarżają Instytut slaski w Opole: На польск. яз. Варшава. Б/д.
- Аполлон. 1914. № 6–7.
- Искусство кино. 1967. № 1.
- Музыкальная академия. 1997. № 4.
- Музыкальная жизнь: 1а: 1965, № 1, 1б: № 2; 2: 1970, № 8; 3: 1970, №9; 4: 1976, № 19; 5: 1984, № 1.
- Нева. 1996. № 5.
- Огонек. 1975. № 5.
- Советская музыка: 1: 1940, № 8; 2: 1957, № 6; 3: 1962, № 9; 4: 1963, № 4; 5а: 1965, № 4, 5б: № 5; 6: 1967, № 4; 7: 1968, № 10; 8: 1969, № 6; 9: 1972, № 2; 10: 1977, № 11; 11: 1983, № 11; 12: 1988, № 9, 13; 1990, № 10.
- Театр. 1977. № 1.
- Театральная жизнь. 1975. № 7.
- Театральный занавес (Фазтон). 1995. № 6.
- Музыка. 1975. № 2.
- Ранок. 1965. № 11.
- Україна: 1: 1954, № 18; 2: 1963, № 35.
- Бакинский рабочий. 1949, 4 февр.
- Верный путь (г. Старица). 1982, 8 апр.
- Вечерний клуб. 1993, 16 марта.
- Вечерний Ленинград: 1: 1966, 27 сент.; 2: 1967, 13 нояб.; 3: 1968, 10 июля; 4: 1972, 16 июня; 5: 1988, 11 окт.
- Вечерняя Москва: 1: 1927, 11 февр.; 2: 1940, 6 июня; 3: 1946, 9 дек.; 4: 1947, 9 апр.; 5а: 1962, 15 нояб., 5б: 26 нояб.
- Днепровская правда. 1965. 17 апр.
- Жизнь искусства: 1: 1923, 20 марта; 2: 1925, 29 дек.
- За советское искусство: 1а: 1967, 24 янв., 1б: 7 февр., 1в: 21 марта, 1г: 4 апр., 1д: 24 мая, 1е: 10 июня, 1ж: 21 июля, 1з: 29 сент., 1и: 2 нояб., 1к: 22 нояб., 1л: 8 дек., 1м: 29 дек.; 2а: 1968, 29 марта, 2б: 10 апр., 2в: 8 мая, 2г: 22 мая, 2е: 3 июля, 2ж: 17 июля, 2з: 31 июля, 2и: 17 авг., 2к: 5 нояб.; 3а: 1969, 30 янв., 3б: 13 февр., 3в: 28 февр., 3г: 10 апр., 3д: 24 мая, 3е: 1 авг., 3ж: 22 авг., 3и: 4 нояб., 3к: 9 дек., 3л: 26 дек.;

- 4а: 1970, 23 февр., 4б: 20 марта, 4в: 28 июня, 4г: 4 нояб.; 5а: 1971, 30 марта, 5б: 27 июля, 5в: 22 окт., 5г: 22 нояб., 5д: 28 дек.; 6а: 1972, 11 янв., 6б: 25 янв., 6в: 11 февр., 6г: 20 мая, 6д: 6 июня, 6е: 29 дек.; 7: 1973, 20 окт.; 8а: 1974, 2 февр., 8б: 3 июля, 8в: 25 июля; 9: 1987, 10 янв.
- Известия: 1: 1927, 8 февр.; 2: 1946, 8 дек.; 3а: 1962, 10 нояб., 3б: 6 дек.; 4а: 1963, 15 мая, 4б: 7 дек.; 5: 1964, 16 нояб.; 6: 1967, 3 дек.; 7а: 1976, 19 марта, 7б: 23 июля.
- Кадр (киностудия «Ленфильм»). 1966, 30 сент.
- Коммунист. 1949, 30 янв.
- Комсомольское знамя: 1: 1964, 4 нояб.; 2: 1976, 29 февр.
- Красная газета: вечерний выпуск. 1926, 14 дек.
- Красная Карелия: 1а: 1937, 4 июля, 1б: 11 июля, 1в: 27 июля, 1г: 23 окт., 1д: 4 нояб., 1е: 5 нояб., 1ж: 11 нояб., 1з: 9 дек., 1и: 29 дек.
- Ленинградская правда: 1: 1952, 10 янв.; 2: 1966, 15 сент.; 3а: 1967, 24 янв., 3б: 10 февр., 3в: 12 апр.; 4: 1969, 20 дек.; 5а: 1972, 8 янв., 5б: 15 июня; 6: 1974, 20 июня; 7: 1987, 6 янв.
- Литературная газета. 1962, 1 дек.
- Мариинский театр: 1: 2000, № 3–4.
- Московская правда: 1: 1964, 1 нояб.; 2: 1976, 11 июля.
- Правда: 1: 1940, № 130; 2а: 1962, 1 дек., 2б: 7 дек.; 3: 1976, 25 июля; 4: 1979, 11 июля.
- Правда Украины: 1: 1949, 12 янв.; 2: 1961, 30 мая; 3: 1962, 2 дек.; 4а: 1963, 27 июня, 4б: 26 окт.; 5: 1965, 6 окт.; 6: 1976, 15 февр.
- Смена: 1: 1937, 14 марта; 2а: 1967, 3 февр., 2б: 12 дек.
- Советская Белоруссия: 1: 1938, 20 нояб.; 2а: 1940, 4 июня, 2б: 6 июня, 2в: 21 июня.
- Советская культура: 1: 1965, 27 мая; 2а: 1966, 30 авг., 2б: 15 сент.; 3: 1967, 7 дек.; 4: 1973, 19 янв.; 5: 1974, 18 янв.; 6а: 1976, 6 июля, 6б: 27 июля; 7: 1987, 10 янв.
- Советская Молдавия. 1957, 16 июня.
- Советский артист. 1964, 13 нояб.
- Советское искусство: 1: 1940, № 34; 2а: 1946, № 31, 2б: № 32.
- Рабочий и театр: 1: 1924, 28 окт.; 2: 1927, 4 окт.
- Труд. 1981, 28 нояб.
- Борба [Београд]: 1а: 1963, 8 јун., 1б: 10 јун., 1в: 11 јун., 1г: 13 јун., 1д: 18 јун.
- Вечірній Київ: 1: 1955, 23 трав.; 2: 1956, 29 листоп.; 3а: 1957, 22 січ., 3б: 8 лют.; 4а: 1961, 2 берез., 4б: 24 трав., 4в: 7 груд.; 5а: 1963, 2 берез., 5б: 25 жовт.; 6: 1964, 21 груд.; 7а: 1965, 31 берез., 7б: 25 трав.; 8: 1975, 6 січ.; 9: 1976, 16 лют.; 10: 1990, 27 верес.
- Київська зоря. 1965, 25 берез.
- Київська правда: 1: 1955, 14 квіт.; 2а: 1965, 23 берез., 2б: 29 квіт., 2в: 23 трав.; 3: 1976, 20 берез.
- Культура і життя [Київ]: 1а: 1965, 18 квіт., 1б: 2 груд.; 2: 1966, 3 лют.; 3а: 1975, 5 січ., 3б: 16 січ.; 4: 1976, 16 трав.; 5: 1980, 6 липн.
- Літаратура і мастацтва [Мінск]: 1а: 1938, 8 крас., 1б: 10 крас.; 2а: 1940, 5 чэрв., 2б: 14 чэрв., 2в: 17 чэрв.
- Літературна Україна. 1965, 26 берез.
- Музика [Київ]. 1986. № 5.
- Политика [Београд]: 1а: 1963, 9 јун., 1б: 11 јун., 1в: 13 јун., 1г: 15 јун.
- Работническо дело [София]. 1966, 9 септ.
- Радянська культура [Київ]: 1: 1957, 19 трав.; 2: 1962, 15 листоп.; 3: 1963, 31 жовт.; 4: 1965, 14 берез.
- Радянська Україна [Київ]: 1: 1946, 20 груд.; 2: 1957, 8 берез.; 3: 1962, 17 листоп.
- Радянське мистецтво [Київ]: 1: 1947, 27 серп.; 2: 1948, 5 трав.
- Робітнича газета. 1963, 26 лист.
- Черноморски фронт [Бургас]. 1966, 31 август.
- Corriere della Sera. 1964, 29 ott.
- Delo: 1а: 1963, 15 јун., 1б: 19 јун.
- Die Welt. 1964, 18 nov.
- La Stampa. 1964, 29 ott.
- L'Unita. 1964, 29 ott.
- Weltwoche. 1964, 20 nov.
- Vjesnik [Zagreb]: 1а: 1963, 11 lipnja, 1б: 12 lipnja, 1в: 14 lipnja, 1г: 15 lipnja.
- Αυγή'. 1966, 23 Αυγούστου.
- ‘Αφῆνα ἴχνη’. 1966, 24 Αυγούστου.
- ‘Απογευματινή’. 1966, 24 Αυγούστου.
- Βραδυνή’. 1966, 24 Αυγούστου.
- ‘Ελευθερία: 1а: 1966, 25 Αυγούστου, 1б: 26 Αυγούστου.
- Цера. 1966, 27 Αυγούστου.

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Архивы, библиотеки, музеи

- БПФ – Музыкальная библиотека Санкт-Петербургской государственной филармонии имени Д. Д. Шостаковича
- ГДРЗ – Государственный дом радиовещания и звукозаписи (Москва)
- ГМТМиКУ – Государственный музей театрального, музыкального и киноискусства Украины (Киев)
- ИТАР-ТАСС – Информационное телеграфное агентство России, фотоархив
- НОУ – Национальная опера Украины (Национальный Академический театр оперы и балета Украины им. Т. Г. Шевченко), музей; см. также: КАТОБ
- РГБ – Российская государственная библиотека (Москва)
- РНБ ОР – Российская национальная библиотека, отдел рукописей (Санкт-Петербург)
- СПБГК – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, фоноархив; см. также: ЛГК
- СПБГМТиМи – Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
- СПБТРК – Санкт-Петербургский телерадиокомитет, фоноархив
- УТРК – Украинский телерадиокомитет, фоноархив (Киев)
- ЦГАЗ – Центральный государственный архив звукозаписей (Москва)
- ЦГАКФФД СПб – Центральный государственный архив кинофонофото документов Санкт-Петербурга
- ЦГАЛИ СПб – Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
- ЦГАМЛИУ – Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины (Киев)
- ЦГКФФАУ – Центральный государственный кинофонофотоархив Украины (Киев)

Оркестры, театры, залы

- БЗК – Большой зал Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского
- БЗ Лфил – Большой зал Ленинградской государственной филармонии (ныне Санкт-Петербургской государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича)
- БСО – Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения (ныне БСО им. П. И. Чайковского)
- ГАБТ – Государственный академический Большой театр России
- ГАТОБ – Мариинский театр (с1935 по 1992 гг. Государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Кировский театр)
- ГСО – Государственный симфонический оркестр СССР (ныне Государственный академический симфонический оркестр России)
- ГСОУ – Государственный симфонический оркестр Украины (ныне академический)
- ЗКР СО – Заслуженный коллектив РСФСР симфонический оркестр Ленинградской филармонии (ныне Заслуженный коллектив России академический симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича)
- КАТОБ – Киевский государственный академический театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко (ныне Национальный Академический театр оперы и балета Украины им. Т. Г. Шевченко, Национальная опера Украины); см. также: НОУ
- КЗДС – Колонный зал Дома союзов (Москва)
- КЗ Кфил – Колонный зал им. Н. В. Лысенко Киевской государственной филармонии
- ЛГК – Ленинградская (Санкт-Петербургская) государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Оперная студия; см. также: СПБГК
- МАЛЕГОТ – Ленинградский Малый театр оперы и балета (ныне Государственный академический театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского)
- СО УТР – Симфонический оркестр Украинского телевидения и радио

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Абаджян А. 313
Абендрот Г. 11, 17, 135
Автандилов Г. Г. 5, 6, 77–83, 95, 245
Агафонов О. А. 6, 33
Аладов Н. И. 105, 295, 321
Алексеева Л. Ф. 105
Алексидзе Д. А. 161
Алтайский К. Н. 306
Альтерман И. 62
Альтман Е. А. 133
Анджпаридзе З. И. 23, 29
Андреев И. П. 246
Андреев П. З. 289
Андроников И. Л. 118, 121
Анисимов Б. И. 226
Ансерме Э. 11
Анцев М. В. 104
Аренский А. С. 295
Арефьев А. В. 226
Аркас Н. Н. 295, 309
Арутюнян А. Г. 295
Архипова И. К. 203
Асафьев Б. В. 286, 291, 320
Астромецкий А. 105
Атлантов В. А. 20, 23, 227, 231, 246, 250, 253,
254, 287, 316
Ахматова А. А. 9
- Бабешко С. С.** 6, 316
Бабийчук Р. В. 161
Багацкая В. Ф. 30
Бажан Н. П. 205, 279
Байрон Дж. Г. 136
Базелян Я. 317
Баратов Л. В. 289
Баринаова Г. В. 277
Бах И.-С. 4, 11, 53, 56, 58, 73, 128, 131, 133, 136,
192, 295
Башкиров Д. А. 136
Безродный И. С. 133
Бекич Б. 170
Белецкий Р. 305
Белинник П. С. 311, 312
Беляков В. 141, 142
Бем К. 247
Бем М. П. 108
Бенуа А. Н. 246
Бердяев В. В. 154
Беренблит В. 62
- Берлиоз Г. 295
Берман Л. Н. 133
Бессмертный А. Л. 104
Бетховен Л. ван 10, 11, 16, 60, 61, 63, 64, 73, 88,
121, 128, 131, 133, 134, 136, 143, 213, 268,
269, 284, 287, 294, 295, 311
Бизе Ж. 113, 202, 295, 303, 311
Блок А. А. 9
Богатырев С. С. 146, 215
Богачева И. П. 229, 271
Богданов-Березовский В. М. 17
Бойцов Е. А. 316
Борисов В. Т. 146, 295, 311
Борищенко В. П. 111–116, 154, 192, 197, 216,
280, 291, 310
Боровский Д. Л. 30, 157, 173, 189
Бородин А. П. 33, 83, 136, 144, 209, 294, 295,
307, 311
Бочков Ф. Ф. 98
Боярский А. 319
Брамс И. 11, 63, 64, 68, 217, 296
Браун В. А. 317, 318
Брог С. И. 62
Брюнчугин Е. 317
Будовский Н. И. 306, 312
Бунин Р. С. 296
Бурчинский Г. И. 124, 135–138, 144, 214
Бучма А. М. 317
Быльчинский Л. А. 6, 147–149
Бычко В. В. 306, 307
- Вавилина А. М.** 6
Вагнер Р. 30, 31, 37, 64, 68, 121, 136, 233, 251,
296, 303, 311
Вайман М. И. 16
Вайнберг М. С. 71
Валайтис В. А. 40
Вальтер Б. 11
Ванжура Э. 300
Варламов Л. 64
Василенко С. Н. 296
Васильев А. Г. 122
Васильев В. В. 246
Вебер К.-М. 296
Вейнгартнер Ф. 11
Венедиктов Л. Н. 5, 6, 30, 153–162, 185, 187,
192, 205, 216, 282–285
Венедиктова М. 282, 284
Венявский Г. 131, 296

* Составлен О. А. Великановой

- Веприк В. 305
 Верещагин В. В. 71
 Верди Дж. 19, 136, 146, 161, 233, 255, 296, 311
 Вериковская И. 194
 Вериковский М. И. 290, 296, 300, 307, 311
 Верстовский А. Н. 296
 Верховинец В. Н. 195
 Верховинец Я. В. 4–6, 195–202, 210, 216, 280
 Ветвицкий Г. А. 21, 31, 118, 267–271
 Виленский И. А. 296
 Винник Ю. П. 130
 Винниченко Т. В. 309, 310, 313
 Виноградов О. М. 231
 Винярский М. Б. 317
 Вишневая А. Г. 282, 288
 Вишневич А. С. 17, 19, 22, 36, 205, 231, 258, 283–292, 320
 Вишневская Г. П. 19, 23, 29, 33, 34, 40, 155, 209, 211, 314
 Владигеров П. 296
 Войтецкий А. 319
 Волк И. Ф. 33
 Вольман Б. Л. 300
 Ворвулев Н. Д. 311
 Вороватов В. 94, 95
 Вошак Я. А. 209
 Вронский (Надирадзе) В. И. 115, 154
- Гавадзени Дж. 146
 Гаврилин В. А. 290
 Гаджибеков У. А. 311
 Гайдн Й. 139, 296, 311
 Галынин Г. Г. 296
 Гамкало И. Д. 5, 6, 103, 118, 154, 159, 194, 203–209, 214, 232, 281, 282, 290–292, 321
 Гамкало Н. Н. 291
 Гаршин В. М. 165
 Гаук А. В. 4, 10–14, 59, 61–63, 67, 101, 121, 122, 320
 Гедике А. Ф. 136
 Гендель Г. Ф. 11
 Герасимчук В. Н. 181, 309, 311
 Геронимус А. Е. 65
 Гергиев В. А. 35–37, 229, 250, 284
 Гилельс Э. Г. 16, 123, 133
 Гинзбург Л. М. 268
 Гирингелли А. 146
 Гитгарц И. А. 104, 106
 Гладковский Н. Н. 60, 246
 Глазунов А. К. 16, 56, 276, 277, 294, 296
 Глазунов И. А. 31
 Глебов И. – см. Асафьев Б. В.
 Гликман И. Д. 6, 33, 321
- Глинка М. И. 33, 105, 136, 296, 311
 Глиэр Р. М. 296
 Глюк К.-В. 288
 Гмыря Б. Р. 108, 221, 288, 309
 Гнатюк Д. М. 115, 137, 169, 309
 Гоголь Н. В. 82, 87, 94, 182
 Гюзенпуд М. А. 297
 Голованов Н. С. 6, 22, 33, 320
 Голубовская Н. И. 16
 Гомоляка В. Б. 289, 297, 307, 310, 317
 Гонтарь В. П. 129, 170, 174, 206, 278
 Гончаренко Н. И. 315
 Горбунов У. 51
 Горбунова А. 51, 52
 Горохов А. И. 313, 315
 Горский К. К. 297
 Горчаков С. П. 4, 252, 258, 261, 294, 310, 314
 Грач Э. Д. 133
 Гретри А.-Э. 248
 Григ Э. 136, 154, 297, 311
 Григорьев (Гинзбург) Л. Г. 44, 320
 Григорьев М. А. 60, 246
 Григорьев С. Л. 320
 Григорьева Н. Н. 316
 Грикуров Э. П. 12, 62, 64
 Гришко М. С. 221, 314
 Грошева Е. А. 4, 121, 122, 320
 Гулак-Артемовский С. С. 169, 297
 Гуляев Ю. А. 156, 307, 315
 Гуно Ш. 63, 233, 297, 303
 Гуров В. Ф. 308, 311, 314, 316
 Гурьян В. 305
 Гусин И. Л. 321
 Гусман И. Б. 121, 122
 Гяуров Н. 188, 263
- Давыдов Р. 33
 Данькевич К. Ф. 197, 216, 297, 303, 306, 308
 Даргомьжский А. С. 113, 297, 303
 Дарчук О. И. 305
 Дашичева А. Т. 173
 Дворжак А. 206, 297, 311
 Демидова-Проценко К. К. – см. Проценко К. К.
 Денисенко В. Т. 319
 Дзержинский И. И. 44, 46, 72, 115, 154, 158, 160, 181, 192, 193, 206, 216, 218, 226, 251, 254, 255, 303, 312
 Димитриади О. А. 5, 12, 61–66, 68, 103, 118, 208
 Дмитриев А. Н. 226
 Дмитриев В. В. 19, 29, 171, 246, 289
 Довженко А. Л. 288, 289
 Довженко В. Д. 288, 289

- Доминчен К. Я. 297, 307, 309, 312, 318, 319
 Доницетти Г. 303
 Донской М. С. 318
 Драгутинович Б. 169
 Дранишников В. А. 154, 246, 289
 Дремлюга Н. В. 306, 309
 Дубровский Ф. Ф. 103
 Дудин М. А. 306
 Дунаевский И. О. 81, 93
 Дущенко Е. В. 143–146, 148
 Дычко Л. В. 288
 Дягилев С. П. 22, 286
- Егоров М. Н.** 315
 Елецкая Л. К. 4, 6
 Ельцин С. В. 19, 46, 225, 246, 277
 Еней Е. Е. 33
 Ершов И. В. 63, 118, 289
 Ефремова Л. П. 158
- Желобинский В. В.** 181
 Жинович И. И. 105, 106
 Жуков Г. К. 77
 Жуковский Г. Л. 297, 305, 306, 312, 317
 Журавленко В. П. 316
- Заветновский В. А.** 122
 Загородний Г. Н. 321
 Загребельный А. Н. 180, 185, 316
 Загурский Б. И. 16, 276
 Зазнобина Н. П. 43
 Зак И. А. 191, 192
 Зак Я. И. 16, 123, 277
 Заруцкий Б. А. 85, 88
 Захарьина Н. Б. 6
 Земгано И. 319
 Зинькевич В. Е. 70, 97, 103–106, 114, 214
 Зноско-Боровский А. Ф. 297, 306, 312
 Золотарев В. А. 107
 Зубцов Е. Н. 317–319
- Иванов И. А.** 291
 Иванов К. М. 246
 Иванов-Сокольский М. М. 62
 Ивченко В. Н. 318
 Иордан И. Н. 297
 Ипполитов-Иванов М. М. 297
- Кабалевский Д. Б.** 121, 136, 297
 Калачевский М. М. 136, 297
 Калентьев В. В. 225, 255
 Калининников В. С. 297
 Калопшин Н. С. 315
- Каляда Б. К. 253–256
 Кандинский А. И. 31
 Канерштейн М. М. 144
 Карагод Е. 58–60
 Караян Г. фон 9, 20, 23, 28, 29, 39, 146, 257, 260, 321
 Кармалюк П. П. 310, 313
 Карсавина Т. П. 286
 Каэгани О. 257, 258, 261, 282, 284
 Кенигсберг А. К. 231
 Кесслер С. 29
 Кикоть А. И. 156, 286, 287, 309–311, 314
 Киняев В. Ф. 229
 Кирейко В. Д. 312
 Киркор Г. В. 297
 Клаус Н. П. 105
 Клебанов Д. Л. 144, 215, 297, 308, 312, 317, 319
 Клементьев В. К. 30, 157
 Клемперер О. 11, 134
 Климов А. И. 144, 154
 Климов М. Г. 10, 11, 53–59, 63, 73, 118, 321
 Кнаппертсбуш Х. 11
 Книппер Л. К. 298
 Кнушевицкий С. Н. 16, 133
 Ковалева Г. А. 3, 230, 231, 315, 316
 Коган А. А. 276
 Коган Л. Б. 131
 Козак С. Д. 6, 169, 193, 305, 313
 Козерацкий В. Ф. 309
 Козловский И. С. 133, 160
 Козолупов С. М. 133
 Колесник В. А. 30, 157, 175, 193
 Колесник Е. В. 6, 174, 180, 184, 185, 186, 189, 286, 287, 316
 Колесса Н. Ф. 4, 203, 213, 214
 Колобов Е. В. 21
 Коловский О. П. 321
 Колодуб А. А. 113
 Колодуб Л. Н. 6
 Коломийченко М. С. 124
 Кондратюк Н. К. 309, 311
 Кондрашин К. П. 17, 131, 257, 321
 Корабельникова Н. 193
 Корещенко А. Н. 55
 Корин П. П. 252
 Корнейчук А. Е. 126
 Королев А. П. 310
 Корчмарев К. 317
 Кос-Анатольский А. И. 298, 308, 312
 Косарев Н. Н. 79
 Косенко В. С. 220, 298
 Космина Л. 114
 Кофман С. С. 231

- Кочерга А. И. 174, 285–287, 316
 Кравцов М. М. 175
 Крайко В. А. 105
 Крамаров Ю. М. 36
 Красий Н. 318
 Крастин М. Э. 20
 Красуля Г. А. 157, 181, 308, 311
 Краюшкина Э. С. 316
 Крикун Г. Т. 317
 Кропивницкий М. Л. 305
 Круглова З. М. 270, 271
 Крушельницкий М. М. 197
 Кудрявцев П. П. 53
 Кудрявцева Е. П. 53–60, 118, 208, 226, 246
 Кузнецова Т. С. 312
 Кузык В. В. 321
 Куклин Н. Н. 56
 Кулешова Г. Г. 321
 Куликовская Я. Р. 71, 118, 119, 275, 276
 Кульбах Д. И. 113
 Купер Э. 154, 246
- Лаврангас Д.** 312
 Лало Э. 131
 Лапиашвили П. 161
 Лапинский Я. Н. 298, 312
 Лапокныш В. П. 317
 Лауэр Н. В. 129
 Лебединец А. Д. 306
 Левашева Г. 226
 Левитин Ю. А. 159
 Левот Г. 246
 Леков Ю. Н. 154
 Ленин (Ульянов) В. И. 88
 Ленциус О. Е. 319
 Леонкавалло Р. 298
 Лермонтов М. Ю. 165
 Лесков Н. С. 172, 204
 Леушкин А. И. 315
 Лефтий В. 306
 Лиознова Т. 123
 Лист Ф. 56, 136, 192, 294, 298
 Литус Н. 318, 319
 Лобанова Л. Д. 30, 114, 174, 309, 310, 316
 Лозовская Н. В. 6
 Лойко Г. 305
 Лосицкий В. В. 181, 316
 Лотарев М. С. 4, 14, 82, 83, 87, 90–96
 Лубенец М. М. 68
 Лукьянченко П. В. 321
 Луценко Д. Е. 309
 Лысенко В. Р. 283
 Лысенко Н. В. 18, 113, 146, 209, 218, 287, 289, 294, 298, 303, 308, 309, 312, 313
- Лысенко Ю. 318
 Любан И. И. 70
 Любимова В. М. 316
 Людкевич С. Ф. 298
 Лядов А. К. 294, 298, 313
 Лятошинский Б. Н. 5, 17, 18, 129, 136, 145, 148, 157, 208, 209, 212, 215, 217, 288, 289, 298, 305, 307, 309, 310, 313
- Маевская М. Э.** 317
 Мазур К. 205, 206
 Майборода Г. И. 4, 144, 209, 217, 219–221, 285, 289, 294, 298, 303, 308–310, 313, 318, 319
 Майборода П. И. 217, 305, 306, 313, 318
 Малышев В. П. 44, 226, 254, 315, 321
 Малышко А. С. 305, 306, 313
 Малько Н. А. 104
 Манзий В. Д. 114
 Манзони Дж. 29
 Маргулян А. Е. 154
 Маркевич И. 261, 284
 Маркевич О. – см. Каэтани О.
 Марков П. А. 171
 Маркс К. 200
 Марцинкявичюс Ю. 74
 Масканыи П. 298
 Маслаковец А. 56
 Маслюков А. С. 317, 318
 Массне Ж. 39, 41, 298, 313
 Матвеев М. А. 226
 Матвеев С. И. 315
 Матсов Р. В. 121, 122
 Медведева Н. Б. 124
 Мейтус Ю. С. 136, 298, 305, 317
 Мелик-Пашаев А. Ш. 12, 27, 62, 63, 64, 171, 216
 Мельникова (урожд. Семенова) З. А. 51, 52
 Мендельсон Ф. 136, 268, 298, 299, 313
 Мержанов В. К. 16
 Мизуч Г. М. 131
 Микеладзе Е. С. 62
 Микеланджело Буонарротти 255
 Милашкина Т. А. 40, 42
 Милютин Б. 64, 68
 Минин В. Н. 290
 Миссина Н. К. 307, 314
 Михайлов Л. Д. 172
 Михеева Л. В. 321
 Молостова И. А. 5, 6, 18, 30, 103, 114, 115, 117, 154, 157, 163–189, 194, 204, 279, 282, 283, 291
 Молотов (Скрябин) В. М. 71
 Молчанов К. В. 146
 Моношко С. 299

- Мордвинов Б. А. 171
 Морозов В. М. 44, 251, 254, 312, 315
 Морозов Л. М. 226, 250
 Моцарт В.-А. 11, 22, 31, 56, 73, 133, 136, 255,
 287–289, 292, 299, 313, 314, 321
 Мравинский Е. А. 3, 5, 10, 12, 13, 35, 62, 99, 117,
 118, 135, 272, 283
 Мудрова М. П. 6
 Муравлев А. А. 299
 Мурачев В. 56
 Мурин А. Г. 46, 231
 Мусин И. А. 12, 13, 31, 44, 59, 62–64, 67–72, 97,
 104, 105, 118, 208, 232, 254, 257, 268, 275,
 276
 Мусоргский М. П. 4, 11, 14, 17–20, 23, 33, 44,
 45, 70, 71, 94, 115, 134, 144, 164–168, 181,
 193, 203, 204, 209, 232, 251, 252, 257, 261,
 269, 282–285, 287, 294, 299, 303, 310, 314,
 321
 Мухин В. Ф. 85–89
 Мясковский Н. Я. 289, 299
- Навицкий С. 105**
 Наволошников И. Н. 312
 Навроцкий С. Ф. 317
 Направник Э. Ф. 45, 114, 246, 304, 321
 Народицкий А. А. 317
 Нахабин В. Н. 144, 299, 306, 308, 309, 314
 Неедлы В. 299
 Нейгауз Г. Г. 16, 135, 136
 Нейгауз С. Г. 135, 136
 Нестеренко Е. Е. 4, 21, 23, 31, 43–47, 226, 229,
 251, 253, 254, 315
 Нестьев И. В. 31
 Николай О. 299
 Никоненко Ю. П. 6
 Ниман Ф. А. 58
 Нирод М. Е. 191
 Нирод Ф. Ф. 114, 115, 154, 158, 164, 166, 191–
 194, 202, 204, 220
 Нищинский П. И. 299
 Новалис 25
 Новиков А. П. 305
 Новинская В. П. 305
 Новичихин Г. Г. 6
 Новодранова В. Ф. 79
- Оборин Л. Н. 123**
 Образцова Е. В. 4, 39–41, 260
 Овсяннико-Куликовский Н. Д. 136, 299
 Овчинников В. И. 99
 Овчинникова (урожд. Пусько) Г. В. 5, 97–99,
 288
- Огневой К. Д. 311, 313
 Огневцев А. П. 40, 42
 Ойстрах Д. Ф. 16, 123, 131, 133, 135, 136
 Ойстрах И. Д. 135, 136, 315
 Оловников В. В. 71
 Орлов А. И. 104, 154
 Орманди Ю. 135
 Охотников Н. П. 314
- Павлов И. П. 14**
 Павловский В. С. 318, 319
 Паганини Н. 131
 Пазич В. И. 311, 313, 314, 316
 Пазовский А. М. 62, 131, 154
 Палечек О. О. 246
 Палиашвили З. 234, 299, 304, 314
 Параджанов С. И. 318
 Парамонова Н. С. 6
 Пасынков Э. Е. 191
 Пащин Н. П. 107, 109
 Пейко Н. И. 299
 Пекелис М. С. 321
 Пергамент Р. С. 299
 Пестелли Л. 29
 Петипа М. 246
 Петр I 167, 169, 250
 Петрашевич Ю. 30
 Петриненко Д. И. 308
 Петрицкий А. Г. 172, 173, 197
 Петриченко О. А. 6
 Петров И. И. 42, 135, 136, 311, 315
 Печковский Н. К. 246, 250, 289
 Пикайзен В. А. 131–134, 288
 Пирадов В. И. 144, 154
 Платек Я. М. 44, 320
 Плахотная О. З. 6
 Плужников К. И. 233, 234, 314
 Подковыров П. П. 105
 Покровский Б. А. 4, 19, 21, 29, 43, 168, 169, 216,
 321
 Полонский С. В. 105
 Пономаренко Т. В. 30, 157, 169, 174, 189, 313,
 316
 Пономарев В. 33
 Попов Д. В. 124, 141
 Попова Т. Д. 124, 141, 142, 214
 Потапов А. С. – см. Семенов А. С.
 Потапов Я. С. 51
 Потапова С. У. – см. Семенова С. У.
 Потоцкий С. И. 317
 Преображенская С. П. 289
 Претр Ж. 39
 Прибик И. 154

- Примак Ф. Я. 124
 Проваторов Г. П. 172
 Прокофьев С. С. 17, 27, 29, 56, 60, 144, 155, 231, 251, 255, 283, 299, 304, 314
 Прончев А. В. 315
 Проценко А. Ф. 107, 109, 321
 Проценко (урожд. Демидова) К. К. 107, 109
 Проценко Л. А. 107–109, 321
 Пряшников М. П. 300
 Птица К. Б. 160
 Пузин Б. М. 316
 Путько Г. В. – см. Овчинникова Г. В.
 Пуччини Дж. 146, 300, 314
 Пушкин А. С. 40, 88, 165, 166, 191, 223
- Рабинович Н. С.** 12, 62, 63, 267–269
 Равель М. 258, 300, 314
 Радченко К. П. 305
 Ражников В. Г. 321
 Раков Н. П. 131, 300
 Ракова Е. Я. 321
 Растрелли Б. К. 192
 Раутио К. 300
 Рахлин Н. Г. 17, 35, 99, 123, 127, 133, 136, 137, 144, 160, 209, 214
 Рахманинов С. В. 11, 43, 56, 114, 115, 128, 144, 156, 277, 287, 289, 294, 300, 304, 310, 315
 Рачинский П. И. 229
 Ревуцкий Л. Н. 18, 144, 209, 219, 300, 305, 309, 315, 321
 Рембрандт Харменс ван Рейн 148
 Река В. Н. 6, 157, 180, 311, 316
 Рензин И. 56
 Репин И. Е. 287
 Римский-Корсаков А. Н. 56, 286
 Римский-Корсаков Н. А. 11, 18, 21, 22, 31, 45, 72, 144, 164, 165, 203, 258, 286, 294, 300, 304, 315
 Римский-Корсаков О. П. 62
 Рихтер С. Т. 16, 123, 135, 136
 Робинсон П. 20, 321
 Родионов Д. Д. 6
 Рождественский В. П. 318
 Рождественский Г. Н. 28
 Розенфельд А. Л. 119
 Розенфельд Л. Г. 119
 Роменский М. Д. 113, 313
 Россини Дж. 233, 300
 Ростропович М. Л. 211
 Роу А. А. 317
 Руденко Б. А. 305
 Руденко В. И. 6, 321
 Руденко Л. А. 114, 309, 310, 313
- Рудько Д. В. 104–106
 Рыбальченко В. П. 146
 Рылский М. Ф. 305
 Рындин В. Ф. 216
- Салаватов Р. 267, 268, 271
 Салтыков-Щедрин М. Е. 204
 Самосуд С. А. 171, 181
 Самохин Г. Ф. 70, 104
 Свенсен Ю. 300
 Светланов Е. Ф. 20, 21, 27–32, 33, 34, 45, 115, 137, 146, 155, 173, 231, 260, 270, 280, 286, 321
 Свечников А. Г. 300, 317–319
 Свиридов Г. В. 43, 46, 251, 300, 304
 Себастьян Г. 104
 Севастьянов И. В. 46, 234
 Семенов А. А. 52
 Семенов (Потапов) А. С. 9, 10, 51, 52
 Семенов П. А. 52
 Семенов Ю. Н. 6
 Семенова П. А. 52
 Семенова (Потапова, урожд. Горбунова) П. У. 51, 52
 Сен-Санс К. 300
 Серебровский Г. В. 56
 Серебряков П. А. 208, 267
 Сергеев М. Н. 122
 Серов А. Н. 288
 Сетов И. Я. 115, 165
 Сечкин В. В. 136, 306, 307, 310, 311, 314–316
 Силаев Л. 202
- Симеонова (урожд. Горская, в первом браке Агафонова) Е. К. 5, 6, 14, 20, 26, 40, 49, 57, 70, 73, 84, 101, 103, 114–116, 120, 176, 188, 193, 198, 199, 201, 245, 259–263, 280, 281, 292
 Симеонова (урожд. Пундор, в первом браке Куликовская) Е. Д. 13, 71, 96, 111, 117–121, 123, 127, 275–278
 Симеонова Н. К. 5, 6, 12, 13, 52, 71, 76, 98, 111, 117–130, 132, 134, 141, 142, 145, 207, 208, 213, 214, 275–278, 280, 281, 288
- Симонов П. В. 321
 Синкевич Ю. М. 6
 Синявская Т. И. 40
 Ситковецкий Ю. Г. 131
 Склавос Т. 33
 Сляренко В. М. 154, 193, 220
 Сковорода Г. С. 126
 Скорульский М. А. 300, 315
 Скрипниченко А. 197
 Скрыбин А. Н. 128, 136, 144, 300, 301

- Скубак В. Ф. 316
 Славина М. А. 246
 Слесаренко А. 318, 319
 Слободкин Я. П. 121
 Слоцова К. П. 316
 Слуцкая М. Д. 60
 Сметана Б. 301
 Смирнов И. И. 88
 Смоленский С. В. 10, 55
 Смолич Д. Н. 113
 Смолич Н. В. 14, 15, 19, 101, 107–109, 111–113, 119–121, 171, 181, 182, 246, 289, 290
 Собинов Л. В. 118
 Соковнин Е. П. 46
 Соколовский Н. Ф. 105
 Соллертинский И. И. 118, 291
 Соловьев-Седой В. П. 281
 Сосюра В. Н. 306
 Сталин (Джугашвили) И. В. 171
 Станиславский К. С. 180
 Стародуб И. В. 6
 Стасов В. В. 45, 291
 Стасюк В. Л. 285
 Стеблянко И. Г. 6
 Стерн И. 16, 128
 Стефанович М. П. 115, 321
 Стоковский Л. 135
 Столерман С. А. 113
 Столяров Г. А. 171
 Стравинский И. Ф. 11, 56, 136, 301, 321
 Стрежнев С. Е. 312, 315
 Стрельников Н. 56
 Сук В. И. 321
 Суриков В. И. 19, 167, 209
 Сухорукова Г. С. 308
 Сушкевич 105
- Таги-Заде** Н. 121, 122
 Тангиева-Бирзниеке Е. А. 115
 Танеев С. И. 60, 136, 301
 Таранов Г. П. 209, 301, 308
 Тарновская О. В. 56
 Темирканов Ю. Х. 35, 137, 229, 255, 256, 291
 Теплицкий Л. Я. 64
 Тидеман Н. Я. 56
 Тикоцкий Е. К. 105, 301
 Тимохин В. И. 156, 286, 287, 309, 310, 311, 314
 Тито И. Б. 170
 Тихомиров Р. И. 31, 46, 234
 Ткачев Д. В. 321
 Толстяков П. Н. 55
 Тольба В. С. 144, 154, 160, 163, 192, 209, 290
 Томм Э. Н. 169, 311, 316
- Третьяк В. Я. 30, 157, 169, 180, 286, 287, 316
 Турчак С. В. 3, 21, 129, 130, 161, 163, 205, 291, 292
 Туфтина Г. А. 6, 180, 316
 Тычина П. Г. 305, 306, 307
- Фабрицкий** В. Б. 5
 Федосеев В. И. 137
 Ферреро В. 17, 135
 Фигнер М. И. 246
 Фигнер Н. Н. 246
 Филатова Л. П. 5, 6, 20, 21, 31, 60, 225–232, 246, 247, 250, 251, 253, 254, 271, 312, 314, 316
 Филиппенко А. Д. 147, 305–307, 318
 Фишер А. 135, 136
 Флиер Я. В. 16
 Фоданелли 119
 Фокин М. М. 22, 286, 321
 Фокин Н. С. 305, 310, 313
 Фомин В. С. 321
 Фрадкин М. Г. 318
 Франк С. 301
 Фрид О. 104
 Фридлиндер А. Г. 62
 Фруменков Г. Г. 51, 321
 Фуртвенглер В. 37
 Фурцева Е. А. 246
- Хайкин** Б. Э. 29, 35, 253
 Ханаев Н. С. 132
 Хачатурян А. И. 301, 315, 317
 Хвостенко-Хвостов А. В. 113
 Хейфец Н. З. 61
 Хентова С. М. 173, 321
 Хмельницкий К. К. 245
 Хмельницкий О. К. 6, 60, 226, 245–252, 257, 261, 321
 Ходжа-Эйнатов Л. А. 301
 Хоружий Н. П. 181
 Хоссон А. Ф. 310
 Хренников Т. Н. 69, 301
 Христинич З. П. 156
 Хрущева Ю. Н. 129
- Цекки** К. 135
 Циккер Я. 301
 Циопола Г. А. 6, 130
- Чабаненко** И. И. 126
 Чавдар Е. И. 309, 310
 Чайковский П. И. 4, 10–16, 19, 27–29, 33, 36, 60, 63, 64, 66, 69, 111, 112, 115, 121, 131,

- 133, 136, 144, 153, 156, 169, 181, 191, 209,
214, 221, 225–227, 246–250, 260, 277, 287,
294, 301, 304, 310, 315, 316
- Чарскян С. 62
Частий Н. А. 309
Червов В. С. 311
Чесноков А. Г. 55
Чистяков Б. И. 144
Чистяков И. 108
Чкония Л. Г. 311
Чубенко Н. 309
Чуйко И. С. 314
Чулаки М. И. 260
Чулук-Заграй А. А. 157, 316
Чуркин Н. Н. 70, 105
- Шабрие А.** 302
Шаляпин Ф. И. 45, 63, 165
Шамо И. Н. 217, 302, 316–319
Шанин Ю. В. 139, 140, 214
Шапиро М. Г. 33, 211, 319
Шапорин Ю. А. 4, 43, 96, 122, 132, 133, 302
Шварц Л. А. 318
Швачко А. Ф. 317, 319
Шевченко А. Э. 29
Шевченко М. И. 309, 310
Шевченко Т. Г. 146, 308
Шекспир В. 308
Шереметев С. Д. 11
Шереметьева Н. М. 321
Шерман И. Э. 62
Шестакова А. Ф. 312
Шиков В. И. 5, 321
Школьников Н. Е. 313–315
Шлепянов И. Ю. 256
Шмелькин М. 105
Шнейдерман М. Э. 62
Шолина Г. С. 311
Шолохов М. А. 44, 158, 206
Шопен Ф. 136, 302
- Шостакович Д. Д.** 4, 5, 10–17, 20, 26, 30, 33–35,
56, 60, 66, 69, 71, 115, 120, 122, 127, 136,
155, 157, 159, 164, 171–185, 187, 189, 190,
197, 198, 204, 205, 211, 278–281, 283, 284,
287, 292, 302, 304, 316, 319
Шостакович (урожд. Супинская) И. А. 15, 26,
30, 175, 181, 189–190, 280, 281
Шостакович С. В. 182
Шпиллер Н. Д. 16, 310
Штейнберг Л. П. 104
Штейнберг М.О. 12
Штерн А. Х. 6, 312
Штидри Ф. 11, 12, 71
Штогаренко А. Я. 144, 148, 209, 302, 307, 308,
310, 316
Штоколов Б. Т. 226, 254
Штраус Р. 31
Шуберт Ф. 302
Шубина Н. К. 253, 314
Шуман Р. 11, 136, 294, 302
Шумская Е. В. 311, 315
- Щеглов Н.** 69
Щепин И. П. 6
Щуровский Ю. С. 144, 302
- Эльяш Н. И.** 159
Эльяшевич Я. 62
Энеску Д. 302
Энтелис Л. А. 226, 321
Эстрин И. С. 317, 318
- Юдина М. В.** 56
Юрченко Л. В. 285
Ющенко А. Я. 305
- Ямпольский А. И.** 131
Янсонс А. К. 33, 121, 122, 320
Яровинский Б. Л. 5, 146, 215–218, 302, 309, 316
Янов А. 246

СОДЕРЖАНИЕ

От автора-составителя 3

ВВЕДЕНИЕ

Ольга Великанова
Сила судьбы 9

ГЛАВА I. ПРОЛОГ

Евгений Светланов
Великолепный, от Бога одаренный дирижер 27

Галина Вишневская
Гений Шостаковича и Симеонова 33

Валерий Гергиев
Феноменальный мастер 35

Елена Образцова
Я вновь переживаю чувство тепла и обожания 39

Евгений Нестеренко
Бесценные уроки большого искусства 43

ГЛАВА II. НАЧАЛО ПУТИ

Зинаида Мельникова
Письмо к брату 51

Елизавета Кудрявцева
Соль и боль! 53

Одиссей Димитриади
Незабвенный дорогой друг 61

Илья Мусин
Талантливый и сложный человек 67

ГЛАВА III. ВОЙНА

Георгий Автандилов О пережитом в фашистском плену	77
Василий Мухин Концерт за колючей проволокой	85
Михаил Лотарев Парад обреченных	91
Галина Овчинникова Одна встреча на дорогах беды	97

ГЛАВА IV. ВОЗВРАЩЕНИЕ В ИСКУССТВО

Василий Зинькевич Война, изменившая жизнь	103
Людмила Проценко Страница послевоенной судьбы	107
Виктор Борищенко Годы в Киевской опере	111
Наталья Симеонова Воспоминания об отце	117
Виктор Пикайзен Воспоминания об одном концерте	131
Георгий Бурчинский В Колонном зале Киевской филармонии	135
Юрий Шанин Только один вечер	139
Татьяна Попова На Унаве	141
Евгений Дущенко Школа мастерства	143
Леонид Бьльчинский Звукозаписи Константина Симеонова	147
Лев Венедиктов Работать с Симеоновым было счастьем	153
Ирина Молостова Художник «Бури и натиска»	163
Ирина Шостакович Человек состоявшейся судьбы	189

Федор Нирод О творческом содружестве дирижера и художника	191
Ярослав Верховинец Симеониада	195
Иван Гамкало Незаменимых у нас нет?	203
Николай Колесса Мои воспоминания о Константине Симеонове	213
Борис Яровинский Композиторский дар Симеонова	215
Георгий Майборода Человек неразрывного единства поступка и мысли	219

ГЛАВА V. ТЕМА СУДЬБЫ

Людмила Филатова Земной человек и необычайный художник	225
Константин Плужников Работа с певцом	233
Олег Хмельницкий Бескомпромиссное служение искусству	245
Бэлла Каляда Дирижер-драматург	253
Олег Каэтани Руки дирижера	257
Елена Симеорова Воспоминания жены и друга	259
Георгий Ветвицкий Учитель	267

ИЗБРАННЫЕ СТРАНИЦЫ ПЕРЕПИСКИ

К. А. Симеонов - Е. Д. Симеоновой (Пундор), 1 июля 1941 г.	275
К. А. Симеонов - Е. Д. Симеоновой (Пундор), 27(?) июля 1941 г.	275
К. А. Симеонов - Е. Д. Симеоновой (Пундор), 30 июля [1941 г.]	275
К. А. Симеонов - Е. Д. Симеоновой (Пундор), 7 сентября [1941 г.]	276
К. А. Симеонов - Е. Д. Симеоновой (Пундор), 26 мая [1948 г.]	276
К. А. Симеонов - Е. Д. Симеоновой (Пундор), 28 августа [1949 г.]	277
С. В. Ельцин - К. А. Симеонову, 8 апреля 1956 г.	277
К. А. Симеонов - Н. К. Симеоновой, 22 июля [1957 г.]	278
Д. Д. Шостакович - К. А. Симеонову, 21 апреля 1963 г.	278
Д. Д. Шостакович - К. А. Симеонову, 30 апреля 1963 г.	279

Д. Д. Шостакович – К. А. Симонову, 23 декабря 1964 г.	279
К. А. Симонов – Д. Д. Шостаковичу, 16 мая 1965 г.	280
Д. Д. Шостакович – К. А. Симонову, 9 ноября 1965 г.	280
К. А. Симонов – Н. К. Симоновой, 25 апреля 1967 г.	280
Д. Д. Шостакович – К. А. Симонову, 22 июля 1967 г.	281
Д. Д. Шостакович – К. А. Симонову, 5 января 1968 г.	281
Д. Д. Шостакович – К. А. Симонову, 6 мая 1968 г.	281
К. А. Симонов – И. Д. Гамкало, июль 1980 г.	281
К. А. Симонов – И. А. Молостовой, [ноябрь] 1980 г.	282
К. А. Симонов – Венедиктовым, [27 декабря 1980 г.]	282
К. А. Симонов – Л. Н. Венедиктову, 26 февраля 1981 г.	283
К. А. Симонов – А. С. Вишневич, [октябрь] 1981 г.	283
К. А. Симонов – А. С. Вишневич, 7 ноября 1981 г.	284
К. А. Симонов – Венедиктовым, 11 января 1982 г.	284
К. А. Симонов – А. С. Вишневич, 9 мая 1982 г.	285
К. А. Симонов – А. С. Вишневич, 1 сентября 1982 г.	286
К. А. Симонов – А. С. Вишневич, 5 марта 1983 г.	286
К. А. Симонов – А. С. Вишневич, [июнь 1983 г.]	287
К. А. Симонов – А. С. Вишневич, 12 июля 1983 г.	288
К. А. Симонов – А. С. Вишневич, [осень 1983 г.]	289
К. А. Симонов – А. С. Вишневич, [июнь] 1984 г.	290
К. А. Симонов – А. С. Вишневич, 15 декабря 1984 г.	290
К. А. Симонов – И. Д. Гамкало, [август 1986 г.]	291

РЕПЕРТУАР К. СИМЕОНОВА

Концертный репертуар	295
Театральный репертуар	303
Дискография	305
Архивные записи	311
Музыка к кинофильмам	317
Список источников	320
Список принятых сокращений	323
Указатель имен	324

**Тема судьбы: Дирижер Константин Симеонов:
Воспоминания современников. Письма. Материалы**

Сборник

Составитель *О. А. Великанова*

Редактор *Н. Б. Захарьина*

Художник *М. Г. Иванов*

Компьютерный дизайн *Д. Д. Родионов*

Компьютерная верстка *Ю. М. Синкевич, Н. В. Коточигова*

Корректор *Н. В. Лозовская*

Подписано в печать 07.10.2002.

Бумага офсетная. Формат 700 x 100/16.

Гарнитура GaramondNarrow. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 27,2. Тираж 1500 экз. Зак. № 9353.

ОАО «Иван Федоров». 191119, С.-Петербург, ул. Звенигородская, 11.

Отпечатано в типографии ОАО «Иван Федоров». 191119, С.-Петербург, ул. Звенигородская, 11.

Музыкальному Концерту Аренивиз Симфонии
от имени Директора за выделенные материалы
этой оперы. Д. Шостакович. 22 января 1966. Москва

Д. ШОСТАКОВИЧ

СОЧ. 29/114

**КАТЕРИНА
ИЗМАЙЛОВА**

ОПЕРА В 4-х ДЕЙСТВИЯХ
9-ТИ КАРТИНАХ
(РЕДАКЦИЯ 1963 ГОДА)

ЛИБРЕТТО
А.ПРЕЙСА и Д.ШОСТАКОВИЧА
ПО ПОВЕСТИ Н.ЛЕСКОВА
„ЛЕДИ МАКБЕТ
МЦЕНСКОГО УЕЗДА“

ПАРТИТУРА
ТОМ I

Дорогой Константин Александрович Сименцов
на автографе рукописи Шостаковича
21. II 1965. Иван.

Дмитрий Шостакович

Op. 119

Жизнь Степана Разина.

опера для баса, хора и оркестра

Слова Евгения Евтушенко

Клавир



Это первая книга об уникальном русском дирижере К. А. Симонове (1910–1987). Главный дирижер Мариинского театра (1967–1975) и Киевского театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко (1961–1966, 1975–1976), он вошел в историю как мастер русской оперной сцены, как «дирижер-драматург». Его редкие гастрольные выступления за рубежом сопровождались триумфальным успехом.

Воспитанник Петроградской капеллы времен гражданской войны и Ленинградской консерватории, Симонов начал выступления в качестве симфонического дирижера в 1930-е годы и был одним из строителей советского искусства. Вторая мировая война прервала путь становления этого мастера. Узник нацистского концентрационного лагеря, он остался жив и вернулся в искусство. Постановки оперных шедевров «Хованщина», «Мазепа», «Катерина Измайлова», осуществленные им, несли в себе обостренное переживание трагической судьбы Родины, свойственное его поколению.

Книга содержит воспоминания современников, обширный справочный аппарат, иллюстративные и документальные материалы (в том числе фотографии, автографы Д. Д. Шостаковича, Н. В. Смолича, Е. А. Мравинского, Б. Н. Лятошинского и др.), большая часть которых публикуется впервые.