

Борис Бородин

Лев Моисеевич Мирчин, каким его помню

УДК 78.071.2

Когда после очередной тщетной попытки навести надлежащий порядок в ящиках рабочего стола, в руки случайно попадает старая записная книжка, редко кто способен избежать искушения перелистать её пожелтевшие страницы. А если уж открыли, то сразу оказываетесь «в городе, которого нет». Многие адреса и номера телефонов, старательно, аккуратным почерком внесённые когда-то под соответствующей буквой, или поспешно, на бегу, почти неразборчиво нацарапанные на первой попавшейся странице, остались в прошлом. В реальном городском пейзаже уже нет некоторых домов, а, иногда, даже улиц, – по ним вы можете пройти только в своём воображении. Набирая старые – ещё короткие, шестизначные – номера телефонов досотовой эры, вы не услышите живых голосов *большой* части абонентов, – они недоступны. Но если это не случайные знакомые, а люди, оставившие след в вашей судьбе, память, как старая магнитная лента, может, всё же, оживить на время их голос, их манеру речи, а затем воссоздать, хотя бы в общих чертах, их облик, череду сопутствующих памятных событий.

Представляю голос Льва Моисеевича Мирчина: мягкий тембр, с тес-

ситурой где-то между высоким баритоном и тенором, ясное, чётко артикулированное, интеллигентное произношение, без скороговорки и «проглатывания» окончаний слов, выразительная, но умеренная динамика. Мысль обычно заканчивается половинным или совершенным «кадансом» – слегка нисходящей, словно на полуулыбке, интонацией. Его голос трудно даже представить срывающимся на крик. Разве что в минуты волнения построение фраз становится ещё более рельефным, и на смысловых кульминациях появляется заметное, но не чрезмерное, *marcato*. Впрочем, я и не припомню Льва Моисеевича мечущим «гром и молнии» – он был аристократически сдержан, чрезвычайно ровен, подчеркнута уважителен и корректен в общении со всеми, невзирая на статус и ранг своего визави. И в этой сдержанности не было ни грана высокомерия, отстраняющего холодка действительного или мнимого превосходства, а чувствовалось естественное спокойствие умного и воспитанного человека, «по умолчанию» предполагающего наличие подобных же качеств и в своём собеседнике.

Сходное впечатление оставляла игра Мирчина. Применительно к характеристике литераторов нередко

можно встретить афоризм, то ли приписываемый, то ли действительно принадлежащий Шопенгауэру: «Кто ясно мыслит, тот ясно излагает». Так вот, «музыкальная речь» Мирчина всегда отличалась определённой замысла и воплощалась им с неуклонной последовательностью и точностью, внятно передавая структуру исполняемого. Уверен, что у слушателя не возникало даже тени ощущения прискорбной «эмоциональной недостаточности» артиста, его логика отнюдь не убивала того качества, которое Томас Манн называл «животным теплом музыки».

Мирчин сторонился внешних эффектов. На сцене его небольшая, ладная и соразмерная фигура приобретала артистическую импозантность. Многие музыканты отмечали внешнее сходство артиста с портретами боготворимого им Яши Хейфеца. Сходство дополняли рельефно вылепленный, «медальный профиль», резкие черты смуглого лица с твёрдо сжатыми губами и сосредоточенным взором, спокойная и уверенная манера держаться. Никакого «театра мимики и жеста» – «вдохновенных» взлётов смычка и «страдальческих» гримас, призванных иллюстрировать недюжинную природную музыкальность! Все главные события происходили в акустической сфере, как и должно быть в музыке. Скрипка Мирчина обладала «умным» звуком, изменяющимся в зависимости от стиля произведения, и диапазон пе-

редаваемых ею эмоциональных состояний был достаточно широк.

Широк, но не безбрежен. Экстремальные значения шкалы аффектов – обжигающая страстность, рафинировано-эстетский болезненный надлом, шокирующая экстравагантность – были, как мне кажется, категорически чужды его индивидуальности. К нему неприменим пафос стихов А.К. Толстого:

«Коль любить, так без рассудку,
Коль грозить, так не на шутку,
Коль ругнуть, так сгоряча,
Коль рубнуть, так уж сплеча!»

В искусстве, да и в жизни, Мирчин ценил «рассудок», не «рубил с плеча». Он шёл, сохраняя скромное достоинство, строгим «срединным путём». При этом пресловутая «середина» здесь отнюдь не становилась синонимом безликой серости. Скорее, это – «золотая середина», которую воспевал Гораций, к которой стремился Брамс. Не с лёгкой ли руки А.С. Грибоедова «умеренность и аккуратность», приписанные им своему отрицательному персонажу – Молчалину, стали в нашем национальном сознании весьма сомнительными достоинствами? А, между тем, что такое «умеренность»? Это ни что иное как чувство меры во всём, избегание пугающих крайностей, в конце концов – хороший вкус. Противоположностью аккуратности является неряшливость, которая издавна является заслуженной привилегией дилетантизма. Вот уж чего в искусстве Мирчина вы не найдёте –

эти сомнительные качества отсутствовали напрочь! Магистральную направленность его исполнительства, по моему мнению, лучше всего определяют слова М.И. Глинки, сказанные композитором по поводу альтиста Алессандро Ролла¹, который играл «чрезвычайно отчётливо, верно и без тени шарлатанства»².

Согласно законам жанра, наступит момент, когда мемуарист, если он честный человек, обязан объяснить, что же его лично связывает с объектом воспоминаний. В орбиту Льва Моисеевича я попал благодаря стечению ряда взаимодополняющих обстоятельств, на которых и придётся остановиться.

Итак, в сентябре далёкого 1973 года мой преподаватель по концертмейстерскому классу Викторина Евгеньевна Гиммельфарб³, добрейшей души человек, рекомендовала меня, третьекурсника Уральской консерватории художественному руководству Свердловской филармонии в качестве пианиста музыкального лектория, по каким-то причинам на ближайшую поездку оставшегося без аккомпаниатора. Передо мной открывалась блестящая перспектива настоящего гастрольного турне по области, включающего более пятидесяти концертов, а также творческого общения с замечательными вокалистами, годом ранее получившими звание заслуженных артистов РСФСР – Валентиной Михайловной Афанасьевой⁴ и Верой Михайловной Баевой⁵. Если

ещё принять во внимание тот факт, что по самой минимальной ставке я получал за каждый концерт по пять рублей, то учитывая количество выступлений, в результате образовывалась прямо-таки баснословная для советского студента сумма, которая не могла не радовать.

Свердловская филармония обладала на то время развитой системой постоянных концертных площадок по всей необъятной области. Это были дворцы и дома культуры, крупные производственные предприятия, учебные заведения, дома отдыха, профилактории и даже общежития. Путевой график лектория делился на несколько так называемых «кустов» – северный, тагильский, ирбитский, каменск-уральский. Концертные бригады выезжали туда «всерьёз и надолго». Быт артистов далеко не всегда представлял собой радужную картину. Ночные переезды, тягостные ожидания на вокзалах, холодные автобусы и прочие прелести походного существования считались обычным явлением. На маршруте попадались такие «постоялые дворы», где единственными приметами комфорта были графин с водой в шестиместном номере, отсутствие клопов и облепелый (в зимнее время) «туалет типа сортир» во дворе.

Как известно, концертная деятельность в СССР подчинялась официальной доктрине, воплощаемой в ленинском афоризме «искусство принадлежит народу», горделиво

красовавшемся чуть ли не на каждом учреждении культуры. Внедрение в жизнь этого постулата происходило не без некоторого драматизма, которым, согласно немецкой классической философии, и должно сопровождаться «нисхождение духа в материю». Курьёзные ситуации, не раз возникавшие на маршрутах, породили целый пласт филармонического фольклора, передаваемого изустно. Рассказывают, как знаменитый виолончелист Герц Давыдович Цомык оторопело разглядывал афишу одного районного Дома культуры, гласившую: «Герцог Цомык». Блистательное Уральское трио баянистов стало свидетелем, как их потенциальный слушатель, читая афишу, меланхолически рассуждал: «"Три" – это понятно. "Баянистов" – тоже. Но при чём же тут "о"?»

Что и говорить – «искусство в массы» пробивалось с трудом. Пожалуй, самой неприятной ситуацией во время поездки была та, которую артисты саркастически называли «картиной Репина "Не ждали"». И заканчивалась она обычно «Днём печати» – подписанием документов о якобы проведённом концерте и невесёлыми размышлениями о смысле и цели своей деятельности. Однако кочевая жизнь отечественных «бременских музыкантов» имела и светлые стороны. В таких городах как Серов, Краснотурьинск, Ирбит, Нижний Тагил на некоторых площадках встречалась весьма разборчивая и воспитанная

публика, встреча с которой приносила артистам творческое удовлетворение. Все эти плюсы и минусы быта странствующих провинциальных лицедеев Лев Моисеевич Мирчин извещал сполна, выезжая и с лекторийными бригадами, и в составе квартета имени Мяскового.

Но продолжу. Осень 1973 года была ознаменована двумя памятными, хотя и неравнозначными для истории человечества событиями – военным путчем в Чили, горячо обсуждавшимся во время гастрольной поездки, да и по всей стране, и долгожданным открытием органа в зале Свердловской филармонии. И если романтическое желание бороться против Пиночета не имело никаких шансов на осуществление, то моё присутствие на репетициях и концертах в зале филармонии (в том числе и на открытии органа) становилось вполне реальным. После благополучного завершения осеннего турне я, что называется, вошёл в филармоническую «обойму», меня стали время от времени приглашать на различные разовые концерты, чаще всего в школьный музыкальный лекторий, где доводилось аккомпанировать многим свердловским музыкантам, в том числе и Мирчину. А по окончании консерватории я уже как молодой специалист был официально «распределён» в штат Свердловской филармонии на должность пианиста-аккомпаниатора. «И это первое», – как

любят говорить участники телевизионных ток-шоу.

Второе обстоятельство стало продолжением первого: осенью того же 1973 года в организации с весьма серьёзным наименованием «Комитет по телевидению и радиовещанию Свердловского облисполкома» внезапно образовалась вакансия концертмейстера. И вот, вновь благодаря Викторине Евгеньевне Гиммельфарб, я был принят в это почтенное учреждение и с ноября месяца стал гордо расписываться в ведомости на зарплату под рубрикой «артистический персонал», который и был представлен в этом списке мною единолично. Согласно служебным обязанностям, я должен был регулярно записывать на радио небольшие пятнадцатиминутные концертные программы с различными свердловскими музыкантами, – инструменталистами и вокалистами. Среди них были солисты оперного театра – ведущий тенор Григорий Зелюк⁶, тогда ещё молодой баритон Владимир Ефимов⁷, замечательное лирико-колоратурное сопрано Леонтина Краснопольская⁸ и даже один актёр ТЮЗа – будущий народный артист России Борис Плотников⁹, который, к моему удивлению, безумно волновался на записи романсов. Некоторые из осуществлённых записей по решению редакционного отдела получали статус «фондовых» и подлежали затем длительному хранению. (Хотелось бы знать, где же теперь этот фонд!)

Программы эти выпускались в эфир рано утром, где-то между новостями и, скажем, «Сельским часом» (точнее уже не помню). Легендарный консерваторский преподаватель эстетики Яков Соломонович Тубин¹⁰ при встрече со мной театрально вопрошал: «И чего это я всё время по утрам слышу по радио твою фамилию на пути из туалета на кухню?» Как бы то ни было, работа была интересная, но, к сожалению, недолгая – через год произошла реорганизация радиокomiteта и «артистический персонал» сократили, навсегда скомпрометиовав мою трудовую книжку, где на первой же странице красуется: «Уволен с работы в связи с сокращением штатной единицы».

Третье же обстоятельство заключалось в том, что, благодаря счастливому сочетанию светил, в классе камерного ансамбля Сары Михайловны Лидской¹¹ меня объединили с моим сокурсником, учеником Льва Моисеевича – Александром Надельсоном. И всё, что мы с партнёром изучали в классе чрезвычайно темпераментной и увлекающейся Сары Михайловны – а это были сонаты Моцарта, Прокофьева, Дебюсси, Равеля – время от времени проходило «отдел технического контроля» в классе Мирчина. Более того, я стал чуть ли не постоянным концертмейстером Саши Надельсона, мы вместе сдавали все исполнительские государственные экзамены, и затем наше сотрудничество продолжалось на протяжении его

учёбы в аспирантуре. Мы переиграли значительный репертуар. Помимо Концерта Брамса, исполненного ещё на выпускном экзамене, вспоминаются Концерт №5 Моцарта, Концерт №3 Сен-Санса, Концертная сюита Танеева, Концерт №2 Шостаковича, а ещё «Дьявольские трели» Тартини, пьесы Прокофьева, Бартока, Крейслера...

Присутствуя на занятиях Мирчина, я набирался так необходимого пианистам, как мне кажется, опыта безударной «струнной» кантилены, детализированной штриховой культуры. На уроках он был немногословен, высказываемые замечания и рекомендации студентам отличались конкретностью и лаконизмом. Поражал безупречный исполнительский показ сочинений самых разных эпох и стилевых направлений, которым Лев Моисеевич пользовался с нескрываемым удовольствием, заменяя слова о музыке самой музыкой.

Иногда занятия или репетиции проходили у него дома, на Мичурина, 46^а. Здесь, в аккуратной и уютной квартире профессора возникала ещё более доверительная атмосфера, чем в официальном консерваторском классе, и, временами, приоткрывались такие черты его личности, которые обычно не замечались в другой обстановке. Мне кажется, что дома он был ещё более тихим, спокойным, а иногда и грустным. Как-то раз мы с Сашей Надельсоном пришли к нему на очередное занятие. Незадолго до

этого Мирчин блистательно сыграл в филармонии с оркестром под управлением Марка Израилевича Павермана труднейший концерт Шимановского и, по-видимому, еще находился в эмоциональном поле этого сочинения. На рояле у Льва Моисеевича лежала местная газета – то ли «Уральский рабочий», то ли «Вечерний Свердловск» – с рецензией на прошедший концерт. Заметив наш интерес к этой заметке, Мирчин с нескрываемой горечью сказал: «Я учил этот концерт целый год. А в газете пишут, как хорошо дирижировал Паверман». В самом деле, когда артист имеет возможность концерттировать на международном уровне или в масштабе страны, заново выученное крупное произведение надолго остаётся в его «творческом портфеле» и время от времени бывает вновь и вновь востребованным. Но даже крупный провинциальный музыкант обречён быть заранее готовым к лишь однократному исполнению освоенной им партитуры.

Домашние занятия имели ещё и то преимущество, что здесь педагог мог собственный показ дополнить имеющимися у него раритетными по тем временам грамзаписями. Мирчин был постоянным посетителем (и покупателем) расположенного неподалёку от его дома магазина грампластинок «Мелодия». Это было очень популярное у профессионалов и любителей классической музыки заведение с завидным даже по столичным

меркам ассортиментом. (Ныне приоритеты поменялись, и там воцарилась «Пятёрочка», – та самая, которая «выручает».) Лев Моисеевич высоко ценил и любил сравнивать интерпретации Крейслера, Хейфеца, Когана и Ойстраха. Помнится, меня удивило, когда Мирчин мимоходом заметил, что слушая грамзаписи, он не испытывает потребности в непременно наличии стереозвучания, – и это в тот период, когда многие профессиональные музыканты стремились приобрести, как бы нынче сказали, «навороченную вертушку». Сейчас, мне кажется, я могу понять его нейтральное отношение к High Fidelity – по-видимому, глубина интерпретации для него была важнее внешнего «глянцевого» лоска.

Мои встречи с Мирчиным продолжались и на «филармонической тропе». Из них наиболее запомнились те, которые потребовали особой оперативности и трудозатрат. Однажды в теме «Дмитрий Кабалевский» школьного лектория потребовалась срочная замена скрипача. И вместо Семёна Яковлевича Айнштейна, исполнявшего «Импровизацию» Кабалевского, на несколько концертов был приглашён Лев Моисеевич, который вместо никогда не игранной им «Импровизации» предложил финал Скрипичного концерта этого же автора. Бегло посмотрев ноты и обманувшись непритязательностью тематизма и лапидарностью фактуры данного сочинения, я отправился на единственную

репетицию. Она сразу же выявила мою переоценку своих возможностей и мою же недооценку темпового фактора. Пассажная беготня, приплясывающие ритмы галопа, задорные «пионерские» мелодии звучали у Мирчина с невероятным *brío* и лёгкостью. Перескакивая с пятого на десятое и сражаясь с катастрофически неудобными переворотами страниц, я с горем пополам еле доковылял до финальных аккордов. Лев Моисеевич сочувственно и несколько укоризненно подытожил: «Да, это должно быть в таком темпе. Иначе не интересно». Пришлось дать себе команду «свистать всех наверх», и на следующий день, после авральных занятий с применением метода разумных «фактурных конфискации» оказаться чуть более состоятельным партнёром скрипача.

Интересной была работа над «Сюитой в старинном стиле» А. Шнитке, которую мы исполняли в ДК «Автомобилист» (ныне это Свято-Троицкий Кафедральный собор)¹². Концерт проходил в рамках заседания музыкального клуба «Камерата», руководимого музыковедом Жанной Абрамовной Сокольской¹³. Целью этого клуба была пропаганда музыки советских композиторов. «Сюита» Шнитке привлекала парадоксальным сочетанием барочных моделей и современных ладогармонических средств. Помнится, как во вступительной «Пасторали» Мирчин обращал моё внимание на различные ука-

зания штрихов в партиях скрипки и фортепиано, несмотря на то, что эти ремарки предназначались для одного и того же тематического материала. У фортепиано мелодия сицилианы была снабжена лигами по два и четыре такта, в то время как скрипка выполняла более дробный штриховой рисунок. «Это он здорово придумал», – комментировал Лев Моисеевич. В «Балете» Мирчин подчёркивал небольшими ритмическими оттяжками неожиданные экскурсы в отдалённые тональные сферы и просил не прятать время от времени возникающие терпкие переченья. «Менуэт» он трактовал с заметным ностальгическим нюансом, как некое «воспоминание о менуэте». К сожалению, работа над этим сочинением также оказалась предназначенной для однократного исполнения¹⁴.

Наиболее крупным совместным проектом для нас стала запись на свердловском телевидении Сонаты ми-минор (К. 304) Моцарта. Точной даты записи я не помню, скорее всего, это было где-то в 1980 – 1981 годах. Сонату мы записывали в два этапа. Сначала в привычной для меня радиостудии №3 с не менее привычным звукорежиссёром Павлом Карпенко записывался аудиоряд. Затем мы переходили в большую телевизионную студию и под свою же фонограмму вновь имитировали исполнение. Играть «под фанеру» оказалось нелегко. Чтобы достичь синхронности жестов и музыки при-

шлось немало попотеть под жарким солнцем софитов. Мне кажется, что Мирчин был удовлетворён результатом, прежде всего – звуковым. Ему хотелось сохранить деликатный колорит даже в вертериански порывистом Allegro, и, похоже, нам это удалось. Tempo di Menuetto исполнялось в очень сдержанном темпе, с оттенком прощания с галантным XVIII веком. Причём Лев Моисеевич предложил довольно неожиданное решение – у рояля основная тема менуэта должна была звучать несколько отстранённо, отрешённо, динамически выровнено, – этакий «менуэт теней». А скрипичный повтор этой же мелодии возвращал её к жизни, обретал большую звуковую насыщенность и экспрессию. К счастью, позднее, уже в достославные «перестроечные» годы мне удалось добыть нашу запись из разваливающихся недр радиокомитета. Профессор консерватории, замечательный музыковед Евгений Анатольевич Рубаха¹⁵ оцифровал эту запись, и она остаётся для меня, наверное, единственным материальным свидетельством сотрудничества с выдающимся музыкантом.

С годами всё больше понимаешь, с какими крупными фигурами сводила меня и моих сверстников судьба. Вероятно, это закон природы, когда на определённом этапе жизни все начинают хотя бы немного напоминать Графиню из «Пиковой дамы» Чайковского, ностальгически вопрошающую: «А, бывало: кто танцевал, кто

пел?» Так и хочется продолжить: «Кто играл, кто дирижировал, кто преподавал?»

Когда я узнал, что Мирчин собирается уехать в Израиль, я, встретив его в фойе консерватории, спросил: «Лев Моисеевич, так кто же у нас теперь останется?» Он, как-то беспо-

мощно улыбнулся и произнёс: «Ну, вот так получилось. Вот так». Мирчин уехал в 1990 году, и с тех пор я его не видел, лишь изредка через общих знакомых до меня доходили скудные сведения о его новой жизни. И он остался в моей благодарной памяти, остался таким, каким я его помню.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ролла Алессандро (Rolla Alessandro, 1754–1841) – итальянский композитор, скрипач и альтист, дирижёр театра Ля Скала.

2. Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями. СПб.: Издание А.С. Суворина, 1887. С. 78.

3. Гиммельфарб Викторина Евгеньевна (1909–1997) – пианистка, концертмейстер, преподаватель кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки, 53 года проработавшая в УГК.

4. Афанасьева Валентина Михайловна (1930–2010) – российская певица (меццо-сопрано). Заслуженная артистка РСФСР (1972). Окончила ГМПИ им. Гнесиных (класс М.Л. Переверзевой, 1957). Солистка Челябинского театра оперы и балета (1957–1961), филармонии (1961–1965), Свердловской филармонии (с 1965). Преподавала в УГК.

5. Баева Вера Михайловна (род. 29 марта 1936, Уфа) – советская российская оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Народная артистка СССР (31.12.1986). Профессор (1996). Преподаёт в УГК (1968–1973, затем с 1982 и по настоящее время).

6. Зелюк Григорий Моисеевич (30 октября 1913, Умань, Российская империя – 19 декабря 1994, Екатеринбург) – солист Свердловского театра оперы и балета (тенор). Заслуженный артист РСФСР (1956).

7. Ефимов Владимир Викторович (род. 4 августа 1944, Златоуст) – советский и российский оперный певец (баритон), музыкальный педагог. Народный артист РСФСР (1989). С 1972 по 1979 год солист Свердловского театра оперы и балета.

8. Краснопольская Леонтина Эдуардовна (1922–2008) – солистка Свердловского театра оперы и балета (лирико-колоратурное сопрано) с 1955 года. Заслуженная артистка РСФСР (1965). Преподавала в УГК с 1976 года. Профессор (1989).

9. Плотников Борис Григорьевич (род. 2 апреля 1949, Невьянск, СССР) – советский и российский актёр театра и кино, народный артист Российской Федерации (1998).

10. Тубин Яков Соломонович (1925, Курган – 1989, Свердловск) – театральный критик и киновед, кандидат искусствоведения (1973), доцент (1976). С 1964 по 1976 год преподавал в УГК.

11. Лидская Сара Михайловна (1915, Петроград – 1990, Свердловск) – пианистка, концертмейстер. Работала в УГК с 1940 года, доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки.

12. Свято-Троицкий Кафедральный собор был заложен в 1814 году по проекту архитектора М.П. Малахова. Освящение главного храма состоялось в 1852 г., а колокольня была пристроена в 1854 г. 16 февраля 1930 г. здание было передано под клуб Автодора. В послевоенный период и до 1970-х годов здание находилось в полуразрушенном состоянии, а затем было отремонтировано и работало под наименованием ДК «Автомобилист». В 1995 году передано церкви и полностью восстановлено.

13. Сокольская Жанна Абрамовна (род. 17 ноября 1932 г., Свердловск) – музыковед, член Союза композиторов России, кандидат педагогических наук (1973), доцент (1977). Преподавала в Уральском государственном педагогическом университете (1962 – 2002).

14. Впрочем, не могу утверждать об этом определённо. Вполне возможно, что «Сюита» была играна им раньше или позже с другим пианистом.

15. Рубаха Евгений Анатольевич (1952–2010) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки УГК, руководитель Ансамбля старинной музыки.

