



Николай ЛУГАНСКИЙ

«Нельзя объять
необъятное,
но можно к этому
стремиться»

Яков
КАЦНЕЛЬСОН:
«На сцене фальшь
слышна сразу»



Борис БЛОХ:
«Я еще застал
то время, когда
дирижеры
сами выбирали
солистов»



Александр
ЭЙДЕЛЬМАН.
«Его игра
являла собой
волшебство».
Публикация
М Бялика





Ежеквартальный журнал. 2017 год

PIANOФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

№4 (32), 2017

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано



Национальный фонд
поддержки правообладателей

ЗАО «Юрконсультация № 1»

Журнал издается при содействии
Международного Союза
музыкальных деятелей,
Российского Музыкального Союза

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и верстка
Александр АРЬКОВ

Обложка:
Caroline Doutre/Naive

Адрес
для корреспонденции:
125009 Москва,
Брюсов пер., 2/14, стр. 8
Тел.: 8 (495) 507 9281

pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

Типография:
ООО «Меридиан»

Зарегистрирован
Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций.

Свидетельство
ПИ № ФС 77-59571
от 8 октября 2014 г.
Журнал выходит с 2010 г.

Тираж 3000 экз.



СОДЕРЖАНИЕ

12

Николай
Луганский: «Я
верю не в публи-
ку, а в отдельных
людей, сидящих в
зале»



28

Борис Блох: «Затем
Горовиц сказал
мне: «Ну а теперь я
Вам поиграю»



4

Всеволод Задерацкий.
Путь «Красного колеса»
Эссе главного редактора

40

Александр
Эйдельман — in
memoriam

35

Репертуарные
акценты: Соната
Сергея
Слонимского,
Вариации
Сергея Голубкова





82

Звуковые миры
Ирины Чуковской:
новые CD

48

Яков Кацнельсон:
«Мне не хватает у
студентов фана-
тичного отноше-
ния к музыке»



61

Возрожденное
имя: Любка
Колесса



АВТОРСКИЙ ПИАНИЗМ И ПОЭТИКА АЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА:
ОТ СИМВОЛИЗМА К АБСТРАКЦИИ

56

МУЗЫКА (В) ФОЙЕ: ИНИЦИАТИВА ПИАНИСТА

64

АЛЕКСАНДР МАРКОВИЧ. ЗАПИСКИ ФОРТЕПИАННОГО МАСТЕРА

70

КОНЦЕРТЫ: А. ГИНДИН, Г. БАРНЕТТ, С. КАСПРОВ

22

ПУТЬ «КРАСНОГО КОЛЕСА»



Всеволод Задерацкий



Российский музыкальный союз совместно со Студией Новой музыки Московской консерватории к 100-летию революционных событий 1917 г. объявили знаковый фестиваль (точнее — фестивально-абонементный проект) под титулом «Красное колесо». Суть проекта в концертной экспозиции произведений 20-х (частично — 30-х) годов минувшего столетия — времени, непосредственно наследующего революционные события. Четыре концерта фестиваля-абонемента состоялись 18 сентября, 11 октября, 2 ноября и 3 декабря 2017 г. в Рахманиновском зале консерватории. Солирующий рояль не занял в программах определяющего места, хотя его концертирующее присутствие было весьма заметно. Однако не это явилось поводом для нижеследующих размышлений. Главный повод, конечно же, сам 100-летний юбилей, фиксирующий событие планетарной значимости, событие, последствия которого мы переживаем и сегодня.

Второе десятилетие XX века — время вселенских катастроф, тектонических революционных сдвигов и начала вхождения европейского континента в новый эон. На вершине этого процесса оказались русские революции 1917 года и прежде всего — Октябрьская. Огненная вспышка октябрьского переворота была продолжена собственно революционным ходом кровавой гражданской войны, по завершении которой наступило новое историческое время. Не только для нашей Империи, но и для всего мира. Время первых десятилетий XX века несло в себе некие общие тенденции планетарного масштаба. Но уникальность нашей ситуации на то время — в ее единственности, в идеологическом и конструктивно-организационном отвержении исторического социального опыта и устремленности к радикальному обновлению жизни. Стремление к обновлению и переосознанию жизненных сущностей было универсальным знаком времени. В нашей же стране оно выразилось предельно обостренно, ибо революция породила энергию сокрушения и ожидания, устремленности невиданной силы.

Третье десятилетие века, 20-е годы в Европе — время, пропитанное жаждой новизны. Завершение первой великой войны, русские революции, потрясшие мир и отрезонировавшие непосредственно и опосредованно во всем пространстве европейского континента, звали к переосмыслению всех параметров бытия. Искусство — первый индикатор общественных устремлений и призывов. В искусстве вообще (и в музыкальном с той же энергией) начинается мощный процесс преобразования выразительных средств в направлении соответствия новой динамике и новым напряжениям времени. Первые концептуальные опыты «нововенцев», поиск новотональных решений Хиндемита на Западе вкупе с предвоенными и более поздними опусами Стравинского, свободная атональность как символ «организованной анархии» — красноречивые знаки. В нашей стране 20-е годы — время контактов, вольного поиска, новооткрытий. Новое и ожидалось, и присваивалось временем как его неотъемлемый знак. Поиск нового языка, нового формообразования и соответственно новой «интонируемой семантики» обретает множество индивидуальных наклонений. Что-то

резонировало тенденциям, рожденным на Западе, что-то опиралось на свои инициальные послы, но интенсивность процесса была беспрецедентна. Русский музыкальный модерн («авангард» первой волны) сегодня воспринимается уникальным явлением. Сегодня. А в недавнем прошлом — это зона забвения. Деятельность Ассоциации современной музыки и вообще всю ситуацию 20-х лет следует рассматривать в релятивном соотношении со следующим десятилетием века — с катастрофой 30-х годов, прервавшей естественный (по крайней мере поначалу и в искусстве) ход развития. Не просто прервавшей, но предавшей забвению (увы, инерционному!) обретения (в том числе и блестящие) первого послереволюционного десятилетия.

Можно ли осознать суть революционного происходящего, находясь с революцией лицом к лицу? Можно ли «услышать» революцию, находясь в гуще ее непосредственных событий? Кто прав? Тот, кто воспел ее позитивно зовущий пафос или тот, кто содрогнулся от ужаса ее реалий? Но и те, и другие знаки революции осознаются на временном отступе. Шостакович, уже отступя, создает свою триаду симфоний — Одиннадцатую, Двенадцатую,



Тринадцатую — как этапы постижения времени революции, гениальным сознанием предвидя конец великого эксперимента. Да и само понимание революции как идеи парадоксально отлично: от карамзинского «разверстого гроба для добродетели» — до марковского «локомотива истории». Марксово мнение господствовало во время, прилегающее к нашему, когда была признана необходимость раскрытия мрачных тайн революции, и мысль Карамзина также подтвердила свою вневременную значимость. Но одновременно сегодня нас призывают к интеллектуальному усилию по разрешению этого «когнитивного диссонанса».

На пресс-конференции, предварившей открытие цикла «Красное колесо», один из корреспондентов задал вопрос: «А что собственно революционного содержится в музыке 20-х лет минувшего столетия, которая будет превалировать в программах фестиваля?». Помнится, вразумительного ответа на этот вопрос не было дано. Но подумалось, что интонации времени (и это прежде всего песенное выражение времени) сами по себе не становятся вневременными символами, ибо песня, по справедливому замечанию К. Маркса, несет в себе отсвет идей, предрассудков

своей эпохи и умирает вместе с этими идеями и предрассудками. Но, будучи вовлеченной в стихию симфонии, «революционная интонация» становится и вневременным, а главное — всемирным достоянием. Однако создание подобной симфонии требует временного отстояния.

Первым таким полотном, воссоздавшим предметно ощутимый облик революции, была Одиннадцатая Шостаковича. Она насыщена песенными интонациями времени 1905 г., но слушатели в Париже и Нью-Йорке воспринимают их симфоническое преломление как образ эпохи, не вдаваясь в знакомую нам словесно поясненную сущность. Это был уже образ симфонический, и символика собственно симфоническая. Но возникла она, отступя более полстолетия. Так что же «революционного» в музыке, создаваемой композиторами в прилегающее к революции 1917 г. десятилетие? Можно ли было с должным блеском отразить масштаб событий? Ведь даже Шостакович в своей Двенадцатой не сумел (не пожелал?) интонационно воссоздать диалектику «чувствований эпохи», когда стихия массового подъема сталкивается с ощущением столь же массово проникающего кошмара. Двенадцатую можно во многом

воспринять как конформистский реверанс в сторону времени создания симфонии, как компромисс перед гениальной «революционно-итоговой» Тринадцатой. И если Одиннадцатую условно отнести к «историческому реализму», то Двенадцатую придется отнести к «социалистическому реализму», а Тринадцатую — к «критическому». Однако все эти симфонии — взгляд из отдаления. Но что же происходило в прилегающие к 1917 году двух десятилетиях? Вопрос этот, конечно же, ориентирован нами исключительно в музыкально-творческую сферу. Могла ли вообще мгновенно возникнуть фигура, способная выразить ту самую «революционность» в масштабе исторической значимости результата? Даже такой гигант, как Рахманинов, искавший и находивший новую экспрессию интонационного поля, не сумел (не пожелал?) предметно соотноситься с «революционной интонацией». Метнер остался в своих сказках и воспоминаниях. Но те, кто только встал на крыло, ослепленные заревом революции, сразу ощутили себя в новом времени и в новом поиске. Прежде всего, в поиске новых (новейших!) средств, с помощью которых они намеревались «освоить время». Но все они явились из прилегающего



Александр Рукавов. Завод. Около 1930. Из собрания Р. Бабицева

прошлого, то есть из утонченных сфер Серебряного века русского искусства. В ситуацию, взорванную революцией, они вошли с острым ощущением «разрыва времен», с осознанием необходимости личного перестроения. Прежде всего — профессионального, когда следует искать то, чему не учили. Поиск формообразующего ресурса, отвечающего вспыхнувшей новизне исторической коллизии, становится в 20-е годы главным признаком «революционности», более значимым, нежели такие эпатажно-знаменитые симфонические курьезы (но важные именно с точки зрения обращения к новейшим средствам), как «Тракторная бригада...», «Завод» Мосолова или конструктивистские фрагменты из ранних балетов Прокофьева и Шостаковича.

Итак, созидание пространства новых средств — первый знак «революционности». Здесь пионером можно признать Прокофьева, убежавшего в своей «Трапедии» от самого себя на просторы поиска беспредельной новизны. А вслед за ним — впечатляющая фигура Александра Мосолова, создавшего (в отличие от Прокофьева) исключительно на внетональном фундаменте органичный, но главное — семантически напряженный стиль. Учитель Мосолова Николай Мясковский, в 20-е годы уже маститый мэтр, не пожелал встать на путь радикализма и провозгласить устремленность к новизне в значении самодовлеющего начала. Новотональная основа однако ощутима в отдельных

его сочинениях, своеобразно (без вульгарной «спрямленности») отразивших эпоху. Рядом с Мосоловым (по времени) был В. П. Задерацкий, наследие которого распознано только сейчас и который в те же 20-е создает свой фониический тип гармонического наполнения атонального движения строго организованной формы, наследующей классические основания.

Когда профессор В. Г. Тарнопольский задумывал свой уникальный проект фестиваля под солженицынским титулом «Красное колесо», он думал об экспозиции именно того, что подверглось искусственному забвению, что до сих пор не является принадлежностью «регулярного» концертного репертуара. Можно предположить, что он думал не только о том, чтобы подчеркнуть художественную ценность и значимость каждого из представленных сочинений, но прежде всего — о воссоздании некоего суммарного образа времени 20-х. Образа, который в следующем десятилетии был буквально раздавлен наехавшим на него «красным колесом» идеологии «пролетарской культуры», а точнее — культуры грозно восставшего в силе тоталитаризма. 18 сентября фестиваль стартовал в Рахманиновском зале консерватории, первый концерт включал произведения Н. Рославца, Г. Попова, но центральной фигурой оказался А. Мосолов, поскольку открытие фестиваля счастливым образом сочеталось с 90-летним юбилеем профессора Инны Алексеевны Барсовой, сыгравшей ключевую роль в возрождении

творчества и имени Мосолова. Первая же программа обнажила главное: индивидуальные пути поиска новых интонационных идей, форм и средств оказались подчеркнута разными, а сами произведения достойно отвечали ценностным критериям художественной значимости. Ниже я коснусь (выборочно) отдельных сочинений обширной целостной программы «Красного колеса» для более предметного уяснения вклада этого периода нашей художественной истории в конечную картину русского музыкального творчества XX века.

Николай Рославец известен даже в профессиональном цехе гораздо больше как первооткрыватель системного построения музыкальной формы, нежели как собственно композитор, создатель некоего звукового мира, хранящегося в «социальной памяти». Его имя весьма популярно (его технику сопряжения «синтет-аккордов» сближают с новопризнанными нововенцев). Однако его музыка совершенно лишена популярности. Рославец — ценное поле для радостной исследовательской фиксации дерзновенной теоретической мысли (в параллель западным инновациям). Для слушателей же Рославец — величина неизведанная. Поэтому исполнение Камерной симфонии 1927 г. — несомненное событие, несмотря на то, что это не премьерное представление произведения. Конечно, слушатель не мог с какой-либо очевидностью определить, где кончается Рославец и начинается Александр Раскатов, «склеивший» материал первоисточника и создавший партитурную версию незавершенного замысла композитора. Но, если предположить, что Раскатов стремился к достоверному воспроизведению формы, Рославца следует признать одним из первых, кто обратился к континуально-эволюционной «текущей» форме, лишенной узнаваемых репризных возвратов, но сохранившей опору на линейно-мелодические структуры, хотя и не несущие собственно тематической индивидуализации. Индивидуально здесь все пространство действия гармонического и фактурного наполнения формы. Однако наша благодарность Раскатову должна быть отмечена особо. Также особо следует отметить превосходную работу дирижера — профессора Игоря Дронова совместно со славным ансамблем «Студия Новой музыки».

Струнный квартет Мосолова 1926 г. — несомненный центр программы, ее вершина. Это самое яркое сочинение из всего показанного в этот вечер — противоположное по принципу формообразования и Симфонии Рославца, и Септету Попова. Атональный принцип формирования ткани, остро диссонансные ритмизованные гармонии большей частью опираются на «дисциплинирующий» фундамент

остинатных формул, ощутимых в значении «центральных элементов» почти в каждом «блоке» формы. Сама же форма — совокупность «блоков», провозвестие континуально-контрастной композиции «монтажного» типа. Но главное в другом — в колоссальной энергетике и ритмоактивности интонационного поля, состоящего из острейших контрастов и вместе с тем на удивление цельного. Эту партитуру следует признать подлинным шедевром, одной из ярчайших страниц отечественного квартетного наследия. Она служит наглядным подтверждением подлинности Мосолова, трактуемого чаще не в значении «композитора», но в значении «модерниста». Квартет был исполнен на завидном уровне солистами Студии Новой музыки¹. Представленные вслед за Квartetом знаменитые «Газетные объявления», оркестрованные Эдисоном Денисовым, — «футуристический» знак. В оркестровке Денисова звучали сочно, но их звучание с фортепиано позволяет четче уяснить потешность саркастического слова.

Четырехчастный цикл Г. Попова под титулом «Камерная симфония (Септет)» создан в 1927 г. именно как септет и также содержит некое провозвестие. На этот раз это предвосхищение того, что позднее получит название «полистилистика». Собственно, придание голосам Септета «ролевых функций» способствовало полисемантическому наполнению звукового пространства. Федор Софронов, один из вдохновителей и организаторов «Красного колеса», в аннотации к Септету Попова фиксирует главное: *«Попов в своем Септете самым парадоксальным образом стилизует несопоставимое — гротеск и лирику, пафос и иронию, романтизм и небарокко, „монтируя“ эти состояния подобно своим современникам-конструктивистам»*. Полисемантика выражена здесь и в чередовании (сосуществовании) различных музыкально-грамматических знаков, что, собственно, и дает основание увидеть в Септете «предчувствие» грядущей полистилистики.

Любопытная деталь: каждой программе фестиваля предпослано название. Заголовок первой программы, состоявшейся 18 сентября, — «Предчувствия и дисциплина чувств». Кажется, можно было сказать еще смелее: вместо «предчувствия» — предвидение, провозвестие, даже открытие. Все эти слова здесь уместны. Но отметим догадку авторов проекта: вся программа иллюстрирует по сути дела начало грядущих тенденций, прерванных у нас, расцветших в пространствах сохраненной творческой свободы и получивших новое толкование во времена более поздние.

¹ Квартет играли С. Малышев, И. Зильберман, Н. Бурчик, О. Калинова — да прославятся их имена!



Павел Никонов. Сельская кузница. 1985. Из собрания Р. Бабичева

Вообще, названия программ («Плюс электрификация всей страны!», «Иди, товарищ, к нам в колхоз!», «Конструкции») символичны и подчас несут в себе скрытую символику. Наиболее монументальные произведения в концерте 11 октября принадлежат В. П. Задерацкому. Заголовок программы явно спровоцирован «Электрификатором» Л. Половинкина — произведением сомнительной ценности, но вполне «электрической актуальности»². И снова на плечи Игоря Дронова падает основная нагрузка, хотя ему изрядно облегчает ношу сольное выступление Даниила Екимовского с фортепианной сонатой 1928 г. В. П. Задерацкого. Участие этого композитора рождает еще и скрытую символику заголовка программы. Мы помним, кто электрифицировал страну, кто строил плотины, шлюзы, рыл каналы, прорубал дороги. Миллионы заключенных рабским трудом своим обеспечили многое из того, чем мы располагаем сегодня. Эпоха «рабовладельческого социализма» действительно была эпохой электрификации, и В. П. Задерацкий — классический представитель класса «государственных рабов», узник ГУЛАГа, житель Колымы, чудом сохранивший жизнь в самых необычайных перипетиях своей трагической судьбы. Он прямой участник «электрификации всей страны», произошедшей уже в 30-е годы. Программа представляет два произведения В. П. Задерацкого: Фортепианную

сонату № 2 (1928 г.) и Камерную симфонию для девяти музыкантов (1935, вторая редакция — 1940). И это красноречивый (и по сути единственный в фестивальных программах) пример «стилевой дистанции» между 20-ми и 30-ми годами в нашей музыке. Трагическая экспрессия авангардной Сонаты и грозный плакатный энтузиазм Камерной симфонии — два среза «революционности», выраженной в совершенно различных интонационных пространствах. И в этой музыке ощутимо предчувствие. Это первые пробы в духе неоромантизма, столь отличного от постромантизма и тем более — господствовавшего тогда антиромантизма.

Вторая соната В. П. Задерацкого — единственный развернутый фортепианный опус во всем «Красном колесе». В остальных сочинениях фортепиано присутствует, иной раз в ключевой роли, однако сольное самовыражение инструмента — только в этом случае. Но главное другое: Вторая соната (впрочем, как и Первая) 1928 г. во всей программе — единственное свидетельство трагичности развернувшейся истории, зафиксированная в конкретной семантике интонационного поля. Это, пожалуй, самое мрачное произведение композитора. Драматургия сонаты проникнута контрастами, энергиями-порывами (где есть место и лирическим остановкам). Здесь монтажная сопоставительность очевиднее плавной переходности. Это особенность замысла: разные жизнестроительные энергетические устремления,

² Объявленный терминвокс с Олесей Ростовской, к сожалению, выпал из программы.

даже организованные в репризную сонатную моноконструкцию, при всей их экспрессивной напряженности и стремлении к кульминирующим итогам — всего лишь тщета, переход к преддверенному гибельному завершению. Похоронные колокола вступления и арочного заключения подтверждают эту смысловую концепцию.

Такая вот «революционность» зафиксирована в этом сочинении, преломившем импульсы от позднего Скрябина, но в совершенно трагическом изломе, столь привычным для романтической эстетики. И это ощущение «романтической прива-

и солирующим роялем) призывал к провозгласительной императивной плакатности. Произведение это самим композитором отнесено к жанру симфонии. И верно. Соотнесение лирического (индивидуально-личностного начала) и надличного обозначены уже в первой части (яростные выкрики меди в разработке). После элегии средней части — финал, завершающий грозной в своем плакатном императиве декларацией всепобеждающей наступательности. Это главный знак времени, сверкающий итог с багровой подсветкой.

Остальные заголовки программ также символичны. На 2 ноября объявлен титул

заглушал крестьянские напевы и звал в первую очередь к образам индустриальным. Не случайно «Завод» Мосолова открыл программу, а картинная пьеса под длинным заголовком «Тракторная бригада въезжает в колхозную деревню» также подает сельскую тему в индустриальном изломе. Но «Тракторная бригада» — истинно революционное произведение. В том смысле, что весь программный анонс предметно интонируется от имени революционного времени — с привлечением «песенных» знаков события. Популярная в те годы мелодия «Вперед, заре навстречу» — русский



Виктор Прошкин. В цеху (галошный цех завода «Красный треугольник»). 1929. Из собрания Р. Бабичева

занности» не может преодолеть даже новый тип экспрессии, последовательный атонализм мышления и опора на новые «скрепы».

А вот Камерная симфония для девяти музыкантов включает фортепиано в роли и оркестрового, и солирующего инструмента. Но весь дух симфонии иной, здесь можно говорить о собственно «революционной» интонации, хотя музыкально-грамматический фундамент здесь вовсе не революционный, как раз ощутимо традиционный во имя достижения одиозной «революционной демократичности» высказывания. Сам состав ансамбля (медные духовые с кларнетом, ударными

«Иди, товарищ, к нам в колхоз!»). И здесь символика явная и скрытая. Явная — от «Тракторной бригады» Мосолова, другая — суть приглашение в композиторское «коллективное хозяйство» современников, создавших свои опусы по случаю революционного юбилея и фестиваля. Заголовок «Конструкции» — от балетно-цирковых прорисовок Прокофьева и конструктивных алгоритмов Рославца — обозначение целой тенденции, пронизывающей весь XX век и далее...

Объявление сельской (крестьянской) темы показалось наивным жестом. Гул победившего пролетариата в 20-х (и позже!)

вариант австрийской «Zum Morgenrot entgegen» — сменяет «деревенское начало», а кластерный шум технического рода наполняет пространство композиции. Иллюстративная картина с революционным ориентиром. Способна ли она жить в пространстве истории? Думается, все же способна, ибо здесь наивность иллюстративного сюжета преодолевается живой новизной ритмо-сонорных эффектов, воплощенных с должным и смелым мастерством. И «музыка машин», и «Тракторная бригада» — интонационно задокументированные знаки времени. И все решает здесь *подлинность* таланта создателя.

Слово «колхоз» переключало в титул программы из заголовка Мосолова. А сама программа включала народные песни в исполнении знаменитого фольклорного Ансамбля Дмитрия Покровского. И не было в их подборке «колхозной» тематики. Не нашлось. Точнее, народная душа не признала. В результате получился в определенном смысле конфуз, поскольку слово «колхоз» совершило семантическую модуляцию и обрело метафорический смысл: «коллективное творческое хозяйство музыкантов», объединившихся вокруг знакового юбилея. Крестьянская тема не воплотилась: тракторная вспашка и супрематизм, земная музыка болтов, сирен, двигателей и воспарение блоковских видений — все это нерядоположно, а полное преобладание индустриально-городского не коррелируется (в образно-семантическом плане) с крестьянским вопросом. Извлечение из «Двенадцати» Блока, совершенное А. Вустиным (кантата «Ветер»), — удача, но, согласитесь, не по теме. Однако в партитуре Вустина содержится знак, идущий «от земли». Именно от нашей земли. И воссоздан он с помощью тембра народно-певческих голосов солистов Ансамбля Д. Покровского. К тому же, композиция Вустина имеет уточняющий время песенный знак. Пожалуй, во всем «колхозном собрании» программы 2 ноября лишь «Ветер» Блока—Вустина подул теплом живого человеческого присутствия.

А что до нынешних радикально-авангардных участников, вовлеченных в «колхоз», остается лишь радоваться за наше время, утвердившее атмосферу толерантности в концертном зале. Слушатель не шикает, не захлопывает, не высвистывает, а скромно «голосует ногами». Это приятно. Огорчает лишь масштаб исхода: треть зала соскочила с нашего «Колеса» после опуса Армана Гуцяна, пообещавшего в аннотации «полевые записи реальных шумов и их вариантов в цифровой обработке. А цифры, геометрические фигуры и научное знание реальности, ставшие объективным „солистом“ новейшего времени, приходящим на смену субъекту и субъективизму в искусстве, звучат на фортепиано (дисклавире)». Так-то вот. Научное знание реальности, поверенное цифрой, — солисты, внимая которым, так и не удалось ухватить «геометрическую фигуративность» результата. Положенные на цифру голосовые цитаты из Ленина и Малевича — безусловных революционеров, но так же рядоположных, как супрематизм и «электрификация всей страны» (не говоря уж о сельской проблематике). И даже голоса не сигнализируют об антропоморфном моменте. Они уже «на цифре» (словно голова на пике или глас из мавзолея). Как говорил Кшенек, «исчезло содержание, но в потоке видны закономерности кристалла». Так вот: не

видны и они. Некая интрига звучания, без условно, возникла (именно звучания, а не собственно музыкальной формы). Что же до концепции, то она, вероятнее всего, была, и композитору его «кристалл формы» был ясен, но воспринимающему сознанию он не был явлен с должной мерой очевидности. Однако случилось важное: фантомное отражение событий 100-летней давности. Это знак сильный, принципиальный, знак именно нашего времени, символ растворения «научного знания реальности» в ирреально-фантомном звукопространстве, в нечувственной абстракции. Ибо мы уже вошли в новый эон.

модное. Его с удовольствием употребляют и по делу, и без дела, не особенно задумываясь ни о том, слышно ли это и очерчены ли грани понятия. Но в глубине нашей теоретической интуиции мы ощущаем целесообразность привлечения слова «конструктивизм», сообразуясь и со слышимым, и с умозрительно представленным. Слышимое, наглядно скоординированное с «конструктивизмом», — это прежде всего та самая «музыка машин», когда механистичность движений предстает как таковая, либо вовсе очищенная от антропоморфных сигналов, либо допускающая их «отда-



Георгий Рублев. Первый трактор на Украине. 1929.
Из собрания Р. Бабичева

Завершающая фестивально-абонементный цикл «Красное колесо» программа прошла под заголовком «Конструкции». В центре программы — «Трапедия» Сергея Прокофьева — Квintет для скрипки, альта, гобоя, кларнета и контрабаса. Думается, что образ трапедии — конструкции, созданной для циркового действия и упреждающей таковое, легло в основу заголовка финальной программы.

Сегодня, перефразировав поэта, мы можем воскликнуть: «Конструктивизм! Хоть слово дико, но мне ласкает слух оно». Слово это сегодня однако не дикое, но

ленное» и теневое присутствие. Онеггер был пионером в подобном начинании. «Заводы» А. Мосолова, В. П. Задерацкого, его же симфонические плакаты, «Авто», «Карусели», многое из раннего фортепианного и симфонического Прокофьева. «Трапедия» создана в 1924 г., в параллель ко Второй симфонии, первая часть которой буквально сверкает «металлическими» бликами и ритмами механических вращений, словно состоит из звукоконструкций, приведенных в действие.

Но «Трапедия» не несла в себе обещанное «счастье при встрече». Время создания Квintета — время рождения



Фото Эмилия Матвеева

Владимир Тарнопольский

его великих фортепианных концертов. Здесь же потускнело все — прежде всего прокофьевский мелос и даже ритмика, потерявшая неповторимую прокофьевскую огненность. Отголоски механистичности сохранены. Но лишь отголоски. Отдых. Для композитора. Но не для слушателя.

Это то, что можно условно назвать «слышимым конструктивизмом». Новая семантическая сфера. Но «конструктивизм» сегодня чаще мыслится как некая упрежденно изобретенная данность — придуманный алгоритм, определяющий систему звуко связей, ритмики, конструкцию формы etc. Такой алгоритм может быть заимствован из универсалий (например, серийная техника), но может представлять некий «индивидуализированный код» произведения. Сливается ли в нашем восприятии конструктивизм от имени «интеллектуальной формы» с образом собственно конструкций, возникают ли ассоциации с чем-то машинно-механистичным? Конечно же, нет. Это совершенно иной аспект «конструктивизма», связанный с повышенной ролью ratio в композиторском мышлении сегодня. Тут слушателя нередко подстерегает пронзительный парадокс: восприятие строго продуманной конструкции формы как символа случайности и воплощенного (строго организованного!) хаоса.

Программа «Конструкции» подарила нам два великолепных свидетельства живой конструктивности мышления, пришедших из того самого послереволюционного времени. Камерная симфония № 2 (1935) Николая Рославца обнаружила

ощутимо иные стилиевые грани по сравнению с его же Камерной симфонией № 1 (1927 г.) и еще раз, подобно двум сочинениям В. П. Задерацкого в программе «Плюс электрификация...», подтвердила стилиевой разрыв между 20-ми и 30-ми годами. Здесь Рославец явил конструктивизм другого рода: тотальное насыщение тематическими элементами всех слоев фактуры (нагляднее всего это выразилось во второй части). Техника, как будто родственная серийно-додекафонному принципу, но решенная по существу в тональном интонационном поле в условиях индивидуально выраженного мелодического тематизма. Конструктивная позиция композитора здесь не просто слышна, она служит «обообщению красотой». Красотой мелоса и тонкой полифонической игры.

Но подлинным сюрпризом заключительной программы можно признать «Фрагменты для нонета» Алексея Животова (1929 г.) — произведение, канувшее в забвение и, как выяснилось, несущее в себе все знаки высокой, по сути вневременной ценности. Нонет Животова — это воплощение цельного и оригинального стиля, во многом неожиданного для слушателя именно в силу индивидуальной отнесенности. Краткие пьесы образуют увлекательную цепь острых контрастов, соединенных и объединенных в единую форму именно цельностью стиля. Мелос достаточно простой, но на удивление живой, наделенный свойствами привычной красоты. Непривычна

и поразительна внетональная гармония, и еще более непривычно сочетание ее с тонально ориентированным мелосом. Если искать здесь конструктивизм, то первое, что помогает нам в этом поиске, — «монтажность формы». Но мне думается, что главный авторский алгоритм спрятан в гармонии Животова, в природе структуры аккордики и в движении этих структур. Здесь тоже предвидение — предвидение техники грядущих собственно сонорных композиций, связанных с поиском «индивидуального сонора».

В заключение важнейшая констатация: фестивальный проект «Красное колесо» — первый опыт сотрудничества Московской консерватории, Студии Новой музыки и Российского музыкального союза — новой силы, недавно вошедшей в пространство больших дел в Культуре. Возможно, это начало устойчивого плодотворного контакта. Творческая активность коллектива и опыт его вдохновенных руководителей — профессоров Московской консерватории В. Г. Тарнопольского и И. А. Дронова — залог успеха.

«Красное колесо» прошло свой путь. Оживление всего искусственно забытого — главный его пафос. Для нового поколения — это череда открытий. Для тех, кто ранее соприкасался с русским интонационным феноменом 20-х годов, — это шанс воспринять сегодня воссозданное во времени прошлом и убедиться во вневременной значимости многого из интонационных обретений ушедшей эпохи. ■



Фото Эмилия Матвеева

Игорь Дронов



РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ

Член Международного Музыкального Совета,
член Европейского Музыкального Совета
в статусе Национального музыкального совета России



**Российский музыкальный союз (РМС) – общероссийская организация,
объединяющая деятелей музыкальной культуры различных
профессиональных направлений**



В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ШЕСТЬ ГИЛЬДИЙ:

- Гильдия композиторов
- Гильдия академического исполнительства
- Гильдия джазового и эстрадного искусства
- Гильдия музыкознания
- Гильдия музыкального менеджмента
- Гильдия музыкального образования

ЧЛЕНСТВО В РМС – ЭТО:

- новые условия для творческой деятельности в контексте живого сотрудничества музыкантов разного профиля и организаторов музыкальной жизни;
- участие в различных художественно-просветительских и образовательных проектах РМС;
- защита авторских прав и юридическая помощь в вопросах, связанных с профессиональной деятельностью;
- возможность реализации индивидуальных творческих проектов в случае их очевидной общероссийской и региональной значимости;
- статусный знак признания профессиональных заслуг музыканта.

**Приглашаем профессиональных музыкантов
к вступлению в РМС!**

Чтобы стать членом Союза, заполните заявление и передайте его в офис РМС

Подробности на сайте: www.rmu.org.ru



Светлана Елина

Николай ЛУГАНСКИЙ: «НЕЛЬЗЯ ОБЪЯТЬ НЕОБЪЯТНОЕ, НО МОЖНО К ЭТОМУ СТРЕМИТЬСЯ»

Николай Луганский — артист вдохновенный, оригинальный, один из немногих, чьи выступления воспринимаются в значении художественного события. Луганский — звезда первой величины на пианистическом небосклоне, истинный представитель русской фортепианной школы. О яркой индивидуальности и природной технике в фортепианном искусстве, о роли школы и индивидуальности в формировании художественного облика артиста, о пользе шахматной и вреде мысленной игры, о умении восторгаться и удаче, об отзвуках рок-культуры в классической музыке XX века и последних веяниях в современной юмористической поэзии — об этом и многом другом рассказал Н. Луганский в эксклюзивном интервью журналу «PianoФорум».

— В последнее десятилетие известные инструменталисты стали считать обязательным совмещать собственную исполнительскую деятельность с общественной или организаторской: проводить фестивали и конкурсы, работать в Общественном Совете по культуре, возглавлять фонды. И в связи с этим у меня два вопроса. Первый: как Вы считаете, не связано ли это с той колоссальной многозадачностью, свойственной инструменталистам, и пианистам особенно — в силу особенностей фортепианной фактуры, требующей совершать одновременно большое количество мыслительных и двигательных операций? Или это связано с теми страхами, которые есть у классических пианистов: заниматься только музыкой ненадежно, вдруг руки заболят, например, курс доллара изменится, а жить надо, отсюда эта своеобразная компенсация, подстраховка. И второй вопрос: в моем представлении Вы среди пианистов своего поколения — один из немногих, кто остался исключительно на исполнительской стезе, будучи примером традиций исполнительского искусства. Как это Вам удается, или, может быть, я чего-то о Вас не знаю?

— По вопросу видно, что человек, его задающий, — сам пианист, музыкант, до мозга костей погруженный в музыкальный мир. Если бы мы взяли таксиста, солдата, кого угодно и поговорили бы с ним о том, насколько всеобъемлюща и космична профессия пианиста, он бы улынулся и был бы, наверное, прав. При всей многозадачности надо отдавать себе отчет, что пианизм — крайне узкая сфера. Я, например, всегда много играл в шахматы (сейчас чуть меньше). Конечно, эта сфера намного уже музыки, фортепианной игры или даже игры на литавах, но для шахматиста, погруженного в процесс, игра — это целый мир, и другому этого не понять: занимаешься в общем-то простым делом, а это для тебя космос, требующий совершенной физической подготовки, погружения, фантазии, расчета. Да, в исполнительстве огромное количество задач, но чувство реальности терять не нужно.

Я, конечно же, много чем еще интересуюсь: например, фигурирую в качестве артистического директора Рахманиновского фестиваля в Тамбове. Я предлагаю программу двух или трех концертов, а в самом фестивале происходит концертов пятнадцать, где я согласовываю программу. Несколько раз удавалось пригласить замечательные оркестры и выдающихся дирижеров — Федосеева, Плетнева, Рудина, Сладковского.

Есть такое выражение — не класть все яйца в одну корзину. Это примитивно, но правдиво, и так поступают очень многие инструменталисты. С возрастом становится все больше задач и трудностей, и многие совершенно с разным успехом идут дирижировать. Я и к этому отношусь совершенно без юмора. Вообще считаю, что каждый инструменталист обязан проходить курс дирижирования (это сегодня ново, когда существует явное разделение на исполнителя, дирижера, композитора, а ведь все знают, что несколько веков назад это был один и тот же человек). С каждым годом игра на рояле требует больше отдачи, времени, сил и огорчений приносит больше, а курс доллара здесь ни при чем. Это одна из многих причин, по которой возникают фестивали, конкурсы, оркестры и Советы. И это замечательно. Думаю, есть примеры более яркие в плане погружения в чистое фортепианное музицирование, чем я. Например, Аркадий Володось, один из моих любимых пианистов среди современников. С трудом представляю себе, как он заседает в Общественном совете или организует на планете фестиваль.

— Жаль только, он не выступает в Москве. Кстати, о концертах. Сейчас большая Ваших часть концертов, процентов 80, проходит за рубежом, 20 — в России.

— Мне трудно подсчитать, думаю, да, плюс-минус 80, и это очень естественная пропорция. Раньше, в конце 90-х — начале 2000-х, за границей я играл больше 80% концертов, и это было огорчительно. Сейчас же я думаю, что это абсолютно нормально, учитывая, с одной стороны, что Россия — гигантская страна,



и с другой — количество прекрасных залов с прекрасными роялями в Европе и плотность их расположения. «Заграница» — очень большой и разнообразный мир. Есть Америка, несмотря на все айфоны, это сильно отличающийся от нас мир. Латинская Америка тоже удивительный регион, давший миру феноменальных пианистов: кроме всем известной Марты Аргерич, есть Гьомар Новаиш и Нельсон Фрейре, есть прекрасная молодежь. В плане массовости они уступают российским пианистам, но в плане замечательных имен ничуть.

— *Как Вы считаете, утверждение, что российская публика самая трепетная и музыкально образованная, правда или все же клише?*

— Сейчас это даже как клише условно. В публику я не верю, я верю в отдельных людей, сидящих в зале. Пианист занят игрой, поэтому, думаю, более объективно оценить публику на концерте может журналист. Она, конечно, везде разная: центрально- и северно-европейская публика старше, в Азии публика моложе, чем в России, а в Америке больше пожилых людей в концертных залах, это такие общие картины. Музыкальная образованность публики в России, я думаю, скорее всего, связана с мощью музыкального образования, его силой и организацией, которые были в Советском Союзе, с 1930 по 1980-е годы. Такого образования на Западе тогда не было, про Азию я даже не говорю. С другой стороны, мне кажется, что соотношение мужчин и женщин в российских концертных залах в пользу прекрасного пола (за исключением, может быть, самых столичных мест).

— *Любопытное гендерное наблюдение.*

— Я думаю, что женщина по природе своей в состоянии лучше чувствовать классическую музыку, чем среднестатистический мужчина. Творить — трудно сказать: есть мнение, что творят лучше мужчины, но об инструменталистах сейчас так уже нельзя сказать, среди скрипачей и пианистов, пожалуй, есть паритет. Но среди слушателей и ценителей в России большой перевес в сторону женщин. Да и во всем мире тоже, разве только в Лондоне и где-то в Штатах можно увидеть 50 на 50.

— *Вы упомянули советское музыкальное образование. А что Вы думаете о современном?*

— Сейчас у нас замечательное образование, просто и за рубежом оно стало намного лучше: западные страны и особенно азиаты очень многому у нас научились. Нам трудно дается учиться чему-то чужому и при этом не обесценивать свою историю, у нас всегда «или — или». В этом смысле хороший пример подают Китай, Япония, Корея: они умеют вбирать огромное количество чужого и при этом сохранять свою культурную идентичность.

— *В следующем году в Зарядье откроется новый концертный зал, говорят, с хорошей акустикой (проектировал ее знаменитый Тойота). Планируете ли Вы выступить в этом зале?*

— О Зарядье ничего не знаю, но, если будет такая возможность, с удовольствием сыграю. Вообще, хочу обратить внимание, что у нас и в политике, и в транспорте, и даже в музыке идет фантастическая централизация, иногда это доходит до полного безумия. Возьмем ту же Москву: сколько залов расположено внутри Садового кольца, и сколько залов расположено за его пределами? Есть Филармония-2, есть центр «Черемушки», где репетирует РНО — и все. В целом же ситуация абсурдна. Кстати, нужно что-то делать с Колонным залом! Это изумительный зал, один из лучших в мире: для сольных концертов, квартетов, для камерных оркестров трудно представить себе более подходящее пространство. А там ничего не происходит,

и это феноменальное безобразие. Возьмем, к примеру, Токио: там залы равномерно распределены по всему городу. Да, воплотить это в России практически невозможно, но об этом нужно иногда задумываться — и в масштабах Москвы, и особенно в масштабах всей России. Но это вопрос, скорее, политический, потому что я убежден: надо когда-то переносить столицу.

— *Куда, например?*

— Не знаю, куда-нибудь в Западную Сибирь.

— *Кстати, о Сибири. Ваш друг, скрипач Вадим Репин, с которым Вы много лет сотрудничаете, содействовал открытию нового концертного зала имени А. Каца в Новосибирске. Все-таки большие проекты происходят по инициативе отдельных сильных личностей.*

— Конечно. Я думаю, что Репин сыграл огромную роль, но не он один, ведь Новосибирский оркестр всегда был одним из лучших и при этом играл в одном из самых ужасных по акустике залов всей страны. Это проблема ждала своего решения десятилетия, и, слава Богу, в Новосибирске сейчас очень пристойный зал. У меня тоже есть мечта: чтобы в Ивановке был концертный зал, и он уже строится, но воплощается эта идея с немыслимыми трудностями. Ивановка попала в «Программу строительства домов культуры на селе». По-моему, в России было выбрано всего пять подобных проектов, боюсь ошибиться, и тем не менее финансирование все равно сокращается. Строительство происходит, но с колоссальными проблемами, ведь там другая специфика. В крупных городах в реальности все происходит иногда легче, чем в маленьком провинциальном месте.

— *Понимаю, Ивановка для Вас особе место: Рахманинов — один из Ваших любимых композиторов. Вы исполняете его музыку уже не одно десятилетие, ведь все его этюды-картины Вы выучили во время учебы у Т. П. Николаевой. Меняется ли со временем Ваше восприятие музыки Рахманинова?*

— Каждый раз, когда слышу эту музыку, испытываю очень сильные чувства! Меняется сам человек — взрослеет, стареет, меняется и восприятие, но проанализировать это я не могу. Слушаешь Четвертый концерт или «Колокола», и музыка идет прямо в сердце, напрямую к душе. Конечно, по сравнению с 15-летним собой я просто знаю больше музыки Рахманинова, знаю почти все, хотя, говорят, есть какие-то отдельные листочки, которых мир еще не видел, но почти всю фортепианную музыку Рахманинова я играл.

— *Вы так легко говорите об этом, с такой теплой интонацией, будто Рахманинов для Вас — старый друг, и вся музыка его прекрасна и проста, а между тем в ней, как небезосновательно шутят некоторые профессора в консерватории, «очень много нот», и при всей пианистичности наизусть учить бывает сложно.*

— Вот совсем простой пример. Конечно, Третий Рахманинова выучить наизусть сложнее, чем Первый Чайковского. Но, думаю, если человек выучил оба концерта, на сцене играть будет сложнее Первый Чайковского. Тому есть масса причин, прежде всего, Рахманинов был великим пианистом, а Чайковский им не был, и сколько его ни играй, всегда будут неудобные места.

— *Какая музыка особенно требует изменения исполнительских задач при работе в классе и выступлении на концертной эстраде?*

— Вся музыка такая. Лучше всего и с удовольствием играем мы дома. Но, должен сказать, восприятие музыки меняется еще сильнее, когда преподаешь, еще больше разница между



▲ Господский дом в Ивановке

показом на уроке и занятиями дома. Вот где ощущение незабываемое: садишься за второй рояль и гениально показываешь! Каждый педагог знает, что в этот момент он — как Рихтер или Гилельс. Но не каждый признается, что самое страшное, скажем так, начинается после: например, молодой педагог понимает, что хватит уже показывать на уроке, пора выступить на каком-нибудь конкурсе, потому что все 18-летние, которые в нем участвуют, естественно, ничего не чувствуют и не понимают. И бывают серьезные огорчения от результатов таких выступлений для 32-летних пианистов. Дело в том, что выход на сцену и показ в классе — это вещи, почти не связанные. Как и игра дома и концерт.

— *Мне кажется, некоторые композиторы особенно «коварны»: Баха, например, очень трудно играть на сцене.*

— Я не играл на сцене Баха уже много лет, хотя пытался. Это другая техника и движения, даже посадка за роялем другая... Да, это очень трудно. Но вот моя учительница Татьяна Петровна Николаева играла в программах Баха и Шумана. Она могла. У нее были талант и дар к этому, и она как женщина (а женщины, я убежден, лучше ко всему приспособлены) могла лучше адаптироваться к такому концертному режиму. Есть также Шуберт и Бетховен, которых Вы в классе покажете великолепно, но играть их на сцене очень трудно. В этом плане музыка Рахманинова, Листа и, может быть, Дебюсси более благоприятна.

— *Одно время, помню, Вы включали в свои программы музыку Леоша Яначека.*

— Обожаю Яначека! Я играл его скрипичную сонату с Вадимом Репиным и с Леонидасом Кавакосом; это совершенно замечательная музыка. Очень люблю его квартет и оперы. Конечно, объективно он как фортепианный композитор не

может претендовать по объему написанного на близкое место к Шуману, Листу, Рахманинову, но это прекрасная музыка. Другое дело, что она не получила такого широкого признания и всенародной любви, как музыка вышеназванных и многих других композиторов. Его музыка — одна из самых насыщенных по силе эмоций. Возможно, это и есть причина. Вспомнилась история: в Колорадо есть один организатор концертов, настоящий любитель музыки, который обожает Яначека и организовывал фестиваль его музыки. С богатыми людьми в Америке все в порядке, он нашел финансирование, они ходили на все концерты и после фестиваля сказали: «Спасибо, замечательно, мы так рады, что ты все прекрасно организуешь, и мы впредь будем тебя поддерживать и давать деньги, только если это будет не Яначек». Наверное, такая обнаженность чувств, когда остаются только нервы и кровеносные сосуды, не для всех приемлема.

— *Видимо, люди не хотят потрясений в музыке, их и так много в жизни.*

— И тем не менее это факт: дома человек ведет себя одним образом, а на людях иначе. Если он ведет себя с другими, как с собой, это вызывает недоумение. Может быть, в этом парадокс Яначека.

— *Вспомнился концерт, кстати, в упомянутом уже сегодня Новосибирске, когда в одной программе оркестр Спивакова играл Камерную симфонию Шостаковича, следом «Данелиаду» Канчели и «Времена года» Пьяццоллы. И после меня не покидало чувство досады: после Шостаковича все остальное казалось так некстати. Был анишлаг, и когда публика расходилась, я услышала такое мнение: «Ну вот все хорошо, но Шостакович... такой он тяжелый, лучше бы без него».*



С Т. П. Николаевой

— Ну, у музыки Шостаковича достаточно счастливая судьба — она нашла путь к сердцу слушателей! И при всей «обнаженности» его музыки и совершенно не прикрытом эмоциональном воздействии он еще и феноменальный конструктор, поэтому его музыка обычно воздействует очень сильно, практически вся.

Я убежден, что ощущения двух сидящих в зале не должны совпадать, иначе это будет рок-концерт: там они одинаковы у всех. Собственно, по-моему, смысл рок-концерта — превращение каждого отдельного слушателя в часть массы. В классической музыке XX века отдаленные элементы массовости встречаются, но это редкий образ. Что-то подобное есть в «Весне священной», в финале Седьмой сонаты Прокофьева, что-то у Шостаковича бывает. Даже в «Болеро» Равеля. Но это все же крошечная часть классической музыки. Вообще, ситуаций, когда совершенно разные люди реагируют одинаково, в классической музыке крайне мало.

— Тема, которую никак нельзя обойти,— учителя. Художественные облики Татьяны Николаевой и Сергея Доренского, Ваших учителей в консерватории, очень разные, думается, и уроки их в самом широком смысле этого слова тоже были разными. Так ли это?

— Наверное, больше было общего, чем разного. Обе мои учительницы — и Татьяна Евгеньевна Кестнер, у которой я учился до 12 лет, и Татьяна Петровна Николаева были ученицами Александра Борисовича Гольденвейзера. Именно Кестнер познакомила меня с Татьяной Петровной. А Сергей Леонидович учился у Григория Гинзбурга, одного из любимых учеников Гольденвейзера. Так что корни общие. Среди своих современников Гольденвейзер выглядел, наверное, европейцем в плане отношения к форме и к музыкальному тексту. Он считал, что прежде всего нужно ясно представлять себе

структуру сочинения. Т.П. Николаева, судя по ее записям, первую половину своей творческой жизни была типичным представителем школы Гольденвейзера. Затем, после 50 лет, она поменялась, стала играть больше в «русской традиции»: звучание стало намного теплее. Например, Баха в поздний период она играла уже в романтическом ключе. Я очень благодарен Татьяне Евгеньевне Кестнер. У нее я много играл Баха, Моцарта и Бетховена — в Центральной музыкальной школе, конечно, я больше был исполнителем классического репертуара. И это было правильно.

С.Л. Доренский же чуть дальше от Гольденвейзера, хотя бы по репертуару. Он — представитель русского романтизма, хотя это связано и с характером этого человека, и с его природой. Взгляните на руки Доренского: сразу «видно», сколь мягкое и красивое теплое звучание должно быть под такими пальцами.

Вообще это вопрос: можно ли художественный облик артиста полностью связывать с именами учителей. Здесь очень важна индивидуальная приспособляемость. Пару раз в жизни я играл людям из других педагогических «ветвей», других миров. Например, дважды просил Михаила Васильевича Плетнева меня послушать. В данном случае это связано не со школами, а с тем, что это выдающийся музыкант с колоссальным кругозором. Пожалуй, от него я впервые услышал вещи, связанные с чистой технологией игры на рояле, как это ни странно, притом что Плетнев еще композитор и дирижер! Я играл ему Четвертую балладу Шопена, и он показал мне довольно сложное упражнение на независимость пальцев и спросил, могу ли я так сыграть. О том, как играть на рояле чисто двигательным, я стал задумываться после встречи с Плетневым. Тогда мне было лет двадцать. Есть люди, которым фортепианные технологии даются почти от природы: из тех, кого мы хорошо знаем, это Гилельс, Соколов, а из моих



С С.Л. Доренским

сверстников — Руденко. И самый яркий пример природной технической одаренности — это Володось, притом что он невероятно ответственно подходит ко всем концертам и играет довольно мало программ. А есть другие музыканты, которым приходилось искать пианистические пути воплощения той музыки, которая звучит внутри.

— *Получатся, Плетнев искал.*

— Думаю, да. Полагаю, Микеланджели тоже искал. У меня же что-то получалось само по себе, что-то нет.

— *Когда не получается, что делаете? Упражнения играете?*

— Раньше пытался заниматься, чтобы получилось в итоге. Сейчас, если не получается со второго раза, я просто меняю аппликатуру, перекидываю из руки в руку.

— *То есть ищите удобства?*

— Да. И это, пожалуй, то, чего я не знал лет до восемнадцати: за роялем должно быть удобно. Элемент преодоления должен играть небольшую роль, только если того требует музыка, как у Бетховена, например. В целом же, чтобы быть хорошим пианистом, нужно, чтобы за роялем было удобно. А это еще более индивидуально, чем поиск музыкального образа. И каждый это находит или не находит, а иногда даже просто сознательно отказывается от определенных музыкальных образов, ибо они физически ему неудобны на сцене. Дома-то все получается...

— *Что это значит: отказываться от некоторых музыкальных образов? Как я понимаю, музыкальный образ — это все-таки смысловая структура.*

— Да, но дело в том, что музыкальное произведение настолько многозначно, что два великих музыканта не сойдутся в том, какой здесь музыкальный образ.

Если про пианиста говорят: «у него очень яркая индивидуальность», для меня лично это означает, что для него какие-то музыкальные образы закрыты. Для него существуют только те образы, которые для него абсолютно родные внутри, в том числе удобные по пианистическому воплощению, и он ищет

их везде и находит даже там, где их нет. И поэтому у него есть эта «яркая индивидуальность». Часто это связано именно с технологией игры — и необязательно с быстротой, скоростью, а именно с тем, что приспособляемость рук в каком-то элементе такая потрясающая и вызывает и у него самого, и у других такой восторг, что многие произведения начинают «подгоняться» под это. И тогда возникает яркая индивидуальность. Иногда это приносит колоссальные плоды.

— *Очень интересный взгляд. Вы могли бы привести примеры такого рода пианистов?*

— Олли Мустонен — яркая индивидуальность. Иво Погорелич — очень яркая индивидуальность!

— *Гленн Гульд?*

— Безусловно! Я о нем не думал, но мои слова, наверное, больше всего говорят именно о Гульде, он — всецело яркая индивидуальность. Не знаю, понятна ли моя мысль до конца, но вот, скажем, у Артуро Бенедетти Микеланджели в этом смысле никакой индивидуальности нет, потому что он искал музыкальный образ на рояле, причем, думаю, с огромным трудом. Он шел, безусловно, от музыки, а не от себя. Впрочем, любой исполнитель скажет, что в первую очередь ставит музыку.

— *Но не у всех это получается на сцене.*

— Можно ли объять необъятное? Конечно же, нельзя, но можно к этому стремиться! Однако есть и такие, кто считает, что те образы, которые они не чувствуют, в музыке не нужны или являются примером дурного вкуса. На самом деле это схема. В реальности у кого-то богатая палитра образов! А кто-то замыкается на одной схеме, и иногда это приносит колоссальные плоды.

— *А себя Вы считаете яркой индивидуальностью?*

— Я точно не яркая индивидуальность.

— *Многие солисты скрупулезно записывают программы своих концертов. А Вы считали, сколько у Вас в репертуаре концертов с оркестром, например?*

— Я не считал, но думаю, что больше пятидесяти. Дело в том, что у меня замечательный папа, и он записывает, что я играл, с кем, где и когда. Иногда мне что-то рассказывает. Я довольно много разной музыки играл, но у Рихтера и Николаевой репертуар был несравненно больше.

— *Вы упомянули шахматы. Помните, в «Защите Лужина» Набоков описывает, как главный герой-шахматист мысленно разыгрывает партии, представляя фигуры, и получает огромное удовольствие от этого процесса. У музыкантов есть аналогичный процесс — мысленная игра. Мнения есть разные, Григорий Соколов, например, постоянно так работает, а, например, Евгений Кисин занимается исключительно за роялем. А Вы что думаете по этому поводу?*

— Лет пятнадцать назад я бы сказал: «Да, это самое главное! Занимаюсь мысленно и довольно быстро так выучил наизусть многие произведения». Сейчас я стараюсь этого не делать. Во-первых, есть реальность, которая не зависит от нашей воли. Например, когда Вы активно учите новое произведение, музыка «учится» и во сне тоже. Ничего в этом хорошего нет: сон ухудшается, я просыпаюсь. Но это происходит помимо нашей воли, и если это усугубляет, то для психики это дополнительная нагрузка. Да, в юном возрасте можно выучить по нотам какое-то произведение, сидя в автобусе. Но если мысленной игры становится много, это идет во вред, как компьютерные игры. Мне кажется, я стал по-настоящему чувствовать взаимодействие с инструментом только в последние



лет десять. И это нечто большее, чем просто занятия, — это взаимный процесс: инструмент мгновенно отвечает или не отвечает, сразу показывает в звучании, насколько вы точны в своих внутренних представлениях.

Мысленная игра — это уже виртуальный мир. Музыка же существует во всех проявлениях: в тишине, в нотном тексте, в головах каждого, но все-таки высшее ее проявление — это звучание в данный момент времени и на данной сцене! А если не успели подготовиться вовремя к концерту, берете ноты в самолет и медленную часть доучиваете в полете.

— То есть мысленная игра, скорее, вынужденная мера?

— Ну да. Кто-то это может лучше, кто-то хуже, но гордиться этим я бы сейчас, пожалуй, не стал. Взаимоотношения с инструментом, даже если это разбитое пианино, всегда ценнее, чем разучивание в самолете.

— Есть ли у Вас определенная стратегия в разучивании нового произведения, или учитесь больше по наитию?

— Трудно проанализировать, но попытаюсь. Дело в том, что с детства, лет с 5–6, лучшим подарком для меня были ноты, притом что я не из музыкальной семьи. Я ставил разные ноты и просто играл. Думаю, поэтому я довольно хорошо читаю с листа. Не много сочинений, которые я не могу так сыграть. Есть еще один момент: довольно мало музыки, которую я никогда не слышал (за исключением совсем современной). Поэтому какой-то образ уже есть. И затем постепенно запоминая текст.

— Наизусть учитесь специально?

— Знаете, раньше учил специально, иногда даже чтобы похвастаться, за сколько дней смогу выучить, например, Третий концерт Рахманинова.

— И за сколько?

— За три дня. Играл целыми днями, выучил и в итоге смог сыграть (думаю, отвратительным образом) наизусть. Второй Прокофьева выучил, наверное, за неделю, это уже больше было похоже на что-то человеческое. Сейчас стараюсь этого не делать, если нет форс-мажора. Лучше не допускать таких ситуаций, это юношеское. Если я выигрываю блиц-турнир по шахматам в 20 лет — это одни эмоции, а в 45 — совсем другие.

— С кем-то из музыкантов Вы играли в шахматы?

— Многие музыканты очень хорошо играют в шахматы. Например, В. Репин, М. Плетнев, Б. Березовский, Саша Князев очень хорошо играет, кларнетист Женя Петров. Шахматы — это крайнее сужение взгляда, которое в определенные моменты приносит колоссальные плоды. Но не нужно забывать, что взгляд сужен лишь в одну дорожку.

— И это повышает качество концентрации, которая так нужна на сцене.

— Конечно, в шахматах концентрация абсолютно необходима. А на сцене нужно, грубо говоря, физически выжить. К тому же музыка затрагивает сферы, которых в шахматах нет и быть не может: сферы возникновения жизни, прекращения жизни, любви, ненависти. Поэтому концентрация на узенькой дорожке внимания, конечно, должна быть как инструмент, особенно, когда играешь сочинение в первый раз.

— А что Вам помогает выжить на сцене? Или выступать на сцене это просто «дано» или «не дано»?

— Кому-то точно дано. Я думаю, что есть исполнители, например, Денис Мацуев, которые не употребили бы такой глагол о сцене — «выжить».

Я думаю, волнуются все, даже если по человеку этого не видно. Имеет значение и то, первый раз сочинение выносится на сцену или в десятый. Важно порепетировать в зале. Лучше всего, когда есть возможность перед выступлением первым сыграть человеку, который априори настроен к Вам недоброжелательно. Это намного полезнее, чем обиграться перед доброжелательно настроенными слушателями. Такие забавные советы... Но они подходят только для людей с более или менее крепкой психикой, потому что недоброжелательный квалифицированный слушатель может кого-то и «сломать», подорвать веру в себя, особенно в возрасте 20 лет (для музыканта это самый уязвимый возраст, наверное).

— Моя любимая тема — о феномене русской фортепианной школы. Вы как-то говорили, что в узком понимании — это непрерывная система образования и получения исполнительских навыков на профессиональном уровне с раннего детства, а в широком смысле — мировоззрение. Учитывая то и другое, как бы Вы охарактеризовали место русской школы сегодня?

— Я думаю, что школа у нас замечательная, и была такой всегда. В классическом виде она сформировалась в 30-е годы XX века с возникновением разных ЦМШ (не только московской, но и в других городах). Если говорить об особенностях, я думаю, это, скорее, особенности национального менталитета, нежели конкретно школы. Условно говоря, у нас лучше дело обстоит с мелодией и выразительностью, хуже с ритмической структурой. Это видно по игре оркестров. Если вы поиграете в разных городах с молодежными оркестрами, вы эту сразу разницу услышите: лирические темы лучше сыграет русский, белорусский или украинский оркестр, а вот ритмическую



С Ю. Симоновым

структуру, особенно в Гайдне или Шуберте, лучше сыграет оркестр из Центральной или Северной Европы. Однажды мне попала совершенно нелепая рецензия на первые концерты Гилельса в Америке в 50-е годы, еще до выступлений Рихтера. Автор писал приблизительно следующее: «Все замечательно, пианист — большой талант, но делает банальные замедления, надо образовываться». Возможно, крошечная доля истины в этом есть: Гилельс представитель не просто русской школы, я бы сказал, русского слышания музыки (для меня по крайней мере). А американский критик — человек, воспитанный, судя по тому, что он писал, именно в традиции «взять ноты и изучить структуру сочинения». При этом тональность рецензии, конечно, невероятно смешная, потому что критик явно человек среднего дарования, а Гилельс — гениальный музыкант.

— На последнем фестивале в Вербье Вашим партнером по фортепианному дуэту была Юджа Ванг. Этот концерт бурно обсуждался в музыкальном интернет-сообществе. Прежде всего, потому, что Вы и Юджа — пианисты, мягко говоря, очень разные. А каковы Ваши впечатления?

— Этот фестиваль в Вербье для меня был очень сложным. Я играл часов шесть или семь разной музыки — очень большая программа. Постараюсь больше никогда подобного себе не позволять. Большая часть программ — камерная музыка, играли мы по нотам, и лет 15 назад я бы отзывался об этом

с восторгом, сейчас — нет. Из всего, что я там играл, активные пользователи социальных сетей выделили игру с Ванг, ну и замечательно. Само это выступление сложилось неожиданно. Один из многочисленных концертов фестиваля должен был быть посвящен Леонидасу Кавакосу, которому в этом году исполнилось 50 лет. Подразумевалось, что в программе «Карт-бланш Кавакоса» он будет играть в ансамблях с музыкантами, с которыми много выступал ранее. Но у него выдался трудный год, он не приехал. Я думал, что этого концерта просто не будет, но организаторы сочли иначе и сделали концерт, что-то вроде «Best friends of Kavakos». За четыре дня до выступления экстренно была составлена программа из разных неожиданных сочетаний. В этом концерте я играл трио Брамса с прекрасным скрипачом, концертмейстером London Symphony Orchestra Ромой Симовичем и Мишей Майским. Были запланированы выступления двух пианистов, с которыми относительно много играл Леонидас (Юджа и я), но в итоге мы играли не с Леонидасом, а друг с другом. Заявленную Вторую сюиту Рахманинова, насколько я знаю, Юджа выучила за 4–5 дней и сыграла впервые, и это, безусловно, феноменальное достижение. Конечно, мы играли по нотам, но это не то сочинение, которое можно легко прочитать с листа. В этом плане у нее изумительные данные — не только двигательные, но и аналитические. Конечно, это совершенно другой тип музицирования, чем, например, наше исполнение Второй сюиты с Вадимом Руденко.



С Ю.Х. Темиркановым и Ш. Дютуа

— Когда-то с Вадимом Руденко Вы выступали в концерте с интересным форматом: фортепианное состязание, в котором по очереди исполняли произведения, будучи оба на сцене за роялями, стоявшими валетом. Сегодня такой концерт назвали бы «фортепианным баттлом». И хотя истоки этого уходят в уличную культуру, сама идея состязания во все времена привлекала внимание. Не кажется ли Вам, что такой экспериментальный формат мог бы стать ресурсом обновления для классического концерта?

— А Вы предложите этот формат Михаилу Васильевичу Плетневу или Григорию Липмановичу Соколову... Такой формат существует века, другое дело, что исполнители с возрастом не очень хотят участвовать в подобных «состязаниях». Есть примеры, когда музыканты шли на жанровые «эксперименты» только потому, что оплата отличалась в десятки раз от гонораров за обычные выступления.

— Что же в этом плохого?

— Лично я просто не могу и не хочу физически чувствовать элемент конкурса в фортепианной игре! Прекрасно понимаю, что он может быть, но я его не ощущаю. Вот поэтому мне, честно говоря, все равно. Не берусь судить за Вадима Руденко, чувствует ли он конкурсный элемент в таком формате. У меня так: если пианист играет замечательно, мне хорошо, если плохо — мне обидно. А в целом, думаю, у пианистов с ощущением конкуренции все более или менее нормально. У дирижеров, например, все по-другому.

— Думаете, у дирижеров конкуренция обостренная?

— Да, и она связана с «неосязаемостью» инструментария. Если мы сейчас с Вами помашем руками, симфония Бетховена не зазвучит, как бы гениально мы это ни делали:

симфоническую музыку исполняют другие музыканты, и многое в их игре будет зависеть от того, что они чувствуют и что они думают о дирижере. Последнее особенно важно: отношение определяет, получит ли дирижер приглашение в хороший оркестр или нет. Соответственно, когда я слышу, как один дирижер отзывается о другом, это всегда восхитительно забавно!

— В одном интервью Вы сказали, что нужно воспитывать в себе способность восторгаться. Чем восторгаетесь Вы?

— Мне хочется думать, что я много чем восторгаюсь. На первом месте все-таки музыка. Самые сильные восторги последних лет — это люди.

— А что Вас восхищает в людях?

— В женщинах красота, а в мужчинах их дела. А есть люди, которым восторг дан от природы. Вот Вам пример: город Санкт-Петербург, буквально несколько дней назад¹, дирижер Шарль Дютуа (ему 81 год), генеральная репетиция. Через четыре часа концерт с огромной программой. В перерыве между репетициями к нему в гримерку приходит незнакомый человек и на очень плохом английском говорит, что мог бы показать ему 20 памятных мест Петра Ильича Чайковского в Петербурге. И спрашивает: «Хотите?». У Дютуа мгновенно загораются глаза: «Конечно, хочу!». И помчался смотреть! Другой пример. Тот же Дютуа по собственной инициативе посетил практически все страны мира, все африканские страны, был в Северной Корее, несмотря на то, что правительство его страны (не помню, он гражданин Канады

¹ Октябрь 2017 г.



С С.Л. Доренским и Д. Мацуевым. Фото Евгения Башмакова

или Швейцарии) крайне не рекомендовало этого делать. Вот это и есть природное умение восторгаться. Этот особый дар был и у Татьяны Петровны Николаевой. Конечно, у каждого бывают периоды, когда ничего не интересно, но с этим надо сознательно бороться.

— **Что Вам помогает?**

— Музыка, с ней ничто не сравнится. Есть еще поэзия. Вчера, например, нашел совершенно не известное мне стихотворение Заболоцкого — наизусть сейчас не прочту, он мне на память ложится значительно хуже, чем Пушкин или Пастернак. И, конечно, помогает юмор. Знаете жанр «пирожков»? Вот они запоминаются мгновенно.

— **Музыкальный пример приведете?**

— Славянка в путь нас провожает
а Мендельсон приводит в плен
и окончательно спроводит
Шопен

Вот еще:

Страшнее первой брачной ночи
нет в Заполярье ничего
зато весь день потом свободен
до середины октября (смеется)

— **Чудно. И композиция прослеживается.**

— Это пушкинский ямб, запрещена рифма и знаки препинания. А есть разновидность «пирожков» — «порошок», где вторая строчка рифмуется с четвертой, а в четвертой

только два слога. Бывают даже относительно цивилизованные, музыкальные.

Пришел Бетховену по почте
какой-то странный коробок
с письмом «Дарю, тебе нужнее.
Ван Гог»

— **Николай, от Вас исходят гармония и спокойствие, чувствуется состояние счастливого человека, что большая редкость в сегодняшнем, как стало модно говорить, турбулентном мире. Все это чувствуется и в Вашей игре.**

— Мне, конечно, грех жаловаться — спасибо людям, которые меня окружают: семье, родителям, друзьям. Мне повезло: для образования родиться в Москве в 1972 году совсем не то, что родиться, например, в Экибастузе или Оклахоме в том же году. Я не из музыкальной семьи, но мне очень повезло с родителями, учителями и обстоятельствами.

— **Музыкальная профессия — это привилегия или испытание?**

— Профессия пианиста особая: это зона «рискованного земледелия», в ней много рисков из-за мышления молодости в категориях «повезло — не повезло», «победитель — неудачник». Хорошо, если с годами удастся от этого отрешиться и понять, что в музыке нет победителей и проигравших. Они есть в спортивных играх, которые я, кстати, люблю: бадминтон, настольный теннис, футбол. Но в области музыки, поэзии, литературы понятие «проиграть» должно быть исключено: в выигрыше все! С другой стороны, пианисты как солдаты: кто-то становится генералом, а кто-то погибает в бою. Но жаловаться на нашу профессию не имеет смысла. ■

«НЕКТО 1917»



Светлана Елина



Фото Елены Билибиной

Один из классиков сказал: «Жизнь — это то, что не входит в наши планы». Действительно, бывает, заранее планируешь посетить концерт, вносишь его в органайзер, ставишь напоминание, а накануне жизнь вносит неожиданные коррективы, и концерт благополучно проходит без тебя. А бывает наоборот: случайно увидев анонс концерта, мгновенно понимаешь — пропустить его нельзя, и он ювелирно точно вписывается в, казалось бы, непроходимые джунгли расписания. Назовем это удачным стечением обстоятельств или счастливой случайностью (а лучше — музыкальной интуицией, которая, как известно, никогда не ошибается). Вечером 2 ноября 2017 г. был именно такой концерт, в котором все — тема, исполнители, формат, место и программа — говорило само за себя.

Накануне столетия Октябрьской революции (7 ноября 1917 года по новому стилю) в знаковом для академических музыкантов месте, Музее-квартире А. Б. Гольденвейзера пианист **Александр Гиндин** и историк музыки, музыкальный критик **Михаил Сегельман** представили музыкально-литературный проект «Искусство и революция»: произведения композиторов, на судьбу и творчество которых революция оказала непосредственное влияние. Темой обновленной концертной программы, первоначальный вариант которой был представлен музыкантами несколько лет назад в Третьяковской галерее, стало искусство русского музыкального авангарда, его расцвет в 20-е годы

XX столетия и крах в 30-е, когда советское общество потребовало монументальных форм, к которым авангард оказался не готов, крах, совпавший с драматическими поворотами судьбы в жизни некоторых композиторов (в частности, А. Мосолова).

Концерт «Искусство и революция» — творческая попытка ответить на вопрос о влиянии Октябрьской революции на музыкальный язык, образность и эстетику той эпохи, а также призвать слушателей задуматься о неоднозначности упрощенных оценок драматических событий тех лет. Каждый фортепианный номер А. Гиндина сопровождался литературными комментариями М. Сегельмана, и это музыкально-художественное повествование превращалось в воображаемое путешествие в музыкальную эстетику 1920–30-х годов.

Началом этого музыкального путешествия стали яркие образы «Афоризмов» Д. Шостаковича, написанных в 1927 году. «Этот год был кульминацией советского авангарда, год, в который прошли две выставки К. Малевича в Берлине и Варшаве, создан фильм «Октябрь» С. Эйзенштейна, поставлен «Воццек» А. Берга в Мариинке, год триумфальных гастролей С. Прокофьева в Советском Союзе», — комментировал М. Сегельман. Яркую антиромантическую, пародийную эстетику, полярную деформацию жанровых стереотипов предыдущей эпохи А. Гиндин убедительно передал в гротескных образах шести пьес из цикла: в задыхающемся «Речитативе», кукольно-мажорном «Похоронном марше», конвульсивно-нервном «Ноктюрне», а также в «Элегии», «Пляске смерти» и «Колыбельной песне».

В программе вечера были и хиты фортепианной музыки, и настоящие редкости. Так, Шестая соната Прокофьева, звучание которой хоть и не умещалась в квартирно-музейное пространство зала на Большом Козицком переулке, все же не потеряла своей монументальности и огненной энергии в блестящем исполнении А. Гиндина. По-настоящему удивило, вероятно, премьерное исполнение любопытного сочинения для фортепиано и чтеца Артура Лурье «Ошибка барышни смерти» (1917) на слова из пьесы В. Хлебникова «Ошибка смерти — Тринадцатый гость» (партия фортепиано, текстологическая и музыкальная реконструкция сочинения — А. Гиндин, чтец — М. Сегельман). Музыка мрачная, злая, гротескная, остроумная, дерзкая и, конечно, театральная — словно красочная маска с клыками, эдакий хэллоуиновский китч, или «музыкальные страшилки» для взрослых. Смелый номер! Прозвучала и музыка композиторов, без которых такая программа была бы немислима: «Причуды. Шесть эскизов для фортепиано», ор. 25 Н. Мяковского, Пять прелюдий Н. Рославца, Три пьесы А. Мосолова ор. 23.

В завершение более чем двухчасовой программы, на бис, А. Гиндин исполнил Прелюдию ре-минор 1917 года, без опуса, и «Вокализ» С. Рахманинова в обработке Е. Светланова, прокомментировав свой выбор так: «Рахманинов — композитор, без которого немислима эта программа, и, хотя он не участвовал в событиях того времени, он смотрел на это со стороны с большой болью». ■

ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЭЛЕКТРОНИКИ

КОНЦЕРТ



Павел Левадный

Гэри БАРНЕТТ
Дом композиторов
Москва
9 ноября 2017



Присущие творцам стремления открыть новое измерение, взорвать привычный мир качественно иной идеей породили все известные стили в искусстве, а в своем крайнем выражении — авангард. Стремясь придать музыкальность изначально немusикальным звукам, композиторы начали вводить элементы шумов в драматургию своих произведений. Рояль, как один из самых богатых и перспективных в этом отношении инструментов, пережил многое: и удары различными предметами о корпус, и особое приготовление, изменяющее тембр, и многое другое. Но с появлением электроники возможности сонорики расширились до безграничности. Приготовление инструмента, качественное изменение его тембра оказалось не столь востребованным — наоборот, в мире новых электронных звуков именно тембральная

аутентичность акустического инструмента становится «якорем», звуковым стержнем, на который «нанизываются» сонорные нововведения.

Пример сказанному — концерт американского пианиста Гэри Барнетта, прошедший в рамках фестиваля современной музыки «Московская осень». Примечательно, что открыли концерт вовсе не авангардные сочинения, а редко исполняемые у нас произведения Метнера, Лурье, Крейна, Мосолова¹.

Несмотря на то, что в исполнении Гэри Барнетта ощущалась некоторая эмоциональная расслабленность, не способствующая внятному голосоведению и выстраиванию драматургии, было чрезвычайно интересно слушать патетический «Траурный марш» Николая Метнера,

полные роскошных гармоний и изменчивости тонких эмоциональных оттенков. Две поэмы ор. 11 Александра Крейна, погружаться в мрачную таинственность пьесы «Шалость» Артура Лурье, внимать жутковатым картинам Двух ноктюрнов Александра Мосолова. Американский пианист исполнил произведения, которые достойны внимания лучших мастеров фортепианного искусства и могут звучать в самых престижных концертных залах мира. И речь идет о нашей русской музыке, в изобилии которой мы потерялись, следуя проторенной «дороге предков», в миллиардный раз исполняя одни и те же пьесы. Поэтому в условиях нашего концертного бытования не только не случайны, но и весьма актуальны такого рода «премьеры», особенно в контексте фестиваля новой музыки.

Однако акцент вечера был все же на музыке современных авторов. Первым перевернул страницу эпох в программе

¹ 25 октября 2017 Гэри Барнетт представил программу «Русская фортепианная музыка начала XX века» из тех же произведений в Калифорнийском университете.

концерта Игорь Кефалиди. В музыке современной Гэри Барнетт, казалось, был в своей стихии, мастерски, точно, увлеченно и артистично исполняя порою весьма сложный авторский текст. Пьеса ТареХт своей динамикой, энергетикой, сложным ритмическим рисунком, quasi-джазовыми гармоническими сочетаниями держала в напряжении до конца. Тембр солирующей партии, исполненной на синтезаторе, отдаленно напоминал специфическое игровое звучание клавишного midi, однако был на порядок более сложным. Подробно зафиксированная автором партия электроники в целом была весьма контрастна стилистике солирующей партии. В ее пространственных звуковых разлетах, фантастических тембрах ощущался масштаб и космичность, что довольно ярко контрастировало с несколько прямолинейным и «плосковатым» звуком клавира. Вероятно, в этом — ключ к пониманию замысла автора.

«Синхронизм» Марио Давидовски — сочинение без выраженных экспрессивных силовых линий, изменчивое, ситуативное, непредсказуемое, но весьма органичное в сочетании разнотембровых пуантилистических «звукоточек» электроники и с долей лирики в партии рояля. Органичное взаимодействие тембра акустического инструмента с уникальными авторскими сонорными решениями свидетельствует о колоссальных возможностях и перспективах электронной музыки.

Пьеса бразильско-американского композитора Паоло Шагаса Notturmo

№ 2 оставила неоднозначное впечатление. С одной стороны, автором были найдены приятные на слух тембральные краски, создающие атмосферу сказочной ночи. С другой — однообразие партии электроники, почти неизменной на всем протяжении 15-минутной композиции, даже с учетом ее минималистического характера, вызывали ощущение малой концептуальной и эмоциональной «информативности» сочинения.

Молодой композитор Николай Попов представил весьма яркую мультимедийную композицию SynchroSynth. Автор так охарактеризовал свое творение: «Стержнем всего произведения является ритм, который и скрепляет три пласта композиции — акустический, электронный и визуальный. Пьеса построена на взаимодействии звуков рояля, физических импульсов исполнителя, электроники и видео». Сочинение исполнялось на синтезаторе, в который была запрограммирована партия электроники, состоящей из quasi-акустических звуков, поэтому создавалось ощущение, что выступает целый ансамбль. Проецируемое на экран видеосопровождение в сущности являлось графическим отображением силы звука и не несло серьезного информативного посыла. В то же время идея использования видеоряда в композиции, хотя и восходит к светомузыке Скрябина, в условиях современных технических возможностей чрезвычайно интересна, поскольку позволяет значительно расширить спектр воздействия на слушателей.

Развитие электронной музыки, предполагающей концертное исполнение, в качестве направления академического музыкального искусства имеет ряд дискуссионных нюансов. С одной стороны, имея созданную автором фиксацию партии электроники, можно организовывать весьма яркие, богатые на тембральное разнообразие концерты, и для этого вовсе не нужен большой состав инструментов. С другой стороны, неукоснительность темповых и ритмических предписаний автора тяжелым императивом ложится на любые попытки исполнительских привнесений в процессуальность развертывания композиции, ибо жесткое «нормативное» распределение времени в подобных сочинениях (необходимость совпадать с неизменной партией электроники) лишает исполнителя одного из главных средств выражения собственной индивидуальности — распоряжения временем внутри произведения. Однако существует целый пласт сочинений подобного рода, состоящих преимущественно из интеллектуальных информационных кодов, в которых эмоциональный посыл играет третьестепенную роль. В связи с этим наиболее перспективным и востребованным у исполнителей представляется такая форма, при которой партия электроники будет запрограммирована и зависима от партии исполнителя, получающего некоторую свободу распоряжения временем. Возможно ли использовать при этом акустический инструмент, вероятно, вопрос будущих технических решений. ■



17 марта 2018

**Московский международный
Дом музыки**

Камерный зал

Михаил ЛИДСКИЙ

Скрябин. Две поэмы, op. 71

Сонаты № 10, op. 70

**Метнер. Сказки ми минор
op. 14 № 2 («Шествие рыцарей»),
до минор, op. 42 № 2**

Соната-идиллия, op. 56

Мяковский. Соната № 3.

Песня и рапсодия, op. 58

МАЖОР, РОЖДАЮЩИЙСЯ ИЗ МИНОРА

КОНЦЕРТ



Андрей Хитрук

Сергей КАСПРОВ
Рахманиновский зал
Московской консерватории
21 октября 2017

Сергей Каспров отнюдь не принадлежит к когорте наших знаменитостей. Воспитанник А. Любимова, он не так уж часто появляется перед московской публикой. Но последний концерт убедил меня, в частности, в том, что в его лице мы имеем дело с одним из наиболее ярких и своеобразных представителей своего поколения (ему сейчас 38 лет).

Прежде всего, даже при первом взгляде на программу бросается в глаза ее явная «минорная» концептуальность. Образно говоря, первое отделение было «посвящено» тональности f-moll, тогда как во втором «героем» явился h-moll. Далее: программа, как видно, оказалась хронологически «зеркальной»: в первом отделении Анданте с вариациями (Hob. XVII:6), одно из последних фортепианных творений Гайдна, предшествовало «Аппassionате», тогда как во втором Соната Берга op. 1 оказалась своего рода экспрессионистским «введением наоборот» к Сонате Листа (особенно, если вспомнить влияние Листа на позднего Скрябина). Но все это, конечно, мелочи. Главное же заключалось, разумеется, в том, как пианист реализовал свою концепцию, ведь истинные акценты в концерте зависят вовсе не от тщательно выстроенного плана, а от яркости и убедительности интерпретации каждого сочинения.

Что касается Вариаций Гайдна, тут о многом можно было бы сказать: о мастерской, в основном скупой педали, об изысканной артикуляции, о чрезвычайно подробной фразировке, наконец, о тембрах, меняющихся от вариации к вариации. Все это постоянно варьировалось (даже употребление педали было различным на протяжении всего цикла). И хотя, возможно, той потрясающей пластичности, которой наделена игра его учителя, я здесь пока не обнаружил, но все равно чувствовалось, что проблема стилистической адекватности в том понимании, в котором относятся к этому музыканты, придерживающиеся аутентичной практики, чрезвычайно заботит пианиста даже при использовании «неисторического» инструмента. Наверное, определенную



Фото: Kana Tarumi

роль сыграло и его «органичное» прошлое (помимо Любимова, он учился в консерватории у А. Паршина).

Отдельно надо сказать о паузах. На протяжении всего концерта пианист очень рельефно передавал не только выписанные паузы, но и те мельчайшие артикуляционные разрывы в музыкальной ткани, которые порождают очень интересную и при этом очень естественную детализацию, которая вовсе не разрушает форму, а, напротив, ее каким-то образом сцепляет.

...С некоторой тревогой ждал я исполнения «Аппassionаты», этой столь же популярной, сколь и в определенном смысле уязвимой сонаты Бетховена. Ее уязвимость, как известно, хорошо в свое время продемонстрировал Г. Гульд, сыгравший ее в достаточно «заторможенном» темпе и тем самым практически

ее искалечивший. Но ведь это может говорить и об определенной ущербности, поскольку любой истинно великий текст может быть переинтерпретирован, иногда даже в самом противоположном смысле. С «Аппassionатой» это ни у кого, с моей точки зрения, пока не получилось. Я, как и любой другой, слышал эту сонату множество раз и убедился, что никакое мастерство, никакая филигранность не спасает ее, если отсутствует то, если можно так выразиться, «театрализованное неистовство», против которого так рьяно и так рискованно выступал Гульд. И в этом плане исполнение С. Рихтера (1960 года) до сих пор может служить неким эталоном, который трудно превзойти и от которого трудно куда-то отойти.

При этом я вовсе не хочу сказать, что С. Каспров сыграл ее недостаточно темпераментно, но все же по сравнению

с Гайдном стилистическая рельефность здесь проявилась с меньшей убедительностью. Кроме всего прочего, я не могу согласиться с трактовкой второй, вариационной части, к которой в гораздо большей степени, чем к «Лунной», подходит известное листовское выражение «цветок между двумя безднами». Мне показалось, что пианист слишком прямолинейно трактовал указанные автором в одной из вариаций обозначения *f* и *ff*, которые здесь в очень прозрачной фактуре и высокой тесситуре должны осмыслиться, как мне кажется, скорее, в рамках оркестровых, чем чисто фортепианных тембров. Иными словами, динамические обозначения в данном случае указывают просто на перемену «оркестровки» хоральной темы, сохраняющей свой изначально «блаженный», а вовсе не неистовый характер. К тому же из-за этого контрастность между этой частью и финалом оказалась несколько сглаженной.

Как это часто бывает, в полную силу дарование пианиста раскрылось лишь во втором отделении. Соната Берга, первое изданное им сочинение, воспринимается сегодня как некий загадочный сплав раннего Шенберга с поздним Скрябиным. С. Каспров сыграл Сонату, можно сказать, «ближе» к Скрябину, чем к венскому экспрессионизму. Загадочность, мечтательность, местами даже нежность превалировали здесь над взвинченностью и нервностью, свойственным уже раннему Шенбергу, а позднее столь ярко проявившимися у самого Берга периода «Воццека». И здесь уместно напомнить о том, что исполнитель способен сам уточнить «биографию» сочинения, связав его либо с предшествующими, либо с последующими стилями. Хороший пример тому дают, например, трактовки Восьмой сонаты Прокофьева Гилельсом и Рихтером. Две эти равновеликих интерпретации

сильно отличаются тем, что если С. Рихтер как бы смотрит на сонату глазами музыканта середины XX века, то в трактовке Э. Гилельса гораздо больше следов влияния романтической школы. И то, что такое размежевание возможно, только доказывает глубину смыслов этой сонаты. Нечто подобное можно сказать и о Сонате Берга, которую, например, Гульд играет в совершенно иной манере, гораздо более приближенной к стилю, свойственному уже додекафонному периоду Шенберга, как бы предсказывая дальнейшие события в сфере музыкального языка и, как обычно, трактуя ткань по преимуществу линейно. Весьма экзотично и мощно играет ее М. Юдина. Но и более уравновешенная трактовка С. Каспрова (чем-то напомнившая мне интерпретацию этого сочинения А. Бренделем) показалась мне и убедительной, и естественной. Некоторая «льдищность» гармонии как-то мирно уживалась с лиризмом, а некий взрыв в конце разработки был истолкован пианистом скорее камерно, безо всякого надрыва.

...С еще большим ужасом ожидал я появления Сонаты Листа: с моей точки зрения, сочинения столь же знаменитого, сколь и несколько переоцененного. Я бы рискнул назвать это сочинение в известном отношении неровным. Наиболее уязвимой и даже до некоторой степени устарелой стороной этой музыки мне видится, условно говоря, ее пафосная репетитивность, т.е. многократное возвращение, пусть даже в разной фактурной «оболочке», двух основных фаустовских мотивов главной партии, что временами приводит даже к некоторой монотонности. Да и вся листовская «дьяволиада» в целом сегодня может восприниматься (понятно, далеко не всеми) как некий саундтрек к голливудскому триллеру. Гораздо большую ценность, как мне представляется, несет

лирическая составляющая, а в некоторых эпизодах и явное предчувствие импрессионизма, а порой и экспрессионизма. Поэтому самым значимым и глубоким в этой сонате мне видится эпизод в разработке (перед фугато) с его чудесной темой, возникающей в результате чрезвычайно изысканной энгармонической модуляции (см. нотный пример).

Второй значительной находкой Листа я считаю коду сонаты, с ее мистическим «барабанным» басом на тонике и чрезвычайно смелой для своего времени аккордовой последовательностью в верхнем регистре. И меня несказанно порадовало то, что именно оба этих эпизода прозвучали у С. Каспрова наиболее интересно.

Тут, конечно, нельзя не отметить, что Каспров здесь предстал и как пианист-виртуоз большого масштаба, что затем подтвердилось и блестящим исполнением на бис первого Скерцо Шопена (снова *h-moll*!). Но опять-таки: самым интересным для меня оказалась здесь не порывистая мрачность основных разделов, а импрессионистическая затуханность репризы среднего, медленного эпизода, где, помимо всего прочего, пианистом было найдено много скрытых полифонических нюансов. Так или иначе меня все время не покидало ощущение, что даже в самом хоровом репертуаре пианист ищет какие-то свои, непроторенные пути.

Завершился концерт прелестным Менуэтом *a-moll* Рамо–Годовского. И такая почти шутильная концовка придала всей программе дополнительный аромат.

...Д. Шостакович в одном из писем к И. Гликману как-то сказал, что после прослушивания Реквиема Бриттена «как-то хочется жить». Примерно с таким же мажорным ощущением выходил я из зала после этой минорной программы. Вот это, наверное, и называется катарсисом. ■

Andante sostenuto

Совместный российско-китайский проект
Общество имени Фридерика Шопена в Москве
Музыкальный колледж и консерватория при Гуандунском открытом университете
при поддержке Министерства культуры РФ и Министерства культуры Китая



ХІ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ ИМЕНИ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

7-17 августа 2018
Фошань, Китай

Заявки принимаются до 5 июня 2018.

Возрастные категории: юношеская (родившиеся не ранее 17.08.2001)
молодежная (родившиеся в период с 18.08.1996 по 16.08.2001).

В программе конкурса — исключительно произведения Ф. Шопена.

Призовой фонд: \$US 36.000

Председатель жюри — народный артист России, профессор Московской консерватории Михаил Воскресенский.

Конкурс состоит из **трех туров** и **финала**
в сопровождении симфонического оркестра.

Тел. (+ 7) 926 232-36-97
www.chopin-competition.com
chopincompetition@yandex.ru
alexpiano@yandex.ru



Борис БЛОХ: «Я ЕЩЕ ЗАСТАЛ ТО ВРЕМЯ, КОГДА ДИРИЖЕРЫ САМИ ВЫБИРАЛИ СОЛИСТОВ»

Борис Блох покинул свою страну в 1974 году. Его, лауреата второй премии Всесоюзного конкурса, вопреки существующим правилам не допустили на V конкурс Чайковского. Какой это удар для пианиста, можно не объяснять. Фактически его карьера рушилась, не начавшись. Придумать причину для этого тогда было несложно: национальность, неосторожно сказанное слово... Это был тот самый конкурс, на котором победил Андрей Гаврилов, получивший на Всесоюзном конкурсе лишь диплом. Интересно сопоставить этот печальный эпизод из биографии Бориса Блоха и воспоминания Гаврилова из его скандальной книги. Гаврилов утверждает, что вовсе не собирался в тот год принимать участие в «Чайнике», но однажды ему домой позвонила министр культуры Фурцева и фактически заставила его принять это решение. «...Кроме катастрофы мне этот конкурс ничего не сулил. Это было жестоко — отправлять туда новичка,— пишет Гаврилов.— В сражении с опытными бойцами у меня не было никаких шансов, тем более что за ними стояли опытные профессора — Зак, Флиер, Малинин, Башкиров...». Последний из списка, Дмитрий Башкиров, как раз и стоял за Борисом Блохом, который учился у него в Московской консерватории. Но Гаврилов зря боялся: его главного соперника успешно нейтрализовали рычагами государственной машины и вывели из игры.

«Я никогда бы не уехал, если бы этого не произошло»,— говорит Борис Блох во многих интервью. Пришлось ему начинать все заново за границей. Сначала это была Америка, затем Европа, где были завоеваны победы в международных конкурсах, самый престижный из которых — конкурс имени Бузони в Больцано. В те годы уехавшие музыканты были уверены, что покинули родину навсегда. Парадокс, но люди, которых страна вытолкнула почти насильно, через всю жизнь пронесли любовь и преданность высоким традициям русского искусства. Позднее времена сменились, и с начала 90-х годов Борис Блох регулярно выступает в России. Год назад он играл Третий концерт Бетховена на юбилее Эмиля Гилельса в Большом зале Московской консерватории и сольную программу в Большом зале Академии имени Гнесиных, в октябре 2017 года выступил в концертном зале музея Скрябина, а также принял участие в юбилейном вечере, посвященном профессору Одесской консерватории Берте Рейнгальд в Музее-квартире Гольденвейзера.

Творческая жизнь Бориса Блоха насыщена: за одно только прошедшее лето он участвовал в нескольких международных музыкальных форумах, включая фестиваль в Вероне и бетховенский фестиваль в Бонне. Кроме Европы, он часто дает концерты в родной Одессе, где когда-то начинал свой путь в знаменитой школе Столярского и еще совсем недавно был художественным руководителем оперного театра. Пианист также занимается активной педагогической деятельностью, среди его учеников Евгений Бажанов и Эдуард Кипрский, нередко он и сам заседает в жюри престижных музыкальных состязаний. Биография Бориса Блоха настолько обширна, что в интервью пришлось сосредоточиться лишь на его международной исполнительской карьере. Читателя ждет интереснейший рассказ о встречах пианиста с Владимиром Горовицем, Лорином Маазелем, Кириллом Кондрашиным и другими выдающимися музыкантами, с которыми сводила его судьба и сцена.



— Борис Эмильевич, в свой нынешний московский концерт вы включили «Фантазию» Шумана, появившуюся в вашем репертуаре лишь в 2017 году, несмотря на особый интерес к творчеству этого композитора, заметный по таким фактам, как ваше участие в конкурсе имени Шумана и в качестве исполнителя, и гораздо позднее в качестве члена жюри. Что побудило вас взяться за нее? Какие трудности ожидают музыканта при исполнении «Фантазии»?

— Это сочинение — одно из центральных в фортепианном творчестве Шумана и ключевое для тех, кто считает себя «шуманистом». Оно стоит в одном ряду с фортепианными шедеврами композитора, навеянными его любовью к Кларе Вик,— сонатами, «Юмореской», «Крейслерианой». Все они проникнуты тоской по этой женщине, печалью из-за невозможности соединиться с ней, мечтой, в тот момент казавшейся несбыточной. К «Фантазии» я присматривался очень давно. Ведь я начинал свою учебу в Московской консерватории как «шуманист», поскольку уже в 1969 году на первом курсе готовился к конкурсу имени Шумана в Цвиккау. На прослушивании я исполнил «Танцы давидсбюндлеров». Я был тогда для всех как чистый лист бумаги, но сыграл так, что произвел сенсацию и стал консерваторской знаменитостью. Для конкурса, кроме «давидсбюндлеров», я решил выучить и «Фантазию» и даже заявил ее в программу второго тура. Но вскоре понял, что еще не дорос и сменил ее на «Новеллеты».

Увлечение Шуманом продолжалось на протяжении всей моей учебы в консерватории. Если концерт я выучил к конкурсу, то, будучи уже в классе Башкирова, я играл и «Карнавал», и «Бабочки», а в дипломную программу включил «Симфонические этюды». Позднее, уже живя в Америке, я выиграл конкурс Young Concert Artists и получил право на дебютный концерт в Нью-Йорке. И на нем после «Серьезных вариаций» Мендельсона я играл «Бабочки» и соль-минорную

сонату Шумана. Ну а фа-минорная соната появилась у меня в репертуаре в начале 80-х годов и стала важной частью моих выступлений в Европе, первые концерты с этой сонатой прошли во Флоренции, Цюрихе и Амстердаме.

Потом, видимо, наступило пресыщение, и одно время я стал меньше играть сочинения Шумана. Но после прошлогоднего конкурса в Цвиккау, на котором я был членом жюри, я начал доучивать «Ночные пьесы», «Юмореску», за которую взялся еще на первом курсе и которая осталась у меня в состоянии полуфабриката, и разучивать «Фантазию». Вскоре я понял, что лучше сосредоточиться на чем-нибудь одном и остановился на «Фантазии».

— Удивило ли вас чем-нибудь прочтение «Фантазии» участниками конкурса Шумана? И какое исполнение этого сочинения вы назвали бы эталонным?

— В смысле интерпретационных откровений конкурсантов, скорее, нет. Могу лишь особо отметить исполнение «Симфонических этюдов» Адрианом Нейгаузом, правнуком Генриха Густавовича Нейгауза. Конкурс лишь вернул меня к моей юношеской любви к Шуману. Между прочим, Горовиц включил «Фантазию» в программу своего исторического концерта, который он дал в 1965 году в Карнеги-холле после 12-летнего отсутствия на сцене. Я люблю многие записи Горовица, из шумановских — запись «Крейслерианы» 30-х годов. А его исполнение фа-минорной сонаты стало для меня откровением и послужило стимулом выучить ее. Но если говорить именно о «Фантазии», то я понял, что не хотел бы следовать исполнению Горовица. Он был человеком другого века, другого поколения, воспитанным в ином культурном климате. Если сонатная форма его все-таки ограничивала, то в «Фантазии» он позволял себе некоторые преувеличения. Очевидно, по-другому он не мог играть многие романтические произведения, но сегодня свойственный ему подход



воспринимается порой как нарочито субъективный. Долгие годы эталонным считалось исполнение «Фантазии» моим профессором Башкировым. Нейгауз даже писал об этом в одной из статей. Одно время я увлекался записью «Фантазии» у Альфреда Бренделя.

Но самым впечатляющим для меня стало исполнение Плетнева — его запись на Deutsche Grammophon. В нем есть совершенно новое прочтение, именно плетневское, которое меня покорило, и теперь я уже и сам не могу слышать эту музыку по-другому. Конечно, я не стану играть ее, как он, но эта запись открыла для меня перспективу нового понимания этого произведения. Не отменяя романтического подхода, Плетнев расставляет акценты так, как это может сделать только человек нашего времени. Это мне очень близко. Сегодня мы должны находить новые душевные отклики в романтической музыке, иначе она оставит нас равнодушными.

— *Шуман входил в число тех композиторов, произведения которых вы играли для Горовица. Хотелось бы услышать подробности этой встречи.*

— Когда я переехал в Нью-Йорк, встреча с Горовицем гипотетически стала вполне возможной. Он любил приглашать домой молодых пианистов, потому что всегда интересовался тем, что происходит в современном пианистическом мире. В середине 70-х годов, когда на пост директора Мэннес-колледжа пригласили известную в прошлом американскую оперную певицу Ризе Стивенс, Горовиц решил сделать ей подарок и взять одного ученика. Колледж объявил конкурс, в результате которого должны были остаться только два претендента в ученики к Горовицу, а он уже из этих двух выбрал бы одного. Прослушивания проходили несколько месяцев, и вот нас осталось двое — Дин Крамер и я. Этот эпизод описан в книге Гленна Пласкина о Горовице. Нам сообщили, что Горовиц будет слушать каждого из нас у себя дома. Мне было назначено прийти к нему на 94-ю улицу — угол 5-й авеню в один из вечеров в 21.00. Дверь открыл его слуга, Ванды Тосканини-Горовиц нигде не было, и я стал ждать «живую легенду» в салоне. Появление Горовица было эффектным в том смысле, что, хоть я его и ждал, он все равно возник как-то неожиданно. Мы начали разговаривать. Говорили на русском языке — даже после пятидесяти лет жизни вне России он владел им лучше, чем другими. Он меня о многом расспрашивал, оказалось, что он даже был осведомлен о рецензии в «Нью-Йорк Таймс» на мой дебютный концерт в Нью-Йорке.

— *Он спросил, по какой причине вы уехали из СССР?*

— Нет. Вряд ли это было важно для него. Он вообще мало интересовался другими людьми. Все вопросы, которые он задавал, были связаны с тем, какие у меня перспективы в музыке и шансы на карьеру. Помню, он заявил, что если возьмет меня к себе, то я не буду иметь права ни участвовать в международных конкурсах в течение года, ни называть себя его учеником. Я несколько легкомысленно сказал тогда: «Я понимаю, маэстро, ведь от меня будут ждать вашей игры». Он буквально переменялся в лице и ответил: «Моей игры никто не будет ждать ни от кого!». У него было настолько раздутое Эго, что даже такая фраза вызвала бурный протест. Ведь он же уникален и неповторим, он один на свете, и такого не было до него и никогда не будет после. Ну, я сразу все понял. Еще был забавный момент, когда он поделился со мной результатом своего недавнего медицинского обследования, после которого ему врач сказал, что он «miracle» (чудо) и что состояние его организма как у 50-летнего, тогда как ему было уже за 70. Этот комплимент от врача доставил ему удовольствие. И вдруг он говорит совершенно без всякого юмора: «Но ведь я и есть чудо». Я впервые в жизни столкнулся с таким маниакальным эгоцентриком.

— *Какие произведения вы играли ему?*

— Я играл 2-ю сонату Шумана, «Испанскую рапсодию» Листа, что-то из Шопена и хотел еще ему сыграть только что выученную «Серенаду» Рахманинова из 3-го опуса. Про «Серенаду» он сказал: «Понимаете, играть, как написал ее Рахманинов в юношеские годы, не интересно — это несколько примитивно. А надо играть ее, как это делает Рахманинов в своей поздней записи, но нот этой редакции нигде нет». Буквально через несколько дней я нашел ее в нотном магазине Петельсона на 56-й улице, что позади Карнеги-холла, и был поражен: как Горовиц мог не знать, что эта редакция издана? Этот пианистический преемник Рахманинова, глубоко преданный его памяти и его наследию, не в курсе того, что ноты поздней версии существуют!

Когда я сел за рояль, выяснилось, что стул мне низок. Тогда Горовиц дал мне стопку нот, чтобы я подложил ее под себя, но эта конструкция оказалась непрочной, в какой-то момент один из сборников выскользнул, я с этой стопки съехал и вынужден был остановиться. Я виновато взглянул на него, чтобы объяснить произошедшее, и это мгновение я никогда не забуду. Горовиц был захвачен моей игрой, он слушал с явным интересом. Да, это стоило того — съехать с пачки нот, чтобы увидеть этот горячий интерес и этот внимательный взгляд Горовица! После того как я сыграл ему все, что принес, он сказал: «У вас прекрасный пианистический аппарат, а это самое главное». И еще он преподавал урок, который касался такой важной составляющей игры, как темпоритм, по-английски *racing* — в общем, агогика. Он объяснил: вот вам надо пройти десять шагов в течение 20 секунд. Эти десять шагов вы можете пройти ровно, не ускоряя и не замедляя шага. А можете с небольшими остановками и последующими ускорениями. Этот совет я запомнил на всю жизнь.

Кульминацией вечера стал момент, когда Горовиц сказал: «Ну а теперь я вам поиграю». И он играл так, как в концертах в те годы уже не играл. Все было вылеплено, сбалансировано по звучанию всех регистров, с богатейшей динамикой, с агогической свободой при абсолютном чувстве формы и виртуозном контроле. Он играл сонату Клементи До мажор — и это было само совершенство! В третьей части он сказал: ну а это просто joke, шутка. И в ней оказалось столько юмора, столько неожиданностей в каждом звуке, в каждой фразе, что напрашивалось сравнение с искристым вином! Еще он поделился со мной секретами педализации в 4-й части 2-й сонаты Шопена и втором ми-бемоль минорном «Музыкальном моменте»

Рахманинова, который он находил сложнее финала шопеновской сонаты. Затем он сыграл и си-минорный «момент» — скульптурно, рельефно, говорящими пальцами. Я был на седьмом небе от услышанного!

Ушел я от него после часа ночи. Я жил тогда на противоположной стороне Центрального парка, и когда вернулся, меня ждало много телефонных сообщений, мои друзья хотели знать, что же мне сказал Горовиц.

— **А в Москве об этом никто не знал?**

— Что вы! Москва тогда была закрыта наглухо не только для меня, но и для самого Горовица... В итоге вопрос решился не в мою пользу: Горовиц выбрал Крамера.

— **Дома у Горовица вы играли на том самом знаменитом рояле, про который пишет в своей книге его настройщик Франц Мор?**

— Дома у него стоял только один Steinway, но я не знаю, тот ли это инструмент, с которым он приезжал в 1986 году в СССР. В 2007 году концертный рояль Горовица делал турне по Европе. Многие представители фирмы Steinway в разных городах Европы арендовали этот рояль в целях рекламы, и один такой представитель из Дортмунда пригласил меня дать на нем концерт. Программу я составил из произведений композиторов, которых обычно любил играть сам Горовиц: Скарлатти, Шопена, Листа и Рахманинова. Но тех особенностей, которыми отличался рояль Горовица, — легкости для достижения музыкантом тишайшего звучания, мощных басов, — уже не осталось. Но я воспользовался случаем и записал на этом рояле свой диск сонат Скарлатти.

— **Франц Мор ведь был и вашим настройщиком тоже? Как это получилось? Что за рояль был у вас?**

— В те годы, когда я жил в Нью-Йорке, у меня был гамбургский концертный Steinway, единственный на Манхеттене, да и во всем городе. Франц мне предложил следить за моим роялем, чему я был только рад. Ведь он считался лучшим настройщиком во всем Нью-Йорке. Нередко Мор после посещения Горовица ехал сразу ко мне. Приезжает и рассказывает: вот, говорит, был у Горовица, сказал ему, мол, что же вы так давно не играли в Нью-Йорке, маэстро, без вас здесь совсем скучно, некого слушать, ничего не происходит. А Горовиц очень любил, когда ему так говорили. В одном из фильмов о нем есть забавный эпизод. Горовиц спрашивает у Ричарда Пробста, тогдашнего представителя фирмы Steinway: «Как вы думаете, если я объявлю концерт в Карнеги-холле, придут ли на него слушатели?» Пробст опешил, несколько секунд молчал, никак не мог взять в толк, о чем его спрашивают. Потом до него дошло, и он ответил, что, мол, кварталами будут стоять в очереди. Любил Горовиц так пококетничать.

Однажды Даниэль Баренбойм должен был исполнять Первый концерт Брамса в Линкольн-центре и решил, что играть он его будет только на гамбургском Steinway. Франц Мор сказал ему, что во всем Нью-Йорке такой инструмент есть только у меня. И я, конечно, с радостью предоставил свой рояль Даниэлю и получил его назад в лучшем виде. Ведь Франц для этого концерта его особенно тщательно отрегулировал и проинтонировал.

— **Как же у вас появился там гамбургский рояль, если это такая редкость?**

— Это несколько необычная история. До переезда в Америку я год жил и учился в Вене у Дитера Вебера. Он познакомил меня с одной богатой дамой, которая оплатила мне целый год жизни в Вене. Раньше эта дама жила в Нью-Йорке, где у нее была квартира, в которой стоял этот гамбургский рояль. И когда через год жизни в Вене я уехал в Штаты, она



разрешила мне какое-то время пожить в этой квартире. А потом этот рояль она мне подарила. Переехав позднее в Европу, я взял его с собой, и, таким образом, он был со мной 38 лет.

— **Вы разобрались в технике Горовица — как он играл плоскими пальцами? Если он выходец из русской школы, то откуда у него это взялось?**

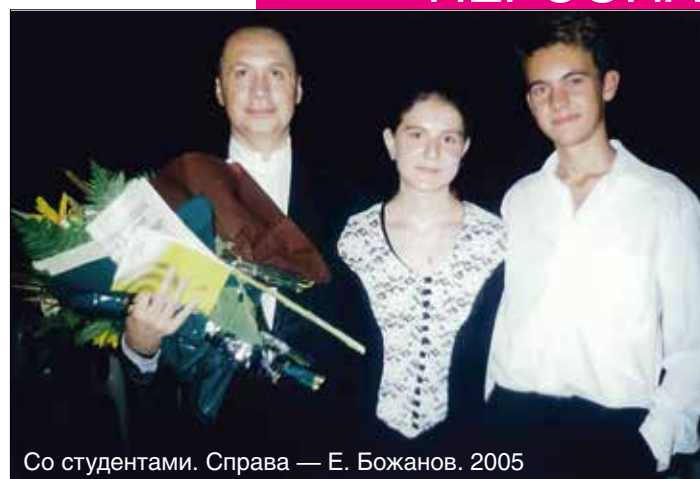
— Вообще-то вся техника в голове, как говорит Михаил Плетнев. Я тоже иногда так играю, ведь плоскими пальцами сыграть, например, кантилену естественнее, прикосновение подушечки пальца к клавише будет более долгим, более мягким, ну а при исполнении быстрых пассажей, по-моему, и Горовиц этой техникой не злоупотреблял. Об этом есть разговор в книге Гарри Граффмана «I really should be practicing», что на русский я бы перевел как «Вообще-то я должен заниматься». Этот американский пианист, выходец из России, тоже в свое время брал уроки у Горовица. Я впервые услышал его в Москве, когда был еще студентом, а теперь это уже пожилой человек. Не так давно мы оба сидели в жюри конкурса в Больцано. Он учился в Кертис-институте, созданном Иосифом Гофманом, был воспитанником Изабеллы Венгеровой, ученицы Анны Есиповой. Венгерова обожала Горовица. Но когда Граффман, подражая Горовицу, начинал играть плоскими пальцами, она кричала: «Это ему можно, а тебе нельзя!». И даже звонила его маме, чтобы пожаловаться.

— **Вероятно, нелегко избавляться от давления на психику исполнительских образцов прошлого, которые с детства сидят в подкорке каждого пианиста. Как музыканту другого поколения найти свой собственный путь? В вашем исполнении произведений Рахманинова тоже слышно влияние Горовица — похожая порывистость, полетность, страстность, широта, но все это не заслоняет вашу собственную индивидуальность.**

— Я думаю, все мы воспитывались не столько под влиянием Горовица, сколько под влиянием самого Рахманинова, который, слава Богу, оставил после себя много записей. Горовиц



С Г. Вишневской. Зальцбург, 1991



Со студентами. Справа — Е. Божанов. 2005

играет Рахманинова по-своему, но и он проходил через это влияние. Ведь это как с писательством. В Европе я дружил с одним очень известным литературным критиком Марселем Райх-Раницким, который на Втором немецком телеканале вел передачу «Литературный квартет». Он часто говорил, через какое влияние прошел тот или иной современный писатель. Для того чтобы кем-то стать, каждый творческий человек должен пройти через влияние великих мастеров. Однажды в Нью-Йорке я был на концерте Колемана Блумфилда, одного из учеников Горовица. Фактически я слушал исполнительскую копию Горовица. Очевидно, сам он не обладал достаточным талантом, чтобы сказать нечто свое. Чем дольше я слушал концерт, тем смешнее это становилось. Без чьего-то влияния художник, конечно, состояться не может, но если он не сумеет вовремя освободиться, то из него вряд ли получится что-то путное.

— *Кроме нью-йоркского в вашей биографии особо отмечается еще и дебют в Лос-Анджелесе. Что это был за концерт?*

— Там я впервые выступил в 1979 году, уже будучи победителем конкурса Бузони, в престижной серии концертов в Ambassador College, расположенном в пригороде Лос-Анджелеса, Пасадене. Я исполнил 6-ю сонату Бетховена, сонату си минор Шопена, во втором отделении — несколько пьес Рахманинова, Бузони и Листа-Бузони. О моем выступлении там вышла рецензия, которая заканчивалась словами: «Мистер Горовиц, вам придется потесниться». Ничего себе, да? Если бы так написали в «Нью-Йорк Таймс», Горовиц был бы очень расстроен. А написали так потому, что в заключение концерта я играл фантазию Листа-Бузони на тему «Свадьбы Фигаро», которую Горовиц в ранней молодости тоже играл и записал.

— *В том же году из Львова в Штаты переехал профессор Александр Эйдельман, у которого вы начали брать уроки. К тому моменту вы уже активно концертировали не только по Америке, но и в Европе. Разве вы все еще нуждались в помощи педагога?*

— Оказалось, что да, нуждался в рационализации пианистических принципов. Я понял, что трачу слишком много времени на обработку пассажей, а коэффициент моих усилий невысок: все должно было получаться быстрее и стабильнее. На первое занятие я шел, настроившись несколько скептически, но Эйдельман погасил мой скепсис и действительно направил меня в нужную сторону, показывая приемы, благодаря которым все стало получаться лучше и надежнее. Я поверил в него и стал ездить к нему регулярно. Ведь я учился у Башкирова всего три года, школы мне не хватало. К тому же в Московской

консерватории в те годы педагоги техникой со студентами не занимались — пианистический уровень студентов тогда был очень высок. У Эйдельмана была замечательная школа — кстати, он учился в Киеве вместе с Горовицем.

К тому моменту я уже был знаком с Гленном Пласкиным, который как раз работал над биографией Горовица. Я устроил Пласкину встречу с Эйдельманом у меня дома, и Александр Лазаревич поделился с ним своими воспоминаниями о совместной учебе с Горовицем в Киеве, о его дипломном экзамене, когда комиссию буквально сдуло с мест после последних звуков «Дон Жуана» Листа. А в эвакуации Эйдельман общался с Нейгаузом, и многие темы, затронутые в книге «Искусство фортепианной игры», родились в их разговорах того периода. У него была настоящая польско-киевско-петербургская школа, ведь во Львове, где он до своего отъезда преподавал почти 40 лет, до 1897 года, работал любимый ученик и ассистент Шопена Карл Микули, создавший в этом австрийско-польско-украинском городе уникальную шопеновскую исполнительскую традицию. В этой традиции Эйдельман обучал своего сына Сережу и других своих учеников, включая позднее и меня.

— *В американской части вашей биографии перечисляются практически все самые престижные оркестры — Кливлендский, Нью-Орлеанский, Питтсбургский, оркестры Индианополиса, Сент-Льюиса, Хьюстона, Ванкувера, с которыми вы выступали. В те годы все эти оркестры возглавляли ведущие европейские дирижеры. Кто из них оставил в вашей памяти наиболее яркий след?*

— Расскажу забавный случай, который свел меня с Лорином Маазелем. Я только что выиграл конкурс Young Concert Artists и поехал в Кливленд навестить родителей. И вдруг я узнаю о возможности прослушаться у Маазеля, который тогда как раз возглавлял Кливлендский оркестр, один из ведущих в Америке. Я пришел в знаменитый Северанс-холл и после его оркестровой репетиции поиграл ему. По тому, что он сказал мне, я понял, насколько высока его компетентность: он хорошо знал не только скрипку, которой владел сам, но и другие инструменты, в том числе фортепиано. Он сразу оценил мою школу и предложил сыграть с ним и его оркестром. По глупости и самонадеянности я включил тогда в свой репертуарный список не только те произведения, которые уже играл, но и те, которые только собирался выучить, в том числе Второй концерт Чайковского и Второй концерт Прокофьева. И вот моя агентура, которая вела переговоры с Маазелем, сообщает мне, что маэстро выбрал для нашего совместного выступления Второй концерт Прокофьева. Пришлось ответить Маазелю, что я его еще не играю. Тогда он назвал Второй Чайковского. Пришлось отказывать ему во второй раз.



Со студентами: Эссен, 2005

И тогда мне передали пожелание Маазеля, чтобы я включал в репертуар только те концерты, которые уже знаю. В итоге я исполнил Второй концерт Рахманинова. Должен сказать, что Второй Чайковского я потом играл много, даже в Москве. А вот Второй Прокофьева так и не выучил.

Главный дирижер оркестра Индианополиса Джон Нельсон сидел в жюри того самого конкурса молодых исполнителей, на котором я победил, и пригласил меня выступить с ним. Я предложил ему тогда Первый концерт Рахманинова. Им я заканчивал Московскую консерваторию и любил его нежной юношеской любовью. Нельсон чрезвычайно обрадовался моему выбору, тогда этот концерт в Америке почти никто не играл. Примерно в это же время я сыграл Второй Рахманинова в Нью-Джерси, Второй Бетховена в Питтсбурге, Первый Чайковского в Сент-Луисе, «Рапсодию на тему Паганини» Рахманинова с оркестром Нью-Орлеана под управлением Филиппа Энтремона.

Вскоре после победы в Больцано, в октябре 1979 года, я играл в Риме Пятый Бетховена, и вдруг вечером мне в номер звонит Джорджио Видуссо, член жюри конкурса, главный музыкальный редактор оркестра РАИ Милано, и говорит: «1 февраля 1980 года играешь Второй Чайковского в Милане, дирижер — Юрий Аронович». Вот тогда мне и пришлось выучить этот концерт, который стал одним из моих самых любимых.

— Из известной книги Лебрехта следует, что конец 70-х годов был периодом нарастающего кризиса в деятельности американских оркестров, когда началась безудержная коммерциализация, наступила эпоха диктата менеджеров, приведшего к оскудению репертуара оркестров и оттоку публики из залов. Столкнулись ли вы с подобными явлениями?

— Я застал еще то время, когда дирижеры сами выбирали солистов. Что касается коммерциализации, то на ней основана вся Америка. Кстати, это было одной из главных причин, по которой я переехал в Европу. Сейчас с этим стало намного хуже и в Европе. Теперь дирижеры безропотно приглашают только тех солистов, на которых указывают менеджеры и крупные фирмы грамзаписи.

— Многие музыканты нередко высказываются в том духе, что было бы хорошо вернуть систему импресарио, хотя, логически рассуждая, что изменится? Импресарио будут также обирать артистов, навязывать свою волю дирижерам и т.д.

— Смотря какой импресарио. Если он будет тем, кто станет бережно и терпеливо растить молодого артиста, в которого верит, как это происходило в прошлом, то это было бы подарком судьбы. Раньше благодаря умной, последовательной



С главным дирижером Самарского оперного театра В. Коваленко. Италия, 1995

стратегии таких импресарио молодые музыканты постепенно превращались в настоящих звезд, в отличие от тех, кто сегодня становится звездами лишь в результате оголтелой раскрутки.

— Как вы познакомились с Кириллом Кондрашиным? Какие произведения сыграли вместе?

— После того как в 1979 году я сыграл в Берлине ту же сольную программу, что и в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке, меня пригласили выступить с оркестром Junge Deutsche Philharmonie под управлением Кирилла Кондрашина. И он заказал мне Пятый концерт Сен-Санса, который я выучил специально для него. Это было совершенно новое для меня произведение, я не совсем понимал, как подступиться к нему. Но Кирилл Петрович на первой репетиции сказал: солнце, воздух, море, песок. Этого мне было достаточно, чтобы сразу почувствовать характер этой музыки. А про вторую часть он сказал: это «Аида» Верди. Ведь не случайно этот концерт называется «Египетским». У нас тогда состоялось совместное турне из четырех концертов по Германии.

— Каким, по-вашему, было его моральное состояние после отъезда из СССР?

— Он приехал в Берлин, где у нас состоялся первый концерт, со своей молодой женой-голландкой, которая была для него большой опорой. Мне он сказал, что не дает интервью на политические темы, потому что в СССР у него оставались дети. Он поделился со мной своими музыкальными планами, ведь его тогда пригласили возглавить оркестр Баварского радио, и он собирался сделать с этим оркестром много записей. Но не успел. Конечно, его дирижерское мастерство резко отличалось от мастерства многих дирижеров, с которыми к тому времени я успел сыграть. Такого владения оркестром, такого чувства ритма, такого контроля за всем происходящим в музыке я мало у кого видел. Это был настоящий художник и мастер.

— Что вы можете сказать о дирижерах-пианистах — например, о Кристофе Эшенбахе, с которым вы сотрудничали? Есть ли для пианиста-солиста некие преимущества во взаимодействии с таким дирижером?

— С Эшенбахом у меня было несколько важных проектов. Прежде всего, это запись концерта Бузони на долгоиграющей пластинке с оркестром Цюрихского Тонхалле. Я очень увлекся этим произведением и выучил его быстро. Концерт гигантский, длится 70 минут, поэтому я был занят своей партией, и мне было не до того, чтобы вдаваться в особенности дирижирования Эшенбаха. Он хорошо знал партитуру, поэтому отлично вел оркестр, и я постоянно чувствовал его потрясающую



музыкантскую поддержку. Было четыре выступления, одно из них транслировалось по радио, оно и стало основой для пластинки. Мы выступили с большим успехом.

До этого мы играли с Кристофом Первый Прокофьева, и он пригласил меня на абонемент «Мастера фортепианного искусства», в котором я, кстати, дебютировал с Третьей сонатой Шумана. Позднее, когда Эшенбах уже возглавлял оркестр в Хьюстоне, мы исполнили вместе Четвертый концерт Рахманинова и в другой раз — Третий концерт Бартока.

— *С кем же вы сыграли все концерты Рахманинова в Тонхалле?*

— Эшенбах очень зауважал меня за то, что я так быстро откликнулся на его просьбу выучить концерт Бузони, и после огромного успеха с исполнением этого концерта сказал, что надо, мол, теперь дать Борису сыграть то, что он сам хочет. А я в тот период мечтал исполнить все концерты Рахманинова в три вечера. Но сам Эшенбах не мог дирижировать в подходящие для этого проекта сроки, и тогда пригласили китайского дирижера Мухай Танга. К сожалению, ему не хватало дирижерского мастерства, и это сотрудничество не стало для меня счастливым. Зато вскоре на родине Грига, в норвежском городе Бергене, я сыграл Третий концерт Рахманинова с Александром Дмитриевым, и это получилось настолько хорошо, что даже он сам сказал, что мы слились с ним в экстазе (смеется.) Причем во время исполнения нам даже не нужно было смотреть друг на друга, настолько мы хорошо слышали и понимали один другого.

— *В вашей дискографии есть изумительная запись концерта Дворжака с Дуйсбургским оркестром. Как появилось это произведение в вашем репертуаре? Ведь обычно пианисты избегают его из-за того, что не могут продемонстрировать свою виртуозность. Разве что Рихтер любил играть его с разными дирижерами и оркестрами.*

— Действительно, Рихтер предпочитал исполнять незаигранные сочинения. Благодаря пластинке с записью Рихтера и Клайбера я и влюбился в этот концерт. Но выучить его мне пришлось, лишь когда меня пригласили исполнить его

с Национальным оркестром Венгрии на фестивале Артуро Бенедетти Микеланджели в Бергамо и Брешии. Что касается виртуозности, то некоторые места у Дворжака написаны недостаточно пианистично, но этот недостаток устранен в более поздней редакции Курца.

Я тоже всегда стремлюсь играть забытые и малоисполняемые произведения. Особенно это касается русского фортепианного наследия. Например, я с удовольствием играл концерт Римского-Корсакова, понимая при этом, что концерт не идет в сравнение с его операми или симфоническими произведениями. Но я обожаю этого композитора и поэтому захотел играть его концерт. Я также играл концерт Аренского и его «Фантазию» на тему Рябинина — просто потому, что это русская музыка. Я даже показал его Зубину Мете, но он сказал: «Это же то же самое, что Шопен и Лист!» — и отменил его.

— *Ваша любовь к русской музыке ощущается и в последнем вашем диске с записью фортепианных миниатюр русских композиторов. Зная вашу биографию, можно подумывать, что особая пронзительность исполнения музыки на этом диске продиктована ностальгией эмигранта и той болью, которую причинили вам когда-то на родине. Вы играете эту музыку так, как ее, пожалуй, уже не сыграют современные российские исполнители.*

— Я люблю эту музыку настолько, что фактически я люблю Россию за то, что в ней появилась эта музыка. Можно сказать и так: свою любовь к русской музыке я невольно переносю на Россию. То, что меня не допустили к конкурсу Чайковского, было, конечно, несправедливо, но в этом нет вины России, все-таки в этом были виноваты советские органы, и я это хорошо разделяю. Я безумно люблю Москву и Московскую консерваторию, хотя меня там, скорее всего, никто не ждет. Я человек русской культуры и не могу отказаться от нее, ведь это означало бы отказаться от самого себя. Я был воспитан на русской литературе, живописи, музыке, на русской опере, и через все это преломляется моя любовь к России. Мое образование и формирование началось именно здесь, поэтому к Москве и Московской консерватории у меня нет ничего, кроме благодарности. ■



ФОРТЕПИАННЫЙ ШЕДЕВР ИЗ XX ВЕКА

СОНАТА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

С пешка, задачи большой, но сиюминутной важности, график, ответственность, полноводной рекой утекающий капитал человеческой жизни — время. За него мы «покупаем» дела, в сущности, не имеющие важности, совершая ужасающе неравный обмен. Эта система — основа нашего мирового социума, которую невозможно игнорировать. Однако и в нем есть путь, встав на который, если повезет и хватит воли, сил, энергии таланта, можно сделать по-настоящему важное, оставить вечный след в информационном, духовном накоплении человечества. Имя этому пути — искусство. Обменивая свой временной капитал на творчество, создатель осознает возможность пролонгации существования в вечности не только собственно культуры, ибо бесспорно присутствие знака всеобъемлющего, по сути внечеловеческого начала в шедеврах человеческого искусства.

Именно об этих «следах», оставляемых нашими современниками, повествует рубрика «Репертуар», восторженно заявляя о ярких примерах покушения на победу человеческого духа над временем.

В 1962 году на свет появилось сочинение, которое по всем признакам претендует на жизнь во времени и серьезное отношение к себе мастеров фортепианного искусства — Соната для фортепиано Сергея Слонимского, одного из классиков русской музыки советского и нынешнего периодов нашей художественной истории. Соната обладает яркими чертами стиля XX века и глубокой почвенностью, ибо ее ритмо-интонационная основа опирается на русские народные истоки — протяжную песню, танцевальный наигрыш, архаическое церковное пение. Сергей Михайлович Слонимский — один из ярчайших представителей «шестидесятников» — реформаторов, устремленных к поиску новых форм в ситуации относительной свободы. С его именем, в частности, связывают становление так называемой новой фольклорной волны. Он был одним из первых, отгадавших новые перспективы фантазии, ищущей сомкновения с новейшими средствами выразительности, обращение



к которым, мягко говоря, не поощрялось. Знак «фольклорного присутствия» нейтрализовал очевидный эффект обращения к «не рекомендованным» приемам и краскам и сам по себе звал к новообретениям в области музыкальной формы. Пример Стравинского заблистал в ту пору с неведомой ранее силой. Фортепианная соната Слонимского, так и оставшаяся единственной в его творческом наследии, — красноречивый образец целого направления в отечественной музыке 60-х лет, направления, у истоков которого стоял Сергей Слонимский. Это монументальное произведение, композиционный план которого не скоординирован со схемами сонатного построения классического типа, но воссоздан по принципу «индивидуального проекта». Сам по себе поиск индивидуального решения формы — это по существу поиск индивидуального содержательного концепта. Принцип «индивидуального проекта» — новая тенденция, пришедшая к нам как влияние, но усвоенная в контексте нашей традиции и нашей ментальности. Слонимский был одним из первых.

Сюжетная, концептуальная канва сонаты повествует отнюдь не об обыденных явлениях. Для выражения своих идей

автор из музыкально-семантического интонационного круга выбирает рельефные стилистические символы, придавая им авторскую окраску и смысловое наклонение. Сонатно-симфонический цикл в произведении «свернут» в продолжительную одночастную композицию поэзного типа, в которой тем не менее представлены все функциональные сферы циклической композиции: и медленный раздел, и активное Allegro, и яркий финал.

Одной из примечательных черт является то, что quasi-фольклорные темы в итоге не претерпевают глубинных образных трансформаций. Они искрометно разрабатываются, видоизменяясь ритмически, гармонически, сочетаясь контрапунктически. Однако после всех сюжетных «перипетий» они не теряют своей «самости» и остаются в сущности неизменными. Это может быть свидетельством того, что в концепции драматургии темы-символы являются некой объективной данностью, не подлежащей разрушению под воздействием субъективной воли.

Но начинается соната inferнальным, рычащим звучанием в субконтроктаве оригинальной хроматической 12-тоновой мелодии (Пример 1), которая

в разноликом тематическом ряду произведения стоит особняком. Эта тема — очевидный интонационный знак XX века, в более широком понимании — символ нового времени. Ее характер неустойчив, она словно ищет путь и точку опоры. А «народные» темы становятся своеобразным магнитом, гравитационным центром притяжения, стягивающим форму. Символизируя, возможно, связь с историей, прошлыми поколениями, самим духом народа, фольклорные темы притягивают сознание на генном уровне. В них есть и раздумья, и печаль, и безудержная радость, и духовное песнопение. Во всех фольклорных аллюзиях ощутима намеренная архаичность, сохраненная и в подобию древнепевческих интонаций. Не случайно в роли этого знака привлечен старинный русский quasi-знаменный распев, а не более поздние образцы музыкальной литургии.

В экспозиционной части сонаты рождаются все тематические элементы формы. При этом они не поддаются традиционному «ранжированию» на главную или побочную партии. Конфликтность, как неотъемлемое качество сонатности, заключена в стилизованный противопоставлении начальной хроматической монодии и сферы народных тем. Если первая связана с напряжением, драматизмом, то все quasi-фольклорные мелодии символизируют жизнелюбие и в целом несут заряд позитивной, светлой энергии.

Первой после экспонирования сумрачной хроматической темы на авансцене драматургии появляется спокойная, будто звучащая над гладью широкого русского поля протяжная песня (*Пример 2*). Ее одинокое пение — словно раздумья, возможно, о предстоящем пути. Ей на смену приходит краткая, энергичная и уверенная тема, ассоциирующаяся с движением, следованием пути (*Пример 3*). Следующая тема экспозиции певуче-речитативного характера (*Пример 4*). Кажется, что в своем повествующем характере она мягко и ненавязчиво пытается в чем-то убедить. С нею вместе появляются искорки удалого плясового наигрыша, который пока не оформляется в тему, но, являясь самым энергетически активным элементом, играет в драматургии особую роль. Последняя тема в экспозиции напоминает знаменитый распев, но при этом имеет (по принципу парадокса) некое танцевальное оттенение (*Пример 5*). В целом в экспозиции оформляется контраст хроматической темы, полной драматизма, вопросительности, недоброго предчувствия и народных тем, которые, хотя и находятся под влиянием первоначальной quasi-серийной темы, излучают спокойствие и оптимистический настрой.

Разработка сонаты — пример фантастически мастерского обращения

с разными по характеру темами, их виртуозного смешения, разделения, жонглирования мелодическим материалом. Темы то звучат беспокойно, в духе токкаты, словно надевая маскарадную маску, то вдруг снимают эту маску, являясь в первоначальном виде, но уже через мгновение вновь предстают в необычном свете. Игра, театральность, захватывающее дух «акробатическое» музыкальное представление и упоение от композиторского мастерства! Яркая эффектность фактурных деталей производит впечатление феерической виртуозности.

Постепенно оформляются и оттачиваются детали тем. Градус экспрессии повышается, и в кульминации громогласно в четырех октавах звучит первоначальная хроматическая тема. Однако ее сменяет еще более динамически активный мотив плясового наигрыша, который полностью меняет свой облик (это один из редких случаев семантического превращения), обретает жесткость, твердость и окончательную утвердительность. И, словно обозначая драматургический итог, доминирование в победной «схватке» с хроматической темой, весь ход мощного устремления разработки оканчивается кластерным ударом в «колокол» басовых струн инструмента.

Как после бури тихо и осторожно оживает мир, так хрустально, мягко, но со скрытой тревогой звучит реприза сонаты. В ней есть ощущение сожаления, постсобытийности, незащищенности. Но главный ее итог — исчезновение хроматической темы, повергнутой в разработку. Благодаря трепетно колышущимся перезвонам в верхнем регистре, кажется, что звучание словно уносится вдаль, растворяясь в бесконечности пространства.

Несмотря на определенную прозрачность языка сонаты, фольклорную природу тем (всегда однако сохраняющих собственно композиторский изыск), феерическую виртуозность некоторых эпизодов и яркую пианистическую эффектность, призванную при должном исполнении гарантировать успех, сочинение Сергея Слонимского имеет множество смысловых граней и требует от исполнителя глубокого философского осмысления, напряженной внутренней работы. Мы адресуем это произведение в первую очередь концертирующим артистам, ищущим возможность пополнить свой репертуар достойным их мастерства и таланта произведением, способным стать одной из центральных частей программы.

4 октября 2017 г. Соната С. Слонимского прозвучала в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии в юбилейном концерте, посвященном 80-летию композитора. Сочинение блестяще исполнил пианист и композитор,

выпускник Санкт-Петербургской консерватории по классу проф. С. Слонимского Иван Александров. Нам показалось интересным получить комментарий исполнителя.

И. Александров: «Фортепианная соната Слонимского удивительным образом отражает в своих звуках историю России, ее радости, плачи и бунты, «бессмысленные и беспощадные».

Феноменальна своей новизной строфическая форма Сонаты. Эпизод за эпизодом (словно круги а la Данте) композитор распускает свиток — мартиролог земли Русской. Здесь и отзвуки татарского ига (с диким гиканьем, расщепленными интервалами и обильной орнаментикой), переплетенные с древнейшим церковным распевом (ремарка quasi coro), и удивительная по красоте крестьянская песня, начинающаяся издали, оплетаемая подголосками, колокольными звонами — в своей кульминации звучит реквиемом всему крестьянству. Юродивые с их «наивной» святостью, бесстрашные на язык скоморохи, чьи плясовые, забористые наигрыши переплетаются друг с другом — и возникает ярчайшая картина Руси: кулачные бои, пьяный разгул, отчаянные частушки, и тут же — полет «русского Икара», сила и непреклонность неистового Аввакума, раскольничьи самосожжения, смута, пугачевщина и «солдатушки, бравого ребята» — все кружится в каком-то безудержном вселенском вихре, обваливаясь в кульминации под ударами кувалды-рока (col rigno) в нижнем регистре фортепиано.

Разбившись под натиском судьбы, все многочисленные, сцепленные между собой темы и попежки разлетаются вдребезги, и до конца произведения под тихий звон остигавшей фигуры шестнадцатыми в верхнем регистре (словно очищающий дождь, катарсис) звучит строгий архаичный напев, возвращая на круги своя неумолимый бег времени, ход истории, замыкая мастерски выстроенную форму сонаты.

Соната Слонимского — произведение, равное по масштабам замысла (и по продолжительности) Сонате h-moll Листа, долженствующее встать в один ряд с лучшими произведениями мировой литературы. В ней исполнитель найдет целую энциклопедию приемов и фактур для фортепиано: протяженные монодийные распевы и наигрыши-скоморошины, сложное полифоническое развитие с «вторгающимися контрапунктами», полиметрий, полиритмией и полиладовостью, «хоровое» пение и колокольность, додекафонные, алеаторические и сонорные элементы. Сложной, но увлекательной задачей станет разучивание этого грандиозного полотна, проработка деталей и дифференциация материала, овладение формой целого». ■

Пример 1

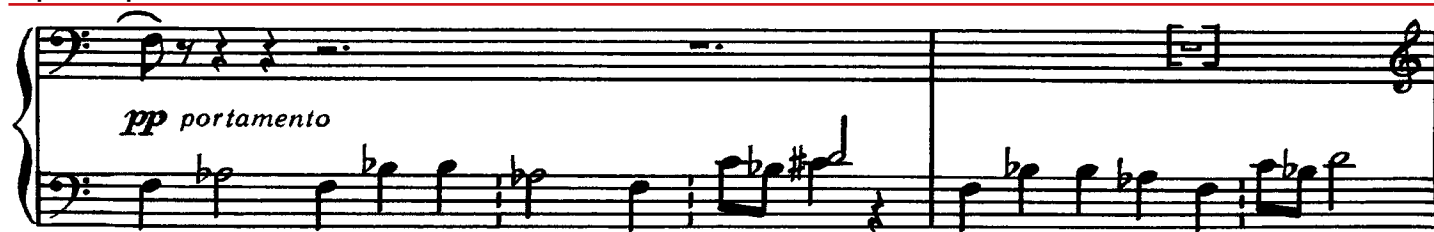
Moderato



Пример 2



Пример 3



Пример 4



Пример 5



РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ ВАРИАЦИИ: НОВЫЙ ВЗГЛЯД

О ПРОИЗВЕДЕНИИ СЕРГЕЯ ГОЛУБКОВА

Вариационная форма и в особенности ее наиболее популярная разновидность, названная «Тема с вариациями», столь ярко и многократно испытанный тип композиции, что обращение к ней даже в конце прошлого столетия (не говоря о нынешнем) означало бесспорную отвагу сочинителя. Ибо следовало создать произведение, отвечающее некоему «стереотипу формы» и одновременно несущее в себе признаки «индивидуального проекта». Мы представляем читателю Вариации для фортепиано Сергея Голубкова, созданные композитором в самом начале творческого пути, в 1987 году как проба пера в форме, стереотип которой восходит к XVIII столетию. Видимо, опыт первого освоения формы оказался успешным настолько, что автор уже в зрелом периоде творчества вновь вернулся к раннему опусу, усмотрев в нем предпосылку к созданию сочинения, несущего оттенок «индивидуального проекта». Вторая редакция 1994 года действительно позволяет оценить Вариации Сергея Голубкова — одного из ярких представителей московской композиторской школы — как произведение, отмеченное качествами высшего мастерства, как подлинно художественное свершение.

В предлагаемых вниманию читателя Вариациях используются оригинальные сонорные возможности инструмента, привлечение которых не воспринимается как некая самоцель. Они органично вплетены в чрезвычайно насыщенную и динамичную линию развития. Рояль С. Голубкова кажется «бездонным» и необъятным в своем диапазоне. Автор заставляет звучать все регистры инструмента, мастерски распоряжаясь различными видами фактуры. В том, как изложен материал, как он «лежит» под пальцами, очевидно исполнительское мастерство, присущее композитору.

Первоначальное впечатление от темы — строгая, суровая, проводящаяся в унисон в крайних регистрах фортепиано, своею монументальностью будто констатирующая некую вселенскую данность (*Пример 1*). Но в то же время содержание ее глубоко субъективно, она словно балансирует на тонких гранях оттенков эмоций. Мажор и минор, мрачный трагизм и желание просветления, «рычащий», тревожный тембр басовых струн и бесконечная высота, легкость, воздушность верхнего регистра — эта тема сама по себе



полна конфликтов, противоположностей, полярных энергий, готовых в любой момент дать колоссальную по силе реакцию. Но в целом содержание темы нарративно, а ее форма имеет завершенный вид.

Первая вариация расцвечивает тему в таинственные и изменяющиеся мажорно-минорные гармонические краски, будто пытаясь охватить весь спектр символов тональной гармонии (*Пример 2*). Здесь начинается постепенная поляризация энергий.

В следующем эпизоде фактура темы полностью преобразуется. Из глубины большой октавы, словно покачиваясь на легких «волнах» малых секунд, звучит непрерывная линия восьмых, в которых угадывается контур главной темы (*Пример 3*). В то же время в ее нескончаемой мелодии появилось ощущение тревоги, долго скрываемой душевной боли. В третьей вариации, знаменующей начало длинного, но весьма крутого подъема к кульминации произведения, появляются тревожащие слух и сознание извилистые хроматические «ленты». Их беспокойное движение приводит в следующий этап формы. Слово бушующий, сметающий все на своем пути мощный поток раскаленной экспрессией фактуры обрушивает течение музыки в кульминационную — пятую вариацию.

Предельно экзальтированная, трудно узнаваемая, раздираемая вихрями пассажей, покрытая кластерными «пятнами» тема, кажется, звучит во всем диапазоне инструмента (*Пример 4*). Эмоциональный накал и поляризация энергий достигают крайних точек, максимального

напряжения. И в то же время в этом шторме ощутимы попытки свести противоположности к единству, найти выход из конфликта. Однако заключительный пассаж, вырастающий из диатонического до-мажорного кластера, вновь разрывает фактуру на два бесконечно далеких друг от друга регистровых пласта.

На фоне басового гула тремолирующих аккордов и кластеров звучат зеркально обращенные осколки темы, эхом отражающиеся в вершинах сонорной сферы (*Пример 5*). Всесокрушающая энергия кульминации постепенно теряет силу, растворяясь в матовом и далеком звучании флажолетов.

Вновь возвращается тема, завершающая композицию. Однако теперь она лишена развития, в ней остался только инициальный мотив, расцвеченный контрастными мажорно-минорными красками. Энергии полярностей оказались сильнее стремления к их объединению.

Благодаря сквозному развитию (форма имеет слитное строение), экспрессивности, острой динамики развертывания сюжета Вариации для фортепиано Сергея Голубкова звучат как поэма, весьма цельная по форме, отмеченная чертами совершенно индивидуального строения. Техническая сложность произведения вполне преодолима студентами консерваторий и колледжей, а эффект от исполнения этой яркой, концептуально глубокой и эмоционально живой музыки при должном воплощении вполне сопоставим с концертными экспозициями классических образов. ■

Пример 1

non legato
PP narrante, senza cresc.
legatissimo

Пример 2

PPP
spp
cresc.--

Пример 3

PP sempre e molto legato m.s.
P con ped. sempre (e ped)

Пример 4

glissando
accel.--

Пример 5

P
PP
simile



АЛЕКСАНДР ЭЙДЕЛЬМАН — IN MEMORIAM

Предлагаем читателям очерк старейшего нашего музыкального критика М. Г. Бялика — воспоминания о его фортепианном учителе Александре Лазаревиче Эйдельмане, одном из самых видных отечественных музыкальных педагогов советского периода. Как всякие мемуары, статья эта субъективна и являет собой, по существу, двойной портрет — того, кому посвящена, и того, кем написана. Материал был подготовлен полтора десятилетия назад, к 100-летию знаменитого профессора. Для настоящей публикации автор дополнил очерк рядом фактов и размышлений. Долголетняя деятельность А. Л. Эйдельмана была связана главным образом с Украиной и протекала в двух крупнейших культурных центрах республики — Киеве и Львове. Лишь во время войны, в эвакуации, недолгое время преподавал он в Саратове и Екатеринбурге (тогда Свердловске), где находились соответственно Московская и Киевская консерватории. Завершились же его карьера и жизнь в Нью-Йорке. Выдающийся представитель школы Блуменфельда — Нейгауза, соученик и друг юности Владимира Горовица, Эйдельман оставил яркий след в созидании новых традиций пианистического образования.

Я занимался у А. Л. Эйдельмана в Киевской консерватории в течение примерно трех лет, со второго курса по пятый. И хотя были у меня в вузе, до и после него, и другие фортепианные педагоги, и хотя впоследствии профессия пианиста оказалась для меня «побочной», все же я считаю Александра Лазаревича одним из главных своих учителей.

Сначала краткая предыстория. Когда началась Отечественная война, мне было 12 лет, и я окончил четыре класса одной из киевских музыкальных школ. Моя учительница О. П. Тихвинская считалась образцовым методистом, но была при этом такой невротичкой и злюшкой, что уроки с нею я возненавидел и, продлись они еще, наверняка бросил бы музыку. Киев с первых военных дней подвергался бомбежкам, и меня с сестрой отправили к дяде в Самару (тогда Куйбышев). Отец, врач, был мобилизован и когда с госпиталем, где работала также и мать, оказался в Сибири, в Томске, забрал нас туда. На протяжении года было не до музыки, но за это время я так по ней истосковался, что, когда поступил в школу при Томском музыкальном училище, меня нельзя было оторвать от инструмента. В огромных ватных рукавицах в лютую стужу я торопился из общеобразовательной школы в музыкальную и, найдя свободный класс, просиживал там весь оставшийся день, возвращаясь домой лишь ближе к ночи, с отцом, который заходил за мной по пути из госпиталя. У меня были хорошие учителя — выпускница Харьковской консерватории М. А. Резницкая, а затем директор училища, пианистка и органистка

М. Ф. Мацулевич, в свое время учившаяся в Ленинграде у Л. В. Николаева. Пианистической техники, которая позволила бы мне надеяться на исполнительскую карьеру, у меня никогда не было, да приобретение ее меня и не заботило. Выучившись читать с листа, я набросился на имевшиеся в училищной библиотеке ноты — не только на фортепианную музыку, но также на оперные клавиры и переложения симфоний, все это проигрывая и постоянно возвращаясь к любимейшему. Тогда же я начал сочинять — под руководством эвакуированного из Ленинграда композитора и музыкального ученого Г. М. Римского-Корсакова (старшего внука Н. А. Римского-Корсакова), а после его возвращения в Питер — композитора Е. Н. Корчинского. День Победы я встретил в Вологде, куда перевели отца и где я недолго занимался в музучилище. Осенью 1945 мы вернулись в родной Киев.

Попасть в консерваторию оказалось несложно: в этот первый послевоенный прием не только не было конкурса — многие вакансии оставались незаполненными. Я не знал, какую специальность выбрать — композитора, пианиста или музыковеда — и поступил... сразу на три отделения (что тогда не возбранялось). Дело было так. Родственница, преподававшая в консерватории, отвела меня к всеильному ректору А. М. Луферу, и он взял меня в свой фортепианный класс, по композиции же рекомендовал заниматься с профессором М. И. Вериковским. Я был принят на подготовительный курс с условием, что школьную программу оставшихся до получения аттестата зрелости двух классов одолею за год, что и было выполнено.

Луфер, талантливый пианист, в юности занимался также футболом, что запечатлелось в его внешности. Невысокий, коренастый, с тяжелой, выдвинутой вперед нижней челюстью, он был олицетворением мощной, упрямой силы. Ему было чуть больше сорока. А он уже давно возглавлял консерваторию — еще с довоенных лет. Его правление было абсолютно авторитарным. Вспоминаю, как неторопливо шел он по коридору, а за ним семенили стайкой проректоры, деканы, профессора, боясь нарушить дистанцию, но одновременно стараясь посмотреть ему в рот, дабы не упустить ничего из сказанного им. Говорил же он тихо, не повторяясь и не поворачивая головы к тому, к кому обращался.

Что нашел он во мне, ума не приложу. Уж, наверное, не пианиста, который упрочит его славу. Слава же его была весьма велика. Известно, что первые советские лауреаты международных конкурсов становились всенародными знаменитостями. Луфер был призером Шопеновского конкурса в Варшаве, а затем на исполнительском состязании премией была отмечена его ученица Татьяна Гольдфарб. Его класс был лучшим в консерватории. Перед самым моим поступлением в Киев состоялся республиканский конкурс пианистов, имевший широкий резонанс. Все его победители были луферовскими студентами: Рома Гиндин, Дима Тасин и Рада Лысенко (с Радой Остаповной, внучкой украинского композитора-классика, у нас надолго установились приятельские отношения). Все трое были исполнительски и виртуозно одарены. Вспоминаю, как Тасин в невероятно быстром темпе играл 2-й, ля минорный этюд Шопена, Абрам



Камерино, Италия. 1992

Михайлович же с хронометром в руках требовал от него уложиться во временной отрезок, еще на 2–3 секунды короче. Наряду с упомянутыми восходящими звездами были в классе и другие талантливые музыканты. Ближе всех я сошелся с Самуилом Дайчем и его женой Еленой Мутман. Но они через некоторое время уехали в Ленинград обучаться игре на органе у И. А. Браудо (старейший киевский профессор К. Н. Михайлов напутствовал их: «Смотрите, не переиграйте ноги!»).

Мне Луфер задал 27-ю сонату Бетховена и «Гарантеллу (Венеция — Неаполь)» Листа. Оба произведения были для меня технически трудны, и это сказывалось на выразительности игры. Профессор давал мне дельные указания, красиво и увлекательно говорил об образности разучиваемых мною сочинений, но работать со мною ему было, я думаю,

неинтересно. Наибольшую пользу из пребывания в его классе я извлек, знакомясь с фортепианным репертуаром, слушая, как профессор занимается с другими, подвинутыми своими учениками.

Этот могучий человек страдал тяжелой болезнью сердца. Я прозанимался у него около двух лет — и он умер. Вспоминаю растянувшуюся на сотни метров похоронную процессию, медленно продвигавшуюся через запруженный людской толпой центр города к Байковому кладбищу. Я нес подушечку с одной из правительственных наград покойного, тяжело скорбел о его безвременном уходе и с тревогой думал, кто же мне его заменит. Грешно говорить, но Луфер умер вовремя. В 30-е годы, когда он возглавил консерваторию, об антисемитизме не было и слуху. Юдофобия была глубоко подавлена провозглашенной Сталиным

политикой дружбы народов. Во время войны, однако, вожь сам преступно порушил эту политику, подвергнув репрессиям целые народы. Антисемитизм стремительно возрождался не только в бытовых своих проявлениях, но и как государственная тактика. Вскоре после кончины Луфера в консерватории был устроен, очевидно, готовившийся ранее показательный суд над его заместителем по хозяйственной части Бегмой, обвиненным в растратах; во время процесса трепали и имя Луфера...

К этому времени я уже достаточно ясно представлял себе значимость и индивидуальные склонности каждого из педагогов фортепианного факультета, укомплектованного в целом, нужно признать, весьма солидно. Сомнений относительно выбора у меня не возникало: буду проситься к профессору Эйдельману. Мою просьбу уважили, и вот я — ученик Александра Лазаревича.

Во всем он являл собой полную противоположность моему прежнему учителю. И взаимоотношения в классе были совсем иные: отсутствовала непреодолимая дистанция между профессором и студентами. Александр Лазаревич был в обращении необычайно прост и непосредствен. С ним можно было беседовать о возвышенном и поэтичном, об обыденном и прозаическом — и обо всем не смущаясь, на равных. Говорил он быстро, с распевной интонацией, повышающейся к концу фразы — как говорят многие на Украине — и была эта «почвенная» интонация какой-то трогательной и милой. Он был маленького роста, к тому же как-то набок сутулился, так что казался еще ниже, и это тоже неким образом уравнивало нас: невысоким, вроде меня, не приходилось смотреть на него снизу вверх. Он носил сильные очки, а когда снимал их, в выражении его больших, чуть навывкате глаз было какое-то детское удивление. Его светло-каштановые волосы были с сильной проседью, и мне он казался весьма пожилым — смешно: ему было лишь сорок пять (он родился 7 июня 1902 г.¹ в городке Гостомель Киевской губернии).

Александр Лазаревич был очень подвижен, он не входил — вбегал в класс. Приветствия, расспросы, разрешение возникавших проблем — все это должно было занять как можно меньше времени. Смысл этой его поспешности мне дал понять косвенным образом, своим примером... Святослав Рихтер. То была пора развертывания его беспрецедентной концертной деятельности, которой все мы были захвачены. Не успевал прозвучать третий звонок, как появлявшийся на

¹ В большинстве источников указывается 1904 год рождения: этот год был вписан в паспорт А. Л. Эйдельмана по ошибке, которую ему не удалось исправить до конца жизни.



Львов, 1953. С Г.Г. Нейгаузом

эстраде Рихтер, словно всадник, устремлялся к роялю, дабы вмиг обуздать его. Ни одно лишнее мгновение не должно было отдалить главное, ради чего он жил и жили мы — музыку! То же самое было у Эйдельмана. Все происходящее было для него лишь предиктом к основному — музицированию. Вот когда раздавались звуки фортепиано — неважно, вызывал их к жизни он сам или ученик, чью игру он, наделенный взрывным темпераментом, переживал так же горячо, как свою собственную — вот тогда возобновлялась для него подлинная жизнь!

Что являла собой игра Александра Лазаревича? Могу ответить одним словом: волшебство. Рояль под его пальцами утрачивал свою ударную природу. Звук инструмента обретал редкостную объемность, мог быть то плотным, то разреженным. Его тембр становился мягким, шелковым, а legato оказывалось каким-то невероятным, как у скрипача или певца, владеющего бельканто. Даже приводя в разговоре какой-то музыкальный пример, цитату, он никогда не делал это механически, информативно озвучивая нотный текст — каждый момент

музыки, каждая деталь были осмыслены, прочувствованы, одухотворены. Он был словно наэлектризован музыкой, в медленных разделах энергия накапливалась, чтобы взорваться в быстрых. То была игра совершенно романтическая, но лишенная свойственных иным романтикам преувеличений, позы, пафоса. Преобладали нежные, акварельные краски, все было соразмерно и подчинено строгому вкусу. Произнесенные Листом слова о Шопене — «он открыто примкнул к стану романтиков, а на знамени своем



Львов, 1971. С младшим сыном Сергеем



Львов, 1952. Со Святославом Рихтером и женой Кетеваной

написал Моцарт» — вполне уместны для характеристики Эйдельмана.

Весной 1986 г. в Ленинград приехал Владимир Горовиц — это было незадолго до его кончины — и дал ставший историческим концерт в Большом зале Филармонии. В антракте я, как и все, ошеломленный, блуждая по фойе, столкнулся с ученицей Эйдельмана Зорой Цукер. «Александр Лазаревич!» — одновременно произнесли мы и отлично поняли друг друга: музицирование Горовица оказалось для нас обоих на редкость близким, родственным, ибо в божественных интерпретациях гениального пианиста слышался нам дух, стиль игры нашего педагога, оживало то, чему он нас учил. И немудрено: он с Горовицем ведь были соучениками, их наставники — Ф. М. Блюменфельд, Г. Г. Нейгауз — определяли дух, атмосферу, стиль той школы, которую они прошли, запрограммировали характер их артистического развития.

Какова была педагогическая методика самого Эйдельмана? Есть свойство, позволяющее всех учителей разделить на две категории. Одни воспитывают и обучают на собственном примере. Их принцип хорошо сформулирован по-немецки: *mach mit, mach's besser!* [делай, как я, делай лучше меня!]. Они тщательно занимаются деталями, много показывают, в частности, то, что досталось им от собственных учителей. Принцип другой категории педагогов: *sei selbstaendig!*

[будь самостоятелен!]. Они намечают для ученика цель, до которой он должен активно добираться сам — подобно тому, как не умеющего держаться на воде бросают на изрядной глубине: а ну-ка, плыви! В реальной практике, наверное, не встретить проявления этих педагогических принципов в чистом виде. Говорить обычно можно о преобладании того или иного принципа. Так вот, в работе Александра Лазаревича с учениками решительно преобладали свойства педагога первого означенного типа. Должен заметить, что и мне они близки: впоследствии в собственной педагогической работе я тоже придерживался методики показа. Ну, конечно же, инициативу ученика, проявления его художественной самобытности следует всячески поощрять. Но зачем ему изобретать то, что уже придумано? Пусть его инициатива стартует от следующего порога!

Когда я пришел в класс Эйдельмана, он был уже целиком сосредоточен на педагогической работе. В молодости же, в предвоенную пору, успешно концертировал (о чем, впрочем, не рассказывал — мне об этом говорили другие). Завоевав в 1931 году первую премию на Всеукраинском конкурсе пианистов и став солистом республиканской филармонии, он, владевший огромным репертуаром, многократно объездил весь Советский Союз, выступая в крупных центрах и небольших городках с сольными

программами. Интенсивная концертная деятельность его оборвалась во время войны из-за обрушившегося на него страшного горя. Когда война началась, когда, как упоминалось, стали бомбить Киев и возникла опасность вражеского вторжения, консерваторию, вместе с другими республиканскими учреждениями, эвакуировали. С нею отправились на Восток и Александр Лазаревич с женой Ольгой Ефимовной. Его родные, сестра с мужем, брат с женой и двумя маленькими детьми, а с ними и его мать, решили не уезжать (отца, который был видным адвокатом, музыкант потерял еще во время гражданской войны). Помнили, что за 20 лет до того германская армия уже побывала тут, полагали, что немцы — культурная нация, а слухи о преследовании евреев сильно преувеличены, надеялись, что все как-то обойдется. В злосчастный день 29 сентября семья погибла в Бабьем Яру. Убиты были и родители Ольги Ефимовны. Они-то как раз не хотели оставаться. В назначенный день отъезда вместе с дочерью и ее мужем они явились к консерваторскому поезду. Те, кто, как и я, уезжал тогда с Киевского вокзала, навсегда запомнили, что за ужас там творился. Ольга Ефимовна поручила отцу тащить тяжелый чемодан, что было ему нелегко, и он согласился на предложение незнакомого дядьки донести за плату груз до вагона. Подхватив багаж, тот быстрым шагом двинулся вперед и вскоре бесследно исчез в толпе. Узнав о краже чемодана и разгневавшись на отца, женщина отказалась его с матерью взять с собой в поезд. Когда через пару дней оставшаяся в Киеве ученица Александра Лазаревича Кето Хучуа зашла в квартиру Эйдельманов, чтобы по просьбе учителя забрать и сохранить несколько любимых его вещей, она, пораженная, встретила там пожилых супругов. Они сообщили ей о происшедшем, сопровождая свой рассказ проклятиями в адрес дочери. Спустя несколько дней фашистские войска оккупировали город... Возвратившись из эвакуации, Эйдельманы узнали о случившемся. Ольга Ефимовна пережила трагедию сравнительно легко, сумев вычеркнуть горестные события из своей памяти и ни в чем себя не упрекая. Александр Лазаревич же испытал тяжелейшее нервное потрясение. Каждый день приходил он к проклятому оврагу. К роялю же не прикасался и так и не смог больше подняться на концертный подиум. Впоследствии выступал очень редко, по особым поводам. И все же музыка, занятая с учениками постепенно возвратили его к жизни. Все больше погружался он в преподавательскую работу, пока она не захватила все его мысли. Великолепное пианистическое мастерство оставалось с ним и служило основанием его педагогики.



Нью-Йорк, 1993. У себя в кабинете

Больше всего из пройденного мною в классе Эйдельмана запомнились тем, как он показывал, чего добивался, произведения Шопена: Третья баллада, ноктюрны *As-dur* и *H-dur*, несколько мазурок. Из опусов других авторов — прелюдии *Es-dur* и *c-moll* Рахманинова. В первом из прелюдов он очень тщательно работал над аппликатурой, демонстрируя такие позиции левой руки, когда бы она была постоянно собрана, не раскрывалась, и благодаря частому и мягкому подкладыванию большого пальца возникало «абсолютное» *legato*. При этом доступными воспроизведению оказывались тончайшие нюансы динамики и агогики. Мелодические и аккордовые построения в правой руке представляли словно бы драгоценным фонтаном, омываемым водяными струями, которые в постоянно меняющемся тональном освещении обретали разные цветовые оттенки, то сумеречно-печальные, то просветленные (впрочем, тут возможны бесчисленные сравнения, как изобразительного толка, так и ограниченные эмоциональным миром человека, скажем, волны чувств, тревожащие и одновременно поднимающие душу).

Для того изысканно-простого стиля интерпретации, который культивировал Александр Лазаревич, по-особому важно было умение тонко педализировать. Он любил повторять: «Педаль — это инструмент, при пользовании которым уши управляют ногами». Вспоминаю, например, в *As dur*-ной балладе, в разделе, который сразу следует за вступительным, он настоятельно и, как мне казалось, парадоксальным образом рекомендовал в метре 6/8 соединять педалью слабую

долю с сильной, 6-ю с 1-й, 3-ю с 4-й — с тем, чтобы паузы на 2-й и 5-й долях, не затухающие педалью, были отчетливо слышны. Это сразу же придало лирическому образу неожиданный оттенок изящного лукавства. Приемы педализации, которыми он пользовался, были на редкость разнообразны: полная педаль, полупедаль, синхронная педаль, запаздывающая и так далее; в этом «контексте» усиливалась выразительность фрагментов, сыгранных без педали.

Александр Лазаревич знал сотни секретов, позволявших трудные для исполнения обороты в музыке разных стилей и авторов сделать удобнее и легче. Поразительна была его изобретательность в нахождении наилучшей аппликатуры. Важнейшим было положение первого пальца; от него в соответствии с нотным текстом формировалась позиция в ту или другую сторону. Руки у разных людей разные, и это тоже учитывал профессор. Главное же, решая аппикатурные задачи, он мыслил стратегически, подобно шахматисту, за ближайшей сложной ситуацией предвидел все последующие. Подобными тайнами, заветными техническими приемами, кои он узнал от своих учителей и придумал сам, профессор щедро делился с теми, кому они могли пригодиться.

Прививая ученику навыки выразительного исполнения, добиваясь совершенства, Александр Лазаревич проявлял редкое терпение и азартную настойчивость. Частенько казалось, у тебя ничего не получится, даже отдаленно не будет похоже на то, как выходит у него, а он настаивает на своем, заставляет повторять вновь и вновь, пока результат не

станет явным и не устроит нас обоих. Не помню, чтобы он занимался развитием техники с помощью каких-то упражнений. Полагаю, что беглость, ровность пассажей (как у него самого, так и у учеников) совершенствовалась косвенным образом — благодаря усилиям достичь максимальной связности звуков в *legato*, а развитость аккордовой техники во многом обеспечивалась заботой о мышечной свободе.

В классе Эйдельмана собрались молодые люди, наделенные органичной музыкальностью. Все жили ради музыки, хотя никому в голову не приходило говорить об этом — такое показалось бы выпяченным и смешным. Самой одаренной была Валя Барбер. Вспоминаю популярную во время войны песенку «Миленькая, маленькая, чуть повыше валенка, но зато удаленькая маленькая Валенька», я всегда ассоциировал ее героиню с нашей соученицей. Я слышал о Вале Барбер еще до войны, когда она была вундеркиндом. Теперь она стала зрелым музыкантом. Удовольствием было слушать и смотреть, как лихо, точно попадая своими небольшими ручками в нужные клавиши, играла она с листа и по слуху, соло и аккомпанемент. Она сочиняла выразительную музыку, красивые романсы — их пела неповторимая Наталия Дмитриевна Шпиллер.

Искренностью, трепетностью впечатляло музицирование Ии Царевич. Ее человеческие качества находились в редкой гармонии с ее музыкальностью. Моя будущая жена Ира Штейнберг, с которой мы вместе занимались на музыковедческом отделении, и я дружески сошлись с Ией, и дружба эта оказалась — на всю жизнь. Впоследствии Ия Сергеевна долгие годы преподавала в Киевской консерватории (впоследствии Национальной музыкальной академии), оставаясь одним из самых любимых коллегами и учениками ее педагогов. Когда разразилась черновыльская трагедия, Ия прислала к нам в Ленинград свою невестку с детьми; привязавшись к внукам нашей подруги, мы еще ближе сошлись с нею самой.

К самым способным принадлежала уже упомянутая Кето Хучуа. Все мы были тайно влюблены в эту статную девушку, с густым, «грузинским» голосом (каким говорила Верико Анджапаридзе, пела Тамара Церетели и поэт Нани Бреговдзе). Открытая, непосредственная, участливая, она излучала душевное тепло. Кето было девять лет, когда родители привели ее в музыкальную школу при консерватории с просьбой принять в класс профессора Е.М. Сливака. Ее определили, однако, в другой класс — А.Л. Эйдельмана. Родители, поначалу огорченные, согласились, и Кето, прозанимавшись у Александра Лазаревича десять лет, окончила школу в мае 1941 г. А в июне началась война. Отец ушел на

фронт, а девушка осталась в оккупированном Киеве. Ее вместе с младшим братом угнали на работу в Германию, где мальчик умер. В эти страшные годы о музыке, конечно, не могло быть и речи. Она вернулась домой в 1945 году и одновременно со мной поступила в консерваторию — конечно же, к своему первому и единственному учителю.

До войны ей исполнилось семнадцать, теперь был двадцать один. Она стала взрослой, красивой, пережитое добавило ей мудрости. И наш профессор — я убежден, не видевший, кроме жены, ни одной женщины — влюбился в нее, влюбился, «как мальчик, полный страсти нежной». И Кето его полюбила. Оба боролись со своим чувством, но это было как наваждение. И они решили соединить свои судьбы.

Но тут началось страшное. Жена профессора, Ольга Ефимовна, «подняла общественность» на свою защиту. Аспиранткой Александра Лазаревича была ее племянница Лена; она являлась в класс, когда он занимался с Кето, устраивала скандалы, оскорбляла обоих. Лена с теткой жаловались куда только можно, выдумывая несусветное. Они, по свидетельству Кето, даже написали Сталину, обвиняя девушку в том, что та... завербована германской разведкой. Чем мог подобный навет обернуться в то безжалостное время! Наставить «морально заблудшего» профессора на нужный путь было поручено самому Нейгаузу! Оба очень хорошо знали друг друга — еще с той поры, когда Генрих Густавович был киевлянином. Окончив в 1923 г. консерваторию у Ф. М. Блюменфельда, Эйдельман до 1928 г. каждое лето брал уроки у Нейгауза. Особенно же сблизилась, когда во время войны оба оказались в Свердловске. Тогда образовали фортепианный дуэт и много музицировали. Нынче же, призванный быть судьей, Генрих Густавович, прибыв из Москвы и ознакомившись с сутью дела, смог сказать лишь: «Саша, как я тебе сочувствую!».

Мрачные события личной жизни Эйдельмана разворачивались на чудовищном общественном фоне. Сперва грянула кампания по борьбе с «формализмом»: лучшие, талантливейшие композиторы были причислены к «антинародному направлению» в искусстве. Главным «формалистом» на Украине нарекли выдающегося мастера, любимого и почитаемого нами Бориса Николаевича Лятошинского. Вспоминаю, что между ним и Эйдельманом были добрые, доверительные отношения, усугублявшиеся тем, что в классе Александра Лазаревича занималась и была его любимой ученицей воспитывавшаяся в семье Лятошинских их племянница, уже упоминавшаяся Ия Царевич. Вслед за «антиформалистическим» костром запылал новый — кампания по искоренению «космополитизма».



Рим, 1978, первые месяцы эмиграции. Встреча с учеником довоенных лет Евгением Зданевичем

Это была уже откровенная, лишь слегка замаскированная антисемитская свистопляска, своего рода пролог к готовившейся Сталиным депортации евреев из европейской части СССР (как известно, не состоявшейся из-за смерти тирана). Виднейшие деятели культуры подвергались оскорблениям и травле, изгонялись с насиженных мест, из своих студий и кафедр. Настала пора освободить столичную консерваторию от «семитского засилья». Горестно провожали мы дорогих нам педагогов: выдающегося ученого-энциклопедиста А. А. Гозенпуда в Москву (откуда он вскоре перебрался в Питер, где до самой своей кончины летом 2004 г., в возрасте 95 лет, плодотворно трудился; мы с ним постоянно общались), его брата, композитора и пианиста М. А. Гозенпуда — в Новосибирск, туда же уехала историк русской музыки Л. Я. Хинчин, в Саратов — теоретик М. Ф. Гейлиг. Под общее улюлюканье рассталась Киевская консерватория и с А. Л. Эйдельманом. Ему предложили «для интенсификации музыкально-педагогического процесса на периферии» переехать в Харьков или Львов. Он без раздумий выбрал Львов. Мы, ученики, были подавлены горем. Единственным утешением служила надежда, что вне Киева сама собой разрешится его семейная проблема: нам так хотелось, чтобы Александр Лазаревич и Кето были счастливы!

Он уехал, оставив Ольге Ефимовне большую квартиру, не взяв ничего, даже собственного галстука. Борьба за Кето, что длилась уже четыре года(!), для него, однако, не окончилась. Едва он нашел во Львове жилье, туда явилась Ольга

Ефимовна. Александра Лазаревича вызвали в тамошний обком партии и заявили, что он не может быть допущен к педагогической работе, пока не возвратится к законной жене. Он был близок к отчаянию! Все, однако, разрешилось вдруг, в течение мига — по слову крупного начальника, которого попросила об этом бывшая сослуживица Эйдельмана, занимавшаяся с его детьми музыкой. И вот Кето, которая закончила к этому времени консерваторию, получила назначение во Львов. Любящие, наконец, соединились. Впрочем, первая жена не желала дать разрешение на развод, так что новый брак был оформлен лишь спустя десятилетие.

Я несколько раз во Львове навещал дорогое мне семейство. Их отлично налаженный, редкостно гостеприимный дом стал одним из центров художественной жизни города. Его охотно навещали едва ли не все приезжавшие с концертами большие музыканты. Со многими из них Александра Лазаревича связывали десятилетия преданнейшей дружбы. Здесь на прекрасном «Бехштейне» играли Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Яков Зак, Григорий Гизбург, Станислав Нейгауз, Мария Гринберг, Александр Иохелес и еще многие другие — разумеется, не только пианисты. Приезжая во Львов, я останавливался обычно у Дайчей (окончив Ленинградскую консерваторию, они успешно преподавали во Львове, Миша много концертировал, особенно часто выступая в Ленинграде, их сын Владимир, ныне известный пианист и профессор Ростовской консерватории, тогда учился у Эйдельмана). Они стали ближайшими друзьями семьи Александра Лазаревича.

С радостью наблюдал я, как интенсивно работает мой учитель, каким пользуется признанием. Ему удалось продолжить и развить ценные и многообразные пианистические традиции города, лишь недавно ставшего советским. Об этих традициях — Пражской, Венской, Варшавской, а также Парижской, Берлинской школ — я имел некоторое представление. Мальчиком я слышал легендарного Леопольда Мюнцера (во время войны убитого фашистами), в студенческую пору подружился, несмотря на разницу лет, с профессором Львовской консерватории, самобытной пианисткой Галей Левицкой и от нее кое-что узнал об ее учителях и коллегах. Эйдельману выпало разнородные традиции продолжить, добиваясь их гармонического взаимодействия с наследием и практикой российских фортепианных школ.

Конечно, Александр Лазаревич сразу же стал главой пианистического сообщества Западной Украины, пополнив его даровитыми, отлично обученными питомцами. Я знаю нескольких, но особенно часто и сердечно общался и много говорил о нашем общем педагоге с обучавшимся у него во Львове, а впоследствии также и в Нью-Йорке выдающимся московским пианистом-ансамблистом Юрием Полубеловым, чья игра, изысканная и проникновенная (я ощущаю это безошибочно), проникнута эйдельмановским шармом. Профессор очень ценил Юру и, когда семейство покидало страну, оставил ему их семейный Bechstein. В Петербурге я давно с большим удовлетворением наблюдаю за непрерывным развертыванием успешной педагогической деятельности Зоры Цукер, достойно продолжающей традиции Александра Лазаревича; его стиль, его приемы ощущаю я в игре ее воспитанников и лучшего из них — Мирослава Култышева.

Значительный вклад в музыкальную педагогику был внесен и Кето (Кетеваной) Константиновной. Около трех десятилетий она была ведущим педагогом Львовской консерваторской десятилетки. Лучшие из ее выпускников попадали в консерваторский класс ее мужа.

У Александра Лазаревича в первом браке не было детей, а ему, я знаю, хотелось их иметь. Кето подарила ему двоих сыновей, унаследовавших от родителей талант и обаяние. На разных широтах я встречаюсь с Георгием и Сергеем — они не схожи меж собой и разные виды творческой деятельности избрали, но оба успешно реализуют уроки полученной у отца школы. Старший, Георгий, живущий ныне в Париже, в свое время занимался фортепианной педагогикой, нотоиздательской деятельностью. Сейчас он один из самых уважаемых в мире

музыкальных продюсеров. Он — артистический директор Театра Коммунале имени Клаудио Аббадо в Ферраре (Италия), куда великий дирижер привлек его для руководства подготовкой музыкальных сезонов, чем он продолжает заниматься и после кончины Аббадо. Он также директор известного фестиваля на итальянском острове Эльба (том самом, где когда-то пребывал в ссылке Наполеон). Георгий основал его четверть века назад вместе с Юрием Башметом (с которым еще за четверть века до того сидел за одной партией Львовской музыкальной десятилетки).

Сергей обитает в Брюсселе и состоит профессором Королевской консерватории в Антверпене. Его имя стало известно в музыкальном мире, когда он, тогда 19-летний, через три месяца после прибытия семейства Эйдельман в Нью-Йорк в январе 1979 г., стал победителем престижного пианистического конкурса Young Concert Artists, после чего выступил с сольными концертами в Нью-Йорке, Вашингтоне и Лос-Анджелесе. В 1983 г. он стал лауреатом брюссельского Конкурса имени Королевы Елизаветы. Это послужило отличным стартом интенсивной концертной и педагогической деятельности, охватившей страны обоих полушарий. Несколько лет в качестве профессора престижной Академии Мусашино в Токио он провел в Японии, оставив добрый след в ее музыкальной культуре. Время от времени выступает он в Москве и Петербурге, где у него немало поклонников. В один из приездов он обстоятельно рассказал о своих художественных принципах и занятиях — беседа эта была помещена в «PianoФорум» № 4, 2010.

Вернусь в прошлое. Когда Эйдельманы приняли решение об отъезде в Америку, Георгий, который только что женился, вместе с молодой супругой приехал на Невские берега: хотелось проститься с Эрмитажем, Русским музеем, любимым БДТ, проникнуться красотой Северной Пальмиры. С Александром Лазаревичем и Кето мы попрощались по телефону. Все, кто покидал тогда страну, были до предела нервозны и измотаны грядущей неизвестностью (известно было лишь, что никогда уже сюда не вернешься) и мучительной, унижающей человеческое достоинство процедурой «оформления». К моему удивлению, на Эйдельманах эти предотъездные тяготы не сказались; они были спокойными и просветленными. Казалось, они уповают на удачу, думая, прежде всего, о сыновьях, надеясь, что те сумеют за океаном полно реализовать свои возможности. Им повезло: зарубежная жизнь сложилась, пожалуй, лучше, чем они рассчитывали. Александр Лазаревич оказался востребованным, и последние его годы были столь же творчески наполненными, как и прежние.

Ему было уже за 75, когда он, без знания английского, очутился в чужом, гигантском, наваливающимся на жителей своими домами-башнями Нью-Йорке. Поскольку Эйдельмана от внешнего мира всегда отделяла и оберегала некая звуковая сфера, адаптация в новую среду произошла достаточно легко. Он не думал о себе — главным было будущее сыновей. Между тем, прознав о прибытии знаменитого педагога, к нему стали обращаться пианисты с просьбой прослушать, проконсультировать, подготовить к экзаменам. Одного юношу он готовил к поступлению на фортепианное отделение Нью-Йоркского университета. Среди прочих абитуриентов тот оказался лучшим, и декан, поздравив вновь принятого студента, поинтересовался, кто же так славно обучил его. Молодой человек назвал имя профессора Эйдельмана и высказал желание и далее продолжать с ним заниматься. Руководство университета сделало все необходимое, чтобы заполучить замечательного педагога. К нему записалось много народу, и он справлялся с избыточной нагрузкой. Дело пошло еще лучше, когда в университет был приглашен также Георгий, свободно овладевший к тому времени английским, в качестве ассистента своего отца, а также руководителя собственного класса. Слава выдающегося фортепианного учителя и в Америке не заставила ждать себя — и снова Александр Лазаревич полностью погрузился в привычную для себя атмосферу творческого и дружеского общения с молодыми, самозабвенного, вдохновенного труда. К нему охотно переходили студенты из других учебных заведений, в том числе и из Джульярдской школы. До конца дней он жил музыкой. Ему еще посчастливилось — после полувекового перерыва — услышать в Эвери Фишер-холле своего однокашника «Володьку» Горовица. Сережа, который, как и остальные члены семьи, был на этом концерте, без усилий назвал мне дату, навсегда врезавшуюся в его память: 6 мая 1979 г.

Александр Лазаревич скончался в 93-хлетнем возрасте 31 октября 1995 года. Лежа на смертном одре, он продолжал слушать записи, прежде всего тех произведений, которые в молодости особенно любил играть в своих концертах. Кето рассказала мне: последним, что он услышал, был Полонез-фантазия Шопена. Его рука, неподвижно лежавшая на одеяле, вдруг ожила, «играя» начальную тему. Фраза эта, уходящая в небытие, выбита на каменном надгробии Музыканта...

В 2005 г. по приглашению Георгия я с дочкой побывали на Фестивале Юрия Башмета на острове Эльба и здесь встретились с Кето Константиновной. Хотя не виделись больше 30 лет, ощущение было,



Нью Йорк, 1985. С семьей и учениками

что расстались лишь вчера. А в 2016 г., путешествуя по Америке, мы в Нью-Йорке остановились у Кето. В огромной квартире на севере Манхэттена, которую когда-то предоставили большой семье, она теперь одна (конечно, ежедневно приходит к ней направленная социальным учреждением славная женщина помогать по хозяйству). Все в доме остается, как при Александре Лазаревиче. Меня Кето поселила в его кабинете, где стоит рояль, на котором он играл ежедневно, и мне было там хорошо. Конечно, мы постоянно вспоминали дорогого нам человека — вперемежку с рассказами Кето о продолжателях рода, детях, внуках и правнуках. Так случилось, что на неделю, проведенную там, пали дни рождения нас обоих: мне стукнуло тогда 87, ей — 92. Мы радостно отметили эти даты в кругу старых и новых друзей. И тогда, и совсем недавно, общаясь по телефону, я с удовлетворением констатировал, что ясный взгляд на жизнь, доброта, неподражаемый юмор прекрасной женщины продолжают пребывать с нею.

Прошу прощения у читателя за нескромность, за то, что воспоминания об учителе начал с разговора о себе самом. Но ради симметрии разговором о себе и закончу. После отъезда Александра Лазаревича во Львов я недолго занимался у Е. М. Сливака

и через год после окончания музыковедческого отделения окончил по его классу фортепианный факультет. Старый и большой, он не мог мне дать много.

Я не стал пианистом, но музыку всегда «держал в пальцах». Получив назначение в Днепропетровск и работая преподавателем истории музыки в училище, я постоянно ввиду отсутствия тогда фототеки играл (и пел!) учащимся весь требуемый программой репертуар. Я выходил и на городскую эстраду, исполняя концерты с местным симфоническим оркестром. Вместе с учеником Ойстраха, скрипачом Матвеем Либерманом, впоследствии видным профессором Новосибирской консерватории, а затем — вплоть до недавней кончины — Иерусалимской музыкальной академии мы давали цикл сонат Бетховена. В конце 1954 г., в связи с поступлением в аспирантуру Научно-исследовательского института театра и музыки мы с женой переехали в Ленинград. В течение нескольких десятилетий я преподавал в Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории. Ведя на отделении режиссуры музыкального театра курс «Драматургический анализ оперы», я постоянно проигрывал студентам клавиры и партитуры. Подвизаясь

в течение полувека на петербургских эстрадах в качестве музыкального лектора, я иллюстрировал свои лекции игрой на фортепиано не только соло, но и в партнерстве с музыкантами-исполнителями, такими замечательными, как, к примеру, певец С. Н. Шапошников, скрипач Б. Л. Гутников. На вечере по случаю моего 70-летия, состоявшемся в Петербургском Доме композиторов, я получил щедрый подарок: возможность выступить в ансамбле со звездами Мариинского театра, в их числе — с несравненной Анечкой Нетребко, сделавшей вскоре фантастическую карьеру и нынче именуемой *primadonna assoluta*. Поздравляя меня, просвещенная моя приятельница Зоя Борисовна Томашевская, друг Ахматовой и Рихтера, сказала: «Зачем Вы занимаетесь писательством? Вам надо играть!». Комплимент, который, казалось бы, должен меня огорчить, я воспринял с радостью. Может, когда я за клавиатурой, у меня действительно что-то получается? Если да, то этим я обязан моему дорогому учителю Александру Лазаревичу Эйдельману. Он открыл мне не только пианистические приемы, но и нечто гораздо большее — как глубже понимать и чувствовать музыку. ■



Яков КАЦНЕЛЬСОН: «НА СЦЕНЕ ФАЛЬШЬ СЛЫШНА СРАЗУ»

С пианистом Яковом Кацнельсоном мы встречаемся не впервые. И каждая встреча оставляет в памяти огромный след, заставляет взглянуть на музыкальную жизнь в стране по-новому и с неожиданной точки зрения. Эта беседа исключением не стала, и остается только удивляться, каким образом, отвечая даже на самые простые и, казалось бы, очевидные вопросы, Якову удается создать пространство новых смыслов в самых обычных местах. Именно поэтому интервью с ним хочется перечитывать много раз, постоянно открывая для себя что-то новое. Хочется выразить надежду на то, что и читатели «PianoФорум» разделят удовольствие от этого процесса.

— Три года назад мы обсудили, кажется, все. Но прошло время, и я снова хочу задать тебе вопрос: кем ты себя ощущаешь на данном этапе жизни?

— Тем же, кем и тогда. Я тогда ответил, что «я — никто», и это очень удобная позиция. Тот, кто никто, он и есть одновременно все. Никто и остался. Сейчас еще добавлю, что это удобная позиция, позволяющая избегать ограничений.

— То есть за эти три года в твоей жизни ничего не изменилось?

— Нет, так я не могу сказать. Все меняется каждую секунду, каждый час, каждый день. Что-то меняется, а что-то остается неизменным. Если я начну задумываться над этим, то жить будет некогда. Но если меня спросят, кто я, наверно, никогда не отвечу на этот вопрос более емко, чем — «никто».

— Какие-то глобальные события произошли за этот срок, которые повлияли на твою жизнь?

— Я не делю события на «глобальные» и «не глобальные». Иногда вдруг какая-то «не глобальная» мысль в голову придет, но именно она окажет сильнейшее влияние на всю оставшуюся жизнь, и это станет глобальным. Если иметь в виду кардинальные изменения — такие, как свадьба, рождение ребенка, переезд

в другую страну или участие в важных мероприятиях, — здесь я скажу, что ничего не изменилось.

— Как развивается твоя преподавательская карьера?

— Она идет дальше. У меня теперь свой класс, свои классные вечера, уже не связанные с Элисо Константиновной Вирсаладзе. В чем-то это сложнее, в чем-то проще. Я бы сказал, что скорее сложнее, чем проще, потому что раньше это был коллективный труд Элисо Константиновны и ее трех ассистентов. Как-то она даже сказала, что это «она ассистент, а мы ее три профессора» (смеется). Сейчас у меня свой класс, а у нее свой. И я даже не очень хорошо знаю ее учеников. Но продолжаю ходить на классные вечера, и мы продолжаем общаться. Мы не потеряли контакт, да это и невозможно. Теперь я самостоятельно преподаю и не могу ничего ни на кого свалить. Я несу ответственность за каждое произведение, за каждую ноту, которые играют мои студенты. И я могу идти с ними по своему пути.

— Ты можешь из них лепить, что хочешь?

— Нет, увы, не все. Потому что не вылепляется все, что я хочу. Я бы с радостью лепил, что надо. К сожалению, их мнение тоже имеет значение.



— *То есть они противопоставляются тебе? Не всегда соглашаются с тобой?*

— Не всегда. Они, может, и рады бы согласиться. Но сейчас очень сложная жизнь у молодежи. Студенты ищут, как бы заработать, и не могут фанатично тратить все свое время, все свои силы только на изучение предмета, специальности. Мне это совсем не нравится, но тут ничего нельзя сделать.

— *Бывают у тебя конфликтные ситуации с учениками?*

— Пока серьезных конфликтов не было. Были случаи, мы расставались со студентами, когда оба понимали, что ничего хорошего из нашего тандема не получится: я ничего не могу дать из того, что нужно именно этому ученику. Всем ведь нужно разное. Поэтому, если кто-то понимает, что ему это не нужно, или я понимаю, что ему нужно другое, мы расстаемся, но конфликтом я это не считаю. На самом деле для полного счастья и хорошей жизни совершенно не обязательно быть пианистом.

— *Но если человек поступает в консерваторию на фортепианный факультет, наверно, он именно об этом мечтал?*

— Или он мечтал, или кто-то за него мечтал. Бывает и так. Очень часто.

— *В 17 или 18 лет — это уже осознанный выбор, это не 5 лет, когда тебя родители отдают в школу.*

— Если это выбор, то, конечно, осознанный. Но иногда не все так просто, и не всегда с ними обсуждают и предоставляют этот выбор. Иногда у них и выбора нет, только поступать в консерваторию. Уже потом что-то начинает постепенно складываться. А может, не начинает... Но мне не хватает у студентов именно фанатичного отношения к музыке. Вообще это очень большая редкость сейчас. Есть фанатизм к игре на рояле, к профессии пианиста. Здесь очень важно разделять: игра на рояле — это все-таки средство. А важно — отношение к музыке целиком. В целом.

— *То есть, по-твоему, музыка — это огромная область жизни, в которой игра на рояле занимает определенное место?*

— Абсолютно.

— *Так же, как и в опере, к примеру. Можно любить петь, но при этом надо любить и музыку.*

— Недавно я читал интервью со знаменитой музыканткой, в котором она призналась, что «с детства не любила музыку, но очень любила играть на своем инструменте». А я, когда прочел, понял, что это слышно по тому, как она играет. Она любила играть — двигать пальцами по инструменту — и делала это с любовью. То есть там — любовь к движению.

— *Это, скорее, любовь к спорту, а не к искусству...*

— Так и есть: в ней живет спортивная энергия. Она всегда была и меня смущала, и не только меня. Многие думали: хорошо играет, замечательно, но что-то не то с ее игрой. Надо отдать ей должное, в интервью она об этом сказала честно. Да, она играла бойко, живо, даже агрессивно. Но без любви к музыке.

— *И это сразу чувствуется... Но вернемся к нашему прошлому интервью. Ты тогда сказал, что «у русского пианизма надежды нет».*

— Это было сказано в определенном контексте. Надежда на что?

— *На появление талантов, личностей. Мы тогда говорили о том, что хороших музыкантов много, а по-настоящему талантливых — единицы.*

— Правильно, я и сейчас могу то же самое сказать. Хотя сегодня отвечу скорее так: я не стал бы разделять пианизм на

«русский — нерусский». В наше время все настолько перемешалось! А по поводу надежды... На отдельных людей — на них вся надежда. Есть, конечно, таланты.

— *У тебя на заметке такие имеются?*

— Конечно. Мне очень нравится Юрий Фаворин, который был моим учеником по концертмейстерскому классу в Школе имени Гнесиных. Я рад за Юрия, по-моему, он хорошо развивается, его любят, у него есть своя публика.

Мне, например, очень нравится (хотя тут я не могу быть абсолютно объективным) наш ученик Дмитрий Шишкин. У него совершенно феноменальная пианистическая одаренность. Еще у Димы есть качества, которых очень многим талантливым музыкантам не достаёт: он умеет нравиться разным людям. Он не вызывает по этому поводу серьезных споров. Он такой, что способен нравиться многим (улыбается). И я считаю, что это очень хорошо. Когда человек вызывает споры, это тоже хорошо, но не очень хорошо для развития его профессиональной деятельности.

Очень нравится Сергей Каспров, ассистент Алексея Любимова. Он много выступает, но не имеет той известности, которой достоин. У Сергея интровертный темперамент, при этом он играет очень виртуозно, ярко, своеобразно.

Вот эти три имени пришли мне сразу в голову. Конечно, есть и другие. Я не буду говорить о тех, кто на вершине, кто уже добился известности. Там тоже есть и очень хорошие, и случайно ставшие известными. Но я бы не хотел называть имен.

— *Недавно вышло интервью с ректором Московской консерватории Александром Сергеевичем Соколовым. Он отметил, что у нас сейчас «детские районные музыкальные школы, школы искусств низведены практически до клубного, кружкового уровня работы... Запад чем силен? Тем, что у нас прежде называлось домашним музицированием, а теперь забыто. В этом отношении западная аудитория концертных залов очень грамотная, подготовленная средой обитания. Для нас же это проблема, потому что как раз районные музыкальные школы, в первую очередь, готовили такую аудиторию».*

— Я с ним абсолютно согласен.

— *Ты много концертируешь на Западе, действительно ли западная аудитория грамотная и подготовлена лучше нашей?*

— Я бы так не сказал. И что значит — западная? В каждой стране по-разному. Если брать Германию, то — да, у них домашнее музицирование входит в обязательную программу воспитания, и не только ребенка. Дело не в ребенке. У нас тоже бывает, что детей отдали в (мое «любимое» слово) музыкалку. Когда я слышу «в музыкалку», я сразу понимаю, что, раз ребенка туда отдали, можно крест на нем ставить... Как правило, его потом оттуда забирают, и в лучшем случае у него нет стойкой аллергии на музыку. А в Германии все по-другому. Взрослые люди — адвокаты, врачи, философы — собираются после работы и играют квартет. Или трио. Как некоторые собираются играть в карты, так они собираются помузицировать. И это очень распространено. Правда, это больше касается северной Европы — скандинавские страны, Германия, Австрия, Швейцария.

— *Но для того, чтобы собираться и играть в ансамбле, нужно владеть хоть какими-то базовыми навыками, нотной грамотой и техникой.*

— Какие-то азы у них есть, конечно. Они берут уроки, занимаются с частными преподавателями. Я помню, как у моего друга детства, гобоиста Димы Булгакова брала частные уроки игры на гобое женщина, мэр маленького городка. И она могла играть в любительском оркестре или ансамбле. И играла. Конечно, это не звучало особенно хорошо, но ведь и задачи не

было играть выдающимся образом. Была задача играть так, чтобы получать удовольствие. Но, с другой стороны, если играть совсем плохо, то и удовольствие невозможно получить. Конечно, такие люди — гораздо более подготовленные слушатели.

— *То есть домашнее музицирование в первую очередь воспитывает культуру слушания?*

— Безусловно. Это вообще замечательное хобби, но у нас такой традиции нет. И нечего даже говорить об этом... Хотя я заметил, что сейчас количество людей, не воспитанных в музыкальном ключе, но интересующихся классической музыкой, больше, чем во времена моего детства. Классическая музыка становится все более модной. Именно модной. Это не очень хорошо. Но это лучше, чем мода на что-то другое. Я бы даже сказал, что в последнее время модным стало оперное искусство. Опера сейчас более модная, чем концерты инструментальной музыки.

— *Ну, не скажи. На концерты Теодора Курентзиса — просто повальная мода.*

— Мода на исполнителей — это другое. И неважно, как он играет и на чем. Он может играть даже на унитазе. Но если он модный, то будут все ходить. Будут всегда полные залы.

— *Кстати, про Курентзиса. Какое отношение у тебя к этому феномену?*

— Он, конечно, человек потрясающе одаренный. Не могу судить о нем абсолютно авторитетно, но то, что до меня доходило, с музыкальной точки зрения очень интересно. Лично я с ним не знаком, но у нас очень много общих знакомых, и, судя по их рассказам, это очень интересная и экстравагантная личность, как раз такая, которая может вызывать споры.

— *А ты хотел бы вместе с ним сыграть?*

— Конечно, хотел бы.

— *Что в нем такого, чем он так привлекает других музыкантов?*

— Он очень своеобразный. Думаю, этим своеобразием и привлекает. И тем, что у него совершенно по-особенному звучит оркестр. Я слышал его концерт в Большом зале консерватории, слышал «Воццека» в Большом театре, слышал «Реквием» Моцарта, который мне очень понравился. Но я слышал и «Золушку», которая мне понравилась меньше. Это не означает, что она была плохо исполнена. Могут быть вещи, которые нравятся меньше даже у какого-то выдающегося музыканта. Например, «Воцтек». Не все оркестранты были в восторге от того, как Курентзис с ними кропотливо работал. Многим просто не хочется работать так, им лень. То, чего он от них добился, — это был очень высокий уровень исполнения.

— *Ты часто принимаешь участие в камерных концертах, играешь с разными музыкантами. В каких программах в ближайшее время ты будешь выступать и с кем?*

— Я не очень люблю застывшие формации, когда музыканты выступают все время в одном составе как некий «Ансамбль Ансамблевич». Я бы не хотел иметь такой ансамбль, мне интересно играть в разных составах. Люблю, когда состав участников варьируется. Хотя многие прекрасные музыканты имеют совершенно противоположное мнение и выступают в устоявшихся ансамблях. Как ни странно, я с ними тоже согласен — такое мнение имеет право быть.

В ближайшее время буду участвовать в фестивале «Возвращение», а там всегда камерная музыка. «Возвращение» — это особый формат. Честно говоря, я пока даже не в курсе, что я там буду играть и с кем (улыбается).

В июне в Бетховенском зале Большого театра должна быть московская премьера камерной версии Четвертого концерта

Бетховена. Это бетховенская версия для фортепиано и струнного квартета. В этот проект меня пригласил Борис Лифановский, концертмейстер группы виолончелей Большого театра, и я с удовольствием принимаю в нем участие.

— *Твои программы славятся концептуальностью: что ни программа — то бриллиант. В твоём случае можно смело говорить о симпатиях к определенным композиторам. Три года назад это были: Бах, Шопен, Бетховен, Прокофьев, Шуберт, Шуман...*

— Да, но я же вырос на них с раннего детства! У меня любимые композиторы — те, которых я играю, и даже те, которых не играю. Этот вопрос очень сложный для музыкантов, но его любят задавать.

— *И обычно музыканты отвечают стандартно: «любимый композитор — тот, которого я сейчас играю».*

— Именно! Ответ стандартный, но он верный. Если не любишь, то нельзя играть.

— *Но сейчас ты готовишь какую-то программу? Уверена, что это будет — как озарение, что-то абсолютно оригинальное.*

— В этом сезоне готовлю программу, состоящую из шедевров. Другого я просто не играю (смеется). В первом отделении — Рамо и Бетховен, во втором — поздний Прокофьев: Шестая соната, два вальса из оперы «Война и мир», вальс и «Контрданс» из кинофильма «Лермонтов». Это авторские версии для фортепиано. Раньше я играл много раннего Прокофьева, а сейчас захотелось войти в совершенно другую атмосферу. Ранний и поздний Прокофьев очень отличаются.

— *Как ты узнал про музыку Прокофьева к фильму «Лермонтов»?*

— Копался дома в собственных нотах и нашел. Вальсы из «Войны и мира» я уже играл, а пьесы из кинофильма «Лермонтов» не очень-то и знал. Тем более, вальс называется «Вальс Мефисто». Лермонтов и Мефисто — очень подходящие образы.

Еще собираюсь играть Первый концерт Рахманинова. Да, я теперь стал играть Рахманинова (улыбается). Первый концерт — особенный. Я всегда любил это сочинение, но не могу сказать, чтобы мне хотелось его играть. А сейчас захотелось. Именно его. Очень весеннее сочинение, ранняя рахманиновская юность. Для меня это совершенно новая страница.

— *Ты же избегал Рахманинова?*

— Я его избегал, потому что он был исполняем буквально всеми, особенно молодыми. А я стараюсь исполнять то, на что у меня есть свой взгляд. К работе над произведением можно приступить тогда, когда свой взгляд на него у тебя внутри уже есть, сформировался. Надо находить именно свое.

— *Но этюды-картины, которые ты играл год назад, были потрясающие! Все там тебе удалось, все получилось.*

— Я их исполнял не просто как Этюды-картины Рахманинова, а в сочетании со всей программой «Магический круг». Ее идея пришла мне в голову совершенно неожиданно, когда я был в Бразилии. Я тогда размышлял, какая музыка может быть близка тому особому настроению, особой энергии, которая есть в этой стране. И мне пришел в голову Рахманинов. Это наиболее близкая бразильскому настроению музыка. Хотя ничего вроде бы общего! Потом меня осенило, что мы во многом близки с бразильцами. В смысле культурном — очень много различий: разные танцы, разные песни, разные проблемы. А в смысле эмоциональном, душевном, ментальном очень много общего. У меня тогда получилось настоящее путешествие: от Рахманинова туда, немножко к югу. Сначала был Дебюсси



(причем Дебюсси с его испанской музыкой), потом — настоящая испанская музыка, плавно переходящая в аргентинскую, дальше была бразильская музыка, потом опять испанская, потом опять Дебюсси и возвращение к Рахманинову.

Я считаю, что эта программа — моя удача. В том смысле, что вся эта музыка рассматривалась под моим собственным углом. Не общее место по принципу «выходит пианист играть Рахманинова», когда все очень красиво, здорово, но имеет какое-то общее настроение, то есть то, что от этого ожидают. А здесь мне удалось передать публике мой взгляд на эту музыку.

— *Мне кажется, удастся это или нет, во многом зависит от твоего конкретного состояния в данный конкретный момент. Насколько ты отдаешь то, что у тебя накопилось к этому моменту, настолько удачной получается программа.*

— Непонятно вообще, от чего это зависит. Если бы мы все заранее знали, от чего зависит или не зависит удачное выступление, наша жизнь была бы намного проще. А тусклые выступления бывают у всех без исключения, даже у самых-самых великих. И, если вдруг кто-то выходит, и у него нет никакой энергии, нельзя за это в него кидать камни. Другое дело, если это повторяется — это уже нехороший знак. Но это случается с каждым. Не может быть по-другому. Наше дело — чтобы зрители ничего не заметили, если что-то с тобой не то. Самые великие это умеют. Публика остается в восторге, а сам музыкант не доволен. Бывает, что сам человек доволен, ему кажется, что все хорошо, а нет этой связи с публикой.

— *А для тебя реакция публики имеет значение? Или ты стараешься не обращать внимания?*

— Очень бы хотелось совсем не обращать внимания. Но никак не получается — это чувствуется сразу. Для меня гораздо важнее состояние напряжения во время игры — напряжения между публикой и мной. Дело даже не в аплодисментах и не в том, что будут потом говорить, а именно в том состоянии, в котором пребывает публика во время моей игры. Очень чувствуется, захвачена публика или нет. Если она захвачена, это

помогает. Хотя тогда в зале — тишина полная. Если не удалось ее захватить, это сразу слышно, и это начинает мешать.

— *В чем это выражается?*

— Непонятно. Какие-то энергетические вещи. Знаешь, это как электрический контакт: подсоединение или есть, или его нет.

— *Я сама это часто ощущаю как зритель —ходишь в зал и понимаешь, тебе здесь уютно и легко. Тебя окружают люди, которые с тобой на одной волне. И концерт получается. А бывает, сидишь и понимаешь, что на сцене-то все прекрасно, а реакция зала — мутная, тяжелая. И впечатление от концерта смазывается. А каково тогда исполнителю?*

— Да-да. У меня бывало, что, когда я сидел в зале, и были совершенно прекрасные концерты, которые мне очень нравились, и меня они абсолютно захватывали, а у людей вокруг была совершенно другая реакция. Их это никак не вдохновляло. Разные бывают варианты.

— *Признаешь ли ты вдохновение? Или все, что рождается под пальцами пианиста в концертном зале, — результат продуманной подготовки, упорного труда и мыслительного процесса?*

— Конечно, вдохновение очень важно. Но оно редко приходит само собой, его надо заслужить всем тем, о чем ты говоришь.

— *Какое исполнение ты считаешь эталонным?*

— Я считаю, что эталонного исполнения не существует.

— *Но ты бываешь доволен собой и своим выступлением?*

— Иногда бываю доволен по прошествии минимум года, когда слышу запись со своим выступлением. И тогда вдруг понимаю, что я — доволен. Сразу же после выступления такого не бывает, потому что на самом деле никогда не делаешь того, что задумываешь, на сто процентов. Но в тот момент, когда играешь, хочется ближе к ста процентам. Можно сказать, что раньше я был резко недоволен все время, а сейчас стал мягче к себе относиться.

— *Может, просто мудрее стал? Или приходишь к согласию с собой.*

— Не знаю, не знаю... Сейчас у меня, честно скажу, больше моментов удовлетворения, чем раньше. Но полной удовлетворенности не бывает. Не помню таких моментов.

— *У тебя была изумительная программа с сонатами Скарлатти. Вообще, музыка Скарлатти в твоём исполнении звучит идеально, это, наверное, и есть тот самый стопроцентный результат. Будешь ли ещё нас баловать Скарлатти?*

— А мне совершенно не нравилось, как я играл Скарлатти. Мне кажется, Гендель или Куперен мне удались больше. Для меня Скарлатти — это особое время и особая спонтанность в неаполитанском духе XVIII века. Но я очень люблю его музыку.

— *Какими качествами в наше время должен обладать музыкант, чтобы добиться успеха?*

— Чтобы добиться успеха, музыкант сегодня не должен обладать музыкальностью, абсолютно. Ни музыкальностью, ни поэзией, ни музыкальным талантом.

— *Но это же ужасно.*

— Да. Просто это совершенно не связано с успехом. Можно всем этим обладать и не иметь никакого успеха. Сегодня, чтобы добиться успеха, нужно быть очень хорошим профессионалом в своём деле, то есть уметь очень хорошо играть на своём инструменте. Хотя мы знаем примеры, когда люди не очень хорошо умеют играть и все равно становятся успешными. Но есть и другие пути. Нужно стечение многих обстоятельств. Нужно везение. Нужно очень хорошо чувствовать, с какими людьми находиться рядом. Нужно уметь с ними быть в прекрасных отношениях и уметь добиваться того, что тебе надо. И нужна очень большая физическая выносливость.

— *А талант?*

— А талант... Ну, конечно, если человек — совсем бездарность, понятно, что он не пробьётся, какими бы другими качествами он ни обладал. Но талант для сегодняшнего дня — это далеко не все, чем нужно обладать. Если человек не имеет бойцовских качеств и умения дружить с «нужными» людьми, даже просто — умения дружить и понимать, с кем надо дружить, — ничего не получится. И, конечно, должны быть очень крепкие нервы. Современная концертная жизнь вообще не предполагает никакой заботы о внутренней жизни музыканта. Сегодняшние концертные организации и агентства совершенно не думают о том, что музыкантам надо отдыхать, заниматься, репетировать. Они думают, что, если уж музыкант пробился, пусть он теперь работает. Если он один раз оступится или не справится, не беда, за ним стоят сотни других, которые тут же займут его место. Никто и не пожалеет о нём.

— *Какая грустная ситуация...*

— Мы ведь говорим не о хороших музыкантах, а о том, что нужно, чтобы добиться успеха. Вот я и говорю о том, какова цена успеха.

— *С другой стороны, представь себе, есть действительно уникальные самородки, они никем не открыты, где-то прозябают... И у нас нет возможности о них узнать и ходить на их концерты, потому что они не смогли пробиться. Разве это справедливо?*

— Конечно, это несправедливо. Но так было всегда, а сейчас — особенно. Единственно, я все-таки думаю, что, возможно, скоро маятник качнется в другую сторону, и для достижения успеха ты не обязательно должен быть очень молодым, энергичным и «товарной» внешности.

— *А если вдруг появится такой юный гений, как когда-то Григорий Соколов (а ни энергичным, ни «товарной внешности» его не назовешь)? Какие шансы пробиться сейчас у него бы были?*

— Он в таком положении, что ему вообще ничего этого не надо. То, о чем я говорил, его не касается.

— *Раз уж заговорили о гениях. Из наших современников кого бы ты назвал в ряду великих?*

— Михаила Плетнева. Андраша Шиффа. Григория Соколова. Альфреда Бренделя. Пауля-Бадурю Сконду можно назвать. Это я говорю про мировых звезд.

— *Мало, да.*

— Сейчас больше музыкантов среднего уровня. Зато этот средний уровень гораздо более высокий. Феерический, можно сказать. И из этого среднего пробиться в самый высокий очень сложно. Они ничем не уступают великим в смысле профессионализма и мастерства.

— *Ты понимаешь, в чем разница? Когда мы упоминаем имена Микеланджели, Плетнева, Шиффа...*

— Дело совершенно не в мастерстве. Они все — очень разные. Можно слушать запись и понимать, что это может быть только этот исполнитель. Слушаешь Рихтера и понимаешь, что это именно Рихтер. Слушаешь Микеланджели и понимаешь, что это может быть только Микеланджели. Их невозможно спутать одного с другим. А сегодня... Играет один, другой, третий. И они очень хорошо играют. И, наверное, даже по-разному. Но эта разность — она не настолько явная.

— *Все равно, когда я слушаю Плетнева, кожей ощущаю, что это — космос.*

— Да, Плетнев — очень своеобразный. Это авторская игра.

— *Но у тебя тоже авторская. И у других пианистов тоже авторская.*

— Просто мы все на разных уровнях. Стараемся делать на своём уровне максимум, что возможно.

— *Чем ты сейчас увлечен?*

— Изучением португальского языка.

— *Это из-за Бразилии? Знаю, что в последнее время ты часто ездишь в Бразилию.*

— Да. Так у меня было с Польшей, Францией. Теперь с Бразилией. Хочется разговаривать на их родном языке, а не на каком-то нейтральном, которым владеют и они, и я. Чтобы лучше понять их характер, менталитет, войти в более близкие отношения. В этом смысле бразильцы идут навстречу с еще большей радостью, чем жители других стран.

Бразилец Густаво Корвалио (это наш бывший ученик, он обучался в Московской консерватории у Элисы Константиновны Вирсаладзе и у меня), очень одаренный пианист, проводит там фестиваль «Artes Vertentes». Кроме музыки, у Густаво еще много других интересов в жизни: он увлекается кино, театром, поэзией. Более того, он влюбился в Москву, быстро выучил русский язык, встретил здесь прекрасную, очаровательную жену и увез ее в Бразилию. Кстати, если бы не его жена, вряд ли бы получился такой замечательный фестиваль, абсолютно не похожий на остальные. В Европе многие фестивали сделаны по одной схеме, а бразильский — другой. Он охватывает не только музыку: здесь и театр, и кино, и художественное искусство.

— *Где он проходит?*

— В штате Минас-Жерайс, в городе Тирадентис. Это совсем маленький, старый колониальный городок, туристический центр



штата. Штат Минас-Жерайс известен своим золотом, всем, что связано с золотой лихорадкой в Бразилии. Туда с удовольствием приезжают известные музыканты и из Европы, и из Бразилии. Мы выступали на фестивале со скрипачом Степаном Яковичем, альтистом Максимом Новиковым и виолончелистом Борисом Лифановским.

— **Какая публика там собирается?**

— Прекрасная! Но это своя, особенная публика. Из года в год одни и те же зрители, хотя, конечно, приехать может кто угодно. Есть костяк публики, который неизменен: это друзья фестиваля, многие из них его спонсируют, помогают в организации. Здесь царит семейная атмосфера. Участники живут в семьях или в семейных отельчиках и погружаются в особенности бразильской жизни. У меня возникает ощущение, будто я оказываюсь в бразильском сериале (*смеется*). Фестиваль идет дней десять, но обычно я беру дополнительно несколько дней для отдыха и подготовки. А в этом году у меня был еще один концерт в другом городе.

Я никогда не знаю, что будет впереди, надеюсь, что знание языка пригодится, если я поеду на фестиваль осенью. Но независимо от фестиваля, у меня уже есть новые знакомые, которые приезжали в Москву и с которыми я поддерживаю связь. Когда учишь язык, сразу погружаешься и в музыку, и в литературу, и в поэзию, и в характер страны, и в ее историю. Правда, я учу бразильский вариант, а он проще. Бразильцы говорят мягко, красиво и довольно медленно.

— **Какие качества ты ценишь в людях больше всего?**

— Мне проще сказать, что мне не нравится в людях. Я не выношу фальши, я сразу чувствую, когда человек изображает

другого человека. Пускай он лучше будет холодным и отстраненным, какой он и есть на самом деле, чем изображать душевность. Кстати, и музыкантов это тоже касается. Есть музыканты холодные, например, Микеланджели. Но это не мешало ему быть гениальным. Он не изображал из себя ничего. А бывают люди, у которых эмоций нет, а они их изображают. Или улыбаются, потому что так полагается. Я это всегда вижу, и меня это очень сердит. А ко всему остальному отношусь достаточно лояльно.

— **Да, Яша, тебя не проведешь. Магические свойства твоей натуры помогают в сложных жизненных ситуациях?**

— Не знаю, не знаю. Может быть, в чем-то и мешают. Не хочу сказать, что я сразу всех насквозь вижу. Я не это имею в виду. Но фальшь я чувствую. И от этого что идет? Что я ценю? Естественность, органичность.

— **Наверно, это и в музыке отражается?**

— Обязательно. Я и в музыке то же самое ценю. Можно еще развивать эту тему, но мне кажется, что слово фальшь — очень емкое. Оно все вмещает.

— **Конечно, фальшь бывает не только на сцене, но и в жизни.**

— В жизни бывает проще обмануть. На сцене фальшь слышна сразу. С первой ноты. Более того, даже до того, как человек начал играть, когда он только выходит на сцену, сразу понятно, что это — фальшь. А в жизни у людей разные бывают актерские качества. Сымитировать что-то можно, но ненадолго. Все равно будет понятно. Но я предпочитаю, когда у людей нет двойного дна.



— *Я вспоминаю, как ты выходишь на сцену — немножко по-балетному. Ты сам замечал это или нет?*

— Ну, не уйти от увлечения детства и ранней юности! И слава Богу. Балет — это прекрасно.

— *Еще Скрябин считал, что танец освобождает тело, и рекомендовал танцевать каждому музыканту.*

— Абсолютно согласен. Более того, мои студенты, которые учатся на факультете исторического и современного исполнительского искусства, изучают барочный танец. Я считаю, что это прекрасно. И очень жалко, что мы в наше время были этого лишены. Они знают, как танцевать гальярду, менуэты, павану, все старинные танцы, причем разных стран. Очень часто в старинной музыке танец подразумевался, но не назывался. Мы можем только интуитивно догадываться, какой это танец, а они уже знают точно, как его танцевать, как играть эту музыку, каково ее происхождение. Я считаю, что это очень интересно и важно.

Лично для меня из-за моего танцевального прошлого ритм вообще имеет решающее значение. Сперва — ритм. Потом уже мелодия, интонация и так далее. Но сначала надо понять движение. Это для меня основа. Потом уже все остальное.

— *Только не смейся, хочу задать тебе такой банальный вопрос. Как ты руки бережешь?*

— Никак. Не надо делать что-то такое, что для них плохо. И потом, у всех разные руки. Кому-то и топор не страшен (улыбается). Кому-то можно перегружать, а кому-то не надо. Я не могу сказать про себя, что я физически сильный. Я совсем не спортивный. У меня есть два способа: либо себя беречь, либо себя укреплять. Я предпочитаю беречь.

— *А укреплять не пробовал?*

— На это нужна воля, а у меня ее не хватает. Массаж с удовольствием делаю. Это полезно и до концерта, и независимо от него. У меня есть знакомая, врач тибетской медицины, которая делает прекрасный массаж. Это очень помогает и мне, и моим ученикам, и Элисо Константиновна к ней тоже иногда ходит. Но не каждому европейцу это подойдет.

— *Судя по твоим фотографиям в социальных сетях, ты постоянно в разъездах по всему земному шару. Любишь путешествовать?*

— Очень! Но я не путешествую настолько много, чтобы сказать, что я нахожусь больше за границей, чем здесь. Обычно я езжу выступать. А отдыхать люблю в Греции в конце августа, когда у меня отпуск. Хотя в конце декабря собираюсь в Салоники вместе с певицей Екатериной Щербаченко.

— *А что будет в Салониках?*

— Юбилейный концерт местного оркестра под Новый год, в программе — только Моцарт. Я играю концерт для фортепиано с оркестром № 24 до минор, К.491. Да, это не самое «новогоднее» сочинение, но нельзя, чтобы все было одинаковое (улыбается).

— *Кстати, он достаточно редко исполняется.*

— Я бы не сказал, что совсем редко. Он один из исполняемых. Он даже более популярен, чем, скажем, 17-й или 20-й. Все концерты Моцарта от 20-го по 27-й приблизительно в одинаковой популярности...

— *А в Москве случайно не будешь играть 24-й концерт?*

— Очень бы хотелось. Если кто-то позовет, с удовольствием сыграю. ■



«СВЕРХ-ФОРТЕПИАНО»

АВТОРСКИЙ ПИАНИЗМ И ПОЭТИКА А.Н.СКРЯБИНА: ОТ СИМВОЛИЗМА К АБСТРАКЦИИ

Когда Леонид Сабанеев называет Скрябина символистом в музыке, он подразумевает не ранние сочинения композитора (на них, со слов Сабанеева, еще лежит печать «несомненной салонности»), а опусы «послепрометеевского» периода, в которых узы привычно романтических клише уже окончательно преодолены. Именно позднее творчество Скрябина пробуждает его уникальный исполнительский стиль, который как раз и вызывает недоумение со стороны традиционно ориентированных коллег. Но, как выясняется, проблема здесь не только в этом. Хотя современники и обращались к скрябинской музыке, в их интерпретациях, по свидетельству Сабанеева (первого и, пожалуй, наиболее авторитетного исследователя скрябинского искусства), «не было чего-то того, что и есть самое важное в этих творениях. Исчезал какой-то неуловимый аромат, какая-то душа или астральный облик творения»; «Скрябин в полном, буквальном смысле слова был единственный исполнитель своих созданий».

Сейчас мы не будем вдаваться в фактологию его личностных и профессиональных перипетий (хотя, например, неприязнь А. С. Аренского, а затем и С. И. Танеева к их бывшему ученику сказала бы о многом). Для нас интереснее сам феномен скрябинского пианизма, сочетавшего в себе признаки традиционности, даже — для того времени — нормативности и черты «чего-то иного», если не

опережавшего свое время, то во всяком случае пребывающего по ту сторону бытующих тогда представлений о стилевых границах фортепианной игры и о призвании музыканта-исполнителя.

«Скрябин усвоил то, что я внушал своим ученикам: чем меньше фортепиано под пальцами исполнителя похоже на самое себя, тем оно лучше, — говорил В. И. Сафонов. — Многое в его манере играть было мое. Но у него было особое разнообразие звука, особое идеально тонкое употребление педалей; он обладал редким и исключительным даром: инструмент у него дышал». Собственно, ничего неожиданного здесь мы пока не замечаем, ведь качества, о которых говорит Сафонов, в тех или иных определениях нам уже встречались: и тонкая, дышащая педаль, и «интимный, нежный, обольстительный звук» (на что обращали внимание почти все, слышавшие Скрябина), и «капризный» ритм — все это суть ходовые атрибуты камерно-салонного стиля рубежа XIX–XX веков. Однако современники отмечали (причем далеко не всегда со знаком «плюс») слабость скрябинского звука, отсутствие внешнего эстрадного блеска, эффектности и импозантности. При этом — обратим внимание — говорили о «выработке техники больше в направлении внутреннего, больше в сторону новых достижений нюансировки и педализации, звукового колорита, чем в сторону виртуозности, в грубую сравнительно область беглости» (Сабанеев). То, что расценивалось критически настроенным большинством как «недостатки», было в скрябинском пианизме не чем иным,



Василий Чекрыгин. Эскиз к циклу росписей «Воскрешение мертвых»



Василий Чекрыгин. «Претворение плоти в дух (Мучительное)» (1913)

как утверждением индивидуальной — «символистской» — исполнительской поэтики. Отношение Скрябина к звуку, ритму, музыкальному времени и форме позволяет убедиться в этом.

Слабость тона и отрицательное отношение Скрябина к чувственной полноте (или, как он говорил, «материальности») звука в авторской концепции взаимосвязаны. Скрябин хотел этой «слабости». Известна его любовь к приглушенным звучаниям рояля; открытый, полногласный тон казался ему чем-то несносным. Понять эту странную привязанность Скрябина к палевым, неявным тембрам поможет наблюдение Юлия Энгеля: «Его игра, скорее, указывает на то, как следует себе представить ту или иную вещь, чем осуществляет ее на самом деле». Но это совсем не эскизность, которую может позволить себе автор, не желая навязывать трактовку будущим интерпретаторам, — это именно преднамеренная «недосказанность», которая происходит от символистской эстетики потаенных «нездешних» образов, чьи лишь отблески в «здешнем» возможны. Такого рода «эскизность», состоящая из намеков, предчувствий, смутных догадок, свойственна и Константину Бальмонту, и Андрею Белому, и Василию Чекрыгину. Тогда понятно, почему звучность, которой добивается Скрябин (по словам Энгеля), «есть не настоящая звучность. Скрябин играет будто не на современном, богатом звуком рояле, а на каком-то ином, *сверх-фортепиано*, с какими-то призрачными звуками... Когда несны главные очертания, ... музыка делается еще более призрачной, звучащей как бы издалека» [курсив мой — В.Ч.]. О «бесцветно-бледных» тонах с «бесплотными отзвуками или отсветами тембров» скрябинского «бесколоритного» фортепиано вспоминает и Сабанеев. Говорили также, что Скрябин обычно не стремился как-либо подчеркивать мелодические голоса, подчиняя им аккомпанирующую фактуру. Это ведь не предполагала и пианистическая ткань позднего скрябинского стиля, образованная из кратких и ломких, как бы парящих во вселенских пространствах интонационных осколков. Отказ от принципа «пения под аккомпанемент» (прерогатива камерного романтического пианизма) — с одной стороны, а с другой — отказ от трактовки фортепиано как «оркестра в миниатюре» (прерогатива концертности листовского типа) указывает пока на первую оппозицию Скрябина традиционности.

Что касается приемов, которыми пользовался Скрябин, их следовало бы с точки зрения той же традиционности расценивать как *антипианистические*: напряженная кисть, отсутствие тяжести руки при *forte*, отсутствие свободного

размаха... Но в таких приемах надо понять прежде всего стилевую *необходимость*. Разве не сообщала эта «напряженность» рук (может, на самом деле их точная собранность) ту самую «изумительную нервность в сильных моментах», действующую «как электрический ток», а легкость туше (даже в специфическом скрябинском *forte*) — обжигающе холодную колкость и хрупкость фактуры; скрябинская знаменитая «полетность» (*volando* — одна из любимых скрябинских ремарок) и не могла предполагать погруженность в клавиатуру, напротив, здесь требовалось воспарение *от* клавиатуры, *от* «материи» — в сферическую бесплотность. И потом. Если учесть, сколько событий происходит у Скрябина на теснейших временных территориях, то крайняя экономия жеста тут единственно целесообразна и возможна.

И вот как сам композитор понимал природу фортепианного звука. О связующей теме в начале *Allegro* Десятой сонаты: «Здесь звук *истончается*. Эти трели — это дематериализация звука. Все окрыляется, все становится взлетом». О финале этой же сонаты: «Музыка совсем *истончается*, ее почти нет. Остается один дематериализованный ритм». Автор даже предлагал такой опыт для слуха: во время игры представлять себе некие дополнительные, воображаемые звучания — его словами, «как бы мнимые контрапункты». Звуки, которых нет, но которые надо себе представить... Какой надо было, однако, обладать смелостью, чтобы во время всевластвующего колоризма помыслить о незвуке. И чем, как не символистской игрой ума в «параллельные миры», были эти мнимые контрапункты, эти окрыленные взлеты в странную «бесколоритную» красоту, пребывающую за пределами знакомой «материальной» чувственности.

Остается один дематериализованный ритм. Ритмическая сторона авторских исполнений казалась современникам наиболее интригующей и парадоксальной. Агогическая скрябинская пластика была действительно необычна. «*Нервный и порывистый ритм, знающий переходы от полной ритмической нирваны, от погружения в аритмичную стихию до внезапного подъема к мощи и энергии*», — писал, в частности, Сабанеев. По представлениям же Скрябина, функция ритма почти священна: он управляет временем, вызывает его из небытия, «заклинает» и (со слов композитора) «может его вовсе остановить».

Категория музыкального времени в исполнительском искусстве эмпирически присутствует всегда и, как правило, ограничивается констатацией то «слишком быстрых», то «слишком медленных» темпов, или же чрезмерных



Василий Чекрыгин.
Души (1914)



Василий Кандинский.
Синий гребень. (1917)



Василий Кандинский.
Светлая картина. (1913)



Василий Кандинский.
Опозиция «Незнакомому голосу». (1916)

ускорений-замедлений. Но это не более, чем ремесленная эмпирика. Скрябин же как бы игнорирует профессионально-прикладной и подчиненный характер этой категории, открывая для себя в ней самостоятельную **образно-эстетическую** ценность. Инертное и пассивное онтологическое время благодаря нервным и неровным биениям ритмов „заколдовывается“, становится временем художественным — субъективнейшим, измышленным, подвластным только своим внутренним законам. Попробуем отнять у скрябинской фактуры сложнейшие кладки ритмических мозаик — и гармонические структуры приобретут лишь аморфную пряность. Ритмическая активность тут столь велика, что способна восполнить звуковую неполноту: источающийся звук, свободный от привычно-чувственной привлекательности, как бы вытекает ритмом.

Основываясь на впечатлениях от игры Скрябина и высказываниях композитора, мы можем сегодня говорить о рождении принципиального нового для послеромантической исполнительской поэтики понятия **тембро-ритма**. Темброво окрашенные ритмические орнаменты с их ломкостью и линейной крутизной, с их непрерывными метаморфозами сжатий и растяжений, атомарных россыпей и завихрений становятся экспрессивнейшим материалом, из которого творятся — в неких пластических пространствах и времени — структурно ясные формы. Но скрябинская концепция устремляется еще дальше — к музыкальным идеям безритмичности и исчезновения времени.

По существующим свидетельствам, авторские исполнения афористически кратких пьес заставляли забыть об их краткости. Со слов Сабанеева, миниатюры „как-то расширялись“, кроме того Скрябин делал большие паузы между сочинениями, включая тем самым „молчание в самую композицию“. Как объяснял сам автор, *«есть сочинения, которые требуют аплодисментов — эти аплодисменты входят в состав композиции. Например, разве можно себе представить какую-нибудь рапсодию Листа, оконченную без аплодисментов?! Это такая же часть сочинения, как кастаньеты в какой-нибудь «Арагонской хоте»». А в других сочинениях должно быть тихое, шелестящее молчание, которое их завершает... И пауза должна быть разная: каждое сочинение имеет свою паузу. ... Тишина есть тоже звучание... В тишине есть звук. И пауза звучит всегда... Я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, состоящее из молчания».*

Любопытны авторские комментарии к последним прелюдиям, в частности, к прелюдии ор. 74 № 2. Атмосферу музыки Скрябин сравнивает с пустыней. *«Это,*

конечно, не пустыня физическая, а астральная пустыня... В этой прелюдии такое впечатление, точно она длится целые века, точно она вечно звучит, миллионы лет... Ее можно играть совершенно ровно, без всяких оттенков... Это — высшая примиренность, белое звучание». Скрябин призывает к отрешенному сосредоточению мысли, к отказу от навязчивых „образов“, чтобы „вкусить молчания мысли. Сделаться таким пустым, пустым, как будто еще ничего не сотворено“. „Белое“, „ровное“ звучание тождественно для него такой молчащей тишине.

В традиционной исполнительской поэтике подобный демарш вообразить было бы трудно. И это еще одна скрябинская оппозиция традициям, суть которой проясняет аналогия с изобразительной теорией супрематизма Казимира Малевича — художник ведь тоже искал путь освобождения искусства от (его словами) „ненужного груза предметности“. Знаменитый черный квадрат на белом фоне (картина впервые экспонировалась в 1915 году на первой выставке супрематизма „0,10“) символизировал идею Малевича о „превосходстве чистой чувствительности в искусстве“. Автор „Черного квадрата“ пояснял: *«Больше нет изображений реальности, никаких представлений идеала, ничего, кроме пустыни! Но эта пустыня полна духовности и беспредметной чувствительности, которая происходит повсюду».* Вот к такой „пустыне“ как аллегории духовности, раскрепощенной от пут салонных „чувств“ и „переживаний“, духовности беспредметно-чистой и устремлялось искусство Скрябина. Не только его бесплотный „белый“ звук, но и нервная пульсация ритмов, чередующаяся с аритмической ровностью, и музыкальное время, то сжимающееся до взрывчатой напряженности, то рассредоточенное в пространствах тишины, суть поэтические энергии этой духовности.

Символистская концепция Скрябина выражена на всех уровнях его индивидуально-выразительных средств. Его формально-конструктивный рационализм (sic!), как мы увидим, тоже от символистских корней.

Среди откликов на авторское исполнение Седьмой сонаты мы находим емкие характеристики скрябинского формостроительного мастерства: *«Форма, словно вылитая из целого куска, строгая принципиальность гармонической ткани, среди которой нет ни одного «случайного» созвучия, не вытекающего из этого принципа»; «Форма Скрябина всегда кристально проста, даже до некоторой примитивности. В строгой архитектурности Скрябин стоит особняком».* Вполне понятно, что в эпоху, когда растекаемость вздыхательных музицирований соседствовала с просто-таки пиршеством



Василий Кандинский. Музыкальная увертюра. Фиолетовый клин. (1919)



Казимир Малевич. Супрематизм 9. (1915)



Казимир Малевич. Supremus No.58 (1915-1916):

самых изысканных, изнеженно комфортных форм „стиля модерн“, скрябинское (словами первого биографа мастера) „конструктивное, логичное геометрическое“ искусство могло восприниматься не иначе как исключение. И здесь надо вспомнить о еще одной наследственной черте романтического фортепианного исполнительства — апологии импровизационности.

Традиция концертных импровизаций в начале XX века хотя уже и не столь распространена, как это было во времена Тальберга и Листа, тем не менее еще сохраняет свою привлекательность, ведь эффектная импровизация как нельзя лучше способна передать „вот сейчас“ пришедшее вдохновение артиста, а изумленная реакция публики гарантирована даже тогда, когда и импровизация, и само это вдохновение становились, скорее, лишь имитацией своих исторических прототипов (эразцы таких „импровизационных вдохновений“ мы находим, например, у Владимира де Пахмана). Но вот отношение Скрябина: *«Импровизация — это не искусство, потому что она не оформлена, потому что она не может быть оформлена, для оформления важен известный момент строительства, которого не может быть в импровизации»*. Его оппозиция романтической спонтанности высказана без обиняков: *«У меня бывает всегда целое вычисление при сочинении, вычисление формы. ... Это рациональный момент в творчестве. Форма должна быть в итоге как шар, чтобы получилось полное впечатление окончательной закругленности, завершенности. Шар — это геометрический образ наибольшей завершенности»*. Когда автор исполнял „Гирлянды“ ор. 73 № 1, он (по свидетельствам слышавших его) представлял себе „хрустально-кристальные и в то же время радужные образования, которые росли, группировались и, тонкие и эфемерные, хрупкие и «стеклянные» рвались и бились, чтобы вновь расти и возникать“.

Фантастическая игра таких структур — мозаичных, бликующих, „бьющихся“, распадающихся, но тут же и стягивающихся вокруг сферического центра — слышна и в авторском исполнении „Желания“ ор. 57 № 1; динамикой, интонированием Скрябин буквально высвечивает формально-смысловой центр пьесы, и мы едва ли не осязаем „шаровидность“ целостной звуковой конструкции, вытканной лучами, исходящими из этого центра.

Ассоциация с формой шара у Скрябина не случайна: „шар“ для него не только совершенная геометрическая абстракция, но еще и символ вселенной, космоса или — авторским термином — „астральности“. Следовательно, „геометризм“ Скрябина — в исполнительском процессе не менее, чем в композиционном, — **целенаправлен**. В скрябинской игре, как

и в его поздних сочинениях, еще, правда, нет того абсолютного а-эмоционального пуризма, который свойствен супрематическим полотнам Малевича или живописи Василия Кандинского (это ведь не предполагает и сама эстетика символизма). Вместе с тем скрябинская идея формальной завершенности уже не имеет ничего общего с отшлифованной округлостью звуковых форм в исполнительских концепциях Анны Есиповой или Иосифа Гофмана. Отвлеченно-„астральные“ „вычисления“ Скрябина вступают в свои права там, где уже нет места картонному пафосу „чувств“ и театрализованным „вдохновениям“.

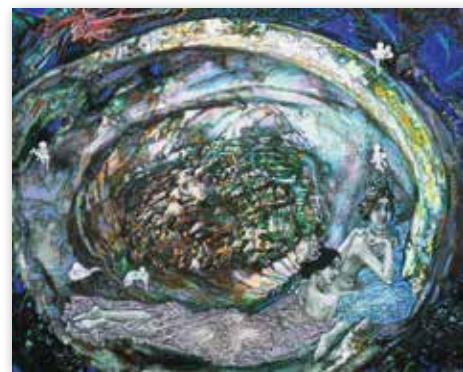
Как, однако, соотносить волю Скрябина к депсихологизированному (в романтическом понимании) и математически точному формостроению с небезызвестным солипсизмом композитора? Перед нами образцовая манифестация солипсизма: *«Благословенны и жизнь, и смерть, и расцветание, и увядание, благословенны радость и печаль, и всякое дыхание, — ибо все и во всем — Я, и только Я, и нет иного, и не было, и не будет»*. Это Федор Сологуб. А вот Скрябин: *«Я исчез во множестве. Я уничтожил себя в нем. Я познал множество. Я отождествился с ним. ... Я — центр вселенной и множество — вселенная. Открылась бездна времени. Рассыпались звезды в бесконечном пространстве. ... Меня нет, я ничто, я хочу жить, я все. Я бытие вообще»*. В опозитированной скрябинской формуле дан образ мира, в котором, безусловно, присутствует и эгоцентрический мотив. Но есть здесь и другой, более важный момент, позволяющий включить скрябинскую концепцию в круг универсального культурно-философского движения — **русского космизма**.

Желание преодолеть психологическую оболочку „я“ и, „смотреть на себя, как на небо“ (Велимир Хлебников); найти путь высвобождения „я“, чтобы в конце концов отождествить личностное с космическим абсолютном, понять „я“ как „атом тела Индивидуума Вселенной“ (Андрей Белый); пережить тихие сновиденческие таинства надмирного перерождения душ (их белесые лики запечатлены в рисунках Василия Чекрыгина); вернуться к вселенским праистокам памяти, чтобы вновь обрести благо внеперсонального — мирового — всеединства (Николай Федоров) — вот те (очерченные у нас лишь пунктирно) парадигмы русского космизма, которые дали всходы в самых разных художественных явлениях от речетворческих исканий русских футуристов до аналитического искусства Павла Филонова.

Космизм Скрябина — это его Мистерия, где осуществляется единение всего сущего: *«Искусство зависит от космического процесса, оно — не само по себе»*.



Казимир Малевич. Черный супрематический квадрат (1915)



Михаил Врубель. Жемчужина (1890)



Михаил Врубель. Раковина (1904)

Космический процесс подходит к концу, все воссоединяется», — говорил он в связи со своим утопическим проектом. И вспомнил: опять же шар, гигантская полусфера, где должно было состояться это грандиозное действие окончательного синтеза красоты, экстаза и последнего всепоглощающего огня.

Собственно, не только рациональная форма, но и весь композиторский лексикон, равно как и исполнительская поэтика Скрябина, „космичны“. Его творчество послепрометеевского периода все выше поднимается над миром общепринятого шикарного артистизма — того концертного артистизма, где „божественные страсти“ в стиле art nouveau все более выдают подозрительное сходство с бижутерийной красотью современных интерьеров.

Мы остановились лишь на некоторых принципах исполнительской поэтики Скрябина, но они, думается, дают достаточно оснований для следующего утверждения: скрябинский исполнительский стиль, представляя собой концепционно и художественно завершенную целостность, в общем эволюционном процессе истории пианизма пребывает под знаком переходности. С одной стороны, Скрябин — как уже говорилось — не приемлет многое из обычаев его профессионального окружения, в чем мы еще раз убеждаемся по реакции композитора на исполнения его музыки: *«Зачем они играют мои вещи этим материальным, этим лирическим звуком, как Чайковского или Рахманинова?! Тут должен быть минимум материи. Они не понимают этого ощущения, когда в звуке нужна такая опьяненность, когда звук меняется уже извлеченный раз, меняется от какого-то психического сдвига, ощущения»*. Но с другой стороны, Скрябину чужды идеи как стоящего на пороге современности неоклассицизма, так и авангардной конструктивистской „вещности“; по этой причине он одинаково не принимал искусство как Николая Метнера, так и Игоря Стравинского, Сергея Прокофьева.

В исполнительском стиле Скрябина многое было от времени сумерек; можно даже сказать, что при всей своей окрыленности скрябинское искусство несло на себе печать генетической усталости культуры, что, вероятно, неизбежно для художников эпохи декаданса. Скрябинский символизм — это „отравленность ощущения“, как характеризовал свой звуковой мир сам композитор, проводя параллель с поэзией Бальмонта;

- это вьющаяся и пламенеющая динамика в синтезе с хрупкой колкостью ритмов;
- это своеобразное сочетание звуковой аскетики и предельно утонченного эротизма, а отсюда — избегание открытой

тривиальной чувственности, „здешней“ образности;

- это непостижимо как достигнутый сплав экзотической грандиозности и рафинированного камерного изыска;
- это, наконец, мистическая запредельность полетов, высказанная как-никак на языке эстетствующего салона.

Но несомненно и другое: Скрябин интуитивно предвидел, каким-то гениальным чутьем уловил начертания, по которым устремится сознание нового столетия. Надо было иметь отвагу, чтобы поставить под вопрос то, что для большинства было истинами несомненными. Надо было обладать даром творческого ясновидения, чтобы предвосхитить многое из того, что станет определять черты исполнительской культуры уже совсем другого XX века.

Скрябин будущего — это воля к интеллектуальному сосредоточению и способность к созерцанию абстрактной, артистически-бескорыстной красоты идей и форм: сам процесс исполнения для Скрябина уже есть отказ от „я“, пребывание в высотах внеперсональной платонической чистоты. Отсюда и принципиально иная концепция музыкального времени; здесь уже преодолена его повествовательная линейность — время может быть мигом, россыпью мигов, может застыть или превратиться в сферическое пространство — время стало игрой свободного ума. Эволюция скрябинского исполнительского стиля — от ранней колористической изнеженности к позднему графизму, от словоохотливости чувств к „молчанию мысли“ — есть не что иное, как **нахождение путей к музыкально-абстрактному интеллектуализму**. Обращение звука в ритм, колорита в агонику; приглушенно-нейтральное звучание инструмента, восполненное экспрессией речи (уже не „пения“), той речи, которая из призывов молчащих пустынь складывает новые имена, — вот безошибочно узнаваемые приметы этого интеллектуализма.

Конечно же, мосты, наведенные Скрябиным в будущее, условны; связь скрябинских новаций с исполнительскими тенденциями зрелого XX века опосредованна. Значительно большее влияние на ход событий в истории пианизма оказало искусство Ферруччо Бузони, Сергея Рахманинова или же (не забудем о продолжающейся академической родословной) Есиповой, Гофмана... И все же пианизм Скрябина не может быть заключен в скобки истории хотя бы потому, что рядом с торными путями и тупиковыми трафаретами от искусства где-то рядом всегда таится спасительный выход. Он, как пронзительно заметил по поводу своей эпохи Вячеслав Иванов, в освобождении личности: „перерождение личности и есть вожденное освобождение“. Символистский облик Скрябина знаменовал такое освобождение. ■



Василий Кандинский.
На точках (1928)



Василий Кандинский.
Несколько кругов (1926)



Кандинский Василий.
Круги в круге (1923)



ВОЗРОЖДЕННОЕ ИМЯ: ЛЮБКА КОЛЕССА

Забывтое имя всплыло неожиданно в конце 1990-х годов, когда фирма звукозаписи DOREMI выпустила в свет комплект дисков «Наследие Любки Колессы» в серии «Легендарные сокровища»¹. Это был 14-й выпуск серии, которая сегодня насчитывает почти 100 позиций, уже в то время представленной записями таких пианистов, как Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс и Артур Шнабель. Сокровище и впрямь было легендарным, ибо мало кто в Европе и тем более на постсоветском пространстве помнил о пианистке, слава которой в первой половине XX века имела широкий резонанс во многих странах. Вторая мировая война забросила Л. Колессу в далекую Канаду, оторвала ее от концертной жизни Европы, а внимание европейцев полностью отвлекли более существенные и болезненные проблемы эпохи. Даже на родине пианистки во Львове ее не вспоминали после войны, ведь упоминание о тех, кто остался за границей, было в Советском Союзе небезопасным. И последующее поколение студентов советских консерваторий не имело ни малейшего представления об искусстве и самом даже существовании пианистки Любки Колессы.

Однако звукозаписи Колессы представили слушателям интересную, привлекательную и вполне самобытную артистическую личность. И тогда возникло много вопросов: кто она? у кого училась и где выступала? что играла? и вообще, почему так странно пишется ее имя — Любка, а не Любовь, и Колесса с неестественным удвоением «с»?

Начнем с последнего. Пианистка всегда сохраняла и отстаивала именно такую форму своего имени — Любка — и возмущалась, когда ее называли Любовью. В украинском языке слово «любка» звучит очень ласково и не имеет никакой пренебрежительности. «Моя любка» — содержанной нежностью говорит парень о любимой девушке. Именно этот оттенок был дорог артистке, которая всю свою любовь отдала музыкальному искусству. А написание фамилии через два



«с» — последствие проживания предков пианистки в Австрийской империи и немецкого произношения, ведь с одним «с» фамилию извращенно стали бы читать «Колеза». Вынужденное написание прижилось и сохранилось во всех последующих поколениях семьи.

Отец пианистки, литературовед и языковед, общественный деятель Олександр Колесса в 1907 году был избран депутатом австрийского парламента и, забрав с собой семью, переехал из Львова в Вену. Любке было 5 лет, когда она покинула родину, однако в доме родителей дочь получила патристическое воспитание и не только прекрасно владела украинским языком, но и всегда в течение своей международной исполнительской карьеры представлялась как украинская пианистка.

Музыкальный талант девочки обнаружился рано, его с малолетства, еще во Львове лелеяла бабушка — ученица Карла Микули. А в Вене Любка получила отличное музыкальное образование, обучаясь в Музыкальной академии. Ее учителем стал известный виртуоз и композитор Луи Терн, с успехом концертировавший в те годы в фортепианном дуэте со своим братом Вилли. Братья совершенствовались под руководством Ференца Листа и, сознавая себя наследниками его большой романтической традиции, передавали ее ученикам. Хорошим стимулом для талантливой студентки было решение дирекции вуза полностью освободить ее от платы за обучение. Уже через три года Л. Колесса окончила академию, получила диплом об образовании и как лучшая выпускница 1918 года была отмечена

¹ Lubka Kolessa Legacy: Legendary Treasures. DOREMI, 1999.

премией Безендорфера — подаренным ей инструментом этой фирмы.

Молодую пианистку особенно обрадовала возможность продолжать обучение в знаменитой венской Meisterschule — уникальном в то время учебном заведении для совершенствования особо одаренных и перспективных исполнителей концертного плана. Здесь с пианистами работал любимец венской публики, музыкант мировой славы Эмиль фон Зауэр, в искусстве которого скрестились несколько фортепианных традиций, что стали плодотворными для его педагогики. Любке Колессе близки были художественные принципы ее нового учителя: безукоризненное и элегантное мастерство, изысканная культура фортепианного звучания, стильная интерпретация. Навыки, приобретенные у Эмиля Зауэра, вошли в основной арсенал ее исполнительского искусства, и критики, узнавая, отмечали их как своеобразный знак качества — высокого качества венской Meisterschule. Любка Колесса показала себя достойной этой качественной пробы: 6 июня 1920 года на дипломном экзамене она снова стала первой среди выпускников и заслужила в этот раз присуждение Государственной премии Австрии «для особо одаренных абитуриентов фортепианной майстершule при Академии».

С начала 20-х годов Любка Колесса смело и все активнее концертирует в европейских странах. Важным для нее событием стало в 1920 году выступление с оркестром в берлинском зале Блютнера. Несмотря на тяжелые последствия Первой мировой войны и назревающий экономический кризис, Берлин оставался музыкальной столицей Европы. Этот город сыграл значительную роль и в концертной карьере пианистки: она нашла здесь своих преданных слушателей и, пока жила в Европе, выступала в нем почти ежегодно. А уже в 1922–23 годах география концертов Колессы расширяется, захватывая и другие большие города Германии, и другие страны — Швейцарию, Испанию, Румынию, Финляндию. Концертные выступления дали девушке возможность творческого сотрудничества со многими выдающимися дирижерами, что стало для нее прекрасной школой исполнительского искусства. Самым существенным было влияние известнейшего немецкого дирижера Вильгельма Фуртвенглера, с которым Колесса сыграла в течение десятилетия более 10 концертов в крупнейших городах Германии и Австрии. Музыкантов сблизило романтическое ощущение музыки, эмоциональная открытость, общая работа над интерпретацией произведений Бетховена. Фуртвенглер укрепил молодую артистку в понимании ее собственного пути музыкальной интерпретации.

В эти годы сложился музыкальный имидж Любки Колессы, не претерпевший существенных изменений в ее последующей деятельности. Выдающаяся индивидуальность пианистки переплывала в себе различные, испытанные в юности влияния в органическую целостность. Во всех произведениях она являлась активным истолкователем, соавтором музыкального образа, устремленным к воплощению прекрасного в духовном и эмоциональном содержании. Современники считали, что ее искусство производит осчастли-

современников, исключением стала только сюита Pour le piano Дебюсси. Но всегда имела наготове подборку украинских сочинений М. Лысенко, В. Барвинского, Н. Нижанковского, С. Борткевича, С. Людкевича.

Особым вниманием артистка дарила музыку Шопена, и изюминкой ее программ были монографические концерты из произведений этого композитора. Всякий раз по-новому и любовно выбирала сочинения для таких концертов из большого ассортимента шопенов-



вляющее воздействие на слушателей. В интерпретациях господствовали образ молодости, непосредственность и порывистость, женственность, искренность чувств. В то же время игра пианистки не была однозначной, она многогранна и глубока по содержанию. В миниатюрах артистка филигранна, склонна к стилизации и кокетливости, а в крупных произведениях она играла масштабно, интонируя решительно и мужественно.

Репертуар Колессы располагался в типичных для пианистов начала XX века пределах: от Баха до Брамса. Впрочем, можно отметить и индивидуальные предпочтения. Пианистка любила и охотно играла сочинения венских классиков Моцарта и Гуммеля, а также клавесинистов Скарлатти и Рамо, но музыку Баха исполняла преимущественно в транскрипциях. Она почти не включала в программы произведения

ской музыки, которую держала в руках. Слушатели почитали Колессу шопенисткой и находили прелесть своеобразия в ее трактовках. «Любка Колесса является одним из тех счастливых дарований, которые рождает музыкальная славянская земля; она играет свободно и легко, без спазмов и искусственных потуг на жесты виртуоза, без физического напряжения. Она всегда остается — и это делает ее игру увлекательной, а трактовку очаровывающей и убедительной, — естественной и непринужденной в пределах того, чем наделила ее природа», — писал в 1931 году немецкий критик. Надо признать, что критики любили Любку Колессу и охотно откликались на ее концерты многочисленными публикациями. В архиве пианистки упоминается более 600 рецензий и отзывов из многих европейских стран.

Со второй половины 1920-х пианистка стала ежегодно концертировать и на



родине во Львове, встречая восторженный прием слушателей. А в 1929 году по приглашению начавшей свою деятельность филармонии Укрфил приехала с гастролями в Советскую Украину. Пианистка выступала в Киеве, Харькове, Одессе и по требованию слушателей вместо запланированных шести сыграла тринадцать концертов в разных залах этих городов.

С начала 1930-х концертная деятельность Любки Колессы достигла максимальной интенсивности: разъезжая по европейским странам, пианистка давала до 150 концертов в год. В свет выходят граммофонные пластинки с записями ее игры, выпущенные фирмами Ultraphon в Германии и His Master's Voice в Англии. Знаменательным событием 1937 года стала трансляция двух выступлений пианистки в программах раннего английского телевидения — одна из самых первых телетрансляций фортепианного концерта вообще. А летом 1938 года она совершила напряженнейшее гастрольное турне в Латинской Америке — Аргентина, Бразилия, Уругвай и Чили. Впоследствии было подсчитано, что за этот год артистка дала 178 концертов.

Рубежом, прервавшим блестящую концертную карьеру в Европе, стала война. Спасаясь от бомбардировок, артистка вместе с мужем и шестимесячным сыном выехала в 1940 году в Канаду, даже не предполагая, что этой стране суждено стать ее второй родиной. Колессе предстояло прожить в Канаде почти 60 лет — большую часть жизни. Она стремилась и здесь продолжать такую же активную, как прежде, творческую деятельность в области фортепианного исполнительства. В том же 1940 году выступила с сольным концертом в «Гамбург-консерватории» Торонто. Затем последовали и другие выступления в Канаде и Соединенных Штатах Америки. Сохранились рецензии на удачные концерты пианистки в Карнеги-холле Нью Йорка, одна из которых особенно примечательна своим заглавием: «Колесса в Карнеги, где ей и полагается быть» (1948). Однако, несмотря на успешность



всех этих выступлений, вскоре стало понятно, что удержать обычный ритм концертирования здесь не удастся: для продолжения на прежнем уровне исполнительской деятельности в Канаде не было условий. В этой большой северной стране просто не существовало настолько развитой музыкальной культуры — концертных организаций, сетки залов, заинтересованной публики, к которой Колесса привыкла в Европе. Поэтому, оценив возможности и потребности общества, пианистка впервые в жизни обратилась к педагогической работе. Она не отказалась от концертов, но стала играть значительно реже, совмещая выступления с преподаванием в Высшей школе Королевской консерватории музыки (Торонто), Консерватории музыкального и драматического искусства провинции Квебек (Монреаль) и на музыкальном факультете Университета МакГил.

В 1949 году американская фирма Concert Hall Society осуществила значительные записи игры Любки Колессы, впоследствии выпущенные на двух долгоиграющих пластинках: Брамс. Вариации на тему Генделя, три Интермеццо, ор. 117; Шуман. Симфонические этюды и Токката. Это были последние студийные записи пианистки, которые полностью отражают исполнительский стиль Колессы, более того, вскрывают некоторые признаки эволюции в ее исполнительской манере. В молодости игра Колессы всегда имела в себе элемент импровизации. А записи конца 40-х годов обнаруживают возросшую конструктивность мышления и большую объективность трактовки.

Колесса была пианисткой высочайшего профессионального уровня, которую характеризовали блестящая виртуозная техника, тонкое понимание и воплощение стиливой специфики исполняемых произведений, глубина трактовки. В исполнительском творчестве она воплотила собственную тему — тему юности, женственности и красоты. Ее главным интерпретационным средством была личностная мелодическая интонация — выразительная и певучая, широкая фраза песенного типа. Разнообразие содержания воссоздавали богатые нюансы фортепианного туше, многочисленные приемы артикуляции, мастерская педализация. И всех случаях обязательным критерием была красота звучания. Но, возможно, в наибольшей степени личностный характер интерпретаций Колессы определяло отношение к музыкальному времени: не скованное, а гибкое и одновременно очень естественное, — агогика, полностью подчиненная фразировке. Эти исполнительские средства, придающие трактовкам Л. Колессы искренность и сердечность, подчеркивали славянские черты в произведениях Моцарта, Шумана, Шопена, Брамса и были отражением украинской природы ее искусства.

Исполнительское наследие Любки Колессы, хотя и зафиксированное в редких записях, — ценный образец пианистического искусства первой половины XX века. Оно привлекает сегодня все больше внимания, и артистическое имя пианистки занимает заслуженное почетное место в истории музыкального исполнительства. ■



Михаил Сегельман



Даниил Кочетков

МУЗЫКА (В) ФОЙЕ

Новую рубрику нашего журнала открывает не совсем обычный материал, нечто вроде авторецензии. Композитор, рассказывающий о собственной музыке, методе, — вполне привычное явление; об исполнителе же обычно пишет рецензент. Однако «нет правила, которого нельзя было бы нарушить во имя лучшего» (Бетховен): мы попросили музыкального критика Михаила Сегельмана написать о серии музыкально-литературно программ, в которых он выступил как автор композиции, комментатор и пианист. Последняя из них, посвященная 200-летию со дня рождения Алексея Константиновича Толстого, прошла 9 ноября 2017 года в Московском театре Новая Опера имени Е. В. Колобова.

Написать для журнала, рецензентом и колумнистом которого я состою с самого его рождения, «о себе любимом», вернее, о нескольких концептуальных музыкально-литературных программах последнего времени — одно из самых необычных редакционных заданий, которые я когда-либо получал. Призвав на помощь самоиронию и чувство юмора, рискну все же рассказать о нескольких более или менее удачных опытах в этом направлении.

Прежде всего, сама идея музыкально-литературной композиции (именно «музыкально-литературной», дорогой корректор, пусть эта декорация стоит на месте!) несколько не нова. Вопрос, как обычно, в убедительности конкретного ее воплощения. И тем не менее, мысль заняться этим видом творчества пришла далеко не сразу. Довольно странно, — ведь по первой профессии я историк музыки, ставший музыкальным критиком; по второй — пианист-концертмейстер. И уже более 20 лет я занимаюсь трудным и очень интересным жанром, который именую «комментарий к программе». Коллега Артем Варгафтик называет это несколько иначе — «говорящая программка» — терминологические нюансы не меняют существа дела. Речь идет

о человеке, который придумывает идею, тему концерта и воплощает ее с помощью коллег-артистов, а чаще встраивается уже в готовую историю, соединяет отдельные элементы в единую структуру. Это не объяснение номеров, а тонкое управление темпоритмом концерта. В идеале живой, компетентный, принципиально импровизационный, настроенный на конкретного слушателя (зрителя) разговор должен заинтересовать и знатока и особенно неопита, увлечь этого самого неопита в мир классической музыки. Это напоминает торт «Наполеон», в котором много коржей, но структуру создает «пропитка», крем.

Много лет назад, еще в студенческую пору, наш классный руководитель в Музыкальном училище при Московской консерватории (ныне оно, во-первых, «академическое», а во-вторых, «колледж»), музыковед, профессор Московской консерватории Екатерина Михайловна Царева заразила нас сочетанием музыки и литературы. Так родились композиции, в которых мы пели, играли (в частности, аккомпанировали друг другу), читали стихи и прозаические отрывки. Лучшую из этих композиций мои сокурсники, уверен, не забудут до конца дней своих: она базировалась на книге Стеллы Абрамович «Пушкин в 1836 году». Дочь великого русского актера Михаила Царева, Екатерина

Михайловна — по-настоящему литературоцентричный человек. Композиции были столь удачны и так увлекли нас, что потом мы показывали их в Музее-квартире А. Б. Гольденвейзера, директором которого многие десятилетия была вторая жена А. Б., Елена Ивановна Гольденвейзер (Грачева). Помню, каким неимоверным удовольствием для меня было читать со сцены не только стихи, но и, например, письмо Пушкина Бенкендорфу: «Граф! Считаю себя вправе и даже обязанным сообщить Вашему сиятельству о том, что недавно произошло в моем семействе. Утром 4 ноября я получил три экземпляра анонимного письма, оскорбительного для моей чести и чести моей жены...». Правда, Натан Яковлевич Эйдельман сомневался в адресате, но, как говорят по телевизору, это уже совсем другая история.

Казалось, сочетание перечисленных компонентов и склонностей должно было прямой дорогой привести меня к синтезу музыки и литературы в собственных программах, но это произошло далеко не сразу. Решающим толчком стало новое место работы: в начале 2013 года я влился в команду Московского театра «Новая Опера» имени Е. В. Колобова, собранную недавно назначенным новым директором, пианистом и музыкальным продюсером Дмитрием Сибирцевым, а вскоре стал



М. Сегельман, А. Белецкий, Е. Терентьева, О. Терентьева, Э. Хохлова

заведующим литературной частью. И постепенно все элементы мозаики сложились в единое целое.

Справедливости ради: идея первой программы, посвященной композитору Полине Виардо-Гарсиа, принадлежала не мне. Программа родилась благодаря сотрудничеству певицы, заслуженной артистки России, солистки Московского театра «Геликон-Опера» **Марины Карпенченко** и заведующей музеем этого театра, театроведа **Анны Грибковой-Тхостовой**. Это было это в 2010 году. Первый показ прошел в открывшемся в 2009 году Музее И. С. Тургенева на Остоженке, и в тот раз я был концертмейстером. И очень хорошо помню, что и в подготовительный период, и на самом концерте меня не покидала мысль, что подача материала, баланс элементов должны быть другими. Говорю это с искренним уважением и пиететом к Анне Грибковой-Тхостовой и прошу у нее прощения! При всей значимости литературной составляющей концерта все должно быть устремлено к музыке, подчинено ей. Вот почему я говорю о музыкально-литературных историях, а не наоборот. И здесь снова вспомню Е. М. Цареву: великолепная камерная пианистка, она однажды иронично заметила, что в наших композициях нужно уделять большее внимание игре на фортепиано, потому

что мы учимся на музыкантов, а не на актеров драмы. И в дальнейшем я стал не только играть Марине Карпенченко вокальные сочинения Полины Виардо, но и по-иному выстроил сам образ программы. У нее появилось новое название — «**А взор ее горел божественным огнем**» (строки стихотворения А. Н. Плещеева). Комментарии стали короче, исчезли обширные фрагменты переписки Полины Виардо с И. С. Тургеневым. В этом был не только практический (облегчение восприятия), но и концептуальный момент: Полина Виардо-Гарсиа оказалась очень интересным композитором, и в центре я поставил автора музыки, а не — условно говоря — «великую певицу, музу Тургенева, а еще и композитора»!

Вернемся в 2013 год, в «Новую Оперу». С приходом Дмитрия Сибирцева во многом изменился ее образ. Сохранив лучшие элементы театра под руководством Евгения Владимировича Колобова, «Новая Опера» постепенно уходила от концепции авторского театра, в котором личность его создателя определяла и эстетику, и практику. Парадоксально, но одним из новых направлений развития оказалось то самое «забытое старое» из хрестоматийной поговорки. Когда-то еще при Е. В. Колобове Зеркальное фойе работало как камерная площадка. Потом идея несколько заглухла, а возродилась она

в 2013 году. В Зеркальном фойе проходят так называемые спектакли малой формы, экспериментальные проекты на стыке камерного и оперного жанра; спектакли Камерного хора (род хорового театра) и, конечно, концерты камерной музыки. С самого начала я комментировал многие программы.

И вот в 2014 году, наконец, слились те роли, которые раньше я «исполнял» по отдельности. Возникла программа «**Ангел, Демон и другие...**», посвященная 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова, одного из моих поэтических богов. В названии отразилась основная идея: создать образ М. Ю. Лермонтова в вокальной музыке XIX—XX веков. Музыкальный материал — от сочинений современников поэта (Александра Варламова, Александра Гурилева, Александра Даргомыжского) до авторов XX столетия (Николая Мясковского, Виссариона Шебалина, Дмитрия Шостаковича, Сергея Слонимского). Наряду с известными и даже хрестоматийными («Белеет парус одинокий...» Варламова, «И скучно, и грустно...» Гурилева) были представлены и сочинения, редко звучащие с концертной эстрады (например, романс «Ветка Палестины» Полины Виардо-Гарсиа), а также фрагменты театральных работ. Одной из главных моих задач было показать, как с течением времени



М. Сегельман

менялось отношение к Лермонтову, как открывались новые, может быть, более глубокие пласты содержания. В целом программа строилась по принципу миниантологии, что предполагает примерное равновесие ее элементов, не должно быть слишком резкого акцента на том или ином авторе. Иногда это создавало определенные трудности — у таких гигантов, как Чайковский и Рахманинов, — всего по одному романсу на стихи Лермонтова (и, прошу прощения у адептов, — это не лучшие их сочинения!), а для Балакирева, Рубинштейна или Мясковского это был очень важный поэт. И в первом варианте программы романсы «Любовь мертвеца» Чайковского и «У врат обители святой» Рахманинова не фигурировали.

Я уже отмечал, что важным было сочетание известных и неизвестных работ: такой баланс помогает поддерживать внимание слушателей. В частности, были исполнены два фрагмента прекрасного цикла «Шесть романсов на слова Лермонтова» Виссариона Шебалина — «Поцелуями прежде считал...» и «Слышу ли голос твой...». Важнейшим элементом программы стали микросюжеты: например, драма «Маскарад» была представлена Романсом Нины Арама Хачатуряна (из музыки к спектаклю Театра имени

Вахтангова) и юношеским сочинением Сергея Рахманинова — Монологом Арбенина. Увлекло меня и переинтонирование стихотворения, причем особенно интересно было сравнить варианты, отстоящие друг от друга на столетие и предельно контрастные по языку. Так появились пары «Ангел» Варламова — «Ангел» Сергея Слонимского; «Выхожу один я на дорогу...» Петра Булахова и романс того же названия Николая Мясковского. И еще мне очень повезло: каким-то образом я узнал о существовании музыки Микаэла Таривердиева к спектаклю «Герой нашего времени» — одной из первых работ Юрия Любимова в Театре драмы и комедии на Таганке. Этот спектакль 1964 года почему-то шел недолго. Связавшись с вдовой композитора, музыковедом и музыкальным продюсером Верой Таривердиевой, я получил от нее рукописи двух вокальных номеров композитора, написанных к этому спектаклю. Один из романсов — «Силуэт» — вошел в программу. Номер был явно вставным, вероятно, дописанным после премьеры. В рукописи нашлись несколько ошибок, но вполне логичных, их легко было исправить. Я настоял на совместном проигрывании и в присутствии Веры Гориславовны исправил их в своей копии рукописи.

О роли певцов в программах я еще скажу, а пока упомяну, что в первом варианте (в «Новой Опере» 23 октября 2014) участвовали солисты театра и приглашенная солистка Марина Карпеченко, а затем всю программу «поднимали» лишь два певца — Марина и Анджей Белецкий. Соответственно, в программе произошли небольшие изменения. Одни романсы «ушли», а добавились, например, упомянутые сочинения Чайковского и Рахманинова и чудесный романс «Нет, не тебя так пылко я люблю...» Юрия Шапорина. В целом, все мои программы — не «раз и навсегда», изменения возможны и даже необходимы.

Программа «Маленькая русская шекспириана» возникла в 2016 году, когда отмечалось 400-летие со дня смерти английского поэта и драматурга. Премьера прошла 27 ноября в Зеркальном фойе «Новой Оперы». Идея зрела долго — еще с 2014 года: в одном из концертов Крещенского фестиваля в «Новой Опере» (в тот год его темой были великие литературные сюжеты в музыке), в частности, исполнялась музыка сэра Уильяма Уолтона к кинофильмам Лоуренса Оливье (и с ним в главных ролях) «Генрих V» и «Гамлет»; естественно, что идея концерта принадлежала главному дирижеру театра, британцу Яну Латаму-Кенигу. Что касается моей программы, с самого начала в ней был некий элемент иронии. «Маленькая русская шекспириана» — аллюзия на «Мою маленькую лениниану» Венедикта Ерофеева; это род документальной повести, в основе которой лежат фрагменты писем В. И. Ленина, и, если так можно сказать, Ильич разоблачает Ильича.

«Маленькая русская шекспириана» — краткая история воплощений Шекспира в русской вокальной музыке. К его сочинениям обращались поэты, переводчики разного калибра и, мягко говоря, далеко не все обладали даром Федора Тютчева или Бориса Пастернака. Каждый трактовал Шекспира на свой лад. А русские композиторы в основном имели дело уже с переводами Шекспира. Вот почему некоторые «вариации на тему» весьма далеки от оригинала. Другое дело, что великие русские поэты (например, тот же Пастернак) посредством перевода вели с Шекспиром незримый духовный диалог. Как бы то ни было, в контексте истории воплощений Шекспира каждый эпизод и каждая трактовка кажется мне по-своему ценной.

Самое раннее сочинение — Песня Офелии из музыки к спектаклю «Гамлет» (перевод Николая Полевого; Петровский театр в Москве, 1837) Варламова. Самое позднее написано уже в XXI веке Сергеем Слонимским (финальный номер вокального цикла «Три романса на стихи Федора Тютчева»; формально стихотворение «Из

Шекспира» — перевод фрагмента комедии «Двенадцатая ночь»). В программе снова сошлись известные и неизвестные сочинения (например, фрагменты музыки Антона Аренского к спектаклю Малого театра «Буря»; любопытно, что это последняя законченная драма Шекспира и практически посмертная работа Аренского).

Естественно, что по сравнению с лермонтовской в шекспировской программе было больше театральной музыки: помимо указанных фрагментов, например, «Песенка Могильщика» из музыки Сергея Прокофьева к спектаклю Театра-студии Сергея Радлова в Ленинграде; «Песня Дездемоны об иве» и «Песенка Яго» («Солдатский тост») из музыки Георгия Свиридова к трагедии «Отелло». Снова возникли переключки — на сей раз не только музыки, но и переводов. В программу вошли два фрагмента музыки Арама Хачатуряна к кинофильму «Отелло» Сергея Юткевича. Один из них — «Песня Дездемоны об иве». И, готовясь к комментарию программы, я исправил чудовищную и, уверен, намеренную ошибку, сделанную составителями сборника вокальных сочинений Хачатуряна (М., 1973, вышел к отмечавшемуся в том году 70-летию композитора). Автор перевода «Песни Дездемоны» назван Борис Пастернак, а настоящий переводчик — Анна Радлова, жена Сергея Эрнестовича Радлова. Знаменитая поэтесса и переводчица, она вместе с мужем в годы Великой Отечественной войны оказалась на оккупированных территориях, затем во Франции; оттуда чету выманили в СССР. Радловы были арестованы и приговорены к десяти годам заключения. Они отбывали наказание в Переборском лагпункте под Рыбинском, где Анна Радлова и умерла в 1949 году.

Естественно, меня интересовала и рефлексия русской культуры на творчество Шекспира: здесь и «Диалог Гамлета с совестью» Дмитрия Шостаковича из вокального цикла «Шесть стихотворений Марины Цветаевой», и упомянутый романс Сергея Слонимского.

Как и в предыдущем случае, удалось «раскопать» эксклюзив. Композитор Александр Журбин предоставил романс «Стань моей любовью» (Be my love) — финальный номер вокального цикла «Три мадригала на стихи Уильяма Шекспира». В своей последней книге «О временах, о музыке и о себе» композитор упоминает, что сейчас известно, что многие стихотворения в известном поэтическом сборнике 1599 года *The Passionate Pilgrim* («Страстный пилигрим»), которые раньше приписывались Шекспиру, ему не принадлежат, но в момент создания цикла (середина 1990-х годов) эта проблема его не волновала. И действительно, указанное стихотворение написал Кристофер Марло. И получилось, что единственный

целиком англоязычный текст шекспировской программы оказался псевдошекспиром. А профессор Московской консерватории, музыковед и органистка Евгения Кривицкая по моей просьбе предоставила вокальный цикл «Три сонета Шекспира» (в переводах Самуила Маршак) своего отца, композитора Давида Кривицкого. В концерте звучал Сонет № 154. В творчестве Кривицкого шекспировская тема очень важна; в частности, он написал музыку к знаменитому спектаклю Театра «Современник» «Двенадцатая ночь». А в этом вокальном цикле композитор сопоставил перевод Маршака и — как краску — фрагменты сонетов на английском языке.

Последняя по времени программа — «Простым рожден я быть певцом» — была представлена 9 ноября 2017 года. Мне снова «повезло»: в уходящем году отмечалось 200-летие со дня рождения Алексея Константиновича Толстого. Это даже не любимейший поэт, это нечто большее... Сильнейшее впечатление детства и юности — спектакль «Царь Федор Иоаннович» в постановке Бориса Равенских в Малом театре: я смотрел его не меньше 15 раз. До рекорда Михаила Булгакова (по словам историка оперы, профессора Михаила Мугиншейна, великий писатель только в студенческие годы 41 раз смотрел оперу «Фауст» Гуно!) мне далеко, но все же...

К сожалению, в музыке отразилось далеко не все его наследие — очень сложно найти произведения, связанные, например, с образом Козьмы Пруткина, в создании которого он непосредственно участвовал. Так что в концерте был представлен более или менее традиционный Толстой — лирик и драматический поэт.

Важнейшее отличие от предыдущих программ — отказ от идеи антологии. Поэтический мир А. К. Толстого с полнотой и разнообразием воплощен прежде всего в музыке XIX века, в творчестве двух великих композиторов — Чайковского и Римского-Корсакова. Наверное, никакой другой поэт Чайковского так не волновал и так глубоко не трогал, как Толстой. О Римском-Корсакове я должен сказать отдельно. Связь религиозных, философских и любовных аспектов, своеобразный пантеизм Алексея Константиновича был очень близок творческой и человеческой натуре Римского-Корсакова, и романсы на стихи Толстого удивительно глубоки. Взять хотя бы один пример — «Горними тихо летела душа небесами...» — романс, который я называю прямой дорогой от вагнеровского Грааля к корсаковской Царевне-Лебедь.

Вот и пришлось отказаться и от некоторых имен, и от музыки, потому что каждое следующее сочинение невольно сравнивалось с той великой

планкой, которую поставили Чайковский и Римский-Корсаков. И в программу попали в основном авторы первого ряда, например, Рахманинов, который в своем отношении к поэзии Толстого был близок к Чайковскому и отчасти шел в его фарватере.

«Неочевидных» композиторов в программе было два. Первый — Цезарь Кюи; по большому счету его композиторская известность ныне исчерпывается несколькими замечательными романсами (правда, недавно Красноярский театр оперы и балета поставил «Кавказского пленника», превратив сочинение в оперу-балет). В 1904 году он создал вокальный сборник «18 романсов на стихи А. К. Толстого». Большинство из них никогда не пелось, и, вероятно, и в дальнейшем их не будут петь. В музыке Кюи часто «рассыпаны» интересные мысли, но вдохновение порой иссякает внутри миниатюры. Но из трех-четырех изумительных романсов я выбрал два — «Звонче жаворонка пенье...» и «Слушая повесть твою...». Последнему, думаю, позавидовал бы сам Чайковский: по типу высказывания, по краске голоса это что-то среднее между Елецким и Грениным.

Второй сюрприз — два сочинения Франца Листа. Первое из них — мелодекламация «Слепой певец» (у Толстого — баллада «Слепой»). Лист написал ее на немецкий перевод, но издана она была еще до революции и с русским, и с немецким текстом. Толстой и Лист, как известно, дружили. Русский поэт обрадовался, узнав, что его сочинение заинтересовало Листа. Ведь, помимо внешнего балладно-амфибрахического слоя, в «Слепом» есть и тоска, и одиночество, и горечь от того, что сильному мира сего по-настоящему не нужно ни искусство, ни художник, который ему служит. Но мелодекламация была написана в год смерти А. К. (1875), и листовского сочинения Толстой услышать не успел. А второе произведение Листа — двухстраничный шедевр «Не брани меня, мой друг», напоминающий листовские и вагнеровские (Изольда) образы любви. Романс написан прямо на русский текст.

Главное сопоставление концерта — романсы Чайковского и Римского-Корсакова. И здесь уместно сказать вообще о построении программ. Естественно, универсального принципа нет, в каждом случае отталкиваешься от образа, идеи. В антологических историях, естественно, более или менее соблюдается хронология. В программах, подобных «Толстовской», важнее музыкальные и даже тональные, тематические связи. Зрители без специального музыкального образования чувствуют то, что мы — профессионалы — можем объяснить. Дальше вступают практические моменты — контраст голосов, необходимость отдыха певцов и т.д.



А. Саульская-Шулятьева

В последней программе Чайковский и Римский-Корсаков, естественно, были разведены по разным отделениям. Это напоминает принцип пианистов старой школы: не играть Скрябина и Рахманинова в одном концерте, а если уж играть, — максимально разделить эти миры. И получилось, что мелодекламация «Слепой певец» завершала первое отделение, а его же романс «Не брани меня, мой друг» открывал второе (как в классической сонатной форме разработка часто начиналась с преобразования заключительной партии, которая только что звучала в экспозиции). И листовской мелодекламации в конце первого отвечала миниюратория в романсе — «Благословляю вас, леса» — в конце второго отделения. Еще один программный ход — несколько рисованный — дать после этого драматического финала еще и лирический — «Колокольчики мои...» Петра Булахова. Если читать Толстого внимательно и целиком (а в романсе использованы всего лишь три восьмистишия из двенадцати), откроется вся глубина его размышлений. Я уверен, что и в затертом-запетом романсе эта глубина есть...

С особым удовольствием скажу о певцах, с которыми сотрудничал и сотрудничаю. Естественно, начать нужно

по Станиславскому — с предлагаемых обстоятельств. В программах по линии театра ты занимаешь прежде всего (или даже исключительно) собственных солистов. А они болеют, бывают заняты в спектаклях (ответственный человек, которого интересует качество собственной продукции, вряд ли обратится к солисту, который «вчера» пел Рудольфа в «Богеме» или Азучену в «Трубадуре»). Далее на горизонте возникает аббревиатура «б/с» («без сохранения») — практически это иногда означает, что «сегодня» (когда ты формируешь программу) певец (с точки зрения режиссерского управления) есть, — а завтра его уже нет.

Но у меня есть несколько певцов, с которыми пройден не один концерт, и их потенциальное согласие и твердое «да», сказанное «на берегу», в какой-то степени определяют мое желание или нежелание идти дальше, преодолевать административные трудности. Это в первую очередь **Андрей Белецкий** и заслуженная артистка России **Эльвира Хохлова** — замечательные музыканты, в равной степени убедительные и в оперном, и в камерном репертуаре и вкладывающие в пение свою удивительную духовную сущность. Они не боятся экспериментов, они задают сложные вопросы, и эти вопросы выдают

людей, живущих своим делом. Эльвира Хохлова может спеть «Колокольчики мои...» так, что я впервые услышу новые смыслы. Андреем Белецким поражал меня многократно — и первый раз в образе рахманиновского Арбенина. Чуть выходя за пределы темы: читатели нашего журнала, возможно, знают, что именно с ним мы исполнили фрагменты вокального цикла Всеволода П. Задерацкого на стихи А. Т. Твардовского «Поэма о русском солдате». Особенно теплые творческие отношения связывают меня с **Ольгой и Еленой Терентьевыми**. Иному певцу и не предложишь выучить что-то новое — не хочется явного или, еще хуже, скрытого скепсиса («а зачем мне это?»). Ольга и Елена смотрят на это иначе. Ольга Терентьева, например, была потрясающей Офелией в романсе Варламова (по масштабу он сродни оперному монологу). Елена с удовольствием выучила сочинения Журбина и Кривицкого. С **Викторией Шевцовой** нас подружила программа, посвященная 175-летию со дня рождения Антонина Дворжака — вместе с **Анной Синицыной** они исполнили фрагменты «Моравских дуэтов». А в «толстовском» вечере Виктория, в частности, исполнила очень трудный в музыкальном отношении романс Листа «Не брани меня, мой друг...». Еще один певец, с которым мы творчески подружились на дворжак-овской программе, — мощный, роскошный и в то же время удивительно тонкий **Артем Гарнов** в последнем концерте не участвовал, у него в те дни был ответственный «сольник» на зарубежном фестивале.

В последней программе с новой, несколько неожиданной стороны раскрылась солистка нашего театра, заслуженная артистка Удмуртии **Александра Саульская-Шулятьева**. Как известно, ныне в театрах отсутствует подразделение «контральто». Всех не-сопрано записывают в меццо. Александра — обладатель контральто редкой красоты и тембрового богатства. И когда я мучился с выбором певицы для мелодекламации Листа, коллега Георгий Фараджев посоветовал обратиться к ней. Результат был просто поразительным: стихи Толстого звучали с той мощью и убедительной силой, на какую не всякий мужчина способен! И, конечно, Александра исполнила и несколько чисто вокальных номеров.

А о **Марине Карпеченко** я уже неоднократно говорил: мы сотрудничаем много лет и в силу ее принадлежности другому театру («Геликон-опера») в основном встречаемся «на нейтральной территории». Марина — всесторонний мастер с феноменальной вокальной техникой, произношением на иностранных языках. Дирижер-хоровик по первому образованию, в начале карьеры она какое-то

время была концертмейстером. И она — московский интеллигент в высшем смысле слова, с абсолютно святым отношением к профессии. Нет для меня ничего ценнее профессионализма, опирающегося на мощный духовный фундамент.

Не знаю, какую соломку приготовили коллеги по журналу, и на всякий случай подстелю свою. Писать о близком собственном опыте и при этом абстрагироваться, взглянуть на предмет с высоты, с режиссерской позиции — непростая задача. Частичным оправданием служит желание сконцентрироваться на художественной сути программ, их «кухне» и, конечно, на творчестве дорогих коллег. И, возможно, по прочтении сего помидоры в руках некоторых из вас все-таки уйдут в салат. ■

От редакции. Так получилось, что среди слушателей программы «Простым рожден я быть певцом» оказалась журналистка, постоянный автор «PianoФорум» **Ольга Юсова**. Она поделилась своими впечатлениями в формате социальной сети. Приводим ее эмоциональное высказывание с небольшими купюрами.

«В культуре в последнее время так: чем значительнее событие, тем скромнее оно проходит. По идее в Зеркальное фойе «Новой Оперы» сегодня должны были бы набежать камеры, фотографы, журналисты — чтобы снимать, щелкать, не давать прохода участникам, подставлять микрофоны зрителям. Но свидетелями этого грандиозного мероприятия стали человек 150, вряд ли больше.

Михаил Сегельман, по должности — завлит, по масштабу деятельности — просветитель (в значении — человек эпохи Просвещения), организовал в своем театре вечер романсов на стихи Алексея Толстого к 200-летию его рождения, выступив ведущим, концертмейстером и, самое главное, идейным вдохновителем. Такая вроде бы обычная форма концерта-беседы, концерта-общения оказалась предельно насыщена информацией, пением, красотой. Целая плеяда певцов театра — Александр Попов, Виктория Шевцова, Александра Саульская-Шулятьева, Ольга Ионова, Ольга и Елена Терентьевы, Анджей Белецкий, Эльвира Хохлова — исполнили известнейшие, мало- и вовсе не известные романсы композиторов, отдавших дань поэтическому мастерству Толстого. А это, кроме двух гигантов — Римского-Корсакова и Чайковского, и Бородин, и Кюи, и Танеев, и Гречанинов, и Рахманинов, и Булахов, и даже Лист, с которым Толстой дружил. Перед каждым романсом Михаил в течение



нескольких минут говорил — то о поэте, то о композиторах, то о романсах, то о бесконечных пересечениях людей и идей на перекрестках культуры, то о преломлении обстоятельств жизни виновника события в исполняемых произведениях. Причем говорил вроде бы совсем немного, не перегружая слушателей и не давая провиснуть нити, связывающей все номера концерта в единое целое. Но в итоге из этих коротких кусочков перед мысленным взором слушателя развернулась великолепная панорама яркой, многообразной культурной жизни России на довольно длительном временном отрезке. В центр всей этой вселенной волей ведущего Михаил поставил поэта, вокруг которого заставил поворачиваться другие крупные небесные тела, то есть великих наших композиторов, ну и, конечно, певцов и зрителей.

Видно было, что вечер тщательно подготовлен, все музыкальные номера прекрасно отрепетированы, не было ни малейших шероховатостей, наоборот — у программы был упругий стремительный ритм, не дававший слушателям ослабить внимание и держащий их в напряжении. Певцы были великолепны: все пели вдохновенно, артистично, не жалея сил и голосов. Честно говоря, даже казалось,

что таким мощным голосам тесновато в фойе, что они пытаются вырваться за узкие рамки этого пространства. Воодушевление исполнителей нарастало, соответственно нарастала и ответная реакция публики. К концу вечера аплодисменты слушателей перешли в овации и сопровождалась восторженными возгласами. Первое отделение заканчивал не романс, а стихотворение «Слепой певец», написанное амфибрахией и продекламированное под музыку Листа. Видимо, по инерции свое обращение к зрителям о том, что время перерыва они могут провести в буфете, Михаил продекламировал тем же поэтическим размером, что говорило о его глубоком погружении в тему вечера и эмпатии по отношению к виновнику торжества. Шучу.

По окончании концерта все участники еще какое-то время оставались в творческом возбуждении. Сфотографировать их было чрезвычайно сложно: если лица оказывались в фокусе, то руки почему-то получались нерезко, или наоборот. Все были в движении, нервничали из-за каких-то там неверных двух-трех нот или не того темпа. Известное дело: комплекс отличников. Ну а мы, слушатели, ушли счастливые и благодарные. Спасибо и низкий поклон всем». ■

Недавно мой старинный друг, а еще раньше — студент, Саша Маркович, уже многие годы живущий в Нью-Йорке и работающий фортепианным мастером в знаменитой фирме Steinway, прислал мне свои записки с просьбой отредактировать их и порекомендовать какое-нибудь российское издание (с которыми он абсолютно не знаком) для публикации. Я, разумеется, согласился. Выбор издания был недолгим — он уже понятен читателю, а редактировать в данном случае было почти что нечего. Записки (или очерк — не знаю, как точно определить жанр) оказались написанными с литературной точки зрения безукоризненно — живо, ярко, остроумно — и нуждались лишь в небольшой стилистической правке, связанной с длительным пребыванием автора в иноязычной среде. По-видимому, помимо природной одаренности, здесь сказалось далекое музыковедческое прошлое Марковича.

Существует широко бытующее мнение, что музыковедами становятся несостоявшиеся исполнители. Не буду оспаривать эту расхожую формулу, скажу лишь, что в лице Александра Марковича перед нами обратный случай. В 1977 году он после окончания теоретического отделения Таганрогского музыкального училища поступил в Ростовский государственный музыкально-педагогический институт (ныне Консерваторию им. С.В. Рахманинова) на музыковедческий факультет. Прекрасный музыкальный слух, такие же мыслительные способности в сочетании с отличной школой, — а Сашей с первых дней в вузе заинтересовалась профессор Лия Яковлевна Хинчин, выдающийся педагог-музыковед, воспитавшая десятки высокопрофессиональных специалистов, — все это должно было обеспечить Марковичу успешное будущее на избранном поприще. Но он вскоре оставляет музыковедение и переходит... заниматься на трубе, причем, осваивая ее почти с нуля, достигает на этом инструменте с редкой стремительностью невероятных успехов. Хорошо помню, как на организуемых мной вечерах Ростовского молодежного музыкального клуба он с виртуозным блеском исполнял «Полет шмеля» Римского-Корсакова или буквально пел «Лебедя» Сен-Санса, вызывая бурные восторги зала. Его успех был закреплён на сложнейшем Всесоюзном конкурсе исполнителей на медных духовых инструментах в Таллине, где он получил звание лауреата, а авторитетнейшее жюри под председательством легендарного Т.А. Докшицера признало его лучшим.

После окончания консерватории параллельно с работой в Ростовском Академическом симфоническом оркестре Маркович совершенствовался в профессии фортепианного настройщика, которой он овладел еще на студенческой скамье. Настройщиком он был тоже незаурядным, говорил мне, что у него есть какая-то своя особая система настройки роялей и даже пытался мне ее объяснять. Я в ней мало что понимал, но только помню, что во всех сложных случаях, возникавших в концертной практике Ростовской филармонии, в качестве «скорой помощи» всегда вызывали Марковича.

Когда в конце 80-х Александр с супругой приняли решение эмигрировать в США, мы прощались навсегда, без всякой надежды



на встречу в этой жизни. Но жизнь менялась, и встречи все-таки состоялись — в Нью-Йорке дома у Марковичей, у наших общих друзей и, конечно, в Steinway Hall на 57-й стрит. Саша водил меня по этому историческому зданию-музею, любовно демонстрировал его главных обитателей — рояли, показывал, как по-разному звучит каждый инструмент, какой у каждого свой уникальный тембр.

О том, как он оказался работником всемирно известной фортепианной фирмы «Steinway & Sons», по его словам, «лучшей фирмы на планете», он рассказывает в своем очерке. История эта напоминает голливудские фильмы, но в ней нет ни грамма вымысла. Маркович сделал на Steinway блистательную карьеру, стал одним из ведущих мастеров фирмы, работал едва ли ни со всеми выдающимися пианистами мира. Не так давно мне попалась на глаза беседа с Региной Давидовф, менеджером компании Steinway & Sons, ее «душой и сердцем», как ее нередко называют музыканты. Рассказывая о Steinway Hall, об «артистах Стейнвея» (звание, которым наделяются ведущие пианисты мира, выбирающие здесь инструменты для выступлений по Америке) — таких, как Алексей Любимов, Евгений Кисин, Марта Аргерич, Мицуко Учида и др., она называет только имя только одного мастера-настройщика, сотрудничающего с ними — Александра Марковича. Завершу свою прелебулю ее словами: «Все инструменты Steinway совершенно разные. Не существует в мире двух одинаковых! Кроме того, очень важно индивидуальное ощущение клавиатуры. Замечательный настройщик и уникальный мастер Александр Маркович добивается максимальной отзывчивости инструмента. Он — совершенно незаменимый человек, непосредственно работает с каждым из артистов Steinway, часто сопровождая их в гастролях по Америке». ■

**Доктор искусствоведения,
профессор Анатолий ЦУКЕР**

От редакции. Мы предлагаем фрагменты зарисовок Александра Марковича. В ближайшее время полная версия его мемуаров будет выпущена в виде отдельной брошюры.

Итак, меня приняли на теоретическое отделение Таганрогского музыкального училища. Нужно было концентрироваться на изучении гармонии, сольфеджио, музыкальной литературы. Нельзя было забывать и о фортепиано, умение владеть которым для музыковеда так же важно, как и умение говорить, поэтому уроки фортепиано у теоретиков вели преподаватели отделения специального фортепиано.

Теоретическое отделение Таганрогского музыкального училища считалось очень сильным и держалось практически на одном человеке — Ирене Израилевне Малиновской. Человек широчайшего кругозора, безупречного музыкального вкуса, прекрасная пианистка, она отличалась очень высокой требовательностью к студентам. Достаточно сказать, что на первый курс к ней поступили девять студентов, а окончили училище лишь четверо, и все были приняты в консерваторию.

Кроме того, она обладала невероятной прозорливостью. Как-то на четвертом курсе она мне сказала: «Саша, ты очень крепкий теоретик и мог бы быть хорошим специалистом в этой области. Но не будешь. Ты будешь кем угодно: баянистом, пианистом, тубистом, фортепианным настройщиком, но не теоретиком». Почему она упомянула профессию настройщика в числе других? Дело в том, что еще на первом курсе я узнал, что для студентов-пианистов ввели обязательный курс настройки фортепиано, который вел училищный мастер Ашот Михайлович Парсегов. Ашота Михайловича я знал давно — он регулярно настраивал пианино у меня дома. Хотя я и не был пианистом, но мне было любопытно, как работает механизм фортепиано, и я попросил дирекцию разрешить посещение этого курса. С этого момента началась новая жизнь. Рояль оказался очень интересным внутри. Настолько интересным, что мне стало не хватать одного урока в неделю, и я попросил учителя позволить мне наблюдать, как он ремонтирует рояли в классах. Мы стали ходить по классам вместе. Он мне многое объяснял. Иногда просил настроить несколько унисонов или интервалов, иногда давал возможность что-нибудь исправить под его руководством.

И вот настал день, когда он попросил меня полностью настроить пианино в классе без всякой помощи. Воскресным утром я пришел в означенный класс и начал настраивать. Неожиданно выяснилось, что процесс, казавшийся таким простым со стороны, невероятно сложно осуществить самостоятельно. Я никак не мог свести вместе квинтовый круг в середине клавиатуры. После девяти часов непрерывной работы я взял аккорд

Александр МАРКОВИЧ

КАК Я НЕ СТАЛ МУЗЫКАНТОМ, ИЛИ ЗАРИСОВКИ ИЗ ЖИЗНИ НАСТРОЙЩИКА ФОРТЕПИАНО

и ужаснулся. Мне показалось, что пианино звучало даже хуже, чем до того, как я к нему прикоснулся. И я позорно сбежал.

Две недели я успешно избегал встречи с учителем, пока, наконец, не столкнулся с ним нос к носу в коридоре. Он обеспокоенно спросил, не заболел ли я. Я ответил, что мне очень стыдно, но, видимо, я человек бездарный в данной области, потому что не сумел настроить пианино. Он удивленно сказал, что так не думает: на этом пианино вполне можно играть. Я не согласился и сказал, что у меня есть уши, а он просто хочет меня подбодрить. После этого Ашот Михайлович произнес монолог, из которого я понял, что с первого раза настроить фортепиано невозможно, по крайней мере, этого за всю историю человечества пока не случилось. Он добавил, что его собственный первый опыт был куда хуже и что человек, который настраивает всего три месяца, не может настраивать так, как человек с тридцатилетним опытом. В заключение он попросил меня вернуться в его класс.

Я, конечно же, вернулся. А через полгода, уже после окончания этого курса, учитель направил меня настроить и подремонтировать десять пианино во Дворце культуры завода «Красный котельщик». Несмотря на то, что эта работа дала гигантский толчок моему мастерству и принесла серьезный доход, я тем не менее никак не мог представить себя настройщиком фортепиано. Я это рассматривал, скорее, как своеобразное приключение. Как ни странно, но теоретиком я себя тоже не чувствовал. Точнее, я не был без ума от этой профессии. Мне никогда не доставляло наслаждения «разъятие» гениального произведения на элементы с последующим анализом каждого из них. Тем не менее я глубоко благодарен судьбе за то, что у меня была возможность изучить музыкальные формы и стили. Позже это окажет мне неоценимую помощь в исполнительской карьере. Не отрицая важность интуиции при исполнении музыки, нужно заметить, что умение анализировать и осмысливать музыкальный материал поднимает музыканта на другой уровень.

(...)

Успешно закончив музыкальное училище, я попытался поступить в Московскую консерваторию. Но не взяли. Я уже так привык, что меня



никуда не берут, что даже не расстроился. Просто собрал вещи и приехал в Ростов-на-Дону. Без особого труда поступил в Ростовский музыкально-педагогический институт (ныне — Консерватория имени Рахманинова). Решил взяться за ум и стать хорошим теоретиком. Но это похвальное, казалось бы, желание сыграло со мной злую шутку.

В это время мы начали изучать инструментовку, и я, будучи прилежным теоретиком, почувствовал необходимость не только изучить правила инструментовки, но и послушать, как сочетания тембров звучат в оркестре. Набравшись храбрости, я подошел к дирижеру студенческого симфонического оркестра Соломону Борисовичу



В начале карьеры

Куцовскому и сказал, что мне нужно послушать оркестр изнутри, и нельзя ли мне для этого поиграть в оркестре, ну хоть на металлическом треугольнике. Он посмотрел на меня удивленно и сказал: «Треугольник? Нет, треугольник не нужен... Мальчик!!! А ты на тубе, случайно, играть не умеешь? Очень нужна туба!». Я ответил, что могу попробовать. Тут же подошел к преподавателю тубы и тромбона Владимиру Михайловичу Гузию и попросил дать мне пару уроков игры на тубе, потому что мне нужно играть в симфоническом оркестре, прибавив, что я уже знаю, какими пальцами брать ноты. Он скептически посмотрел на меня и сказал: «Ну, для симфонического оркестра пары уроков может и не хватить, но вы приходите».

Мне выдали со склада старую, изрядно помятую немецкую тубу, и я начал ходить на уроки. Дела, судя по всему, шли неплохо, и через два месяца Владимир Михайлович предложил мне подать заявление на совмещение двух факультетов, что я и сделал.

(...)

Незадолго до окончания первого курса мне передали, что главный дирижер симфонического оркестра Ростовской филармонии Леонид Семенович Кац хотел бы со мной встретиться. Оказалось, что тубист оркестра ушел на пенсию, и я оказался единственным в городе тубистом с хоть каким-то академическим образованием. Мне предложили постоянную работу, и я, конечно же, согласился, ни на секунду не подумав, каким образом я буду одновременно находиться на утренних репетициях и посещать лекции. Проблема разрешилась проще, чем я думал. Из филармонии позвонили в институт, и мне было позволено пропускать

лекции при условии сдачи вовремя зачетов и экзаменов.

(...)

После успешного окончания второго курса института, где я совмещал два факультета и при этом ухитрялся работать в симфоническом оркестре, я решил попробовать свои силы в игре на фортепиано. Предварительно подготовившись, я явился на консультацию к блестящему педагогу и прекрасной пианистке Римме Григорьевне Скороходовой. Я решил, что изучать фортепиано я буду только с ней. Войдя в класс, я был сражен наповал. Среди абитуриентов, пришедших на консультацию, была девушка, от которой я не мог оторвать взгляда. А когда она начала играть Четвертый концерт Бетховена, я понял, что она должна стать моей женой. Ее понимание Бетховена было полностью идентично моему. Мы мыслили, как один человек. В класс Скороходовой я не попал по причине его перегруженности. Зато начал встречаться с девушкой Ириной и через полгода сделал ей предложение.

Женившись, я понял, что в сутках недостаточно времени, чтобы вместить все, чем я хотел заниматься. Надо было что-то бросать. После некоторых колебаний я пошел к Гузию посоветоваться. Он сказал: «О чем вы думаете? Вы посмотрите на эти толпы голодных музыковедов! А у вас есть уже постоянная работа, где вы можете заработать на кусок хлеба с маслом и колбасой». Колбаса перевесила, я оставил посреди года теоретический факультет и окончательно перевелся на оркестровый.

(...)

А куда же делась настройка фортепиано? А она никуда не делась. Я подрабатывал настройщиком в институте на полставки, все еще рассматривая это

как хобби, которое, впрочем, приносит некоторый доход. И тут в город приехал Дмитрий Александрович Башкиров. Легенда советской фортепианной школы, профессор Московской консерватории, он приехал не один. С ним приехали четверо его студентов.

Приезд Башкирова всегда был событием, независимо от того, приезжал ли он с концертами, с лекциями или просто провести мастер-класс. На этот раз был запланирован его сольный концерт, а на следующий день — концерт его учеников. Билеты были проданы за полгода вперед, но как артист оркестра я имел право прохода на любой концерт. Правда, слушать иногда приходилось стоя. Так было и на этот раз.

И вот Башкиров начал играть. Но что это? Минут через пять рояль начал расстраиваться, причем довольно сильно. Вдруг пианист остановился, не доиграв фразу, затем встал из-за рояля и ушел со сцены. В зале ропот, все ждут, что же будет дальше. На сцену вышел старенький филармонический настройщик и начал настраивать. Минут через сорок он закончил. Башкиров выходит опять на сцену и начинает играть. На этот раз он играл несколько дольше — минут десять. Рояль опять расстроился. Тогда он остановился, вышел к авансцене и сказал: «Я прошу у всех прощения, но рояль расстроен. Я должен был бы остановить концерт. Однако я буду продолжать, потому что знаю, что вы ждали моего выступления, и я за это вам благодарен». Затем он продолжил играть, хотя не сыграл ни одного произведения на бис, как публика его ни просила.

На следующее утро мне звонит директор филармонии, мой старый товарищ по институту. Даже не поздоровавшись, он говорит: «Саня, выручай!». Оказалось, что после концерта Башкиров вызвал его в гримерную и сказал: если для концерта его студентов рояль будет готовить тот же настройщик, то концерт не состоится. Я сказал, что могу попробовать, если филармонический настройщик мне позволит. Разрешение было получено.

Рояль оказался не без проблем, что потребовало изменения техники настройки. Башкиров лично пришел проверить рояль перед концертом. Он изрядно его поколотил и проверил каждую ноту на клавиатуре. Рояль стоял как вкопанный. После этого он повернулся ко мне и, улыбаясь, сказал: «Где Вы были вчера? Вы должны здесь работать». После этого он строго поговорил с директором филармонии, и меня взяли на работу обслуживать концертный рояль.

И все же настройщиком я себя не ощущал. Туба занимала главенствующее место и требовала регулярных занятий. И вот сию я как-то в одно из воскресений

вечером в подвале филармонии, занимаюсь. Вдруг прибегает вахтерша и говорит: «Там звонит какой-то сердитый, требует начальство. Ты не мог бы с ним поговорить?». Иду наверх, беру телефонную трубку. Голос в трубке:

— Это пианист Григорий Соколов. С кем я разговариваю?

— Это настройщик фортепиано. Мне очень приятно. Я даже не мечтал разговаривать с вами.

— Вы понимаете, я прилетел в аэропорт, а меня здесь никто не встречает.

— Где Вы находитесь?

— Около справочного бюро.

— Никуда не уходите, я буду через 15 минут.

Хватаю такси, еду в аэропорт, привожу Соколова в гостиницу «Интурист», где, по его словам, ему забронирован номер. В гостинице пожимают плечами. Они не имеют понятия, о чем мы говорим, свободных мест нет. Что делать? В отчаянии звоню оркестровому литавристу, у которого, по моим сведениям, были кое-какие связи. Он сказал, что ничего не обещает, но попробует помочь. Через 10 минут к нам подошла администратор и пригласила к стойке. Она сказала, что мест в гостинице действительно нет, но директор распорядился отдать Соколову комнату, предназначенную для отдыха работников гостиницы.

Но главное выяснилось на следующий день. Администратор, которая забыла встретить пианиста и обеспечить гостиницу, организовала ему пять концертов: один в зале филармонии, один в музыкальной школе города Новочеркасска и три — в детских садах. Соколов почему-то играть в детских садах категорически отказался. А в новочеркасской школе ему пришлось играть на рояле, возраст которого был более ста лет, в течение которых он ни разу не подвергался ремонту. Администратор была уволена, а Соколов торжественно поклялся в этот город больше никогда не приезжать. Эту клятву он с блеском сдержал.

(...)

... Мы уже три месяца в Нью-Йорке. Благотворительное пособие заканчивается, и у нас есть выбор: либо подавать на государственное пособие, либо устраиваться на работу. Сидеть на шее у государства казалось унижительным, и я, набравшись смелости, пришел в Steinway Hall.

Было впечатление, что я попал в музей. Мраморные колонны главной ротонды восходят к высокому куполу, расписанному фресками. Всюду картины маслом и старинная мебель. Неужели я когда-нибудь буду здесь работать? На своем ломаном английском я спросил, могу ли я поговорить с директором. Директор вышел ко мне. Я объяснил, что я настройщик и ищу работу. Он был крайне удивлен

В свободное время А. Маркович играет в симфонических оркестрах New York Repertory Orchestra и New Amsterdam Symphony.



и сказал, что у них не только свободных мест нет, но компания только что уволила около 60 работников в связи с плохой экономической ситуацией. Тогда я сказал, что все понимаю, но прошу дать мне тест, чтобы в будущем они могли иметь меня в виду. Он пригласил главного концертного настройщика Франца Мора, который настраивал рояль В. Горовицу и несколько лет назад приезжал с ним в Москву. Франц привел меня в одну из комнат, указал на рояль и попросил его настроить.

Не прошло и десяти минут, как я начал, вдруг приходит Франц и просит разрешения проверить. Я сказал, что я только успел настроить среднюю октаву. «Ничего, — сказал он, — я посмотрю среднюю октаву». Он проверил интервалы, сказал: «Продолжайте», — и ушел. Вдруг прибегает ко мне один из настройщиков фирмы, молодой парень из Ленинграда, которого взяли на работу как раз перед рецессией. Он взволнованно говорит: «Слушай, они оформляют твои документы!». Я говорю, что этого не может быть, и он, наверное, ошибся. «Нет, — говорит он, — я видел своими глазами».

Когда я закончил, пришел Франц и попросил меня следовать за ним. На вопрос, не хочет ли он проверить рояль, он ответил: «Нет такой необходимости. Я уже видел все, что мне нужно». Затем он привел

меня в кабинет директора, который спросил: «Когда вы можете приступить к работе?». Я ответил: «Вчера!» Они оба улыбнулись, и директор сказал: «Сейчас конец рабочего дня, компания через час закрывается. Завтра национальный праздник День Памяти. Приходите после праздника». «Нет! — сказал Франц. — Он сейчас пойдет в отдел кадров. Мы не можем себе позволить потерять этого человека!»

Через час я уже был работником фортепианной фирмы Steinway & Sons, лучшей фирмы на планете. Когда я приступил к работе, я понял, что мне нужно еще очень многому учиться. При всей внешней схожести с другими роялями, американские рояли Steinway имеют принципиальное отличие. Они звучат в полном соответствии со сложившимися на американском континенте звуковыми традициями. Это не значит, хорошо или плохо. Это по-другому. Не обязательно такой звук будет приемлем, скажем, в Европе или в Азии. Естественно, методы достижения такого звука существенно отличаются. Но мне было у кого учиться. В компании работают лучшие в мире мастера.

(...)

Меня часто спрашивают, с какими известными пианистами мне приходилось работать. Я думаю, что легче было



B Steinway Hall:
только принят на работу

бы перечислить пианистов, с которыми мне работать не приходилось. Были интересные встречи, были любопытные ситуации. Многим ли мастерам, например, приходилось настраивать рояль на крыше 90-этажного небоскреба? А мне пришлось. Когда задумывался фильм об одном из выдающихся джазовых пианистов мира Мишеле Петруччани, режиссер решил снять одну из сцен на крыше небоскреба, на фоне Манхэттена. С трудом затащили на крышу рояль, я его настроил. И только начали снимать первый дубль, как появляется наряд полиции, и всех просят предъявить документы. Оказалось, что кто-то из небоскреба по соседству заметил необычную активность на крыше и подумал, что это террористы. Да-а-а... Хотелось бы, чтобы террористы приносили с собой рояли вместо бомб.

(...)

Мое многолетнее сотрудничество с лондонской пианисткой японского происхождения Мицуко Учидой началось со скандальной ситуации. За неделю до ее концерта в Карнеги-холле был уволен настройщик, с которым она обычно работала. Он был мастером высокого класса, но нарушил субординацию, и хозяин его уволил. Добро пожаловать в капитализм!

Никто из «старослужащих» не захотел его заместить. Все знали, что Мицуко Учида славится высокой требовательностью к роялям и настройщикам, а также своим крутым нравом. Поэтому направили меня. Когда я пришел в Карнеги-холл, она уже была на сцене и явно раздражена. Без всяких предисловий она начала: «На

этом рояле невозможно играть! У него отсутствует левая педаль».

На самом деле педаль там, конечно, была, но не работала правильно. Я сказал: «Дайте мне пять минут». «Пять минут!!! — взревела она. — Не хотите ли Вы сказать, что можете это исправить за пять минут?!». Я спокойно говорю: «Ну, семь». Неисправность на самом деле не была такой уж серьезной. «Я даю Вам десять, — отрезала она. — Если через десять минут рояль не будет исправен, концерт не состоится!».

Ровно через десять минут она пришла на сцену, села за рояль проверить, буквально через минуту вскочила из-за инструмента и начала прыгать по всей сцене, приговаривая: «У меня есть настройщик!», чем меня безмерно удивила. И не только меня. Ее менеджер из артистического агентства наблюдал за этим с вытаращенными глазами, затем сказал: «Я с Мицуко работаю уже 20 лет, но никогда не видел ее скачущей...».

Работая с Учидой на протяжении некоторого времени, я обратил внимание на то, что она всегда выбирает для концертов американский Steinway. Обычно пианисты из Европы просят поставить на сцену рояль, сделанный нашим гамбургским отделением. Это им более привычно, не надо приспосабливаться. Я задал ей вопрос, который, может быть, не нужно было задавать. Как говорят англичане, *curiosity killed the cat* — любопытство сгубило кошку. Я сказал: «Мицуко, я знаю, что у тебя в домашней студии стоят три гамбургских концертных Steinway, и в Европе ты всегда играешь на гамбургских роялях. У нас здесь есть некоторое количество роялей немецкого производства. Почему же ты выбираешь американский?».

— Ты знаешь, Алекс, гамбургские рояли в Америке звучат не так, как в Европе.

— В чем же разница?

— Не могу объяснить, но ты должен поехать в Гамбург и послушать.

Через несколько месяцев меня вызывает в офис вице-президент компании и говорит, что на меня поступил запрос из Гамбурга. Нужно ехать в начале февраля на две недели в Академию концертных настройщиков фирмы Steinway для повышения квалификации. Я сразу понял, откуда ветер дует и какие могут быть последствия. Поскольку я был ассистентом главного концертного настройщика, а запрос послали, не обсудив это с ним, то налицо была конфликтная ситуация.

Я попытался от этой поездки отказаться. Привел массу аргументов, почему мне не нужно туда ехать. В их числе были такие, как плохая погода в феврале в Гамбурге, невозможность уехать на две недели без жены, мое желание жить в отеле «Марриотт», который достаточно дорог. И, наконец, сказал прямо, что первым

должен поехать мой начальник, иначе он обидится. Вице-президент объяснил, что англоязычная группа есть только в феврале, моей жене компания оплатит эту поездку полностью, «Марриотт» — тоже не проблема. По поводу начальника он объяснил, что запрос поступил на меня, а начальник подождет до следующего раза. Делать было нечего, пришлось ехать.

Фирма Steinway & Sons на самом деле не такая маленькая, как об этом обычно думают. Две фортепианные фабрики в Нью-Йорке и Гамбурге, тромбоны Conn и King, трубы Vincent Bach, ударные инструменты Ludwig, саксофоны Selmer — это все мы. Также есть несколько заводов, которые выпускают части для роялей.

Нью-Йоркская фабрика — это путешествие в прошлое. Заводские корпуса, которым более 150 лет, станки, которые использовались в XIX веке и до сих пор работают, преобладание ручного труда. Гамбургская фабрика, напротив, кажется пришельцем из будущего. Ощущение такое, будто попал внутрь межпланетного космического корабля или химической лаборатории: люди в белых халатах, станки с компьютерным управлением, всюду стерильная чистота. На протяжении десятилетий эти две фабрики были негласными соперницами в споре, чей рояль лучше. Оказалось, что ничей не лучше. Несмотря на принципиальную разность в звучании, они оба одинаково хороши, и вопрос только в предпочтении пианиста. Нужно еще заметить, что рояли американского производства не продаются в Европе, а немецкие не продаются в Америке — такова торговая политика компании.

Итак, я в Гамбурге. Стейнвеевская Академия здесь является частью фабрики. Инструктором нашей группы из трех человек был назначен известный мастер Георг Амманн, который самими настройщиками признан лучшим в Европе. В Америке подход несколько другой — все хотят быть настройщиком номер один. Я себя считаю настройщиком номер два, потому что настройщиков номер один очень много, и для меня уже места нет.

Когда я впервые услышал правильно подготовленный гамбургский рояль, я сразу понял, что имела в виду Мицуко Учида. А когда началось детальное изучение методов подготовки, то понял и причину того, что гамбургские рояли по-другому звучат в Америке. Она заключалась в том, что при подготовке гамбургских роялей мы использовали те же методы, что и для американских. И ввиду огромной разницы в плотности фетровых молоточков эти методы давали противоположный результат.

По окончании Академии я вернулся в Нью-Йорк и подготовил рояль по-другому. Учида его немедленно выбрала и с тех

пор никогда больше не играла на американских роялях. Мой визит в Гамбург имел еще один позитивный эффект. Европейские настройщики заинтересовались американским роялем. Первым, конечно, был Георг Амманн. Он попросил руководство компании направить его в Нью-Йорк для изучения американской технологии под моим руководством, что немедленно было выполнено. Эта история достойна внимания.

Незадолго до его приезда нам предстояло выбрать рояль, который был бы не жалко, если эксперимент закончится неудачно. Мой босс, который Амманна недолюбливал по понятным причинам, принял решение отдать на растерзание рояль, который был возвращен на фабрику из Техаса, потому что пианисты отказывались на нем играть. Георг оказался очень талантливым учеником.

После его отъезда босс с изрядной долей скептицизма подошел проверить подготовленный им рояль. И по мере того, как он играл хроматическую гамму, я видел, как менялось выражение его лица. Были немедленно вызваны грузчики, и через два часа рояль уже стоял на сцене Карнеги-холла, где и провел последующие девять счастливых лет. А вскоре после этого состоялся международный конгресс по интонировке фортепиано, где мне было доверено представлять американскую методику, а Георгу Амманну — немецкую.

Сразу после конгресса компания направила меня на международный музыкальный фестиваль в Мальборо, штат Вермонт, художественным руководителем которого была Мицуко Учида. Об этом фестивале ходили легенды. Было известно, как трудно было попасть на него начинающим музыкантам. Из всех ансамблевых фестивалей в мире он считается самым престижным. Начинается он традиционно с читки с листа. Все участники собираются вместе и формируют симфонический оркестр. Им раздают ноты, которые они никогда не видели: обычно это какой-нибудь концерт для фортепиано с оркестром и классическая симфония. Этот оркестр играет без дирижера. Что же тут необычного, скажете вы, ведь все оркестры на первой репетиции читают с листа. Да, это так, но есть одна существенная деталь. Второй репетиции у этого оркестра никогда не будет. Все это действие происходит в форме концерта при полном зале слушателей. На протяжении последующих восьми недель участники фестиваля образуют всевозможные ансамбли. В каждом ансамбле один из участников — известный музыкант, как говорят в хоккее, играющий тренер. Эти ансамбли конкурируют между собой, и лишь лучшим повезет участвовать в публичных концертах.

И вот я еду на фестиваль в горы Вермонта. С собой я взял попугая Петрушу

(не с кем было оставить), любимую жену (тоже не с кем было оставить), различные стенды для Петруши, чтобы ему было где играть, и восемь декоративных деревьев бонсаи, которые требуют ежедневного внимания. Дорога на машине заняла более шести часов. Приехали к вечеру в гостиницу, разгружаем вещи. И вдруг я обнаружил, что не хватает моего жизненно необходимого чемоданчика с инструментами. Вспомнил: еще дома я поставил этот чемоданчик за диван. Ситуация серьезная. Еще одну поездку туда и обратно я не выдержу, а на следующее утро у меня назначена встреча с местными настройщиками, которым я должен показать, как работать с роялем. Признаться им в том, что забыл инструменты дома, я не мог: это бы стало причиной насмешек на последующие десять лет. Немедленно звоню дочери в Нью-Йорк и прошу выслать мне мой чемоданчик.

Оказалось очень неприятным делом в воскресенье вечером найти компанию, которая к следующему дню могла бы привезти в горы посылку. Наконец, нашлась компания, обещавшая попробовать, но без всякой гарантии — сами понимаете, горы. Однако 300 долларов взяли.

Утром я встретился с настройщиками и начал свой рассказ. Я рассказал о различии подхода к окраске звука в разных странах, о моей поездке в Гамбург, обо всех моих встречах с артистами, о тяжелой жизни настройщика в России. К полудню я остановился. Я им рассказал все, что знал, и больше мне рассказывать было нечего. После несколько затянувшейся паузы один из настройщиков предложил: «А почему бы нам не пойти к роялю?». Я согласился и медленно, с дрожащими ногами повел их в концертный зал. Надо было как-то выходить из положения.

Когда группа заняла места вокруг рояля, я объявил: «Прежде всего нужно рояль развинтить. У кого есть отвертка?». Дали мне отвертку. Медленно откручиваю винты и вижу, что настройщики как-то странно переглядываются. Смотрю на часы: кажется, я спасен, по крайней мере на некоторое время. «Ребята, — говорю, — через три минуты будет обед. Продолжим потом». Во время обеда мы весело беседуем, но мне совсем не до веселья. Мысль гложет: что делать дальше?. Вдруг из офиса мне приносят сообщение о том, что на мое имя пришел пакет. Отлегло от сердца. На этот раз пронесло.

Прихожу в офис за пакетом, а там звонит телефон, просят меня. На телефоне мой босс: «Алекс, у нас проблема». Я сразу подумал: «Откуда он может знать о моей проблеме», — но отбросил эту мысль как нелепую. Босс говорит: «В Гамбурге заболел настройщик, который назначен обслуживать фортепианный конкурс имени Бузони в Италии. Они просят тебя помочь,

поскольку ты знаешь гамбургские рояли. Ты имеешь полное право отказаться, потому что нужно ехать уже через месяц». Последняя его фраза, конечно же, была намеком, если не прямым указанием, что мне следовало сделать. Но я предпочел этого не заметить и сказал, что с удовольствием выручу друзей.

Конкурс имени Бузони традиционно проводится в Больцано, маленьком городке на севере Италии в провинции Южный Тироль. Уникальность очередного конкурса была в том, что впервые в истории европейских конкурсов участники могли выбирать между американским и гамбургским Steinway. Большинство пианистов никогда не видели американского рояля, поэтому для первого тура его выбрали всего 12 человек из 53-х. Когда же участники послушали американский рояль со стороны, его звучание многих заинтересовало. В верхнем регистре он несколько уступает гамбургскому, но это с лихвой перекрывается басом невероятной глубины и красивой теноровой секцией. И многие решились выбрать его для второго тура. Таким образом, из двадцати четырех, прошедших на второй тур, двенадцать уже играли на американском. К третьему туру осталось шестеро, четверо из которых выбрали американский. И, наконец, к финалу остались трое, из которых только один играл на гамбургском, и он занял третье место. Лауреаты первой и второй премий играли на американском рояле.

Этот рояль решили оставить в Европе. Из Италии его перевезли в Берлин, где состоялся очередной конкурс. Но там его ни один конкурсант не выбрал. У меня есть сильные подозрения, что местный настройщик решил его улучшить и ввиду недостатка информации использовал неправильные методы интонировки. Жаль. Дальнейшая судьба этого рояля сложилась неудачно: наши европейские коллеги решили заменить американские части механики на немецкие. В результате они получили гибридное звучание, малопригодное для исполнения музыки.

Вернувшись в Нью-Йорк, я получил предписание на обслуживание джазовой звукозаписи. В бумаге стояла фамилия музыканта — Эдди Гомез. Я никогда не слышал о пианисте с таким именем. Как обычно, с утра я настроил рояль. Пришел пианист, попробовал, похвалил. Я обратил внимание на его точное и аккуратное прикосновение к клавиатуре. Запись заняла целый день и получилась на славу.

На следующий день один из моих коллег спросил, как вчера играл Чик. «Какой еще Чик? — спросил я. — Вчера записывался Эдди Гомез». «Ну да, Эдди Гомез играл на контрабасе, — сказал он, — а за роялем был Чик Кория». Боже, какой конфуз! Я провел восемь часов с легендой



С Евгением Кисиным

джаза и понятия не имел, что это он. Если бы кто-то мне сказал заранее, я бы хоть автограф попросил!

С Женей Кисиным у нас давняя дружба. Впервые о нем я услышал еще в Советском Союзе. О Жене говорили, как о мальчике-вундеркинде. Но мало ли было вундеркиндов, из которых впоследствии ничего хорошего не получалось?

И когда в журнале «Музыкальная жизнь» появилась статья Дмитрия Башкирова, в которой он необычайно высоко отзывался о Кисине, я, зная невероятную требовательность его к музыкантам, решил спросить, на самом ли деле он так думает или просто нужно было написать такую статью. Он сказал: «Это действительно какой-то феномен. Мне в жизни такого еще не встречалось».

Мы с Женей познакомились в Нью-Йорке, когда он пришел в знаменитый стейнвеевский basement (попросту — подвал) выбирать рояль для концерта. В этом подвале, говорят, однажды ночевал Владимир Горовиц, и есть сведения, что здесь он репетировал Третий концерт Рахманинова, а партию оркестра на втором рояле играл сам Рахманинов. Женя

пришел не один. С ним была его бессменная учительница Анна Павловна Кантор. Они оба были удивлены увидеть в таком месте кого-то, кто говорит по-русски. Мы быстро подружились, я стал бывать у них в гостях и, конечно, настраивать рояли для всех концертов и домашних занятий.

Любопытный случай произошел однажды, когда я пришел к ним настроить домашний рояль. В это время Женя разучивал ми-бемоль мажорную (Большую) сонату Гайдна, которую я когда-то играл на четвертом курсе музыкального училища. И вот, настроив рояль, я решил потрянуть стариной и начал играть эту сонату. Не успел я сыграть и трех тактов, как из кухни донесся вопль Анны Павловны: «Женя! Почему так неровно?!». Как хотите, а я рассматриваю это как комплимент. Значит я не так уж плох, если мою игру на рояле приняли за игру Жени Кисина! Но Анна Павловна почему-то была несколько сконфужена.

Другой интересный случай произошел на концерте в Карнеги-холле, когда Женя как раз перед антрактом порвал басовую струну. Настройщики с собой басовых струн не носят ввиду чрезвычайной

редкости таких инцидентов. И я в перерыве бегом понесся в Steinway Hall за струной. Поверьте, никогда в жизни я так быстро не бегал. Рецензия, которая вышла на следующий день в газете «Нью-Йорк Таймс», была озаглавлена так: «Шопен настоящего виртуоза: сложность, многообразие настроений и порванная струна».

На протяжении многих лет мне приходилось также встречаться и с исполнителями на других музыкальных инструментах. Не всегда такие встречи бывали приятными. Однажды в нашем департаменте вечером завонил телефон, и раздраженный женский голос сообщил, что выдающийся скрипач Ицхак Перльман отказывается играть с роялем, который мы прислали, и кто-нибудь срочно должен приехать для разрешения проблемы. Я хватаю такси, еду в концертный зал. Перльман явно не в настроении выходит из-за кулис и задает мне вопрос: «Как Вы думаете, какой строй у этого рояля?». Я проверяю по камертону и с ужасом обнаруживаю, что его средняя нота «ля» всего 439 герц вместо 440. Но я, пытаюсь как-то сохранить лицо компании, говорю: «Почти 440». Он строго взглянул на меня и произнес: «Почти — это сколько?». Пришлось признаться. Тогда он сказал: «439 — абсолютно неприемлемо. Мне нужно „ля“ — 441». Я обрадовался и говорю: «Это невозможно! Чтобы изменить строй, мне нужен как минимум час, а у Вас через полчаса концерт, и за дверью уже полно публики». «Ничего, — сказал он, — они подождут за дверью!». И распорядился задержать концерт. Когда я закончил, он опять вышел, нажал ноту „ля“, удовлетворенно кивнул и ушел за кулисы. С тех пор я с ним больше не встречался. Но самое интересное произошло позже.

Прошло больше десяти лет. Я был с Женей Кисиным в Канзас-Сити, где должен был настраивать рояль для его очередного концерта. Мы приехали на день раньше, и вечером делать было нечего. Женя предложил пойти на концерт местного симфонического оркестра, в программе которого был и скрипичный концерт Моцарта, в котором солировал Перльман. После концерта Женя захотел поздравить скрипача, с которым был хорошо знаком. Мы пошли за кулисы, я отошел подальше в угол, чтобы не мешать. Они начали разговаривать. Вдруг Перльман посмотрел в мою сторону, затем повернулся к Жене и говорит: «А ты видно разбогател, если позволяешь себе привозить настройщика из Нью-Йорка!». Тут уж я подошел и высказал свое изумление по поводу того, что он меня помнит, ведь мы встречались всего один раз и прошло много лет. И я тут же, как настоящий бизнесмен, предложил свои услуги в настройке его скрипки. Он сказал: «Нет-нет, я уж, как-нибудь, сам справлюсь. У меня

на это просто не хватит денег». Конечно же, он лукавил: все знают, что Ицхак Перльман — один из самых богатых музыкантов мира. Кроме того, понятно, что он ответил шуткой на мою шутку.

Марта Аргерич, блистательная, сиятельная, примадонна от рояля (никаких слов не хватит) — редкая гостья на концертной эстраде. Свои нечастые, но всегда желанные для публики концерты она внезапно может отменить без объяснения причин. Однажды она отменила концерт в Карнеги-холле за два часа до прихода публики. Но на этот раз, похоже, концерт должен был состояться.

Выбирать рояль она пришла вместе с группой профессоров из престижной Manhattan School of Music во главе с деканом фортепианного факультета. Известно было, что Марта предпочитает немецкие рояли, поэтому мы поставили для выбора пять гамбургских Steinway — все, что у нас было в наличии. Она попробовала один и говорит: «Он мне нравится». Попробовала другой: «Этот тоже нравится». После того, как она поиграла на всех пяти, на ее лице появилась некоторая нерешительность. Она сказала: «Они мне все нравятся, но я не знаю, какой выбрать для концерта. Не будет ли кто-нибудь так любезен поиграть на них, чтобы я могла послушать со стороны?». И тут я вижу странную картину — знаменитые профессора начали пятиться назад и сгруппировались в углу комнаты. Надо было что-то делать, и я, набравшись нахальства, сказал: «Марта, я не пианист, но могу сыграть пару нот». Затем сел поочередно за каждый из роялей и сыграл по кусочку из того, что еще помнил. «Теперь ясно, — сказала она, — я выбираю номер три». На следующее утро мне позвонил ее менеджер и передал сообщение от Марты, что ей понравилось, как я играл. Я понимаю, что это был жест вежливости — ну какой из меня пианист?

И был интересный концерт. А интересен он был еще и тем, что Марта играла Третий концерт Прокофьева с оркестром под управлением ее бывшего мужа Шарля Дютюа. Играла, как всегда, гениально, но не покидало ощущение, что они в свое время чего-то не договорили, о чем-то недоспорили. И продолжили этот спор сейчас, на виду у толпы людей. Финал концерта превратился в настоящее соревнование, в котором, конечно, победила великолепная Марта. Она закончила на полтакта раньше.

Неожиданная встреча произошла у меня с Дмитрием Башкировым в Нью-Йорке. Он сам рассказывает об этом в третьей серии передачи «Дмитрий Башкиров. Формула мастерства» на телеканале «Культура». Правда, Дмитрий Александрович не совсем точно описывает нашу первую встречу в Ростове-на-Дону,



С. Е. Кисиним и К. Арзумановой

о которой я рассказывал раньше, называя меня почему-то гобоистом. Но это простительно: он не обязан помнить детали маленького эпизода его многогранной концертной жизни, тогда как для меня это был поворот судьбы. Башкиров приехал на гастроли в Америку после длительного перерыва. Менеджер Карнеги-холла позвонил мне и попросил его встретить в Steinway Hall и помочь с комнатой для занятий. У нас была очень теплая встреча, он меня вспомнил и был безмерно рад, что я теперь работаю в такой компании. И, конечно, он попросил меня настроить рояль для его концерта в Карнеги-холле.

Через некоторое время судьба одарила меня еще одной встречей. В Америку приехал редкий гость — Григорий Соколов. Этот пианист не нуждается в эпитетах. Сколько бы я не сказал хороших слов, их будет недостаточно. Мы встретились, как старые друзья. Он, конечно, помнил, что произошло в Ростове-на-Дону в день его приезда. К моему удивлению, его концерт в Нью-Йорке был запланирован в небольшом, хотя и достаточно престижном зале. Оказалось, что функционеры Карнеги-холла отказались предоставить ему зал

для концерта. Они посчитали, что программа из музыки эпохи барокко и ренессанса не соберет достаточно слушателей. Соколову было предложено поиграть прелюдии Рахманинова или, скажем, вальсы Шопена. Но Григорий, на мой взгляд, справедливо счел это оскорблением и отказался. У меня сложилось впечатление, что администрация Карнеги-холла никогда не слышала имени Соколова и не знала, что он играет только то, что сам хочет играть, и никогда — то, что просят. Билеты на концерт, конечно, достать было невозможно, но мне как настройщику удалось получить два места. Второй его концерт был назначен в небольшом городке на севере штата Нью-Йорк. Приехав туда, я был поражен. Большая группа людей прилетела из Европы специально на его концерт, потому что шанс послушать его в Европе для многих равен нулю. Через несколько лет сменилась администрация в Карнеги-холле. Новые люди оказались более образованными и прислали Соколову приглашение выступить с любой программой и в любое удобное для артиста время. Он отказался. Известно, что Соколов обид не прощает...

Музыкальная жизнь Америки проходит не только в концертных залах или музыкальных театрах. Большой популярностью и всенародной любовью здесь пользуются музыкальные фестивали. В своем большинстве они проходят в летнее время на открытом воздухе где-нибудь в горах. Некоторые из них огромны, как например, фестиваль в Тэнглвуде, который собирает до 5700 слушателей одновременно. Другие же, небольшие, как фестиваль в Мальборо, не менее важны. Проводятся фестивали и зимой в городах, но они, как правило, тематические. Я люблю работать на фестивалях. Здесь есть, где разгуляться настройщику! Под словом «разгуляться» я имею в виду серьезную работу. Ведь музыкальные инструменты находятся на открытом воздухе и подвержены влиянию атмосферных явлений. Поэтому, с одной стороны, нужно больше времени для их подготовки, зато, с другой стороны, есть неограниченные возможности для экспериментов.

Для меня фестивали — это некая лаборатория. Творческая атмосфера, которая там царит, вдохновляет и заряжает невероятной энергией. Но фестиваль в Мальборо для меня особенно ценен. Уже более двадцати лет я ежегодно провожу там две-три недели. Общеизвестно, что руководитель этого фестиваля пианистка Мицуко Учида является одним из лучших интерпретаторов музыки Моцарта в мире. Однажды мне пришла в голову шальная мысль поиграть Моцарта с Учидой. Как-то в разговоре с ней я, набравшись смелости, поставил условием моего следующего приезда на фестиваль наше совместное музицирование. После некоторого сопротивления она согласилась. В качестве «жертвы» я выбрал Второй концерт Моцарта для валторны с оркестром и выучил его наизусть. И вот настал день, когда мы пришли с ней в пустой концертный зал.

Без слушателей я играть не хотел: должен же кто-нибудь быть свидетелем уникального эксперимента. В качестве публики я пригласил свою семью в полном составе: жена, дочка и трехлетняя в то время внучка. Играть с мастером мирового уровня было одно удовольствие.

Не прошло и года. Я в Кливленде готовлю рояль для репетиции местного оркестра. Подходит ко мне человек с валторной в руках и говорит: «От имени группы валторн Кливлендского симфонического оркестра я хочу сказать, что мы тебя ненавидим». На мой естественный вопрос он отвечает: «Ты — единственный в мире, кому Мицуко аккомпанировала Второй концерт Моцарта. Ни один из нас не удостоился такой чести, хотя мы все мечтаем». Я не нашел ничего лучшего, кроме как перед ним извиниться.

На оркестровом фестивале Юрия Башмета в замке Мохонк в Катскильских горах (Catskills) мне удалось побывать всего два дня. На третий я получил сообщение из моего офиса, что на следующее утро должен лететь в Санкт-Петербург. Я было подумал, что имеется в виду наш флоридский Санкт-Петербург, где я люблю бывать и где находится чудесный музей Сальвадора Дали. Но оказалось гораздо хуже. Меня направляли на неделю в Россию, где я не был уже пятнадцать долгих лет. Оказалось, что Валерий Гергиев, будучи в Нью-Йорке, выбрал два концертных Steinway для строящегося концертного зала Мариинского театра. Рояли-то были куплены, но: как их обслуживать, местные настройщики не знали. Неудивительно. Как я уже упоминал, американские рояли в Европе не продаются, и о них нет никакой информации. Когда я увидел цену шесть тысяч долларов на авиабилете первого класса, я рассердился на администрацию: могли бы дать деньги мне, а я бы уж как-нибудь добрался до Санкт-Петербурга.

Поездка была оплачена Мариинским театром, и прием был оказан по высшему классу. Шикарный лимузин встретил меня в аэропорту и доставил в гостиницу «Астория» — лучшую гостиницу Ленинграда. Там мне вручили специальную карточку, которая покрывает все, чем я захочу воспользоваться в гостинице. Кроме того, мне был вручен мобильник с неограниченными международными звонками.

(...) Купленные в Нью-Йорке рояли поместили в разных местах. Один временно поставили в оркестровую яму, другой — в фойе третьего этажа. К тому, который в фойе, был приставлен круглосуточный охранник. На мой вопрос, зачем роялю охранник, Гергиев разъяснил, что, когда наш человек видит что-нибудь красивое и блестящее, у него рука сама тянется нацарапать что-нибудь из богатой ненормативной лексики. Я решил начать с этого рояля. Часа через три вижу, как по коридору шествует Гергиев со своей свитой. Подходит ко мне и спрашивает, как продвигается работа. Я отвечаю, что все идет по плану. Тогда он говорит: «Саша (надо же, запомнил мое имя!), Вы, конечно, придете сегодня на сольный концерт Рене Флеминг с оркестром Мариинского театра?». Я отвечаю: «Конечно, нет, Валерий Абисалович, так как все билеты проданы год назад!». Он медленно повернул голову и выразительно посмотрел на одного из сопровождающих. Тот стремительно подскочил ко мне: «Пожалуйста, подходите к семи часам вечера к подъезду номер одиннадцать, Вас будут ждать». Вечером подхожу к двери номер



одиннадцать. Слышу привычное: «Что надо?». Называю фамилию. Отношение тут же меняется на 180 градусов: ко мне подходят две длинноногие красавицы, хватают под руки и доставляют прямиком в Царскую ложу. Достая телефон, набираю Нью-Йорк. Когда жена узнала, где я нахожусь, визгу-то было!

Оба рояля оказались с проблемами. Клавиатура была чересчур легкой, и пианист Ефим Бронфман, который должен был играть концерт с оркестром, жаловался, что он с этой клавиатуры улетает. Пришлось всю ночь перевешивать клавиши. Когда я окончил свою миссию в Санкт-Петербурге, то настоял, чтобы оба театральных настройщика приехали на две недели ко мне в Нью-Йорк для обучения, что и было выполнено.

(...)

Прочитав эти заметки, иной сочтет мою жизнь сумбурной, наполненной метаниями из стороны в сторону. Пусть так. Зато я всегда делал то, что мне хотелось, и занимался тем, что меня интересовало. На мой взгляд, для человека нет хуже наказания, чем заниматься делом, в которое он не влюблен. В своей книге «Семь навыков высокоэффективных людей» Стивен Кови отмечает, что многие люди упорно карабкаются по лестнице успеха и, лишь достигнув самой высшей ступеньки, вдруг понимают, что лестницу прислонили не к той стене. Я благодарен судьбе, что мне удалось этого избежать. Но здесь моей заслуги нет. Я это целиком приписываю стечению обстоятельств и людям, меня окружающим. ■



СТИРАЯ СЛУЧАЙНЫЕ ЧЕРТЫ

(ПО ПРОЧТЕНИИ КНИГИ «ТРУДИСЬ И НАДЕЙСЯ...»
Василий Сафонов: новые материалы и исследования)



Трудно поверить, что еще в 2002 году, когда отмечался 150-летний юбилей В.И. Сафонова, газета Московской консерватории «Российский музыкант» (№ 1208) имела все основания сетовать: «Потомки часто бывают неблагодарными. Увы, о Василии Ильиче Сафонове довольно быстро забыли». В самом деле, после смерти выдающегося музыканта, последовавшей в 1918 году, его личность и его деятельность по разным причинам, в том числе и по идеологическим, были надолго отодвинуты в тень. Обращения к его масштабной фигуре носили спорадический характер. Глава в книге А.Д. Алексеева «Русские пианисты»¹, добротная монография Я.И. Равичера «Василий Ильич Сафонов»², отдельные статьи в периодических изданиях научного и краеведческого характера, конкурс пианистов имени Сафонова в Пятигорске — городе, тесно связанном с его именем, — таковы активы, с которыми музыкальная общественность подошла к упомянутой знаменательной дате. Научные конференции

и концерты, прошедшие в те уже далекие юбилейные дни в столичных консерваториях, способствовали осознанию места Сафонова в отечественной культуре, привлечению к нему внимания исследователей.

Особой целеустремленностью и последовательностью в сборе и систематизации материалов, касающихся Сафонова, отличается деятельность Л.Л. Тумаринсона. Издания под его редакцией или с его участием коренным образом переменили ситуацию в названной области, обеспечив всем интересующимся свободный доступ к широкому кругу архивных и мемуарных источников. Это, прежде всего, фундаментальная «Летопись» жизни и творчества музыканта, два объемистых тома его эпистолярного наследия, а также многочисленные публикации в музыкальных журналах и научных сборниках, посвященных персоналиям, так или иначе связанным с Сафоновым³.

Международные научные чтения, прошедшие в феврале 2012 года в Музее-квартире А.Б. Гольденвейзера и приуроченные к 160-летию Сафонова, продемонстрировали впечатляющие результаты десятилетнего динамичного развития знаний о выдающемся педагоге, пианисте, дирижере и музыкальном деятеле. Выступления на этом представительном форуме легли в основу книги «Трудись и надейся...», редактором-составителем которой вновь стал Л.Л. Тумаринсон⁴. Она содержит три части, представляющие три основных подхода в «сафоноведении»: «Архивные находки», «Воспоминания современников», «Исследования и статьи», что придает изданию итоговый характер. Недавние изыскания, обнародованные во время юбилейных Научных чтений и составившие содержание первого и третьего разделов, органично дополняют срединный блок, объединивший большинство известных сегодня мемуарных свидетельств о Сафонове, часть из которых публикуется впервые.

¹ Алексеев А. Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1948. 315 с.

² Равичер Я. И. Василий Ильич Сафонов. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. 368 с.

³ Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / Сост. Л. Л. Тумаринсон и Б. М. Розенфельд. М.: Белый Берег, 2009. 766 с.; Сафонов В. И. Избранное. «Давайте переписываться с американской быстротой...»: Переписка 1880–1905 годов / Ред. — сост. Е. Д. Кривицкая, Л. Л. Тумаринсон. СПб.: Петроглиф, 2011. 758 с.; Странствующий маэстро: Переписка В. И. Сафонова 1905–1917 годов / Ред. — сост. Л. Л. Тумаринсон. М.: Белый берег, 2012. 672 с.; Тумаринсон Л. Л. «Инструмент у него дышал...» // А. Н. Скрябин в пространствах культуры XX века. М.: Композитор, 2008. С. 91–

96; Тумаринсон Л. Л. Письма В. И. Сафонова к А. Б. Гольденвейзеру // Наставник: Александр Гольденвейзер глазами современников. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 457–472. Внутренний список публикаций о Сафонове в периодических изданиях дан в Приложениях к рецензируемому тому (с. 643–647).

⁴ М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 704 с.

Каждый из разделов имеет свой тон повествования, свою собственную «оптическую систему». В «Архивных находках» преобладает стремление к объективности, читателю предлагаются ранее не публиковавшиеся письма и материалы, излагаются выявленные и подтвержденные документально обстоятельства освещаемых в них событий. В «Воспоминаниях современников», напротив, господствует субъективное начало, нередко весьма эмоциональная манера повествования, зримо приближающая к нам «дела давно минувших дней». В заключительном разделе авторы обобщают и интерпретируют факты, относящиеся ко времени Сафонова, различным аспектам его жизни и творчества в их проекции на современность.

Архивный раздел, пожалуй, наиболее пестрый по содержанию. Значительное место здесь занимает информация биографического характера: о зарубежных гастрольных маршрутах музыканта (публикации М. В. Деминой), его артистических контактах с дирижером Францем Шальком, театральным деятелем В. П. Погожевым, директором Синодального училища С. В. Смоленским (материалы С. В. Грохотова, Г. В. Копытовой, М. П. Рахмановой). Из отдельных фактов, встреч, сюжетов и реплик вырастает достоверный образ человека решительного, целеустремленного, практичного, дисциплинированного, требовательного к себе и другим, беззаветно преданного искусству и для пользы дела выстраивающего в подведомственном ему учреждении прочную вертикаль власти. Его кредо, приведенное в очерке М. П. Рахмановой, предвещающем переписку со Смоленским, говорит само за себя: *«Искусство аристократично и монархично. Как нельзя “комитету” написать симфонию, так же точно и большое художественное дело может вести только один человек, даже два будут друг другу мешать и, следовательно, мешать и самому делу. Это для меня ясно. Иначе я не представляю себе правильной постановки художественного воспитания»*⁵. И с этим высказыванием вряд ли будут спорить руководители крупных художественных проектов и организаций, как бы ни были они привержены идее демократии.

Комментарии публикаторов к издаваемым текстам порой перерастают в небольшие статьи — это одна из особенностей рецензируемой книги. Их тематика разнообразна. Читатель узнает о религиозных взглядах Сафонова (автор Е. Н. Саранча), о его контактах с представителями Дома Романовых (Г. А. Моисеев), о кружке

молодых музыкантов — воспитанников мастера (В. В. Тропп, Л. В. Голубева), о его отце — уряднике Терского казачьего войска (Л. Л. Тумаринсон). Каждый очерк становится еще одним штрихом к портрету Сафонова. Как известно, значительную роль в жанре портрета играет фон, на котором выписана фигура портретируемого. Таким фоном можно посчитать не притязающие на художественную ценность, но отчасти передающие колорит эпохи образцы «корпоративного» литературного творчества музыкантов — юмористические заметки и стишки из гнесинских рукописных журналов и неоконченная поэма «Сафониада», предположительно принадлежащая А. С. Аренскому. Вероятно, для историков культуры подобные филологические забавы будут интересны, но, с точки зрения не столь квалифицированного читателя, эти бытовые прозаические и поэтические опыты сами по себе вряд ли способны добавить что-либо существенное к образу Сафонова.

В завершающем разделе сборника присутствуют аналитические изыскания, персоналии и работы краеведческой направленности. Среди теоретических штудий отметим две работы А. М. Меркулова, посвященные разным аспектам моцартианства Сафонова, в которых автор подчеркивает «известный стилизованный универсализм»⁶, выделяющий Василия Ильича среди современных ему исполнителей. Обратим также внимание на статью Е. Е. Полоцкой, где ученические тетради Сафонова, фиксирующие его занятия у Н. И. Зарембы, становятся объектом для изучения методических основ российского музыкально-теоретического образования. В свою очередь Заремба, который сыграл важнейшую роль в жизни Сафонова, убедив Илью Ивановича в артистическом призвании сына, оказывается главным героем очерка А. А. Алексеева-Борецкого. О духовном мире Сафонова, его ревностной приверженности древнерусскому церковному благочестию повествует священник Е. Н. Саранча. Объектом внимания О. В. Рожновой становится иконография музыканта, М. В. Деминой удается атрибутировать его карандашный портрет, сделанный датским художником А. Терслефом. Интерпретаторские пометки дирижера в принадлежащей ему партитуре увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского изучает и комментирует М. В. Михеева. В статье О. П. Кузиной прослеживается влияние Сафонова-педагога и человека на творческий облик его ученицы Е. А. Бекман-Щербины. К сложному сюжету обращается Л. Л. Тумаринсон, рассматривая не только черты преемственности Скрябина-пианиста со

своим учителем, но и порой драматичную динамику их взаимоотношений⁷. Краеведческий блок представлен в книге темами «Сафонов и нижегородцы» (авторы Н. П. Бердникова, В. С. Колесников), «Сафонов и музыкальная культура Харькова» (Е. В. Кононова), «Сафонов и Кисловодск» (И. А. Лачинов). Завершает раздел заметка А. С. Шуркалкина об истории конкурса пианистов имени В. И. Сафонова, регулярно проводимого в Пятигорске.

Центральным и, пожалуй, наиболее увлекательным для читателя разделом становится свод воспоминаний о «Василии Грозном» (словцо Власа Дорошевича)⁸. Большая часть публикуемых мемуаров принадлежит ученикам Сафонова. Среди них такие выдающиеся музыканты, как Е. А. Бекман-Щербина, С. Н. Василенко, А. Ф. Гедике, А. Б. Гольденвейзер, А. Т. Гречанинов, К. Н. Игумнов, И. А. Левин, Л. В. Николаев, что сразу дает возможность оценить масштаб личности их учителя. Эти страницы книги представляют особую ценность для музыкантов-практиков, педагогов и исполнителей, особенно пианистов. Направлю внимание этих читателей прежде всего на заметки Е. А. Бекман-Щербины, А. Ф. Гедике, В. Н. Демьяновой-Шацкой, Л. В. Николаева, М. Л. Пресмана, Д. С. Шора, бережно сохранившие практические советы мастера. По словам К. Н. Игумнова, *«взгляды Сафонова на фортепианную игру были гораздо прогрессивнее, чем взгляды многих педагогов того времени. Он был первым, кто повел решительную борьбу с недооценкой звуковой стороны исполнения, и уже в одном этом — его огромная заслуга перед консерваторией и всем пианистическим искусством»*. Его педагогическое чутье было феноменальным. *«Он сразу замечал недостатки, знал, как взяться за это, чтобы это исправить. И у всех, кто был в его классе, за три-четыре месяца физиономия игры менялась совершенно»*, — свидетельствует А. Ф. Гедике. Класс Сафонова был достаточно пестрым по уровню талантности учеников. Это, в частности, подтверждают слова В. Н. Демьяновой-Шацкой: *«В консерватории были, по-моему, мало чем оправданные, разговоры о том, что Сафонов берет к себе только сливки консерватории»*. По мнению Д. С. Шора, *«одна из исключительных заслуг Сафонова заключалась в том, что он умел возбудить такой интерес к искусству, который не остывал и во всей последующей жизни»*.

⁵ Рахманова М. П. Сюжет для небольшого рассказа: из переписки В. И. Сафонова и С. В. Смоленского (из фондов РГИА) // «Трудись и надейся...». С. 88–89.

⁶ Меркулов А. М. О моцартианстве В. И. Сафонова // «Трудись и надейся...». С. 543.

⁷ В Оглавлении ссылки на две, идущие друг за другом, статьи Л. Л. Тумаринсона по технической ошибке даны в обратном порядке. Указываю на эту опечатку не в качестве упрека редактору и корректору, а как пожелание ее исправить в дополнительном тираже или новом издании, если, конечно, возникнет такая возможность.

⁸ Дорошевич В. М. Литераторы и общественные деятели. М.: Директ-Медиа, 2014. 191 с. С. 170

Его секрет воздействия на ученика заключался в том, что «он удивительно умел окрылять, умел «вытащить», развить такие способности, о которых учащийся даже не подозревал. Уроки были праздником».

Но этот праздник мог быть и «со слезами на глазах». А. Т. Гречанинов признавался: «Порою отношение ко мне Сафонова граничило с жестокостью». Д. С. Шор, оправдывая всплески сафоновского гнева, писал: «Нетерпимые в жизни черты характера — подозрительность, вечное недовольство и т. п., в искусстве исполнения создают требовательность и постоянное желание лучшего, то есть создают часто превосходного артиста. И наоборот — добродушная снисходительность, излишняя деликатность, так ценные в жизни, создадут весьма посредственного исполнителя». Многие, хорошо знавшие и ценившие Сафонова, были вынуждены констатировать, как это сделал С. Н. Василенко: «Нельзя себе представить человека, который вызывал бы в людях более различное к себе отношение, чем Сафонов. Однако надо признаться, что враждебных чувств он вызывал больше, чем дружеских». Это, в частности, подтверждает В. Н. Демьянова-Шацкая: «В консерватории многие его, конечно, очень не любили, и за дело, потому, что в отношении педагогов, например, он очень часто был несправедлив и деспотичен, властолюбив и т. д.». Поражал контраст утонченности и безапелляционности, или, как писал С. Н. Василенко, «непонятное сочетание в одном человеке маркиза XIX века и грубого казака». Слова Мити Карамазова: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил», — сказаны словно бы про Сафонова. Выпускник Александровского лицея, презревший карьеру чиновника, убежденный монархист, приверженец старообрядчества, тонкий музыкант и успешный администратор, умевший налаживать выгодные для дела отношения с сильными мира сего, чуткий и в то же время до жестокости требовательный педагог, убежденный антисемит, помогавший талантливым евреям, склоняя их принять христианство, — все это и многое другое непостижимым образом уживалось в одном человеке.

«Призванный на царство» в Московскую консерваторию П. И. Чайковским и С. И. Танеевым, он умудрился вскоре испортить отношения с обоими. С грубостью, несдержанностью и волюнтаризмом Сафонова связаны сюжеты, ставшие легендами музыкальной Москвы: конфликт с Г. Э. Конюсом и его увольнение, уход из консерватории Ф. Бузони, С. И. Танеева и А. И. Зилоти и, наконец, собственный уход директора в революционном 1905 году. Именно Сафонов руководил сводным оркестром и хором в день

коронации Николая II, закончившейся трагедией на Ходынском поле, — об этом событии вспоминают различные мемуаристы⁹. Именно на репетицию Сафонова, ставившего с консерваторским коллективом оперу А. Рубинштейна «Фераморс», 19 апреля 1897 года в Большой театр пришел Лев Николаевич Толстой, работавший в это время над трактатом «Что такое искусство?». Манера Сафонова, не жалевшего бранных слов для хора и оркестра, глубоко возмутила яснополянского старца, и этот эпизод был им увековечен на первых страницах трактата. «Все, казалось бы, хорошо, — пишет Толстой, — но опять стучит палочка, и дирижер страдающим и озлобленным голосом начинает ругать хористов и хористок: оказывается, что при пении хористы не поднимают изредка рук в знак одушевления. «Что, вы умерли, что ли? Коровы! Что, вы мертвые, что не шевелитесь?»¹⁰. (Кстати, весьма показательный для жанра мемуаров, что одна из участниц легендарной репетиции в своих воспоминаниях вместо оперы «Фераморс» говорит об «Орфее» Глюка.)

За что же так не любили Сафонова? Только ли за грубость и самоуправство? А, может быть, отчасти и за непозволительное обилие в классе талантливых учеников, за умение с ними работать, за богатство, за удачливость в административных делах, за успехи в музыкальной карьере, или — наиболее вероятно — за принадлежность, как бы сейчас сказали, к истеблишменту? Пожалуй, согласусь с М. П. Рахмановой, заметившей: «Создается впечатление, что Сафонову инкриминировали все беды русской общественной жизни его эпохи, все ошибки государственной власти». Влас Дорошевич в своем фельетоне собрал чуть ли не все кривотолки, роившиеся вокруг Сафонова. Сафонов — знаменитый пианист... Как же! Своей славой он обязан только тем, что играл с гениальным виолончелистом — К. Ю. Давыдовым. Продолжу словами Дорошевича: «Человек умирает, и из него на могиле вырастает лопух! — говорит Базаров. Базаров груб. Давыдов умер, и на его могиле вырос лавровый куст — Г. Сафонов. Г. Сафонов, это — вдова великого человека, осененная лучами его славы», — с нескрываемым удовольствием язвит фельетонист. — «Г. Сафонов виртуоз на купцах. Что он и доказал постройкой нового здания консерватории. Из такого неблагодарного и довольно деревянного инструмента, как купец, он

умеет извлекать могучие стотысячные аккорды»¹¹.

Но зададимся простым вопросом: для кого и для чего он извлекает эти аккорды? Что же им движет? Почему он в 27 лет (!), бросив успешно начавшуюся государственную службу, поступает в Санкт-Петербургскую консерваторию, которую заканчивает через семь (!) месяцев с золотой медалью? И как же смог этот «терский казак», будучи дирижером-самоучкой, сделать блестящую международную карьеру на столь трудном поприще? И где же он брал силы, чтобы выйти к оркестру и дирижировать, получив перед началом концерта известие о смерти дочери?

Наверное, ответ может быть один — он служил искусству, тому самому, о котором вопрошал Толстой в своем трактате: правда ли, «что искусство есть такое важное дело, что ему могут быть принесены такие жертвы?»¹². Не сомневаюсь, что Сафонов ответил бы на этот вопрос утвердительно. Время обладает замечательным свойством: медленно, но верно все расставлять на свои места. А. Б. Гольденвейзер писал: «Если подробно изучить деятельность и личность Сафонова, то ему можно сделать много упреков. Многие его поступки заслуживали осуждения. Тем не менее его роль в жизни Московской консерватории велика, и заслуги перед консерваторией и московской музыкальной общественностью во многом чрезвычайно значительны».

Если немного пофантазировать и представить, что бы делал Сафонов, окажись он в нашем времени, то, думается, что Сафонов-администратор смог бы эффективно взаимодействовать с властными структурами и бизнесом: в срок и качественно завершил бы ремонт консерватории, нашел бы деньги для ее развития. Может быть, — это уже труднее, — сумел бы остановить чиновничью вакханалию с реформой музыкального образования и чехардой образовательных стандартов. Сафонов-государственник был бы востребован на всех официальных мероприятиях: руководил бы оркестрами и хорами на праздничных площадях города, слетал бы — кто знает? — и в Сирию, чтобы на развалинах Пальмиры исполнить увертюру Чайковского «1812 год». Сафонов-педагог тоже не растерял бы своего авторитета, разве что, преодолев консерватизм, освоил бы еще и фортепианный репертуар XX столетия. Сафонов умел «трудиться и надеяться». Стирая случайные черты, мы убеждаемся, что новой России Сафонов был бы так же полезен, как был он полезен России дореволюционной. Таков вывод по прочтении рецензируемой книги. ■

⁹ С. И. Василенко, М. А. Дулова, Е. А. Колчин.

¹⁰ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 15. М.: Художественная литература, 1983. С. 44. Попутно отмечу неточность, вкравшуюся в этом издании в комментарии к трактату «Что такое искусство?». На с. 406 ошибочно сообщается, что «Толстой присутствовал на репетиции оперы А. Рубинштейна «Фераморс» в консерватории», в то время как на самом деле, судя по описанию самого Толстого, репетиция проходила в Большом театре.

¹¹ Дорошевич В. М. Литераторы и общественные деятели. С. 173.

¹² Толстой Л. Н. Цит. соч. С. 46.



МИР И УСПЕХ

«В России успех — понятие однозначное. Оно включает в себя деньги, славу, комфорт, известность, положительную прессу, репутацию порядочного человека и т.д. В Америке успехов может быть десять, двенадцать, пятнадцать. Есть рыночный успех, есть успех у университетской профессуры, есть успех у критиков, есть успех у простонародья. Мой случай по-английски называется «критикал эклэйм» — замечен критикой».

Высказывание писателя Сергея Довлатова 1990 года — фрагмент беседы с писателем Виктором Ерофеевым — интересно проецируется на мир современного пианизма (и вообще исполнительского искусства). За минувшие десятилетия гастрольно-концертный истеблишмент навязал нам несколько плоское представление об успехе. Таковым считаются выступления в десятке крупнейших залов, заполненное не менее чем на 3–5 лет вперед расписание концертов и записей, а также конторы (одна, а лучше несколько), которые и занимаются твоим и своим успехом. Нечего и говорить, что любая оценка исполнителя немедленно сопоставляется, «прогоняется» через стандартизированные представления.

Пианистка Ирина Чуковская органически связана с различными ветвями древа Генриха Нейгауза (училась у Веры Горностаевой, Станислава Нейгауза, Михаила Коллонтая), она впитала и традиции Александра Гольденвейзера (аспирантура у Дмитрия Башкирова). В московском фортепианном мире одновременная принадлежность традициям, десятилетиями находившимся в ярком творческом соревновании, скорее, исключение, чем правило: обычно музыкант с самого детства попадает в колею той или иной исполнительской школы и остается в ней навсегда. Возможно, именно это обстоятельство и стало для Ирины Чуковской препятствием к большому формальному успеху. К тому же в 1990-е годы она в некотором смысле пропала с московских и российских фортепианных радаров: в качестве солистки Community Concerts (отделения Columbia Artist Management) Чуковская дала более 500 концертов в США. По возвращении в Россию она некоторое время была ассистентом в классе Льва Наумова в Московской консерватории и уже почти 20 лет преподает в РАМ имени Гнесиных.

Три монографических CD с программами из произведений Шопена (2015), Шостаковича (2016) и Шумана (запись конца 2016 года, релиз — 2017) совершенно не исчерпывают огромного репертуара пианистки, но дают исчерпывающий ответ на вопрос о ее артистическом облике, ценностях, целях и методах их достижения.

Эти ценности легко обозначить, но следовать им в современных условиях иногда сложно. Вот они: поиск выразительности внутри текста, избегание «дешевого заигрывания, звуковых выкрутасов» (Николай Мясковский). Главные черты пианизма Чуковской — естественность и равновесие элементов — прослеживаются на всех уровнях — от композиции программ до построения каждой формы. В шопеновском диске все ведет к главному контрасту Четвертого скерцо и Четвертой баллады

как полюсов образного мира композитора. При этом Четвертую балладу в трактовке Чуковской можно считать эталонным образцом ее пианистического стиля: каждая деталь в каждое мгновение осмысливается как элемент целого. Даже коду сочинения Чуковская ощущает и преподносит прежде всего как внутреннюю трагедию, — что возвращает нас к началу. В целом, фортепианная речь сдержанна и подразумевается в ней гораздо больше, чем звучит.

Другой аспект самоконтроля находим, например, в исполнении Блестящих вариаций, ор.12, открывающих диск. Помимо салонности и бравурности в необходимой дозе, заметна и легкая ирония, даже отстранение — своеобразный эффект двух Шаляпиных («Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует», — фрагмент мемуаров «Маска и душа»).

Даже не зная, что Ирина Чуковская (тогда носившая фамилию Петрова) стала одним из лауреатов Международного конкурса имени Шопена 1980 года, трудно не услышать представителя лиги шопенистов: об этом говорят звуковые краски, тонкость фразировки, нюансировки и т.д. И, пожалуй, миниатюрам (при всем мастерстве их исполнения: например, Лев Николаевич Наумов очень любил у Чуковской шопеновские вальсы) я скорее предпочту именно крупные сочинения.

Отличный пример естественной, как бы само собой разумеющейся виртуозности — открывающий шумановский диск цикл Шесть интермеццо, ор. 4. Это сочинение исполняется и записывается куда реже хрестоматийных «Карнавала» или «Симфонических этюдов». Причина — специфическая сложность: образы проносятся (или даже мелькают) с ужасающей скоростью, на грани возможностей восприятия, и «твердой почвы под ногами» почти нет. В трактовке Чуковской эта сложность как бы игнорируется, и перед нами как раз тот случай, когда настоящее понимание приходит лишь к слушающему с нотами. Остальные циклы на диске сыграны с неменьшим блеском: пожалуй, самый запоминающийся фрагмент — «Ночью» (фрагмент цикла «Фантастические пьесы», ор. 12).

В целом не столь близок сердцу рецензента CD из произведений Дмитрия Шостаковича, выпущенный к 100-летию со дня рождения композитора. Концептуальность подхода Ирины Чуковской к музыке Шостаковича очевидна: долгие годы она связана не только с миром образов, но и с семьей композитора, а в последнее время изучает его творчество как музыковед (статья Ирины Чуковской и Бориса Бородина «К проблеме интерпретации фортепианного цикла «Афоризмы» Д. Д. Шостаковича» в Научном вестнике Уральской консерватории, 2016). Вопрос



здесь не в пианизме как таковом — именно в ценностях и смыслах, к которым ведет нас Ирина Чуковская и которые при всем богатстве репертуара выдают в ней романтикоцентричную артистку. В фортепианном стиле Шостаковича Чуковская выделяет прежде всего элементы и нити, связывающие его музыкой XIX века. Возникает даже парадоксальное воспоминание об авторе «Афоризмов», ор. 13 (одна из кульминаций антиромантизма в творчестве ДСЧН; этот фортепианный цикл закончен весной вершинного для советского авангарда 1927 года), который летом того же года чуть не стал лауреатом Первого Международного конкурса имени Шопена! «Принципиальный антиромантизм «Афоризмов» не стоит абсолютизировать», — один из главных тезисов упомянутой статьи. Однако и чрезмерно «романтическая» фразировка, агогика и т.д. иногда входит в противоречие с музыкальным языком и миром образов молодого Шостаковича.

И в «Афоризмах», и в Прелюдиях, ор. 34 ассоциации артистки и, как следствие, предложенные ею краски порой бьют точно в цель, как, например, в Прелюдии до-диез минор («не начать ли мне Пятую симфонию Малера?»), Прелюдии ре-бемоль мажор (сыграна с отстраненностью, о которой шла речь в связи с шумановской программой). Однако в ряде случаев (в прелюдиях до мажор, ля минор, соль мажор или исполненной как вальс-мазурка Прелюдии ля-бемоль мажор) Шостакович слишком уж откровенно «записан» в постромантики, возможно, без достаточных на то оснований.

Особняком стоит открывающая CD Вторая соната, ор. 61. Вот где ассоциации и блуждания по столетиям абсолютно оправданы! Из страшного 1943 года, от трагедии героя (как известно, сочинение посвящено памяти великого учителя Шостаковича, петербургско-ленинградского пианиста Леонида Николаева, скончавшегося в 1942 году) Чуковская вслед за композитором движется примерно на 250 лет назад, в барочный «мир без героя» (фраза пианистки из небольшого текста о ее исполнительской концепции Второй сонаты), к внеличной трагедии. Важнейшей остановкой на этом пути становится вторая часть, в главной теме которой слышны (и в то же время несколько отстранены) романтические краски и интонации.

Воспользуюсь еще одной подсказкой Виктора Ерофеева — на сей раз он говорит о Довлатове через 25 лет после его смерти: «Настоящий писатель — это тот, кто получает возможность однажды создать свой собственный мир. Это может сделать и художник, и композитор». Добавим, — и музыкант-исполнитель. Ирине Чуковской удалось создать свой мир, и для вашего рецензента в этом и состоит ее главный успех. ■



Борис БОРОДИН

Доктор искусствоведения, профессор Уральской консерватории. Автор более 80 научных работ, фортепианных транскрипций, монографии «История фортепианной транскрипции».



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог. Член Союза композиторов РФ. Научный секретарь Гильдии музыковедов Российского музыкального союза. Ответственный секретарь Союза композиторов России.



Ирина ШЫМЧАК

Музыкальный обозреватель, журналист-фотограф, автор более 50 публикаций в профильных изданиях. Старший специалист по связям с общественностью театра «Геликон-Опера».



Михаил БЯЛИК

Музыковед, критик, профессор, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель Польской культуры. Автор книг и статей об оперном театре, о творчестве современных композиторов и исполнителей.



Михаил СЕГЕЛЬМАН

Музыковед, музыкальный журналист, пианист. Организатор ряда крупных художественных проектов. Заведующий литературной частью и руководитель международного отдела Московского театра «Новая Опера».

Авторы «PianoФорум» № 4 (32) 2017



Светлана ЕЛИНА

Кандидат искусствоведения, пианистка, переводчик, доцент Московского Института музыки им. А. Шнитке и Академии хорового искусства им. В. С. Попова..



Андрей ХИТРУК

Пианист, кандидат искусствоведения, преподаватель Колледжа им. Гнесиных. Автор книги «11 взглядов на фортепианное искусство», более 100 статей.



Наталья КАШКАДАМОВА

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Львовской Национальной музыкальной академии имени М.В.Лысенко



Владимир ЧИНАЕВ

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории. Автор фундаментального исследования «Исполнитель в контексте художественной культуры XVIII–XX веков», более 200 статей.



Ольга ЮСОВА

Журналист, лауреат Всероссийского конкурса Союза журналистов России (2000). Работала в газетах Нижнего Новгорода, сотрудничала с интернет-порталом Belcanto.ru. Пресс-секретарь одного из дальневосточных губернаторов.



KLAVIRTIN

PIANOS

Лучшие рояли и пианино для Вас

125009 Москва, ул. Большая Никитская, д. 14/2

+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru



A V A N T I



ПЕРВЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС КОМПОЗИТОРОВ



В конкурсе могут принять участие члены Союза композиторов России. Заявки принимаются с 01 декабря 2017 года, первый тур конкурса состоится в марте 2018 года.

Сочинения лауреатов конкурса будут опубликованы «Издательством „Композитор“», заключительный концерт в Малом зале Московской государственной консерватории будет записан АО «Фирма Мелодия» с последующей международной дистрибуцией. Лауреаты конкурса награждаются дипломами и денежными премиями.

www.avanticompetition.ru