



Алексей ВОЛОДИН

«Дух для меня
всегда выше
буквы»

Алексей
ГОРИБОЛЬ:
«Певучесть рояля
важнее, чем
его скоростные
возможности»



Иван
РУДИН:
«Я противник
выхолащивания
музыки Баха
до состояния
«сухофрукта»



Рэм
УРАСИН:
«Исполнитель
должен ощущать
себя в контексте
своего времени»





Ежеквартальный журнал. 2017 год

PIANOФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

№2 (34), 2018

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано



ИЗДАТЕЛИ:



Национальный фонд
поддержки правообладателей

ЗАО «Юрконсультация № 1»

при содействии
Российского Музыкального Союза

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и верстка
Александр АРЬКОВ

Обложка:
Ирина ШЫМЧАК

Адрес
для корреспонденции:
125009 Москва,
Брюсов пер., 2/14, стр. 8
Тел.: +7 (495) 507 9281

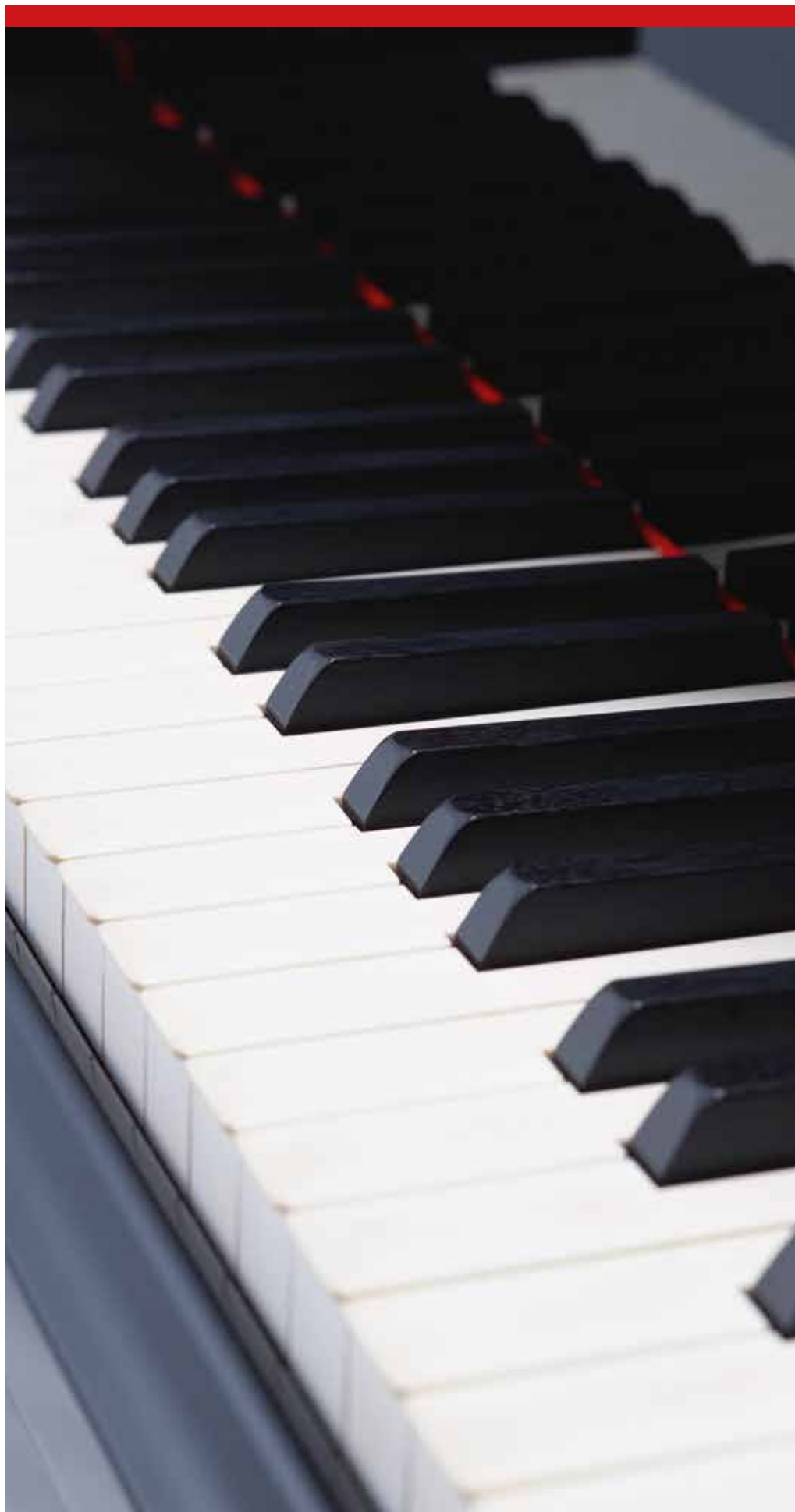
pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

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

4



Алексей Володин:
«Дух для меня
всегда выше
буквы»

34



Алексей Горiboldь:
«Чайковский для
меня — главный
композитор»



4



«Личность
и музыкальное
слово».
Эссе главного
редактора

24

Концерты: Алексей
Любимов, Денис
Мацуев, Михаил
Плетнев, Григорий
Соколов

40

«Обряд» Юрия
Воронцова: концепт,
идея и нечто
формальное





50

Иван Рудин:
«Этот год для
меня — год числа
«Бах 333»

60

Рэм Урасин:
«Второстепенного
в исполнительстве
не бывает»



46

Михаил Лидский:
все фортепианные
сонаты
Мяковского



ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ И ФОРТЕПИАННОЕ НАСЛЕДИЕ СЕРГЕЯ БОРТКЕВИЧА

70

GRAND PIANO COMPETITION-2018

78

ИЗДАНИЕ: КАДЕНЦИИ В. САФОНОВА К КОНЦЕРТУ В.А. МОЦАРТА

76

«А.Д. АРТОБОЛЕВСКАЯ. ДНЕВНИКИ. ВОСПОМИНАНИЯ. ПРОЗА»

92

ЛИЧНОСТЬ И МУЗЫКАЛЬНОЕ СЛОВО



Всеволод Задерацкий



Умное слово о музыке ценимо всеми. Особенно теми, кто устремлен к более глубокому «интеллектуальному сопряжению» с искусством в надежде проникнуть в таинство (и проникнуться таинством) искусства звуков. Умная книга о музыке выводит и профессионала, и любителя из четырех стен устоявшегося кругозора, раздвигает пространство представлений и приобщает к звучащим сокровищам искусства через проникновение в неосознанное, недослышанное, не рассмотренное скользким взором, не осмысленное в системе сравнений. Книга ведет и вглубь, и вширь, помещая конкретный феномен в мировой культурный контекст. Книга об искусстве — в определенном смысле такое же произведение, как и сам феномен искусства. Необычайно сложна задача, поставленная автором самому себе: быть (чувственно, разумом) в самом произведении и одновременно — в стороне, «на дистанции рассмотрения», в стороне — то есть в том самом контексте мировой духовности, которая соединяет нерасторжимыми узами и музыкальный феномен, и автора книги, и читателя.

Не все, кто занят в искусстве, ищут такие книги. И тем самым совершают действие вычитания. Но те, кто дает себе труд соотнести с умными текстами, получают импульс для собственных размышлений, в ходе которых возможен либо кардинальный перелом, либо дополнение собственных воззрений и ощущений, либо отвержение чуждого и окончательное укрепление своего. Именно о таких книгах я и поведу речь, хотя и созданы они были в 80-е годы минувшего столетия и посвящены исключительно тому, что принято называть музыкальной классикой, то есть тому, что и сегодня составляет основу «звучащего пространства» для всех, кто не вскормлен до уровня «зомби» шоу-индустрией. В этих книгах, созданных пианистом, диапазон рассмотрения — от Баха до Прокофьева (и не дальше). Тот, кто ищет сведений о новейшем, не возьмет эти книги в руки. И совершит ошибку, ибо в них предложены совершенно новые (и универсально значимые!) соотнесения музыкальной идеи с вопросами психологии, национального самосознания, грани которого понятийно обозначены прежде всего в литературе.

Читатель может возразить: искусство, которое сегодня принадлежит народу, в сущности, искусством не является, классика — удел интеллектуальных элит, а книги, посвященные психологическим и эстетическим аспектам высокого искусства, уж вовсе замкнуты на чрезвычайно узком круге. Но мне подумалось, что книга, если она несет в себе остро выраженный знак индивидуальности, ее создавшей, в определенной степени может быть уподоблена явлению искусства. А искусство, как известно, не имеет прогресса, и актуализация созданного ранее во времени новым — дело обычное. Действительно, тщетно стремиться к массовому воздействию высокого искусства в данное конкретное время. Искусство порождается своим временем, но уходит в перспективу истории и «работает» в ее непредвиденном и неопределимом пространстве. Искусство и массы — отношение, распыленное во времени. Идут века, и все нетленное соприкасается с новыми и новыми персонами меняющихся эпох, накапливая «массу соприкосновения».

Конечно, далеко не все книги, созданные в прошлом, могут быть с пользой прочитаны сегодня. Далеко не все они могут быть определены как сопричастные самому искусству. Речь о книгах особого рода, созданных творческой личностью, встревоженной и возбужденной разгоряченным разумом, полным и обожания искусства, и жадой приблизиться к его смысловым глубинам, где таятся сокровенные догадки о человеческих сердцах. К тому же речь о книгах, отмеченных писательским мастерством, которое само увлекает читателя и слогом, и афористичностью постулатов, и тем самым «элементом неожиданности», который столь ценим в произведении собственно музыкальном. Словом, **речь о книгах Мстислава Смирнова** (далее — МС). Первая из них — «Русская фортепианная музыка» с подзаголовком «Черты своеобразия» — вышла в 1983 г., вторая — «Эмоциональный мир музыки» — в 1990 г. (обе — в издательстве «Музыка», Москва). И рекомендую я вернуться к ним сегодня не в последнюю очередь, чтобы подчеркнуть немеркнувший смысл музыкального слова, если оно несет в себе универсалии познания и должную меру «поэтического рационализма». Однако мой краткий очерк называется «Личность и музыкальное слово». С личности автора и следует начать.



Мстислав Анатольевич Смирнов (1924–2000) на протяжении полустолетия был теснейшим образом связан с Московской консерваторией. Все, кто его знал, сходятся на том, что это был человек, обладавший уникальным «суггестивным полем», — следствие уникальности таланта, характера, мышления и интуиции. Его роль в истории нашего музыкального дома сколь огромна, столь и не распознана до конца. Возможно, потому, что его просто-напросто отождествляли с самой консерваторией, в которой он выполнял функцию некоего фермента, ответственного за стабильность творческой атмосферы, которой мы дышали и которая, казалось, возникала сама собой. От него исходили волны светлой, созидающей энергетики, рождающей проясненность в душе, дружелюбие, оптимизм и живую неуспокоенность. МС был тем, про кого можно сказать: он вобрал в себя общую душу. А общая любовь не ищет ни склок, ни мелкотравчатой грызни. Эта общая любовь к общему делу. Он нес в себе это чувство, ибо безраздельно принадлежал консерватории, олицетворявшей для него всю огромность искусства, объявшего все страны и народы. Его коммуникативность была исключительной, потому что базировалась на всеми ощущимом желании «сделать лучше». Краеугольным камнем его ментальности была доброта.

Его феноменальный талант к устроению доброго и умного пространства деятельности был замечен сразу, и стезя организатора ему была уготована природно. Он дважды возглавлял фортепианный факультет в пору его высшего расцвета, в эпоху Нейгауза, Гилельса, Зака, Мержанова, Флиера, Фейнберга, когда Доренский, Горностаева, Башкиров, Вирсаладзе только начинали свой путь. 13 лет он отдал обязанностям на посту проректора по научной и концертной работе, результаты которой тогда имели всесоюзный резонанс. Наконец, М. А. Смирнов — многолетний заведующий кафедрой концертмейстерского мастерства — сложнейшей по своему внутреннему устроению кафедры, объединявшей, по сути, самые различные исполнительские силы одной из самых больших в мире консерваторий. Организационная деятельность съедала силы и, главное, время. Но сочинительство также было его природным даром и, соответственно, влечением. Эта сторона дарования стала залогом его посмертного действенного присутствия.

Описать его образ чрезвычайно сложно. Живая изменчивость, текучесть и одновременно — осязаемая константа характера, мышления, реакций. Необычайно подвижный темперамент, чувственное первенство в реагировании при удивительной аналитической глубине и точности суждений. От него исходило чувство постоянного внутреннего движения, кажущегося безостановочным, но книги говорят о другом — о способности к сосредоточению и твердой фиксации мысли, в которой, однако, чаще всего первенствует все та же чувственная интуиция.

В большинстве случаев — безошибочная. В нем, несомненно, таился талант психолога, доставшийся ему по наследству. Отец МС — Анатолий Александрович Смирнов, выдающийся русский психолог, академик, возглавивший целое направление психологической науки и создавший свою школу.

Искусство и консерватория как его вместилище стали объектом безраздельного принадлежности, и собственная персона для него самого, похоже, мало что значила. Однако полное отсутствие гордыни не означало потери уверенности в себе, в собственном ощущении. Все оценки (порой резкие) несли оттенок определенной импульсивности, а потому абсолютной искренности. Чаще всего они были несдвигаемы под возможным давлением контр-мнений.

Зависть была ему бесконечно чужда. Он если и завидовал, то кому-то типа Моцарта. Говорил мне: «Подумай, я беру трезвучие — ну, беру, и все тут. Моцарт берет трезвучие — это начало волшебства, солнечный луч, упавший на тебя». Неподдалеку от его дачи был дом, где жила Антонина Васильевна Нежданова. Он рассказывал, что каждое утро она выходила на крыльцо и звала: «Коленька-а-а-а!». Этот непередаваемой красоты звук, говорил он, до сих пор в ушах — есть же у людей таланты, принадлежащие только одному (свой собственный талант он, по-видимому, просто не замечал).

Наше искусство представлялось ему средоточием красоты. Им владело аполлоническое чувство красоты — той самой, которая пронизывает всю музыкальную классику. Только ее пропускал он в себя. Авангард был вне сферы внимания: он бежит красоты, и даже классики XX века порождали в нем не столько чувственный отклик, сколько рациональную заинтересованность. Суетность современных поисков, вихри конфликтов и столкновений «на стиливых полях», тонкие звуко-сонорные искусства и, уж конечно, громкое покусительство на фундаментальные основы искусства — все это проносилось мимо него. Красота — удел классиков. Он говорит: «Это естественно, поскольку в их руках не находились такие средства терроризирования слушателей, которыми современный композитор с легкостью запугивает слушателя» («Эмоциональный мир музыки», с. 99). МС — учитель. Он отбирает то, что образует фундамент, — важнейшее и для обретения базы мастерства, и для накопления репертуара, взысканного подавляющей массой внимающих искусству. Он отбирает исключительно из прошлого то, без чего нет будущего у исполнительства. Он вне конъюнктуры. Он раб искренности.

Последняя лежала в основании его удивительного чувства юмора, которое было одним из свойств индивидуальности мышления и ярче всего проявлялось в атмосфере публичных собраний, как знак артистичности. Смирнов был душой самых различных коллективных акций: от праздничных застолий до заседаний Ученого совета. Последние вообще не обходились без его высказываний, которых ждали и которые всегда из глубин аналитической серьезности выпускали (как из клетки) «птичку». Эти «птички» — внезапные парадоксальные афоризмы, неожиданные, смешные (но чаще всего добрые) характеристики персонажей и коллизий — вызывали откровенный хохот всего совета. В них скрывался оттенок не только развлечения (моментного отвлечения), но и некоего протеста против рутинного течения сюжета.

Его юмор воспринимался как природная данность натуры, как естественное проявление все той же искренности. Со свойственной ему пронизательностью он говаривал, как бы обращаясь к самому себе: взгляни на себя внимательнее, покопайся в своей душе и найдешь такое, что, право же, лучше выразить музыкой (и не дай бог — словом). И если бытовая череда мгновений могла окрашиваться в цвета «конъюнктурной целесообразности», то служение искусству в его понимании подразумевало искреннюю правдивость в главном — в своем отношении к музыке. Во времена двуличности, раздвоенности,

иносказаний, умолчаний и страха искусство для многих становилось убежищем, дающим возможность вольного самовыражения. Здесь МС был искренен до конца, не боясь в своих писаниях предстать «белой вороной». Как же! Все пишут о новейшем, создают теоретические концепции, изучают бурно эволюционирующие средства выражения, а он — о восприятии классики, да еще из глубин собственных чувственных подозрений. И не заметили тогда, что, ведомый собственным искренне выраженным ощущением искусства, он открывает совершенно новые дали и глубины вечно ускользающей смысловой тайны музыки.

Первая из двух представляемых мною книг Мстислава Смирнова посвящена русской теме, решаемой в преломлении (в пояснении) литературных откровений и психологической науки. Книга так и называется — «Русская фортепианная музыка» с подзаголовком «Черты своеобразия». При этом «русское» автором сразу объявляется как одно из наклонов европейского. Но выявление отличий — главная задача, ибо сходства определены жанровой сферой европейской континентальной традиции, равно как и суммой музыкально-грамматических норм в их общих очертаниях и в самом общем (главном) соответствии отстоявшимся универсалиям. Автор сразу заявляет: ищу не «языковые» признаки национального, не фольклорные «знаки присутствия», но исключительно характерности национального темперамента. А потому много цитирует литературные источники, где можно найти «формульные» определения из этой сферы представлений.

Смирнов не первый, кто покусился на поиск знаков национального в широком пространстве народной психики и народных чувствований. Вот краткие реплики из Асафьева: «Романтик бунтарства, протеста из принципа, он связан с той стихией русской души, которая бурлила в казачьих, разбойничьих, раскольничьих и стрелецких бунтах...». Не сразу подумаешь, что это может быть адресовано Скрябину. Но это именно о нем. И далее — о Рахманинове: «Русское он понимал как Чехов, как Бунин... „Колокола“ звучат как произведение, выросшее из тревожных национальных психологических состояний, из всегдашнего русского „будь начеку“ перед суровыми неожиданностями окружающей жизни»

Эти цитаты я привожу лишь для того, чтобы обнажить призыв к изучению интонационных особенностей, скрытых в глубинах народного характера, традиций культуры, истории и вообще в пространстве прошедшего времени. Асафьев лишь намечает путь познания национального через ассоциативное рассмотрение музыки, минуя обычно привлекаемые фольклорные предпосылки. Словом, Асафьев намечает **возможность**. МС превращает возможность в **действие**, повернув энергию исследования именно в это, по сути, неизведанное русло.

Две книги М. А. Смирнова создавались одна за другой в течение одного десятилетия, при этом вторая («Эмоциональный мир музыки») продолжает первую, развивая постулаты первой, двигаясь, в сущности, по тем же содержательным вехам. Но если «Русская фортепианная музыка» привлекает психологические постулаты на помощь уяснению природы собственно музыкальных движений, то «Эмоциональный мир музыки» психологическую основу окончательно ставит на равное место с музыкальным материалом как таковым. В первой книге он говорит, что следует доискаться «тайного» смысла музыки, дабы обнаружить проявления душевных процессов. Во второй же книге путь к «тайному смыслу» становится центральной задачей. И уже не всегда ясно, помогает ли тот или иной тезис из сферы психологии уяснить семантические напряжения музыкального движения, либо последнее иллюстрирует и обнажает первое. Но обе книги содержат попытку прорваться к представлению «контура содержания» музыки через ее восприятие. И сам он, автор, настаивает на первенстве **лично воспринятого** всего, что касается отношения «психологическая структура



человека — музыка». Конечно, здесь присутствует и личное восприятие, и личное осознание, то есть — **осознанное восприятие**.

Собственно внутреннюю стихию личностного восприятия Смирнов пытается (и безуспешно!) систематизировать. Открещиваясь от «учености», он поступает как истинный ученый. В обеих книгах он прежде всего обозначает опорные группы (по три) стремлений, точнее — импульсных стремлений, присущих каждому человеку. В книге «Русская фортепианная музыка»: 1. Жажда борьбы, дерзаний, преодолений и свершений; 2. Стремление к покою, любви, нежности, к уходу в одиночество, в воспоминания etc.; 3. Стремление к проявлению радости, экстатического восторга, торжества освобождения. В книге «Эмоциональный мир музыки» МС обозначает три инициальных силы (те же импульсные стремления): 1. Сила преобразующего действия, энергия борьбы; 2. Сила антипреобразующая, тормозящая; 3. Сила конечного исхода, жажда удовлетворения, освобождения. Но при этом он говорит о постоянном смешении всех этих сил и стремлений, ввиду необыкновенной сложности психоструктуры самого человека. А музыка, говорит он, раскрывает каждому самого себя. Она — путь к себе.

МС понимает: попытаться изучить воспринятое можно лишь путем экстраполяции всего лично ощутимого на безусловно принятые и общезначимые постулаты психологии. Но личное оставляет «впереди». Вот одна из первых фраз второй книги (в еще большей мере актуальной и для первой): «Быть может, субъективное ощущение одним человеком в какой-то мере способно послужить объективным экспериментальным фактом, представить интерес и для серьезного ученого» (с. 3 цит. изд.).



Вот уж типичная фраза МС: себя он в роли «серьезного ученого» не видит. И самая начальная фраза этой книги от первого лица музыканта, скромно занятого своим делом: «Сразу хочу сказать: эта книга скорее всего исповедь педагога, желающего честно и открыто изложить собственные мысли о музыке». Но вместе с тем! Он возносит личность творческую, личность создателя, а себе, однако, оставляет роль личности воспринимающей, но отважно рискующей обнажить, обнародовать собственные представления о воспринятом и чувственно, и интеллектуально. И вообще личное, индивидуальное Смирнов постоянно выдвигает на передний план. Он настойчиво провозглашает: национальное есть один из ликов всечеловеческого. Национальное — это и всеобщее, и личное. Он ссылается на Горького: «Личность в состоянии стать точкой концентрации тысяч вольт. И встает перед нами в дивном свете красоты и силы, в ярком пламени желаний своего народа». Однако МС предупреждает читателя: нельзя настаивать на каком-либо окончательном выводе по поводу того, как выражен в музыке национальный характер; можно лишь предполагать. Мы постоянно имеем дело с образом ощутимым, но ускользающим от какой-либо жесткой формулы.

Книга «Эмоциональный мир музыки» вообще, по сути, ставит вопрос вопросов: что есть музыка? Наивно пытаться *ответить* на него. Автор призывает лишь *задуматься* над этим и в ходе размышлений (наблюдений, прежде всего над восприятием) нащупать тропу, по которой можно подобраться если не к ответу, то к какому-нибудь подозрению о сути. В книге о русском музыкальном своеобразии он говорит, что музыка — воплощение единого (многосложного) национального характера, во второй

книге музыка для него уже воплощение единого мирового человека, единой общечеловеческой души, единого образа человека, «отражение мировых психологических сил». Но именно в первой книге, посвященной «национальному вопросу», он приводит универсально значимую цитату из Л. Толстого: «*Одно из величайших заблуждений при суждениях о человеке в том, что мы называем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть всё: все возможности... Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором ясно высказать текучесть человека, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо*» (с. 201 цит. изд.).

Подвижность, текучесть человеческих чувствований — объект самого пристального внимания автора книг. В этой текучести, как предусловии смешения сил и стремлений, в этом «таинстве душевных движений» (так и называется первая глава второй книги) МС видит неразрешимость окончательного ответа на вопрос «что есть музыка?». Познать конечный смысл сложно-организованного «интонационного поля» мешает противоречивость самой человеческой природы и, как следствие, — полисемантическая текучесть музыкальной композиции. «Парадоксы эмоционального мира» — название центральной главы книги «Эмоциональный мир музыки». Здесь автор предлагает читателю серию музыкально-психологических этюдов.

В первой книге он говорит, что следует доискаться «тайного» смысла музыки, чтобы высветить черты национального своеобразия русского фортепианного наследия. Но во второй путь к этому «тайному» становится центральной задачей. Он



▲ С Евгенией Гончаренко (фортепиано) и Вероникой Никитиной. 1968

утверждает (подобно Л. Толстому) диссонантность человека, точнее, консонанс диссонантности в человеке. К примеру: что есть любовь, вопрошает он и отвечает: радость, страдание, освобождение, закабаленность, нежность, злоба, восторг, слезы, подъем сил, паралич, удивление, восхищение, проклятие — предел выражения жажды жизни. И добавляет: абсолютно бесперспективно пытаться зафиксировать формы выражения в музыке любви; мол, всякий оттенок осложнен иным, а пуще того — все раскрывается в мерцающем поле порою полярных звуко-символов, складывающихся в некий конечный смысловой сигнал.

Несомненно, он ощущал себя, когда говорил: «Гармония личности есть дисгармония». Это тоже от первого лица, и это тоже универсально значимый посыл, лежащий в основании серии музыкально-психологических портретов величайших представителей музыкального искусства. В сущности, это череда «психологических этюдов» (в главе «Гармония дисгармонии»), раскрывающих сугубо антропоморфную суть классического наследия. Важнейшее обстоятельство: автора интересует исключительно инструментальная музыка (и прежде всего — фортепианная не только в первой книге, но и во второй). Именно там, в музыке, не поясненной словом, то есть в «чистой» музыке, он ищет сплавы силы и тоски, радости и тревоги, героики и печали, восхождения и поникновения. Меланхолия и тоска фиксируются в значении предтечи действенного взрыва, как эмоциональное пространство, где зреет «энергия выхода». Именно в инструментальной музыке он фиксирует соседство разных состояний: внутренней устойчивости и непрочности достигнутого, чувства расстояния до цели и экстаза достижения... Как выразить суть лирико-драматической вибрации? — спрашивает он и предполагает, что русской фортепианной музыке весьма близка известная формула: «То разгулье удалое, то сердечная тоска».

Таков ход его чувствований и мыслей, которые при всей кажущейся спонтанности облекаются в весьма конкретную композиционную форму. В главе «Парадоксы эмоционального мира» МС обсуждает проблему выражения в музыке воли. Понятно — описание воли как психологической категории в основном заимствовано из сферы дефиниций психологической науки. Однако само изложение даже этого материала оказывается музыкально напряженным. Читатель постоянно ощущает не просто музыкальное склонение повествования, но его музыкальный исток. Ибо с самого начала он назначает «музыкальные знаки» в расшифровке этого сложнейшего понятия, знаки решительности, смелости, терпения, настойчивости и упорства, воли-ограничения, воли-противоборства, наконец, знаки контр-воли (покой, смерть, страдание); знаки любви и юмора тоже скоординированы с волей.

Вообще проблема воли оказывается в центре его внимания с самого начала, в книге «Русская фортепианная музыка», ибо именно в русской музыке он обнаруживает градации «чувственных энергий», то есть градации движений музыкальной материи, несущей смысл в самом характере этого движения. Волновой тип развития (восходящие и поникающие волны), натиск (как непрерывно длящееся волевое усилие), развитие с резким сдвигом, переломом действия (символика непокорности, своеволия, произвола, каприза), обострение (чувство внутреннего неблагополучия, скрытой и выявляемой дисгармонии). В лирической сфере он фиксирует состояния-символы мечты, томления, интонацию вздоха; гамма тоски выражена многозначно, как состояние постепенного роста радости; восторженно-экстатические состояния — устойчивый атрибут лирического круга, а сферу радости он вообще выводит из собственно музыкальных знаков: «хоровые» гимны, массовые пляски, особая роль оstinato, знаки юмора, гротеска, экстаза



(ликования). Особо выделена проблема «подготовки радости». Вся эта «смысловая рубрикация» пронесется из первой книги во вторую и раскрывается (в той же системе обнаружения) в великом пространстве мировой классики.

В каком музыковедческом труде можно встретить такое? Уже в первой книге МС предупреждает читателя о почти полном отсутствии цитат из музыковедческих трудов, но тут же суетно добавляет, что он все прочитал и прочитанное служит основой. Лукавый музыкант МС. Он, конечно, прочитал — прежде всего шедевры русского литературного творчества и (очевидно) различные труды по психологии (в том числе, вероятно, труды своего отца). Но основой ему служит его собственное, **личное** восприятие музыки. Отсылки к психологии, философии, литературе нужны ему для «проясняющей проекции» на бессловесно-таинственную музыку. Забавно, но в книге «Русская фортепианная музыка» читатель иногда наталкивается на отсылки к Ленину, но чаще всего на те фрагменты его писаний, где он цитирует великих философов и литераторов. В сущности, это ссылки на цитаты с упоминанием первого пользователя. Во второй книге подобных ссылок уже нет. В 70-е годы это дань «протоколу», воплощенная столь типичным для времени «эзоповым способом». В 80-е подобные жесты перестают быть обязательными, и ссылки на классиков марксизма-ленинизма и даже на цитаты, приводимые классиками, исчезают.

Очевидно — автор хочет создать книги «для чтения», для музыкантов и даже для просвещенных любителей. Не для музыковедов. Поэтому он опирается на материал, который «на слуху», известен, устойчив в репертуаре (концертном или учебном). Русская фортепианная музыка вообще благодатнейшее поле. Подобно опере и симфонии, она принадлежит к числу основных видовых составляющих национального наследия. Почти вся она «в памяти», так же, как самые ходовые и знаменитые

образцы европейской классики. Тем неожиданнее, пронзительнее ощутима внезапность «аналитического разворота» МС, предлагающего взглянуть на все это известное богатство с неизвестной стороны.

Ну, что ж, — скажет читатель. Старые книги о старой музыке. Зачем они теперь, когда музыка бежит от чувственности, устремленная к «цифре», к единственному концепту, несущему рационально рассчитанный алгоритм. Я возражу: книги, предлагающие теоретические концепции, — достояние науки, которая, как известно, имеет прогресс, означающий поглощение старого новым. Искусство же не имеет прогресса, поэтому «старая» музыка — это всегда «новая» музыка. «Старая» музыка, к которой обращается МС, — вечная музыка. А книги его отличаются особой эмоциональной «температурой» всей текстуальной подачи идеи, особым темпераментом изложения и богатейшей «литературной оркестровкой». Они действительно кажутся нелепыми сегодня, когда личность творца исчерпывается «концептом». А он тут со своим **Я**.

Наверное, у меня приступ ностальгии по живому слову. Музыкальному слову, наполненному волнением и подозрениями о чувственных смыслах. Я думаю о «спиральном» развитии и о возможности возвращения к чему-то потерянному в суете невиданных скачков цифровой цивилизации. Сейчас так не пишут, но и тогда так не писали. Книги МС — прецедент. Пока одинокий. Представьте кого-либо из музыковедческой братии в прошлом или сейчас, кто мог бы (сподобился бы!) завершить свой труд таким абзацем:

«Все книги пишутся с целью уверить, убедить читателя в чем-то. Моя же цель противоположная. Мне хотелось посоветовать читателю не верить ни во что из написанного здесь, а самому поддаться сиянию музыки и пройти свой собственный круг испытаний (а лучше сказать, наслаждений). Пусть каждый обратится к себе и с теми вопросами, с которыми адресовался к себе автор, и со всеми иными, самыми наивными, нелепыми, умными. Важно только быть откровенным с собой, не бояться признаться в своих слабостях. Пусть каждый пороется в собственной душе и чистосердечно признается в том, что он там обнаружил. Это подготовило бы условие для создания коллективной энциклопедии музыкального восприятия. Тогда, быть может, скорее удалось бы дружно ответить на вопрос вопросов, интересующий, вероятно, многих людей, — что же все-таки такое Музыка?». ■





Ирина Шымчак
Евгений Евтюхов
Ирина Шымчак

Алексей ВОЛОДИН: «ДЛЯ МЕНЯ ДУХ ВСЕГДА ВЫШЕ БУКВЫ»

С ним можно беседовать бесконечно. Так же, как и слушать музыку в его исполнении. Когда он за роялем, мир вокруг исчезает, и остается лишь волнующее облако музыки — живое, осязаемое, прекрасное, родное и далекое одновременно... Сто раз мы можем слушать одни и те же звуки, фразы, произведения, и вдруг в сто первый они зазвучат так, что перехватит дыхание. И это будет настолько откровенно и ясно, что думаешь: неужели это происходит наяву? И как это возможно? Об этом и многом другом мы поговорили с тем, кто дарит нам незабываемые мгновения музыкального сопричастия, — с Алексеем Володиным.

«Мальчик смотрел на умные белые пальцы игравшего, видел, как на его сосредоточенном лице тихо отражалась проведенная тема, глаза под полуопущенными веками оставались спокойны. Сердце мальчика кипело почтением, любовью к мастеру, а уши его внимали фуге, ему казалось, что он впервые слушает музыку, за возникшим перед ним произведением он чувствовал Дух, отрадную гармонию закона и свободы, служения и владычества, покорялся и клялся посвятить себя этому Духу и этому мастеру, он видел в эти минуты себя и свою жизнь и весь мир ведомыми, выстроенными и объясненными духом музыки, и, когда игра кончилась, он смотрел, как тот, кого он чтит, волшебник или царь, все еще сидит, слегка склонившись над клавишами, с полуопущенными веками и тихо светящимся изнутри лицом, и не знал, ликовать ли ему от блаженства этих мгновений или плакать оттого, что они прошли. Тут старик медленно встал с табурета, пронизательно и в то же время непередаваемо приветливо взглянул на него ясными голубыми глазами и сказал: «Ничто не может так сблизить двух людей, как музицирование. Это прекрасное дело».

Герман Гессе. «Игра в бисер»

— Перед нашей встречей я перечитала немало количеств интервью с вами. Были среди них и замечательные. Но не хотелось бы повторять их. Постараюсь задавать вопросы другого плана и надеюсь, что нам удастся открыть какие-то неизвестные ранее вещи.

— Иной раз благодаря интервьюеру удается докопаться до таких мыслей, которые сам для себя в рутинной жизни ты не смог бы озвучить. Занимаясь повседневными делами, не задумываешься о тех или иных проблемах, почему сложилось так, а не иначе. Но когда другой человек спрашивает тебя об этом, приходится это сделать, чтобы для самого себя, а заодно и других, сформулировать ответ. Так, время от времени выскажешь нечто такое, чего сам от себя не ожидал. Вообще, мне кажется, результат во многом зависит от того человека, который задает вопросы. Помню свои интервью, когда ничего толкового я не мог сказать. «Что такое русская фортепианная школа?». До сих пор не могу ответить на этот вопрос (смеется). Начинаю мямлить, выдавливать из себя, и каждый раз получается что-то неубедительное. А есть люди, которые умеют расположить к себе так, что я не чувствую себя зажато, как «под прицелом автомата».

— Для этого желательно быть на одной волне с тем, с кем беседуешь. Пожалуй, начнем. Обещаю, мы не будем говорить о том, «чем отличается русский пианизм от западного».

— Да потому что в ответ можно сказать и все, и ничего! Долго объяснять про игру весом, про игру legato, про cantabile,

называть примеры других школ, которые отвечают этим требованиям... Это очень сложно. При этом, заметьте, все русские пианисты играют совершенно по-разному!

— Когда-то юный Плетнев сказал: «Я рад, что мое хобби совпадает с профессией». А как у вас?

— Согласен. Лучше нельзя сказать.

— То есть ваше хобби — пианизм?

— Конечно. Мое хобби — пианизм, моя игрушка — рояль. Плетнев за меня уже все сказал, можно ничего не добавлять (смеется). Но я все-таки добавлю, пусть это и прозвучит банально. Наверное, это счастье, когда человек занимается профессионально любимым делом. Не надо «ходить на работу», а потом отдыхать. В этом есть и обратная сторона — работа никогда не заканчивается, но «работой» этот процесс и называть нельзя, ведь даже то, что мы условно называем «работой над произведением», — да, это непрерывный процесс и в какой-то степени работа, но очень специфическое занятие. Занятие искусством. На самом деле — твое обычное боевое состояние: ты должен думать об этом постоянно, хотя это приятно. Но ведь, когда думаешь об искусстве, все время находишься в мире прекрасного, из которого не хочется выходить, поэтому работой я это никогда не называю. Работа — это педагогика. Это канцелярская работа, это работа на заводе.

— Заметно, что в последнее время вы навещаете Москву все чаще.



— В Москве я всегда бывал часто. Здесь концертная жизнь очень насыщенная, много залов. Бывало так, что в Москве я мог отыграть пять-шесть концертов в одном сезоне, что совершенно немыслимо для любого другого города — Парижа, Лондона, Нью-Йорка... Там «регулярно и много» — это по концерту каждый сезон. А меня спрашивают: «Почему Вы так редко играете в Москве?». Я отвечаю: «А сколько же вы хотели, чтобы я играл? Больше и не нужно». Те, кто испытывает ко мне интерес, пусть немного подождут. Может, другую программу захотят послушать.

— *Вы учились в Гнесинке, которая выпустила в мир трудно поддающееся подсчету количество известных музыкантов. Кого запомнили со школьной скамьи?*

— Со мной учились талантливые люди. Костя Лифшиц, Миша Мордвинов, Денис Бурштейн, Саша Кобрин. Заметьте, я только пианистов назвал, а ведь были еще скрипачи, виолончелисты

и так далее. Роман Минц, Борис Андрианов. Огромное количество музыкантов. Прекрасное было время, и лучшая школа, я считаю.

— *В детстве вы были пай-мальчиком?*

— Конечно. Я им и остался. Не думаю, что люди сильно меняются. Мне кажется, тот характер, который формируется в подростковом возрасте, остается на всю жизнь.

— *Почему же вы не принимаете участие в фестивале «Возвращение» гнесинцев? Неужели не приглашали?*

— Да, там я ни разу не играл. Не приглашали. Куда меня приглашают, там я и играю. Иногда бесплатно (смеется). Причем я с радостью играю бесплатно! Более того, открою секрет, который нельзя говорить агентам и менеджерам: бесплатные концерты проходят лучше всего. Музыканты лучше всего играют бесплатно. Не знаю, почему, но так получается — я по себе



заметил. Может быть, есть вещи, которые мы сами не можем контролировать, когда чувствуем, что играем только ради искусства — безвозмездно. Когда отдача возникает только в плане человеческих эмоций или общности человеческих душ.

— Как-то раз на «Ночном концерте» в Гнесинке выступал (безвозмездно) Борис Березовский. И я была поражена, насколько вдохновенно и тонко он отыграл программу. А через пару дней Борис представил ту же программу в Концертном зале им. Чайковского. Говорят, неудачно...

— Верю. Бывает такое. Надо мне тоже найти место, где я играю гениально, и играть там все время. Осталось только его найти.

— Вчера на концерте в ЦМШ мне показалось, что вы играли гениально.

— Спасибо. Люблю, когда говорят правду (смеется).

— Тем более, я видела ваше лицо. В этом новом концертном зале очень выгодный ракурс для фотографа — можно «поймать» в кадр лицо пианиста. Такое редко бывает.

— Вообще это жестоко. Чтобы сконцентрироваться на музыке, нужно совершенно забыть о том, что ты здесь делаешь, поэтому некоторые пианисты во время выступления выглядят некрасиво. Но, если стараться сохранить «хорошее лицо» при плохой игре, будет еще хуже. Рихтер говорил, что «лицо отражает работу над произведением». Поэтому лучше не смотреть на лицо пианиста.

— Наверное, вы правы. Когда я вспоминаю лицо Михаила Васильевича Плетнева за роялем, становится страшно.



— У него же минимум мимики, правда? Ее почти нет.

— *Вообще-то она у него есть. Обычно гримаса боли. Или брови вскидывает.*

— Да, есть такое. Но все равно по сравнению с другими пианистами это минимум. Я бы сравнил его с Микеланджели. Иногда чуть-чуть бровью поведет...

— *Кстати, в январе вы побывали на его рахманиновском концерте в «Филармонии-2»?*

— Нет, к сожалению. Я сам в этот день играл на Канарских островах. Там в это время проходил замечательный международный фестиваль, очень крупный. Плетнев меня туда звал однажды, а я не смог, потому что у меня не было даты. С Михаилом Васильевичем я играл всего два раза в жизни. В том числе один раз в Колумбии, как раз в день его 60-летия.

— *Да, помню, оркестранты рассказывали, что поначалу страшно было туда ехать.*

— И в результате оказалось очень мило и совсем не страшно. Местная полиция взяла все в свои руки, можно было спокойно везде ходить.

— *А публика как воспринимала русских музыкантов?*

— О, великолепно! Полные залы! Причем я заметил, в Латинской Америке зрители ходят не так, как в Европе и здесь. Например, здесь для привлечения публики в программу включаются популярные произведения и только в самом крайнем случае добавляется что-то не очень известное. А там идут на нас просто потому, что мы есть. Помню, Плетнев жаловался всю дорогу из-за того, что организаторы фестиваля попросили включить в программу много неизвестных произведений русской музыки.

— *Ему ли жаловаться? Он сам постоянно их вытаскивает на свет божий!*

— А он считает, что там — не надо. Он вообще был скептически настроен, когда туда ехал... А потом сказал: «Публика приятно удивила». Публика действительно нас приятно удивила. Толпы ходили на симфонии Бородина, квинтет Метнера, балакиревские симфонии, которые никто не играет. Это был огромный фестиваль, великолепный. И я с Михаилом Васильевичем играл на Первый концерт Чайковского, а Второй.

— *А Третий играете?*

— К сожалению, это единственный из его концертов, который я еще не играю. Третий — хороший концерт, он мне очень нравится. Я давно заметил (видимо, во мне что-то такое плетневское есть): мне нравится все, что написал Чайковский. Но я не встречаю такого отношения к нему в музыкантской среде. Люди более избирательны. Многим Большая соната не нравится. Концертная фантазия не нравится. Третий концерт не нравится. Второй сейчас стали больше играть: дошло, что тоже шедевр. Притом, что Петр Ильич Чайковский — наш национальный гений. Но отношение к нему — я даже не могу подобрать правильное слово — излишне требовательное, что ли...

— *Не так давно вы подняли тему, оказавшуюся животрепещущей для многих: «Для кого играет находящийся на сцене артист — для людей, для себя или для композитора?». Как бы вы подытожили сейчас итог дискуссии?*

— (Смеется.) Я бы подытожил очень просто. Первое не отменяет второго и третьего. Более того, если что-то из этих трех элементов отсутствует, это уже плохо. Если не играть для композитора — значит, не исполнять его волю. Если не играть для слушателя — значит, в игре исполнителя будет отсутствовать



▲ С Анне-Софи Муттер и Мишей Майским

некий «энергетический посыл», и он будет играть словно «себе под нос». Если артист не играет для себя — значит, он игнорирует контакт с самим собой, со своей душой и ограничивается внешними эффектами. Тоже плохо. Должно быть и одно, и другое, и третье. Я не понимаю, почему эта тема вызывает такое бурное обсуждение. Тут же все ясно, и говорить особо не о чем.

— *Возвращаясь к январскому рахманиновскому клавирабенду Плетнева в «Филармонии-2», многие тогда заметили, что Михаил Васильевич вышел к публике с таким видом, что ему все до смерти надоело и он играет только для себя.*

— Неужели он так плохо играл?

— *Он играл прекрасно!*

— А почему тогда так говорили?

— *Не знаю... Выражение «вечной муки на лице». От него шла такая осязаемая волна равнодушия, даже презрения к публике, что этого нельзя было не заметить.*

— Я думаю, нет такого человека, которому был бы совершенно безразличен слушатель.

— *То есть он просто играл в такой образ?*

— Абсолютно! Думаю, все очень просто. Для музыканта, который дает концерт на сцене, очень важно, чтобы концерт был хорошим. А концерт может быть по-настоящему захватывающим только при наличии публики. Соответственно, музыкант уже не играет для себя. Как Софроницкий говорил, «если в зал зашла уборщица, я играю для нее». То есть не для нее лично, а по-другому... Понимаете? Это то, что мы не можем контролировать, и слава богу. Интенсивность высказывания музыканта, когда он играет в присутствии людей, отличается от интенсивности,

когда он играет для себя. Как бы он ни старался для себя и как бы он пренебрежительно ни относился к публике, все равно получается совершенно иначе.

Я даже знаю людей, которые в реальной жизни неприятны, омерзительны, обращаются с другими невежливо, грубо. А перед концертом волнуются, потому что это они играют, это их концерт. Им нужно, чтобы концерт прошел так, как они этого хотят. Пусть даже они ни в грош не ставят тех, кто сидит в зале. Это их право.

И тут есть некий диалектический момент. Публика может быть и безразлична, но при этом и не безразлична. Таких выдающихся пианистов, как Михаил Плетнев, вряд ли интересует мнение отдельного человека, которого они не знают. С другой стороны, им хочется показать себя достойно перед тем же самым человеком, которого они не знают. Это, что называется, «держать марку».

Что касается тех, кто сказал, что он «ненавидит публику»... Если концерт был хорошим, в чем я не сомневаюсь, значит, эти люди неправы. Они были бы правы только в том случае, если бы музыкант вышел и играл неподготовленным. Небрежно, читая на концерте с листа, разбирая пассажи. Тогда можно сказать, что он ненавидит либо публику, либо музыку, которую играет. В другом случае я не вижу никакого повода для того, чтобы так говорить.

— *Михаил Васильевич — человек совершенно особенный. Бывало, и не раз, что я оказывалась рядом с его артистической после концерта, и могу сказать, что ему далеко не безразлично мнение публики.*

— Я не берусь проникнуть в душу Михаила Васильевича, но мне почему-то кажется, что он больше переживает после каждого концерта скорее из-за самого себя, потому что ему самому

хотелось бы быть довольным своей работой. Мне кажется, это ближе к истине. Ни один выдающийся человек не будет доволен своим концертом, даже если тот имеет большой успех, но при этом сам музыкант недоволен своей игрой. Если он доволен своей игрой, отсутствие успеха, чего, кстати, в современном мире не случается, его никак не подкосит и не разочарует.

— *Но сомнения-то все равно одолевают.*

— Нет, не думаю. Это же как у Пушкина в стихотворении «Поэт! Не дорожи любовью народной...». Помните: «Ты им доволен ли, взыскательный художник?». Каждый человек, который чего-то добьется в своей профессии, является таким «взыскательным художником». Поэтому все крики «браво!» имеют для него второстепенное, даже третьестепенное значение.

— *При этом «взыскательный художник» живет в своем мире. А музыканты — в своем, который отличается от мира обычных людей. То, что обычно человеку кажется незначимым, для вас имеет огромное значение.*

— Что, например?

— *Хотя бы звук.*

— Ну, звук — это же моя профессия. Каждый человек, если он любит то, что делает, если для него профессия совпадает с хобби (то, с чего мы начали наш разговор), воспринимает мир через свое дело. Другой вопрос, насколько он этим увлечен. Это от человека зависит, конечно.

— *А свет? Обращаете ли вы внимание на световое пространство зала, в котором выступаете? Многие предпочитают темные залы.*

— Чтобы не было видно, что зал неполон (смеется). Вот у меня вчера был хоть и небольшой, но полный зал, поэтому наличие света совсем не мешало.

— *Как фотограф часто с этим сталкиваюсь. Например, в Концертном зале им. Чайковского, как правило, чудесный свет, а в Большом зале консерватории и в Малом просто ужасный. Делают так, чтобы все пространство было полностью затемнено, бросают пучок света на пианиста, и в итоге получается огромный контраст.*

— К свету я отношусь более прагматически. Мне важно, чтобы клавиатура была хорошо освещена, чтобы я имел возможность на нее не смотреть, чтобы мне было комфортно. Хотя я практически не смотрю на клавиатуру. Черно-белое мелькание перед глазами отвлекает от музыки. Это единственное, что меня волнует. А как там в зале? Мне кажется, немножко можно свет приглушить, чтобы зрители были больше сосредоточены на происходящем на сцене, а не друг на друге. Правда, есть и обратная сторона: темный зал, и вдруг у кого-то включается мобильный телефон... Освещенный экран мобильного в полной темноте — это ужасно. Страшно отвлекает других людей. Если я сижу в зале как слушатель, и кто-то начинает прокручивать ленту новостей на смартфоне, — все, я уже ничего не могу слушать. Я только вижу этого идиота. Для меня как слушателя бетховенская соната тогда звучит уже не так, как ее задумал композитор. В зале должно присутствовать напряжение, электричество. Это штамп, конечно, но должна быть некоторая торжественная и нервная обстановка.

— *Почему вы часто играете с закрытыми глазами?*

— Не для того, чтобы произвести впечатление. Видимо, это привычка, которая сложилась за долгие годы концертного выступления. Мне так удобнее вслушиваться. Я заметил, что каждый человек приобретает свои манеры рано или поздно. Кстати, когда поворачиваешь правое ухо в сторону клавиатуры, создается

иллюзия, что становится лучше слышно. Но я стараюсь этого избегать, чтобы не произвести внешнее впечатление и не отвлекать слушателя от музыки. Было бы идеально, чтобы человек, который воспринимает концерт и как слушатель, и как зритель одновременно, вообще не видел наших индивидуальных приемов, превращающихся в штампы; например, один пианист поворачивает голову, второй носит мини-юбку, третий играет в длинном пальто... Можно придумать все что угодно.

— *Тогда мы придем к тому, что проповедовал Рихтер, — полной темноте на сцене.*

— Не обязательно. Но нужно стремиться к высшей простоте, а как это достигается, не так важно. Может, и не в темноте, но минимум жестов, не слишком махать руками, не гримасничать и так далее. Мне кажется это довольно важным. Иначе концерт превращается в шоу, что само по себе, может быть, и неплохо, но, если слушатель концентрируется не на том, что исполняется, а на внешних вещах, не связанных с музыкой, становится обидно.

— *А я на вашем концерте внимательно следила за руками, которые летали над клавиатурой как бабочки. И сразу вспомнилось, что говорили современники про Скрябину-пианиста: «порхающие по клавиатуре тонкие пальцы да взлетающие вверх руки».*

— Скрябину были свойственны импульсивность, полетность, воздушность, легкость в исполнении. Это очень важные качества для пианиста. Зрители, которые присутствовали на концертах Скрябина, находились в трансе. Многие не понимали, как он это делает, как достигается такая звучность.

— *Скрябин вам близок?*

— Я его обожаю, конечно! Василий Ильич Сафонов советовал своей ученице смотреть не только на его руки, но и на ноги. Секрет, в том числе, мог быть в педализации. Там очень много всего было... Скрябин — волшебник, конечно, волшебник звукоизвлечения, в том числе, как одного из способов создать атмосферу.

— *Вашему репертуару можно позавидовать, но вы его постоянно расширяете. В каком направлении идет движение сейчас?*

— Движение идет периодами. Период увлечения русской музыкой у меня длится довольно долго: я переиграл много вещей Метнера, Рахманинова, Прокофьева. Но этот период, чувствуется, заканчивается, и хочется поиграть что-то совершенно противоположное, например, венскую классику: Моцарта, Бетховена. Я много играл их раньше, но потом забросил. К сожалению, концертная жизнь на Западе способствует тому, чтобы русский пианист слишком часто играл русскую музыку. И оркестры, и фестивали чаще заказывают концерты Прокофьева или Рахманинова и гораздо реже концерты Моцарта. А мне очень жаль, потому что концерты Моцарта я люблю ничуть не меньше. Поэтому, когда дело дойдет до моих сольных концертов года через два-три, надеюсь, что это будут произведения Моцарта, мне бы очень этого хотелось. А вообще от настроения очень многое зависит. Есть вещи, без которых я просто не могу жить. Например, «Сказки» Метнера. Я давно хотел их сыграть, и я это сделал. Но я не буду их играть всю жизнь — поиграю года полтора, а потом возьмусь за что-нибудь другое.

— *А сонаты метнеровские?*

— Люблю их абсолютно все, но играю мало. Я играл маленькие сонаты — «Трагическую» и «Сонату-воспоминание». Может быть, когда-нибудь найду время выучить. Пока что ограничиваюсь тем, что слушаю их в исполнении других музыкантов.



▲ Сара МакЭлрави, Борис Андрианов, Алексей Володин, Дзедзи Хаттори, Юлиан Рахлин

Смотрю ноты. Очень многие произведения я люблю именно почитать глазами без инструмента, мне этого бывает достаточно. Я испытываю эгоистический интровертный интерес и удовольствие. Когда я вижу партитуру Метнера, она звучит у меня в голове, не обязательно играть ее при этом. Это любовь такого же рода, как, например, любовь к симфонии Шостаковича, которой я не дирижирую. Или к камерному произведению.

— *Симфонии Малера случайно не хочется играть?*

— Я играл симфонии Малера, когда был подростком, с друзьями в четыре руки.

— *В чьем переложении?*

— Разных. Отто Зингера, Бруно Вальтера. Я даже сам что-то делал. Первую часть Шестой симфонии переложил. Я не преследовал утилитарную цель, просто хотел переложить, чтобы эти ноты, которые я очень любил в партитуре, были записаны для рояля, чтобы еще лучше знать симфонию, еще больше проникнуться ей. Малер — мой любимый композитор, вернее, один из двух-трех самых любимых. А когда я его слушаю, в тот момент совершенно точно любимый. В случае с Малером это была любовь с первой ноты. Его музыку я впервые услышал, когда мне было лет 14. И теперь уже «малерией» заболел навсегда.

— *Связка пианист–дирижер. Каким должен быть идеальный дирижер для пианиста? Некоторые шутят, что «тот, который не считает себя пианистом». Но, как в музыкальном театре, где кипят вечные споры, кто главный, режиссер или дирижер, все равно кто-то должен вести за собой. Для вас кто главный на сцене?*

— Процессом должны руководить оба, они должны быть партнерами. Если дирижер ведет себя как пианист, но пианист, который идеально аккомпанирует (а у меня были такие

случаи, когда рядом находился явно пианист, причем я видел, что он знает абсолютно каждую ноту, и он потрясающе аккомпанировал), — это прекрасно. А если дирижер ведет себя, как пианист, который навязывает свои темпы, делает неуместные замедления, которые ни композитором, ни тобой не предусмотрены, то ничего, кроме раздражения, это не вызывает. Для меня желательно, чтобы дирижер был гибким. Проявлял гибкость мышления, музыкальности. Если дирижер уперт, зажат или помешан на какой-то идее, это всегда плохо. Это мешает и солисту, и музыке, и просто будет плохо звучать. Дирижер должен быть аккомпаниатором в первую очередь.

С другой стороны, в некоторых произведениях, таких как концерты Брамса, где роль оркестра огромна, дирижер обязан быть носителем настоящего формообразующего и диктаторского начала. Быть проводником этой высшей силы, а не просто человеком, который показывает доли. Поэтому должно быть и одно, и другое. И аккомпаниатор, и полноценный партнер. Ведь так называемый «аккомпанемент» — это очень важная часть деятельности дирижера.

— *С кем вам комфортнее всего на сцене?*

— С теми, кто проявляет такую гибкость. С которыми, с одной стороны, как за каменной стеной, и ты знаешь, что они тебя вовремя «поймают» (это не значит, что меня надо «ловить», так как я стараюсь делать все достаточно логично и, как мне кажется, довольно ясно), с теми, кто проявляет творческую инициативу в хорошем плане. Не в плане навязывания мне своей концепции, то есть того, чего я терпеть не могу. Если человек проявляет гибкость, будь это совершенно неизвестный дирижер, или Валерий Гергиев, или Владимир Федосеев, не имеет значения, с таким дирижером всегда приятно. Если нет, то стараешься больше с ним дела не иметь. Я вообще благодарен всем, кто со мной выступает на сцене, и со всеми стараюсь найти общий язык.

Часто музыка «появляется» во время исполнения. Бывает так, что ты играешь, а музыка словно не появляется. А иногда она появляется. И это уже зависит от того, насколько дирижер восприимчив, насколько он тонок, открыт тем идеям, которые могут возникнуть во время исполнения. Некоторые реагируют так: «Вчера мы это сделали так, почему сегодня вы играете по-другому?». Тогда — смерть искусству. А когда ты видишь, что этого нет, все прекрасно. Музыка ведь как птица, ее нельзя зажимать — задушишь. А отпустишь — улетит.

— *Вы не думали о том, чтобы стать дирижером?*

— В ранней молодости я даже мечтал об этом! Спал с партитурами Малера под подушкой. Мне хотелось махать и показывать эти сумасшедшие кульминации оркестру, и в этом не было никакого идеализма, никакого желания управлять другими людьми. Просто показать руками, какая это прекрасная музыка. Потом все же любовь к роялю перевесила. Я всегда слушал очень много записей великих пианистов, в том числе и джазовых. Именно они помогли мне влюбиться в процесс физического общения с инструментом. Если до этого для меня существовала только музыка, то теперь мне уже нравится и сам процесс игры на рояле.

В джазе меня увлекает свобода, с которой можно и нужно музицировать. Градус непредсказуемости в джазовой импровизации гораздо выше, чем в исполнении «классического» произведения. Музыкант, исполняя джазовую музыку, является в большей степени творцом, причем он сочиняет музыку в момент исполнения.

— *Дирижером можно стать и в зрелые годы.*

— Если есть желание. У меня это желание уже не появится, могу это точно сказать. Я не люблю обязательства, не люблю ходить на работу, не слишком люблю общаться с людьми. И я еще не сделал всего, чего хотел достигнуть в самом себе, не говоря уже о репертуаре, который хотелось бы выучить. Да и просто хотелось бы научиться играть на рояле получше, а это процесс, который занимает всю жизнь.

“Нет такого артиста, которому был бы совершенно безразличен слушатель.”

— *Сколько программ в год вы готовите?*

— Стараюсь не играть больше двух сольных программ в год. С возрастом стараюсь ограничивать себя — лучше меньше, да лучше. У меня был сумасшедший период, когда я играл слишком много. Неправдоподобно много. И перед собственными концертами меня посещало чувство тревоги и недовольства собой. Набрав такое количество работы, невозможно по-настоящему довести до ума то, за что взялся. Уж не говоря о том, чтобы достичь какого-то, если не совершенства, то высокого уровня, о котором я мог бы мечтать. Надеюсь, в будущем сложится немного иная ситуация.

Масла в огонь подливают некоторые дирижеры, наподобие Валерия Абисаловича Гергиева, которые заказывают редко исполняемые концерты с оркестрами, поэтому у меня остается меньше времени для работы над сольными программами (улыбается). Благодаря Валерию Абисаловичу я переиграл многое — фортепианный концерт и Каприччио Стравинского, Четвертый концерт Прокофьева, Первый концерт Щедрина. Я назвал редко исполняемые концерты, но это не значит, что мы с ним не играли другие — само собой, по всему миру мы играли такие хиты, как Второй и Третий концерты Рахманинова. Просто те вещи находятся вне стандартного репертуара, и подготовка к ним «съедает» много времени. Из-за них я не могу

позволить себе роскошь с утра до вечера учить какую-нибудь часть, к примеру, сонаты Шопена, потому что мне постоянно нужно разучивать что-то новое.

Позаниматься сочинением один раз в день и затем на следующий — недостаточно. Я считаю, что к одной и той же вещи нужно вернуться в тот же день, и не один раз. Тогда произведение начинает жить по-другому, я это чувствую. Можно довольно быстро выучить почти любое количество нот, но к искусству этот процесс не имеет отношения. Я очень люблю цитировать Метнера, который говорил, что «нельзя писать пейзаж, глядя на природу из окна курьерского поезда». Произведению нужно дать время.

— *Мы заговорили про Валерия Абисаловича. Четыре года назад на фестивале «Лики современного пианизма» вы в один вечер сыграли с оркестром Мариинского театра все концерты Бетховена. Чуть позже — все концерты Прокофьева. Каково это — выдержать такой марафон?*

— С технической точки зрения это несложно. Все эти произведения играют практически с детского возраста. Другой вопрос, насколько это нужно слушателю? Полный зал пока-зал, что слушателю, видимо, это нужно. Меня часто упрекают: не думаете о публике, слишком много музыки в один вечер. А мне кажется, все очень просто: если люди пришли в зал, значит, им это нужно. И не о чем больше говорить.

Марафоны могут быть хороши, когда проводишь их изредка. Вообще, во всем нужно знать меру: слишком мало концертов — нехорошо, слишком много концертов — тоже нехорошо, слишком много новых программ — плохо, много концертов в одной программе — тоже плохо. Поэтому, если знаешь меру, почему бы нет? Марафоны — это особый вид концертного выступления. Знаю, что по сравнению с другими пианистами я делал их довольно много, но все равно для меня это выход из рутины. Причем даже не каждый год я играю марафон.

— *Прокофьева будете повторять?*

— Не знаю. Может быть... Стоит только сыграть марафон, и сразу начинается дискуссия: зачем? В последний раз я играл пять концертов уже за два вечера.

— *Четвертый концерт Прокофьева, конечно, тяжело играть в формате марафона. Помню, Вадим Холоденко рассказывал, как он играл в Америке в одной программе Четвертый и Первый, и, отыграв Четвертый, заметил, что у него немеет правая рука.*

— У меня тоже. И я не могу понять этого. Она же лежит совершенно свободно! Удивительно. Это должен объяснить, наверно, какой-нибудь доктор нейропсихологии.

“Люблю цитировать Метнера, который говорил, что нельзя писать пейзаж, глядя на природу из окна курьерского поезда. Произведению нужно дать время.”

— *С леворучным концертом Равеля такого нет?*

— Не знаю, я его не играл. Причем происходит все очень быстро — не обязательно для этого целый концерт играть. Чуть-чуть рука полежит — и все, немеет. Феномен какой-то. Но это неприятно, потому что после Четвертого концерта Прокофьева я много играл на бис (Валерий Абисалович никогда не отпускает пианиста без бисов). И приходилось играть рукой, которая уже

напоминала ногу в смысле подвижности. Я выбирал что-то более аккордовое, например, финал Седьмой сонаты Прокофьева, где не нужна «большая техника». Но иногда, чтобы самого себя проверить, исполнял что-то более виртуозное. Таким образом я свои нервы успокаивал (*смеется*).

— **Выступление запланировано, программа составлена. С чего обычно начинаете работу над новыми произведениями?**

— Все просто. Берешь ноты и постепенно разучиваешь. Если произведение технически не сложное, играешь его целиком сразу, максимально приближаясь к тому, что уже можно назвать «исполнением». Если произведение технически очень сложное, тогда сначала приходится отдельно разбирать пассажи, подбирать аппликатуру. Много зависит, конечно, от самого произведения: невозможно сравнить работу над сонатой Моцарта и над сонатой Рахманинова, которая несравненно более сложна именно в плане музыкального текста. Сам предварительный этап разучивания нотного текста в более поздней музыке занимает большее количество времени, он более сложный. В Моцарте я могу практически сразу начать добиваться звучания, которое соответствует тому, как я это слышу внутри.

С другой стороны, это кажется более простым только на первый взгляд. Первый этап освоения текста, безусловно, занимает много времени, но по сути это чисто интеллектуальный процесс, так называемая «душа» участвует в нем лишь в малой степени. Произведения бывают разные: некоторые из них, даже самые сложные, можно выучить и играть более-менее стабильно всегда. А в Шопене или Моцарте никаких гарантий нет. Бывает даже так, что в какой-то день соната Шопена на сцене может просто «не пойти»...

— **И тогда?**

— А ничего тогда. Мы делаем каждый раз свою работу так, как можем, стараясь выдать свой максимум, а там — как Бог даст. Я не вижу никакого выхода. Надо реализовать все силы своей души, психики и играть максимально хорошо. А ведь чем более гениально произведение, тем сложнее его исполнить адекватно.

— **Бывает так, что вы уже начали работу над произведением, а оно все-таки не дается, и вы его откладываете?**

— Если я его откладываю, то исключительно в силу жизненных обстоятельств. Например, я должен заниматься чем-то другим в связи с концертным расписанием. Не было такого, чтобы я сложил руки, если что-то не получилось. Трудности нужно преодолевать, это часть профессии. Помните, Лист говорил: «Если мы встречаем трудность, мы останавливаемся и анализируем ее».

— **Вы сами составляете свои программы? Или все-таки концертные менеджеры заставляют что-то включать в них?**

— Нет, концертные менеджеры не способны заставить меня это сделать. Много разговоров идет о «тисках концертного менеджмента», но невозможно человека заставить что-то сделать против его воли. Они, конечно, эксплуатируют, но музыканты рады стараться... Те, которых «эксплуатируют», зарабатывают на самом деле огромные деньги. А те, которых не эксплуатируют, очень бы этого хотели. Есть, например, гениальный пианист Аркадий Володось. Он играет концертов 35–40 в год. Может, даже меньше. И никто не может его заставить играть больше. Поэтому я не верю в эти сказки. Мне могут предложить исполнить какое-то произведение, и, если оно захватило меня, я с радостью соглашусь. Или не соглашусь, если мне неинтересно. То же самое касается участия в фестивалях. Я стараюсь принимать много предложений, потому что я люблю играть. Потому что это профессия, которая совпадает с хобби (*улыбается*). Потому что это не работа, а большое счастье. А заставить никто никого не может.

— **На Западе и в России вы играете одни и те же программы?**

— В основном стараюсь играть одно и то же. В каких-то исключительных случаях могу подкорректировать программу. Например, уже сейчас понимаю, что есть места, где, допустим, моя программа с двенадцатью «Сказками» Метнера вызовет меньший интерес. В залах Германии публике это будет просто неинтересно.

“Вкус, на мой взгляд,— это отсутствие преувеличений.

— **Странно, мне кажется, в залах Германии Николая Карловича должны любить.**

— Это только так кажется. В Германии, Франции к его музыке никогда не было большого интереса. Скорее, в Англии его любят. Даже у нас Метнер — это композитор, которого любят определенное количество людей, но широкой известностью он не пользуется. Именно поэтому я могу откорректировать свою программу и сыграть, например, вместо Метнера Рахманинова. А могу и наоборот — настоять на «Сказках» Метнера. Но в целом я не разделяю публику на российскую, западную, латиноамериканскую, австралийскую, бог знает еще какую, я стараюсь играть одно и то же — то, что мне нравится. Это очень важный момент. Это не только для того, чтобы убаюкать себя и сыграть то, что по душе (хотя это тоже очень важно). Дело в том, что я убежден: то, что музыканту близко, он и сыграет лучше. Когда он делает что-то против своей воли, через силу и не испытывает родства с исполняемым материалом, то результат уже не столь вдохновляющий. Поэтому было бы хорошо, если бы все музыканты играли то, что им близко. Вообще, будь моя воля, я бы весь мир немножко подкорректировал (*смеется*). Я бы никому ничего не навязывал, пусть бы все играли то, что хотели сами. Даже если бы на них ходили меньше, то, может, это к лучшему. Постепенно слушатели привыкли бы слушать то, что им преподносит артист, и немножко подтянулись. Когда музыканты идут хотя бы в небольшой степени на поводу у менеджмента, это уже легкое проявление коррупции и некоторой гнили. А это неправильно. Я считаю, что нужна полная бескомпромиссность.

— **Тогда программы в наших залах звучали бы более разнообразно.**

— Да, и это было бы здорово. В том, что происходит, думаю, Вы со мной согласитесь, есть некоторый порочный круг: публика любит слушать то, что знает, а знает она то, что чаще звучит. И тут каждый может найти свое решение. Как мне казалось, когда-то я его нашел. Я предлагал организаторам программы из достаточно популярных произведений, в которых одно сочинение было бы практически неизвестно. Например, Вторая соната Николая Капустина, которую толком никто не знал. А другие произведения в этой программе — такие шедевры, как сюита «Щелкунчик» Чайковского в переложении Плетнева, экспромты Шуберта и Восьмая соната Бетховена. Я играл Шуберта и Бетховена в первом отделении, Чайковского–Плетнева — во втором, а в самом конце — Капустина. Мне казалось, что люди должны все равно прийти (и я убеждал в этом агентов, импресарио, организаторов) на концерт. А меня спрашивали: «Кто такой Капустин, почему именно он?». Я отвечал: «Какая вам разница? Вы меня знаете не первый год, поверьте, что вы не будете разочарованы. А для продажи билетов есть «Щелкунчик», Патетическая соната и экспромты Шуберта». И все равно они относились к такой программе с некоторой настороженностью, боялись за свою кассу. Мне тогда казалось, что это способ изменить ситуацию. Инерцию «узнавания» приходится преодолевать, и в этом — важнейшая просветительская роль артиста.



▲ С маэстро Александром Сладковским

— *Вы-то можете себе это позволить. А вот, скажем, молодые пианисты, еще не наработавшие себе имя, не могут. И играют по кругу Первый концерт Чайковского и Второй Рахманинова.*

— Но там, где в игру вступает оркестр, редко что-то зависит от нас. Единицы могут предлагать (или навязывать) оркестрам произведения, которые им хочется играть. Обычно для фестивалей или абонементов оркестры сами заказывают концерты. Очень часто это Второй концерт или Равсодия на тему Паганини Рахманинова. Хотя бывает и так, что, наоборот, говорят: «Хватит играть что-то популярное, сыграйте Каприччио Стравинского». Такое тоже бывает. И только в редких случаях слышишь: «Играйте с нашим оркестром что угодно!». Такое случается, но не так часто, как хотелось бы. И, кстати, в таких случаях я тоже часто называл Второй концерт Рахманинова, потому что ничего на свете лучше него нет. Очень часто бывает, что самая популярная музыка — она и самая гениальная. Те же сонаты Шопена, сонаты Бетховена. Но надо все-таки находить баланс и программы делать более разнообразными. Публика от этого только выиграет.

— *Вы упомянули Николая Капустина. Это правда, что свою 19-ю сонату он посвятил Вам? Кстати, сколько их у него?*

— Посвятил. На сегодняшний момент их у него 20.

— *Но они же совсем не звучат.*

— Они звучат. Понимаете, проблема в том, что так называемые исполнители «первого эшелона» включают в свои программы произведения Николая Капустина довольно редко. Раньше это делали Николай Петров, Николай Луганский, Вадим Руденко. Недавно фортепианный квинтет Капустина играл Кристиан

Циммерман. Я специально называю исполнителей самых известных. Всякому композитору нужен исполнитель. Иначе он пишет в стол или для будущего. Будущее, уверен, расставит все на свои места, но, чтобы это произошло, музыка должна звучать. Пару сезонов я играл сонату и этюды. Сейчас у меня несколько другие интересы, я играю другие произведения. Может, когда-нибудь еще вернусь к Капустину. Повторю, каждый композитор должен найти своего исполнителя. Допустим, Алексея Курбатова много играет Вадим Холоденко, Александра Вустина исполняет Госоркестр им. Светланова с Владимиром Юровским...

— *Вы бы не хотели на себя подобную миссию взять?*

— Понимаете, роль миссионера...

— *Чужда?*

— Не то чтобы чужда. Это высокое слово. Это не слишком свойственно моему характеру, я человек настроения. Чтобы нести миссию, нужно это делать годами. Проводить ее в жизнь. А если у меня изменится настроение и я буду хотеть играть только Моцарта? Да, я вижу в этом огромную привилегию и счастье свободного художника, который не связан обязательствами, а я должен своим концертным организаторам сообщить свои программы за два, иногда и за три года вперед. Меня это немного напрягает. Это — как сказать, в кого я влюблюсь через четыре года. Невозможно предугадать, а планы нужно объявить сразу. Причем официально объявить, как о помолвке. Это очень сложно, поскольку без влюбленности в произведение можно добиться хорошего профессионального результата, но никак не уровня искусства. Почему Плетнев так играет Чайковского? Потому что он ему близок, потому что он влюблен в каждую его ноту...

— *Да он и Рахманинова прекрасно играет, и Шумана, и Шопена...*

— Но всю жизнь он декларирует свою любовь к Чайковскому, к которому он наиболее близок. И это абсолютно явно слышно в его исполнении, которое органично, естественно и прекрасно во всех отношениях. Когда слушаешь его Чайковского, вообще не думаешь об исполнении, а только о самой музыке. Для меня это и есть настоящее счастье.

— *А у вас есть свой «Чайковский»?*

— Мне трудно сказать, возможно, это Метнер... И Бетховен. В любом случае, душа лежит к ним, все их произведения мне близки, а как они у меня получаются — об этом судить не берусь. Конечно, Шопен.

— *В своем роде фетиш пианистов, разве нет?*

— Многих. Их можно понять (смеется). Как человеку в таком небольшом количестве нот удалось выразить тончайшие движения человеческой души? Это такая загадка и такое чудо, что не хотеть к этому прикасаться постоянно просто неестественно. Я не могу понять людей, которые не хотят играть Шопена, которые не влюблены в него, которые не испытывают невероятного счастья, работая над ним. Для меня это совершенно естественное состояние. Он мне близок, безусловно. Но моя задача такова, чтобы и я стал ему близок.

— *Сложная задача, ведь Шопен — трудный композитор. Я бы даже сказала, коварный.*

— Конечно. Шаг вправо, шаг влево — и это уже не Шопен. Но на самом деле шаг вправо или шаг влево — это проблема вкуса. А вкус, на мой взгляд, — это отсутствие преувеличения. В Шопене это ясно. Слишком много *rubato* — плохо. Нет *rubato* — плохо. То же — с педалью. Поэтому нужно внимательно себя слушать, знать текст, знать традицию исполнения, создавать на основе этой традиции свое исполнение. И не копировать ни в коем случае! Не копировать и не утрировать того, что делали

великие шопенисты, а их много. Есть потрясающие примеры: Корто, Горовиц. Колоссальные личности. Играть в точности, как играли они, не получится, и стремиться нужно совсем не к этому.

— *Я сейчас вспомнила это ощущение, которое иногда возникает во время концерта, что пианист и рояль — это одно целое. Одно мистическое существо.*

— Думаю, каждый хочет, чтобы так было. В случае с великими пианистами так и происходит. Я вам больше скажу. Если посмотрите на них во время игры, то заметите, насколько органично они смотрятся за инструментом. При этом они могут сидеть за роялем совершенно по-своему, иметь индивидуальные манеры, но насколько это талантливо даже внешне! А есть пианисты, которых рояль к себе словно не подпускает, и они смотрятся за ним нелепо. Лично для себя я сразу понимаю, что этого человека можно дальше даже не слушать.

“С возрастом я замечаю, что есть особый, ни с чем не сравнимый кайф следовать указаниям композитора. Ты словно под его охраной. Если не соблюдать «букву», то и «дух» не появится.

— *«Играйте по нотам, господа!» — помните? Из «Репетиции оркестра» Феллини. А вы всегда играете «по нотам» или позволяете себе отступления от авторского текста?*

— Скорее, нет. Стараюсь себя контролировать на сцене. Хотя иногда возникает непреодолимое желание. Но стараюсь не делать этого, потому что все, что ведет к штампу, плохо. С другой стороны, если штамп является в этот момент той огромной душевной необходимостью, которая граничит с жизненной важностью, тогда — иногда! — можно. Главное — опять возвратиться к нашей формуле «все хорошо в меру». Композитор уже написал то, что хотел написать. У нас есть огромное количество способов работы с авторским текстом, не изменяя его. Раскрашивать совершенно разными звуковыми красками и так далее. Но если хочется изменить иногда — ну, тогда только в крайнем случае. И, более того, скажу по секрету, потом приходится об этом жалеть. Когда слушаешь запись, понимаешь, что мог бы без этого обойтись. И это является как раз уроком на будущее. Но, опять же, я не вижу в этом ничего эстетически криминального. Просто это такая вещь, без которой действительно можно обойтись. Развивая свой вкус, мы всегда балансируем на этой линии, где можно, но не обязательно. Если ты можешь, это не значит, что ты должен. Таких примеров можно привести массу. Поэтому, конечно, я стараюсь не отходить от текста.

И давайте не забывать о том, что авторский текст представляет собой набор неправдоподобно огромного количества деталей, информации. Ручаться за то, что ты все выполнил на концерте, невозможно. Если я возьму на себя смелость и гордость заявить, как, например, Рихтер, что «я играю только то, что написано в нотах», это скажет о том, что я все-таки сделал то, что «написано в нотах». А на самом деле каждый из нас, даже лучший, может лишь приблизиться к тому, что написано в нотах. По-своему, так, как он это понимает, в соответствии со своим стилем, вкусом, мастерством. Да, можно к этому приблизиться. Процесс этого движения бесконечен. И нет ни одного исполнения, про которое можно сказать — оно именно таково, каким его написал композитор. Более того, мы не знаем, что



именно хотел сказать композитор. Авторский текст — это набор символов, который мы прочитываем в соответствии с традицией исполнения. Была ли эта традиция задана другими исполнителями или самим тобой — это уже дело второстепенное. Мы прочитываем текст так, как можем, так, как нам позволяют талант и кругозор. Да, я могу ответить, что стараюсь «играть по нотам», как те господа (улыбается). А насколько это получается, зависит от того, насколько я подготовлен, насколько удачным был концерт и так далее. Думаю, стремясь максимально точно играть авторский текст, все же не нужно быть абсолютно помешанным на нем. Да, каждый исполнитель должен понимать, что «соблюдать букву» — это жизненно важно. Но есть нечто более высокое. Это дух. Для меня дух всегда выше буквы. И даже если все буквы выполнены безусловно точно, это не гарантирует того, что дух появится. Можно сделать все, что написано, но музыки все равно не будет. А это зависит от твоего душевного усилия. От того, насколько ты пытался превзойти самого себя в этом исполнении. Может быть, даже ушел от себя в каком-то плане. Это трудно выразить словами. Но в наиболее счастливых моментах во время исполнения (я уверен, что многие музыканты вспомнят эти моменты и сразу же со мной согласятся) произведение словно ведет тебя. Оно подсказывает, как нужно сыграть дальше. Невозможно объяснить, как именно это происходит... Просто в этот момент ты ясно осознаешь, почему так надо — произведение само этого хочет. Но это бывает не на каждом концерте. Наверно, это и есть то, что обыватели и некоторые музыканты называют «вдохновением». Когда полный контроль над произведением сочетается с полной ясностью.

— *Есть в этом какая-то мистика. Ты настолько связан с этим произведением, что оно в тебя проникло,росло в тебя и дальше управляет тобой...*

— Безусловно. Но этого состояния невозможно достичь без того, чтобы не проделать огромной предварительной работы, то есть хорошо потрудиться. И в момент исполнения (мы как раз возвращаемся к началу нашего разговора, для кого мы играем) без присутствия публики в зале это невозможно. Ты должен донести это людям в режиме реального времени. И невозможно остановиться, зная, что ты не имеешь права на ошибку. Благодаря этому достигается ощущение особенной остроты. Ты особенно остро чувствуешь все происходящее и в музыке, и в зале, и в самом себе.

— И достоверности.

— Да, и достоверности тоже. Мне это кажется парадоксальностью: когда ты не имеешь права на ошибку, тогда ты, может быть, имеешь на нее право. И какая-то конкретная маленькая деталь не имеет основополагающего значения. Ну, допустим, сделать где-то *forte* вместо *mezzo forte*. Почему бы нет, если в этот момент это место требовало особой интенсивности? Ничего страшного. Композитор бы только одобрил более вдохновенное исполнение, чем более точное, но безжизненное, я в этом уверен. Ограничиться точностью — это не искусство. Это часть профессионализма.

— Ремесленничества.

— Да, ремесленничество необходимо, это часть нашей работы. Но это не все. А возвращаясь к Феллини, считаю, что он был абсолютно прав, вкладывая в уста дирижера призыв играть по нотам. Потому что, как я уже сказал, если мы не соблюдаем букву, то и дух не появится. То есть одно не без другого. Если ты играешь отсебятину, то музыка Шумана не зазвучит. Это не будет Шуман. Это будешь ты, но плохой вариант тебя. Если ты играешь Шумана гениально, то ты играешь и себя тоже. Но — лучшую версию себя. Ведь музыкант в любом случае играет себя, как бы он ни играл. Поэтому лучше быть на стороне Шумана. Не проиграешь, только выиграешь (*улыбается*). Вообще с возрастом я замечаю, что есть особый, ни с чем не сравнимый кайф следовать именно указаниям композитора. Ты словно под его охраной. Это такая броня, которая тебя защищает. Но, опять же повторю, это нужно делать не формально.

— У вас бывает страх перед концертом?

— Нет, страха у меня не бывает. Бывает некоторая тревога, которая может вызываться опасением того, что я сыграю то или иное произведение не так, как мог бы. Не хотелось бы, например, представить людям «Сказки» Метнера не так, как они этого достойны. Не так, как уже начало получаться на других концертах или дома. Вот по этому поводу испытываешь тревогу. А другого рода страха я не испытываю. В этом нет никакого смысла.

— *Вы вчера вышли на сцену и сразу стали играть. Без промедления. Спонтанно. А иные пианисты начинают усаживаться, держат паузу...*

— Зависит от характера произведения. Помните знаменитое рихтеровское «досчитай до 30 перед сонатой Листа»? Потому что соната Листа начинается с тишины, мистически. А си-бемоль-минорная сказка Метнера, с которой начался вчерашний концерт, композитором написана «в полный голос» — a *ripena voce*, как ветер врывается в распахнутое окно. Как внезапно прорвавшееся наружу чувство. Мне кажется, если долго ждать, только испортишь впечатление. Здесь нужно быть чутким к тому, что происходит в музыке. И помнить о формуле «все хорошо в меру». Если слишком долго ждать — плохо. Если, не успев сесть, начать, тоже плохо. Нужно достичь какой-то естественности нам, самим исполнителям, чтобы не мешать музыке раскрыться и звучать. Та же «Крейслериана» начинается абсолютно сразу. Многие произведения начинаются так, словно бы у них и не было начала.

— А «Ночные пьесы» Шумана вы не играли?

— Нет, я их очень люблю, но не играл. Вообще фортепианный репертуар таков, что, сколько бы у тебя не было произведений в репертуаре, большую часть ты не играл. И с этим приходится смириться.

— Чем еще увлекаетесь, кроме своего «хобби» — пианизма? Что любите?

— Я люблю путешествовать. Та сторона музыкальной жизни, которая связана с передвижением, мне очень близка. Люблю все, что связано с географией: я люблю карты, я люблю самолеты, я люблю перелеты, я люблю страдать от джетлага. И если раньше я страдал от джетлага, то теперь понял, что страдание — это есть то, как мы к этому относимся. Боже упаси мне сейчас играть роль какого-то гуру... Просто расскажу о своем опыте. Чтобы перестать страдать по поводу джетлага, используй его преимущества. Ты оказался в данном месте в данное время, а ведь тебя здесь могло и не быть. Это же интересно. Посмотри, как здесь течет жизнь, посмотри фильм, почитай книгу. Поговори с друзьями по скайпу. Как угодно! Насколько хватит твоей фантазии. Когда у меня было меньше опыта и, соответственно, меньше смелости, по наивности мне казалось, что если я не выплывлю, то сыграю плохо. От этого меня излечил опыт в Японии, когда из-за джетлага я не спал практически трое суток. Когда я наконец смог заснуть, нужно было вставать и ехать на репетицию. Я не спал трое суток, в которых у меня было три концерта... Самым качественным стал последний (*смеется*). То есть буквально я не взял ни одной фальшивой ноты во втором концерте Рахманинова. Было идеально! Не знаю, насколько хорошо звучало, не мне судить, тем более, записи нет. Но помню, что первым концертом я был не очень доволен, второй прошел лучше, а третий стал самым лучшим. После этого я перестал волноваться, что не выплывлю. Для меня эти вещи перестали играть какую-либо роль. А когда себя внутренне отпускаешь, когда нет такой установки, что ты должен отдохнуть, тогда и спишь, кстати, лучше. С тех пор и смелости больше стало. Главное для себя понять, что если даже не поспишь ни секунды, все равно сделаешь свою работу как надо, и все получится. Слишком много нервничать — тоже плохо.

Вы спрашивали, что я люблю. Люблю пробовать национальную кухню. Жить в хорошей гостинице. Это тоже хобби, связанное с профессией. Когда меня спрашивают об увлечениях, я никогда не называю книги, потому что чтение книг — это необходимость для каждого человека в течение всей жизни. Есть какой-то период, когда ты должен прочитать определенные вещи, поэтому книги в числе хобби я никогда не называю, а вот путешествия, пожалуй, да. Люблю.

— Что вам помогает отдохнуть?

— Сон. Лучшего средства пока еще не придумано. Если вы говорите о физическом расслаблении.

— *Именно о нем. Пианисту приходится сталкиваться с немалыми нагрузками. Нужно же держать себя в форме.*

— Ну, кстати, что касается психологического расслабления, сон ведь тоже главное средство. Если человек долго не спит, он становится нервным, его раздражают вещи, на которые он в нормальном состоянии не обратил бы внимания. Когда приезжаешь в аэропорт в четыре часа утра, ненавидишь весь земной шар так, что удивляешься самому себе: я не могу быть настолько плохим! Не может быть, чтобы во мне было столько отрицательного... А потом понимаешь, что просто не выспался.

После концерта испытываешь большой стресс и усталость. Отдаешь много, а большой компенсации не получаешь. Часто бывает недовольство собой. Что-то гнетет, и ты сам не понимаешь, что. Потом отпускает, и ты испытываешь некую благодарность. Вообще акт исполнения концерта на сцене перед



▲ Родрион Щедрин, Валерий Гергиев, Алексей Володин. Юбилейный вечер композитора в декабре 2017.

зрителями, сколько бы у тебя не было концертов, это все-таки ситуация, абсолютно выходящая за рамки обыденного. Это есть что-то экстраординарное. Даже ненормальное! Когда ты выходишь, и на тебя смотрит тысяча человек, а ты в режиме реального времени должен исполнить сложное произведение,— это огромный стресс, как бы к этому ни относиться. Как бы мы ни изображали, насколько любим публику или не любим, зависим от нее не зависим, — это все-таки что-то совершенно невероятное, что продолжается полтора часа, и это огромный выброс адреналина, последствия которого очень сильно сказываются.

— *Это еще и эмоционально трудно, ведь ты обнажаешься перед публикой. Это как исповедь.*

— Конечно. Настоящий артист раскрывает душу. Я не хотел бы употреблять выражения из примитивного набора «приятно/неприятно», но сделав это, испытываешь странные чувства. Будто ты стал людям абсолютно доступен и виден всеми своими индивидуальными качествами, которые были скрыты и которые ты обнажил во время исполнения. Ты испытываешь огромную незащищенность. А люди не всегда добры.

— *К тому же потом начинается «разбор полетов» критиками.*

— Разбор — это в общем-то нормально. Слушатели не всегда добры и деликатны. Но дело не в этом. Если я говорю об «отходняке» после концерта, это не значит, что я боюсь критики. Упаси боже. Просто это связано со вспышкой эмоциональности и адреналина в течение полутора часов, и естественно, что после такого взлета падаешь эмоционально на некоторое дно. Это биологический процесс.

— *И последний вопрос. Вы счастливы?*

— Да. Я абсолютно счастливый человек, мне повезло в жизни. Наверное, у меня характер в отца. И в этом мне тоже повезло. Отец мой, как мне кажется, был доволен тем, что у него есть. Он не относился к людям, которым вечно чего-то не хватает. Это во-первых. Во-вторых, действительно, я могу сказать, что мне удалось себя реализовать. Я — музыкант, я занимаюсь своим делом, я общаюсь и вижу людей, которых люблю, и имею возможность не видеть тех, кто мне неприятен. Я не связан сумасшедшими обязательствами. Я свободный человек, относительно, насколько вообще человек может быть свободным. Поэтому — да, я счастливый человек. ■





СИМФОНΙΑ ИНТОНАЦИЙ, ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ ЛОГИКИ



«**П**ианистическое искусство» — заголовок цикла, в рамках которого 30 апреля 2018 года в Малом зале Московской консерватории прошел концерт Алексея Любимова. При всей формальности, этот заголовок вызывает вопрос о сути того дара, которым великий артист обладает как никто другой и о котором несколько десятилетий назад говорил его наперсник в музыке и жизни Альфред Шнитке («Субъективные заметки об объективном исполнении», рецензия на программу из произведений В.А. Моцарта, «Советская музыка», № 2, 1974). Это дар концертостроения, когда вечер мыслится как особого рода целостность,

«превосходно *сочинен исполнителем*» (курсив Шнитке), представляет собой «единую музыкальную форму». Очевидно, что в монографической программе это действует иначе, чем в данном случае, когда зрителям были представлены на первый взгляд предельно далекие стили и звуковые миры. Однако «совершенная форма всегда возникает в точке пересечения различных логических «измерений», и во многих случаях композиционная ясность складывается из смелых сочетаний и является выражением парадоксальной логики.

Два композитора второй половины XX века и XXI века в первом отделении — Александр Рабинович-Бараковский (р. 1945) и Элвин Керрен (р. 1938; в Рунете иногда ошибочно пишут

Керран) — и Фридерик Шопен во втором, как оказалось, соединены и апеллирующей к чувственному опыту (о чем поведал Любимов в кратком предисловии), и обращением к сущностным антитезам мира — Жизнь и Смерть, Земля и Небо, и, конечно, к теме Восхождения.

«Музыка печальная, местами трагическая» Рабиновича-Бараковского написана в 1976 году, вскоре после отъезда из СССР. Мучительное рождение смысла, интонации из хаоса, неистовое, иногда мучительное стремление, тоска современного человека по высшей Красоте и Простоте — тема, многократно обыгранная искусством ушедшего столетия. Однако интонация композитора в этом и в других случаях настолько индивидуальна, что его музыка узнается

с первого аккорда: по меткому выражению Е. Дубинец, «слушателю не бьют по голове прописными истинами, а заставляют над ними задуматься». В данном случае интонационной фабулой становится рождение до-диез-минорной темы из среднего раздела Экспромта As-dur (D. 899, или op. 90 № 4) Шуберта. Кажущаяся простота, «природность» начальной шубертовской интонации (звук, затем два соседних звука) для Рабиновича-Бараковского — повод к возвратному движению из минимализма в романтизм. Важнейший мост к будущему шопеновскому отделению — этот самый до-диез минор: в романтической музыке эта тональность часто окрашена в траурно-пасторальные тона, символизирует мертвенное оцепенение, мертвенный покой. Таковы, к примеру, первая часть «Лунной» (*quasi una fantasia*) сонаты Бетховена, тема «Симфонических этюдов» Шумана, темы второй части Седьмой симфонии Брукнера (сочинена, как известно, в трагическом предощущении, а потом и как реакция на смерть Вагнера). Не забудем и великие камерные (фортепианные и вокальные) миниатюры — например, романс «Для берегов отчизны дальней» Бородина и «Ненастный день потух» Римского-Корсакова (оба — на стихи Пушкина), прелюдию Рахманинова и т.д.

«Жизнь — Смерть — Жизнь вечная» — тема сочинения «For Cornelius» (1982–1993) американского композитора Элвина Каррена. Оно посвящено памяти собрата — трагически погибшего английского композитора Корнелиуса Кардью (1936–1981). Авангардист, ассистент Штокхаузена, пропагандист его музыки, а также сочинений Булеза, Кейджа, Фелдмана и далее по списку, коммунист и маоист, Кардью покинул авангард до того, как тот стал «общим местом». Путь Каррена не менее извилист: этот большой мастер «свободно черпает из опыта всех своих учителей (Шельси, Картер, Кейдж, Фелдман), а также блюза, джаза, авангарда, минимализма, всевозможной этнической и популярной музыки» (из биографической справки в программке концерта).

Только ленью и отсутствием любопытства можно объяснить тот прискорбный факт, что превосходное сочинение Каррена было в этот вечер впервые исполнено в нашей стране. Творческая задача — «музыка in memoriam» — не помешала автору создать яркую концертную пьесу. В ней три раздела: «скрябинско-равелевский» медитативный вальс (сыгранный пианистом *медленнее медленного* и погружающий слушателя в глубину собственных мыслей и воспоминаний); «минималистский» и «модальный», апеллирующий к так называемой *early music* (букв. «ранняя музыка», термин, обычно

используемый для общей атрибуции до-барочных сочинений). Последний раздел зримо воплощает диалектику Земли и Неба (отпевание, оплакивание, смерть тела и бессмертие души).

Шопеновское отделение Любимов трактовал как малую целостность внутри большой. Каждой из четырех баллад предшествовала шопеновская же прелюдия, причем в трех случаях (Вторая, Третья, Четвертая баллады) — в той же тональности. Очевидно, что из двух ля-бемоль-мажорных прелюдий была выбрана не медленная и масштабная op. 28 № 17 (она неизбежно оттянула бы на себя избыточное внимание), а так называемая «26-я», op. posth.: она вводит в мир баллады, в саму краску и аромат тональности, одновременно контрастируя в отношении темпа и звукообраза. Замечательная находка — прелюдия c-moll перед Первой, соль-минорной балладой: во вступлении траурная самоуглубленность прелюдии как бы обрела продолжение и новое измерение.

Исполнение Любимовым баллад выходит за привычные координаты музыкального исполнительства, и обычные для таких случаев термины и категории бесполезны. На помощь снова приходит чуткий Шнитке: «Огромное количество впитываемых им музыкальных, литературных, философских познаний, пройдя через индивидуальность этого музыканта (чрезвычайно строгого, лишенного амбициозности и суперменских манер), переплавляются в драгоценный сплав глубины и простоты». Знаменитая и в чем-то парадоксальная (в момент первого формулирования) мысль Любимова: уважающий себя пианист должен владеть несколькими видами клавира, как образованный человек — несколькими цветами языка. И в исполнении в общем-то не-шопениста («Шопен стал для меня едва ли не полузабытым композитором», — фраза в одном из интервью!), хотя и вышедшего романтикоцентричной традиции Генриха Нейгауза, баллады вобрали в себя и «клавишинный», и «хаммерклавишный» опыт Любимова, и обращение к романтическому клавиру (на котором он в прежние годы играл Шопена — вспомним хотя бы бесподобное исполнение Фантазии f-moll). И, главное, — миры композиторов, писавших для этих инструментов: в частности, фантазийные элементы музыки Карла Филиппа Эммануила Баха (которого Любимов в свое время поднял на заслуженную этим автором высоту), Гайдна, Моцарта, Бетховена. Во всех балладах Шопена пианист подчеркнул именно фантазийный элемент, извивы и повороты фактуры и темпа. Все баллады стали большой формой (похожей на свободную сонату), а кода Четвертой — еще и кодой всех баллад.

Ну а кода концерта — номера на бис — «разрешение» бурь и контрастов в другом, идеальном мире. Любимов акцентировал звукообраз «идеального» Фа-диез и Соль-бемоль мажора (для немусыкантов: тоналности энгармонически равны, то есть звучат одинаково, находятся в середине квинтового круга, в первой — 6 диезов, во второй, соответственно, — 6 бемолей при ключе; это как бы точка встречи двух дорог, ведущих в разные стороны от «начального» до мажора). Три из четырех бисов — Баркарола Шопена, прелюдия «Девушка с волосами цвета льна» Дебюсси, Экспромт Шуберта (привет Рабиновичу-Бараковскому!) — написаны в этих тональностях. А истаяющая в тишине пьеса Арво Пярта «К Алине» — это и Восхождение композитора (к самому себе, к подлинному языку и бытию; пьесе предшествовали несколько лет композиторского молчания), и завершение важнейшей сквозной линии концерта. Отчасти мир Пярта оказался близким миру пьесы Каррена, при этом (случайно ли?) миниатюра «К Алине» написана в том же 1976 году, что и пьеса Рабиновича-Бараковского.

Редкий случай: прошедшее от концерта до написания рецензии время лишь усилило детальность впечатлений. Таков феномен Любимова: программы этого пианиста насыщают все твое существо столь мощными духовными импульсами, что они актуализируются постепенно, а симфония интонаций, как тайнопись, проявляется на белом листе бумаги. ■





Михаил Сегельман



Евгений Евтюхов

ЧЕТВЕРТЫЙ И ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ

К 145-летию со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова Московская государственная академическая филармония провела фестиваль «Рахманиновские дни». Помимо концертов (они шли весь апрель) в фойе Концертного зала «Филармония-2» министр культуры РФ Владимир Мединский, генеральный директор МГАФ Алексей Шалашов и художественный руководитель и главный дирижер Большого симфонического оркестра имени П. И. Чайковского Владимир Федосеев открыли барельеф «Сергей Рахманинов». Теперь, как и в Московской консерватории, барельеф «ведет» в зал.

Ну а сам фестиваль открылся двумя вечерами Дениса Мацуева с Государственным академическим симфоническим оркестром имени Е. Ф. Светланова под управлением Александра Сладковского. 1-го (день рождения композитора) и 2 апреля звучали все фортепианные концерты С.В.Р. (плюс симфоническая фантазия «Утес»).



В последнее время часто употребляют — к месту и не совсем — словосочетание «музыкальный марафон». Может быть, формально все концерты Рахманинова в двух вечерах (а не в один день с утра до вечера) марафоном и не назовешь, — но пианисты и знатоки фортепиано, безусловно, оценят трудность задачи (даже техническую и физиологическую, не говоря о художественной). Если не марафон — то уж

точно вызов! Денис Мацуев этих трудностей как бы и не заметил.

К музыкантам-исполнителям, как и актерам театра и кино, часто приклеиваются штампы. Некоторые с удовольствием помогают маске прирасти к лицу, всю «работают на ярлык». Это почти неизбежно ведет к стереотипам восприятия, и, как минимум, трудно разглядеть новые черты в насквозь понятной фигуре. Применительно к Мацуеву штампы просты, как кислород: успешный, звучит из

«любого чайника», играет с невероятным техническим блеском и напором, «спортсмен». Ах да, забыл, — «с Путиным на дружеской ноге»: в нашей поляризованной культуре для многих этот аргумент всегда заменит разговор по существу.

Внимательное ухо, однако, уловит новые смыслы в прозвучавшем цикле. Определенно, Мацуев подошел к концертам Рахманинова как к целостности. В Первом он временами (особенно в лирических эпизодах каденции I части и во



II части) подчеркивает родство с будущей темой медленной части Третьего, в Четвертом — акцентирует воспоминания о счастливой поре юности, когда сочинялся Первый. Вполне предсказуемое завершение цикла — Третий концерт, одно из интегральных выражений стиля и языка Рахманинова, одно из главных сочинений в этом жанре минувшего столетия.

Пожалуй, во Втором, Третьем концертах и Рапсодии на тему Паганини неожиданностей было не так уж много. Эти фортепианные хиты Мацуев играет очень часто, и интерпретации стали немного лакированными и предсказуемыми. Впрочем, высочайшее пианистическое качество присутствует почти в каждой детали. Как общую черту отмечу еще большую, чем прежде, звуковую градацию:

контрасты *forte* и *piano* по-театральному значительны и выпуклы («шепот Малого театра!»), особое внимание пианист уделяет драгоценным моментам тишины, остановки в лирических эпизодах (в частности, каденциях).

Невероятно обаятельной и свежей показалась трактовка Первого концерта. Форма разворачивается как бы импровизационно, масштабное и объемное видение сочетается с вниманием к деталям. В частности, тему медленной части Мацуев играет с тем налетом ретроспективности, который отличает лирику позднего Рахманинова — как будто старый мастер заново сочиняет *темую своей юности* (а ведь сам Рахманинов однажды так и поступил, — переработав в 1940 году свою знаменитую Мелодию, ор. 3 № 3, 1892 года!).

Однако самым интересным событием всего цикла для автора этих строк стал Четвертый концерт Рахманинова в исполнении Мацуева. Одно из самых загадочных и, рискну сказать, непонятых (и до сих пор не очень популярных) сочинений великого мастера, концерт отражает (хотя очень строго и дозированно!) веяния музыкальной современности. Особый знак — посвящение Метнеру: свойственная этому мастеру графичность, особый тон лирики, актуализация драматического из повествования, безусловно, отразились в сочинении Рахманинова. Для Мацуева Четвертый концерт — своего рода ретроспектива фортепианного стиля Рахманинова: в его трактовке мы найдем и свежесть и наивность Первого концерта, и эсхатологичность Второго, и симфонический масштаб Третьего, и прообраз лирических эпизодов будущей Рапсодии на тему Паганини. Мацуев акцентирует остановки движения. Первая из них — побочная партия I части, которая становится мостом к каденции I части Первого и II части Третьего концерта. Исключительно интересна трактовка медленной части: в главной теме практически снята привычная ассоциация с траурным шествием, она существует в глобальном поле медитации. А кода, сыгранная в непривычно медленном темпе, обретает теплоту и выпуклость, и это возвращает нас к медленной части Второго концерта. Отмеченные детали гармонично «уложены» в процессуальную рамку сочинения: например, реприза I части идет практически в одном темпе, и финал в целом сыгран с фирменным мацуевским блеском.

Сказать, что ансамбль пианиста и оркестра был превосходен, — значит не сказать ничего. Произошло чудо абсолютного взаимопонимания и взаимопроникновения — редкое в наше время (с учетом репетиционно-концертных реалий). Качество этого ансамбля адресует нас к старым добрым временам, к *квартетам о шестнадцати струнах* (например — Квартету имени Бетховена, где временами казалось, что две скрипки, альт и виолончель звучат как один, невероятно разнообразный в оттенках, инструмент) или Фортепианному трио Лев Оборин — Давид Ойстрах — Святослав Кнушевицкий. Отмечу и оркестровые соло необычайной красоты: например, за одно вступление валторны Валерия Жаворонкова в начале медленной части Первого концерта можно, как говорилось раньше, отдать полцарства.

Джузеппе Верди говорил, что знает оперу, если слушал постановку в оперном театре. Банально, но факт: судить об исполнителе лучше по свежим впечатлениям из концертного зала, и предпочтительно — живого, а не виртуального. ■

РАХМАНИНОВ МИХАИЛА ПЛЕТНЕВА



Антон Бородин
Татьяна Андреева
Марина Бурнашова

*Поэт идет: открыты везды,
Но он не видит никого;
А между тем за край одежды
Прохожий дергает его...*

*Таков поэт: как Аквилон
Что хочет, то и носит он...*

Александр Пушкин.
«Египетские ночи»

Однажды в беседе с Владимиром Познером на Первом канале российского телевидения Михаил Плетнев поделился следующей мыслью: «Дирижер — это не профессия, а, скорее, привилегия». Перефразировав ее, можно сказать, что играть одну сольную программу в сезон — это привилегия, удел избранных, тех, кто вправе укрыться от суеты эффективного менеджмента и посвятить себя поиску ускользающей интерпретаторской истины. Просто в какой-то момент появляется потребность и возможность остановиться, подумать, взглянуть за горизонт. В результате выигрывают все — произведение, музыкант, его исполнительская совесть и, разумеется, публика.

Летом 2017 г. в концертном графике Михаила Плетнева появилась программа из сочинений Рахманинова, которую музыкант представил слушателям в гастрольной поездке по России. Специально ли пианист обратился к произведениям композитора в пору грядущего некруглого юбилея или преследовал иные художественные цели, несомненно одно — у этого исполнителя в творческих намерениях не бывает ничего случайного. В ноябрьский тур вошли такие города, как Омск, Тюмень, Курган, Челябинск, Екатеринбург, Пермь. Жителям Омска и Тюмени не повезло, поскольку выступления отменили по причине временного недомогания пианиста (кстати, Омск оказался единственным местом, где был заявлен Первый концерт Чайковского, а не рахманиновский вечер). Остальные встречи с искусством музыканта состоялись по расписанию. А в январе 2018 г. Плетнев дал подряд целых два концерта в столичном зале «Филармонии-2».

Рахманиновская программа Плетнева уже звучала ранее в Европе, в частности, на международном фестивале в Эдинбурге 9 августа 2017 г. Исполнение

транслировалось BBC Radio 3, запись эфира опубликована на портале YouTube. Эти же произведения услышала аудитория фестиваля «Chopin and his Europe» в Варшаве. Таким образом, в афише значились следующие сочинения: три пьесы из ор. 3 (Прелюдия, «Элегия», «Полишинель»), две пьесы из ор. 10 («Баркарола», «Юмореска»), три прелюдии ор. 23 (№№ 2, 4, 5), две прелюдии ор. 32 (№№ 8, 12), этюд-картина ор. 39 № 7 и Соната № 1 ор. 28. В эдинбургском recital были сыграны еще две прелюдии из ор. 23 — № 6 и № 7.

Отрадно, что Интернет дает возможность ознакомиться не только с официальными источниками информации, но и с любительским медиаконтентом различных концертных мероприятий. Так при желании вы услышите фрагменты выступлений Михаила Плетнева в Кургане, Челябинске и Москве. А вот бутлегерские записи с концертов в Свердловской филармонии чрезвычайно редки — вежливое предупреждение перед началом концерта действует безотказно. Именно об исполнении программы в Екатеринбурге мы и поговорим подробнее, попутно сравнивая с доступными аудио из других залов гастрольной поездки пианиста.

Пытаясь объяснить значительное явление в искусстве, авторы в своих очерках подчас прибегают к сравнению с еще более масштабной и малоисследованной областью — космосом. Отсылка к такой пугающе непознаваемой сфере стала очередным журналистским штампом. Фигуру Михаила Плетнева, обладающую безусловным авторитетом, также не миновала эта романтическая аналогия. Вспоминается афиша его концерта в Свердловской филармонии года три назад, где пианист был изображен на фоне бездонного космического пространства с красноречивым хештегом #просто-космос. Не спорю, размышлять о личностях такого масштаба нелегко. Но все же попытаемся разобраться в нынешнем

облике музыканта и навести свою систему координат.

Путешествующий за своим исполнителем роль — характерный антураж концертной жизни немногих артистов. Shigeru Kawai — то, на чем в первую очередь фокусируется внимание телевизионных журналистов, освещающих приезд Плетнева. С легкой руки корреспондентов новостных передач вокруг инструмента стал формироваться загадочный шлейф мифов. Ходил даже слух, что на одно из выступлений маэстро не смогли транспортировать его Shigeru и привезли только механику, которую поместили в другой рояль. Вся эта таинственность придает еще большую интригу каждому приезду музыканта. Плетнев подобно Гудвину завораживает публику задолго до своего появления. Однако в отличие от волшебника страны Оз в арсенале пианиста не бутафорские зеленые очки, не талант чревоушания, а настоящая магия — искусство владения временем.

Медленный, гипнотизирующий выход Плетнева на сцену предварил Прелюдию из опуса № 3. Строго говоря, первые ее звуки явились продолжением шествия маэстро к роялю, поскольку были сыграны практически сразу после смолкнувших аплодисментов. «Элегия» подхватила мрачное настроение до-диез минора (к слову, в цикле Рахманинова эти сочинения стоят в обратном порядке). «Полишинель», наконец, внес элемент скерцозности в довольно меланхоличное начало программы. В импровизационной манере прозвучала прелюдия ре мажор; удивительно, как музыканту удалось сохранить цельность формы и приковать к себе внимание слушателя при таком обилии rubato (по-видимому, секрет кроется в тонком чередовании принципов дробления и суммирования).

Кроме достаточно свободного обращения со временем, особенно в медленных разделах сочинений, Плетнев органично дополнял авторский текст отдельными



SHIGERU KAWAI



штрихами (вероятно, транскрипторский опыт не прошел бесследно). Например, в «Баркароле» было довольно много расхождений с оригиналом. В целом пианист повторяет, а иногда варьирует рахманиновскую версию, записанную на валике Ampico (1919 г., № 57604). Даже *sforzando* на предпоследнем аккорде оказалось на месте. Однако есть и любопытное отличие: в начале пьесы Плетнев увеличил количество мотивов с трех до шести. «Юмореска» была исполнена в первом варианте, а последние такты позаимствовались из второй редакции. В завершающем возгласе ля-минорной прелюдии пианист удвоил в октаву басовый звук «ля». Соната претерпела более существенную трансформацию: Плетнев сделал объемную купюру в финале.

В локальных изменениях текста в музыке Рахманинова, пожалуй, нет ничего удивительного. Обилие редакций и вариантов целого ряда сочинений говорит о поиске композитором окончательной формы произведений, попытке достижения их финальной огранки. Не спорю, педантичные «раскопки» могут вызывать зевоту в кругу рафинированных читателей. Но, как мне кажется, здесь очень важно обозначить тенденцию в исполнительской трактовке музыканта,

и отношение к авторскому тексту является одним из принципиальных ее критериев. У Плетнева мы видим намеренную, задуманную корректировку материала, а не результат спонтанной импровизации. В этом можно убедиться, послушав записи программы. Окончание «Юморески» публика воспринимает как сиюминутную остроту, и по залу прокатывается одобрительная волна сдержанного смеха. Плетнев ждет реакцию слушателей и подготавливает ее продолжительной фермой. Подобный интерактив достаточно необычен для стиля музыканта. Видимо, комическая сфера привлекательна для него, но плетневский юмор интеллектуален, эстетизирован. Исполнителю чужд натуралистический мейнстрим. Поэтому для Плетнева вполне органично обращение на сцене и к музыке Цфасмана, эстрадно-джазовым мотивам в собственном композиторском творчестве.

Впечатляющим было исполнение до-минорного этюда-картины ор. 39 № 7. Патетический монолог начала произведения трансформировался то в мотивы шествия, то растворялся в тягучих, тяжелых видениях; слышались то хоровые аккордовые распевы и раскачивающиеся колокольные звоны, то ужасающие своей inferнальной зыбкостью сползающие

вниз терции. Невероятное звуковое пространство, созданное Плетневым, казалось, вобрало в себя непостижимое множество смыслов. Безусловно, эта музыка гораздо шире известного авторского «сценария». На очень неудачном моменте — последнем такте перед разрешением в тонику, неожиданно затрещавший мобильный телефон всем известной марки. Исполнение было испорчено. Плетнев доиграл, под аплодисменты побрел за кулисы и на поклон не вышел, хотя публика старалась сгладить произошедший казус. Безответная пустота еще более усилила мрачное впечатление от музыки и буквально вдавила слушателей в кресла. Так закончилось первое отделение. Окружающие высказывали гневные замечания хозяйке средства связи, и подумалось: а что бы сделали футбольные фанаты, которым помешали увидеть забитый гол?

В исполнении Плетнева не оказалось места громоподобным, ошеломляющим *fortissimo*. Например, в си-бемоль-мажорной прелюдии мы наблюдали не бурное, радостное весеннее половодье, а слушали неторопливый, мудрый рассказ о нем. Многие кульминационные разделы сонаты были сыграны «над схваткой», сохраняя масштаб событий, но не

приближая к ним публику на слишком опасное расстояние.

В сочинениях Рахманинова в определенной мере присутствует пафос. Пафос радости, пафос трагедии, пафос борьбы. Искусству сегодняшнего Плетнева чужда упомянутая сфера; подходя к самому ее порогу, он тут же отступает, словно бы она очерчена невидимым, но непреодолимым пределом. Музыкант подменяет данный способ выражения чувств иронией, пространственностью звучания инструмента, внешней отстраненностью и много-много чем еще. В этом отношении исполнение Первой сонаты во втором отделении было ценно другим: мастерским раскрытием полифонических взаимосвязей фактурных пластов, пантеистическим созерцанием возникающих природных миражей, почти шумановским эмоциональным смятением, внутренней напряженной духовной работой до сближения с высотами поздних бетховенских сонат.

Во время концерта мне пришла в голову мысль, что плетневское исполнение схоже с авторским в очень многих деталях: упругой фразировке, рельефном разделении фактурных пластов, намеренной асинхронности вертикали, «работе» с текстом... Почему-то вспомнилась пластинка с пьесой «На тройке» Чайковского, которая в скульптурной, режиссерской подаче Рахманинова казалась в глубоком детстве надуманной, неестественной. Но одновременно была и ассоциация происходящего с поздними концертами Владимира Горовица (их я, конечно, смотрел «до дыр» уже в записи). Общий тон выступлений схож по какой-то

прощальности в интонации, особому вниманию к сфере *ritmo*, ювелирной педали (вместе с тем, эстетические установки этих исполнителей весьма полярны).

Однако Рахманинов Михаила Плетнева находится в стороне от канонического образа, который укоренился в памяти современного массового слушателя. В трактовке пианиста не прослеживается привычной магистральной цельности сочинений. Он управляет потоком времени исходя из собственной звуковой задачи, растягивая, сжимая метроритмическую сетку. Исполнительскую манеру Плетнева отличает невероятно сосредоточенная лепка каждого мотива, формы в целом. В игре музыканта нет намека на пустую инертность. Можно не соглашаться с его подчас причудливой агогикой, но слушать Плетнева интересно всегда. Такое преобразование временного вектора влечет за собой и иное ощущение динамического диапазона. Разумеется, это не упрямая поза «чтобы не как у всех». Видна глубокая продуманность изменений, их повторяемость только свидетельствует о сделанности интерпретации. И, конечно, подобный подход к музыкальному тексту не имеет ничего общего с существующей режиссерской вакханалией на театральной и оперной сцене. Исполнительскому стилю Плетнева чужда мелкотравчатая тиражная пошлость.

Сложилось мнение, что Плетнев нелюдим, закрыт, почти не дает интервью. Тем не менее, о пианисте снято несколько фильмов, в Сети без труда найдутся многочисленные диалоги с журналистами различного ранга. В беседе

с корреспондентом «Российской газеты» под пикантным заголовком «Нефть или Чайковский» Плетнев однозначно высказался по поводу изысков современных постановок: «Планета обезьян». Не знаю, смотрел ли Михаил Васильевич одноименный фильм Шеффнера или ему просто понравилось лаконичное название. Кроме эпической сцены с символом произошедшего апокалипсиса — разрушенной статуи Свободы, можно при желании углубиться и в историю франшизы, например, вспомнить телепатов, поклоняющихся атомной бомбе, и прочие нелепости, которые действительно прямо просятся в руки новаторов искусства.

Так совпало, что, помимо «Планеты обезьян», в 1968 году вышла и картина Стэнли Кубрика «2001 год: Космическая одиссея». В начале ленты показана повседневная жизнь человекообразных приматов. В следующей сцене режиссером демонстрируются космические достижения людей будущего — орбитальная станция, космический корабль, которые неторопливо «проплывают» под музыку вальса Штрауса «На прекрасном голубом Дунае», олицетворяющую цивилизацию, интеллект. 21 января 2018 года в рахманиновском зале «Филармонии-2» Михаил Плетнев сыграл завершающий концерт российского турне и на бис великолепно исполнил именно это сочинение в обработке Шульца-Эвлера.

Между тем, программа Михаила Плетнева продолжила свое путешествие по планете. В феврале она звучала в амстердамском Concertgebouw, 29 мая ее услышала публика Philharmonie de Paris. ■





ТРАДИЦИОННЫЙ МИГ ОТКРОВЕНИЯ



© Mary Slepikova / DG

В многосложной картине современного музыкального мира имя Григория Соколова стоит особняком. Кажется, что он идет против экстенсивности системы и живет по тем правилам, которые продиктованы ему откуда-то свыше. Соколов играет только сольные программы, и только то, что хочет играть в данный момент. Не записывается в студии, предпочитая достаточно редкие записи с концертов. Играет в Европе, никогда в США, Канаде и странах Азии. В России дает единственный концерт в год в родном Петербурге. Почти не общается с журналистами и критиками, уходя от слов в пространство «чистой» музыки. Так проявляет себя пристальность его взгляда на искусство и перфекционистская требовательность ко всему, что он делает. Писать о концертах Соколова всегда чрезвычайно сложно, поскольку пишешь не только об интерпретации как таковой, но и о невероятном сильном личностном воздействии. Именно это воздействие вызывает одновременно и восхищение, и отчуждение определенной части слушательской аудитории. Сама же интерпретация достигает у него

своего высшего уровня — уровня жизни в интерпретируемом.

Концерт 4 апреля 2018 года в Петербурге не стал исключением. В исполнении Григория Соколова прозвучали три минорные сонаты Й. Гайдна и четыре экспромта ор. 142 Ф. Шуберта. При очевидной тенденции к камерности можно говорить о сложившейся привилегии Соколова: в малом сказать самое значимое. Обращение к минорным сонатам Гайдна — уход от устойчивых стереотипов и абсолютизации простоты, которые так или иначе связаны с музыкой первого венского классика. Свое воплощение получила идея своеобразной «переходности» классической эпохи — от сентиментализма и культа Чувства и Чувствительности к романтизму. Отчасти она нивелировала границы между стилями и эпохами, подчеркнув вневременный аспект исполненного и общее ностальгическое настроение всего концерта. Сонаты g-moll, h-moll и cis-moll прозвучали как единый монолог. Одна форма происходила из другой; из прежнего, уже известного, создавалось новое. Это нашло отражение в достаточно свободном обращении Соколова с авторским текстом, часто неожиданной, даже парадоксальной динамикой и филигранной «соколовской» орнаментикой. Отточенность

каждой детали и выверенность невольно заставляют вспомнить в его исполнении миниатюры французских клавесинистов. Соната g-moll — дань «галантному стилю» и прежде всего традициям К.Ф.Э. Баха. Она прозвучала тончайшей двухчастной арабеской, перекинувшей сквозную арку ко второму отделению концерта. Едва уловимые переходы от минора к мажору, постоянная игра светотени — это как раз то неназываемое, остающееся за пределами слов. Соколов предстал как собеседник, в разговоре с которым могут быть затронуты самые серьезные темы. Кажущаяся «невывысказанность» оказывается понятной каждому из присутствующих, ибо все участники подобной беседы достойны общества друг друга. Сонаты h-moll и cis-moll в клавирном творчестве Гайдна явились одними из наиболее «штюрмерских». Соколов подчеркивает эмоциональную общность этих сонат не столько с младшими современниками — Моцартом и Бетховеном, сколько с Шубертом: его хрупкой гармонией законченного и разомкнутого. В большей степени это воплотилось в драматургическом решении финалов обеих сонат. Третья часть Сонаты h-moll была подобна сжатой пружине и держала в напряжении от первой до последней ноты. Стремительный

темп, динамика, почти не выходящая за пределы *piano*, «стучащие» *ostinato* главной партии и наступательные, крещендирующие октавные басы по силе своего воздействия у Соколова превосходят «Der Erlkoenig» Шуберта. Менюэт Сонаты *cis-moll* подготовлен более «материальной» второй частью, которая позволила слушателю немного «выдохнуть» от наэлектризованной, почти мистической атмосферы Сонаты *h-moll*. Двойные вариации Соколов играл общим потоком, как незамысловатое интермеццо, абсолютно не ставя задачу продемонстрировать какие-либо изменения обеих тем. С точки зрения драматургии в подобной трактовке был заложен определенный смысл: создание самого значимого контраста между двумя рядом стоящими частями. Финал Сонаты *cis-moll* — один из самых загадочных. Соколов играет его в сдержанном темпе, не смягчает окончание восьмитакта основной темы, почти принципиально обрывая его внезапными паузами. В менюэте он нашел кристальный, как будто полностью «очищенный» звук, и только лишь в среднем разделе рождаются новые, почти импрессионистские краски. Трио *Cis-dur* прозвучало как призрачное воспоминание, пришедшее то ли из сна, то ли из давно ушедшей реальности. Гайдновский монолог-триптих завершился неразрешенным, повисающим в тишине, вопросом. Соколов оставляет слушателя почти беззащитным, предоставляя ему возможность или право искать собственные ответы наедине с самим собой. Особой чертой исполнительского искусства Григория Соколова является владение психологическим временем в музыке. Он позволяет времени мерно течь, замедляться, останавливаться и вновь продолжаться — и так до бесконечности. Шуберт Соколова подобен целному кристаллу, каждая грань

которого представляет собой созерцание длительного «изживания чувств». Смеем предположить, что в исполнении экспромтов им допускаются разные трактовки формы: и шумановский вариант, предполагающий скрытый, незавершенный сонатный цикл; и вариант, при котором каждая пьеса представляет собой самостоятельное высказывание. Форма экспромтов на концерте в Петербурге творилась сиюминутно, «здесь и сейчас», и, как следствие, более значимым во втором отделении стал модус общения исполнителя не со слушателем, а с автором. Соколов является почти абсолютным носителем шубертовского стиля: он находит естественное соотношение между предельной искренностью тона и внутренним содержанием. Несомненно, подобное «слияние» исполнителя и композитора может создавать для слушателя сложную коммуникативную ситуацию при всей кажущейся безыскусности музыкального языка. Часто в самых светлых мажорных темах слышится усталая печаль и ностальгия. Таков в исполнении Соколова Третий экспромт *B-dur*. Преисполненной декламационного начала при внешнем спокойствии и строгой сдержанности явилась третья вариация. У Соколова она уравнивала в правах кратковременный минор с преобладающим мажором. Второй экспромт *As-dur* — чистая, почти абсолютная красота, разлитая в звуке. Хоральная тема экспромта парила и создавала ощущение первозданности творения, отсекая всего лишнего и несущественного. Здесь отдельно хочется отметить совершенно особое звуковое *sfumato* Соколова: тончайшие, порой ирреальные градации *piano*, при которых звук почти утрачивает свою физическую осязаемость... Вся многомерная музыкальная ткань становится «рас-свеченной», теряя смысловое разделение

на главное и второстепенное. В Первом экспромте *f-moll* Соколов более обращен к слушателю. Он становится рассказчиком: неторопливо ведет свое повествование и намеренно уходит от пестрой выразительности в повторяемых элементах, сохраняя постоянство как имманентную сторону шубертовского мироощущения. В Четвертом экспромте Соколов создает лишь едва уловимую аллюзию на вербункош. Калейдоскопические картинки-мгновения словно «соскальзывают» с одного уровня ощущений на другой и вновь порождают загадочную недоговоренность. Кода Четвертого *f-moll*'ного экспромта у Соколова не разрешает конфликт, а ставит перед фактом случившейся драмы...

Традиционно после основной программы Григорий Соколов играет «третье отделение», состоящее из шести бисов. Ему почти всегда предпослана роль своеобразного резюме всего концерта. В этот раз были исполнены: Шуберт Экспромт *As-dur* op. 90 и Венгерская мелодия; две пьесы Рамо — «Дикари» (из «Галантных Индий»), «Переключение птиц»; Шопен Мазурка *a-moll* op. 68 № 2 и Прелюдия *e-moll* Скрябина op. 11. Чарующе прозвучал Рамо, вновь продемонстрировав феноменальное артикуляционное мастерство Соколова; окутанным дымкой оказался *As-dur*'ный шубертовский экспромт.

Пожалуй, главным итогом концерта неожиданно стала Прелюдия Скрябина. Она была пронизана болезненной и щемящей тоской о чем-то утраченном. Но в этом уже не было трагедии... Было земное, человеческое примирение с ней. Но одиночество неизбежно. Для Соколова — как гарант его осознанной невозможности иного своего предназначения в искусстве. Для нас — как вечное «странничество» в поисках истины. ■





Алексей ГОРИБОЛЬ: ЧАЙКОВСКИЙ ДЛЯ МЕНЯ — ГЛАВНЫЙ КОМПОЗИТОР

В каждой профессиональной среде есть люди, стоящие «особняком», выделяющиеся каким-то необъяснимым, но всегда заслуженным качеством. Если говорить про среду пианистическую, и даже шире, музыкальную, одной из таких персон, безусловно, является Алексей Горiboldь.

Удивительный человек, упоминания о котором можно встретить в самых неожиданных и далеких, казалось, от пианистических дел местах. Это может быть и оперный театр, и киностудия, и академический оркестр, и общественная организация... Для него пишет свои сочинения выдающийся композитор нашей эпохи Леонид Десятников. 23 июня в Перми на Дягилевском фестивале — мировая премьера его цикла «Буковинские песни». Исполнит их Алексей Горiboldь, которому они и посвящены.

Чем заслужена эта высочайшая репутация в жестком профессиональном сообществе, кем является пианист Алексей Горiboldь и что он обо всем этом думает, мы и попытались выяснить в беседе.

— Как получилось, что свою жизнь в музыке вы начинали с контрабаса, а стали пианистом?

— Не начинал я свою жизнь с контрабаса! Сначала в моей жизни появилась Московская хоровая капелла мальчиков, где до 12 лет я занимался с прекрасным педагогом по фортепиано Натальей Петровной Шаумян, а одновременно, с раннего детства, пел в хоре самую разную музыку — от Баха до Рахманинова. Обучение было платным, у родителей в какой-то момент стало туго с деньгами, и мы попробовали поступить в Гнесинскую школу, где обучение было бесплатным. Но не хватило связей: на фортепианном отделении места для меня не нашлось. Предложили идти в класс контрабаса, и следующие 20 лет я отдал этому инструменту. Притом что все эти годы я играл фактически на двух инструментах, моя официальная специальность в аттестате значилась — «контрабас». В Московскую консерваторию поступал, естественно, как контрабасист.

По окончании консерватории я стал работать в оркестре Оперной студии и через несколько лет в статусе пианиста вместе с аспирантом Наталии Шаховской виолончелистом Олегом Ведерниковым получил первую премию на серьезном конкурсе камерной музыки в сицилийском городе Трапани. Мои старшие товарищи — дирижер Владимир Зива и режиссер Юрий Борисов — тогда, не сговариваясь, сказали: «Ты какой-то ненормальный: контрабасист стал лауреатом первой премии как пианист без фортепианного диплома. Тебе все-таки надо его получить».

— И как же вы это сделали?

— Володя Зива, который тогда возглавлял симфонический оркестр Горьковской филармонии, буквально настоял на том, что я должен приехать в Горький и сыграть прослушивание в консерватории. «Скорее всего, тебя возьмут на 3–4 курс», — говорил он. Так, собственно, и произошло. Замечательные

педагоги Берта Соломоновна Маранц и Герман Леонидович Данилейко послушали меня и зачислили сразу на третий курс заочного отделения. А дальше — я играл две программы в год. Перед этим занимался в Москве, затем приезжал в Нижний Новгород к Данилейко, моему педагогу, и после недели занятий он выставлял меня на зачет или экзамен. Берта Соломоновна Маранц, ученица Нейгауза и глава фортепианной горьковской (нижегородской) школы, очень хорошо ко мне относилась. Оба этих мастера дали мне множество полезных советов по технологии пианизма. В эти годы меня заботливо опекали как сам Володя Зива, так и директор филармонии Ольга Николаевна Томина и директор оркестра Людмила Лобанова.

По иронии судьбы уже четверть века я не играл в городе, в котором получил красный диплом пианиста-солиста. Может быть, в следующем сезоне смогу приехать туда с программой «Соло-рояль в российском кинематографе», и справедливость восстановится.

— Но это было уже во взрослом возрасте. А в детстве кто был вашим наставником?

— В Гнесинской школе моим фортепианным педагогом была Зинаида Вячеславовна Францевич. Представляете, мой итоговый экзамен в Гнесинке по общему фортепиано включал следующие произведения: Седьмая соната Бетховена, «Думка» Чайковского, Двадцатый концерт Моцарта и Прелюдия и fuga Cis-dur из первого тома «ХТК» Баха. Это был экзамен контрабасиста (улыбается). Все, конечно, умилялись и удивлялись, но никто не предложил аттестовать меня по двум специальностям... Наверное, я не вправе жалеть об этом, потому что мой профессор Лев Владимирович Раков очень много вложил в меня, и не только как педагог-контрабасист.

— Профессор Раков — легендарная личность.





▲ В дуэте с Ксенией Кнорре

— Безусловно! Помимо того, что Лев Владимирович — выдающийся контрабасист, он еще искусствовед, музыковед и фанатичный историк контрабаса. Раков целенаправленно расширял мой музыкальный кругозор. Я имел эксклюзивную возможность посещать репетиции Большого симфонического оркестра под управлением Геннадия Рождественского, быть свидетелем уникальных программ и концертов, слышать выдающихся исполнителей. А остальной кругозор я расширял самостоятельно (*смеется*). Уже с 13 лет я «прописался» в Большом театре. Это была золотая его эпоха: Плисецкая, Васильев, Максимова, Образцова, Милашкина, Атлантов, Светланов. Одновременно прорывался на Таганку и в «Современник». Да еще и всю школу водил на легендарные события. Когда в Москву приехала труппа Мориса Бежара, я взял половину класса и повел всех на генеральную репетицию Девятой симфонии Бетховена во Дворец съездов. Конечно, я договорился заранее, выбил каким-то образом контрамарку. За углом от школы расположен ГМИИ им. А. С. Пушкина, и частенько уроки физики или алгебры я проводил в залах импрессионистов.

— **А как вы проходили мимо капельдинеров в Большой театр?**

— У Мити Чернякова на эту тему есть целый рассказ (*смеется*). Рубль. Я тоже как-то просачивался, и почему-то всегда мне удавалось занять свободное местечко в партере. Выше первого яруса в Большом театре я не поднимался никогда!

— **Вас иногда тянет к контрабасу?**

— Сейчас, скорее, нет. Но знаете, что мне дал контрабас? Благодаря этому инструменту в моей жизни появился Рихтер. Татьяна Алексеевна Гайдамович, декан оркестрового факультета консерватории, рекомендовала меня Святославу Теофиловичу в ансамбль студентов и аспирантов консерватории для участия в постановке оперы Бриттена «Альберт Херринг» на «Декабрьских вечерах». И целых полтора года мне довелось быть в непосредственной близости к мэтру. В первый раз я пришел к нему домой на прослушивание «Херринга» вместе с моими коллегами. Этот первый вечер навсегда остался в памяти: мы захлеб слушали комментарии Рихтера и молодого режиссера Юрия Борисова. В перерыве Рихтер заговорил о кино, в частности, о Висконти, и я со свойственной юности наглостью вступил в диалог с мэтром. Ему было интересно, и нас слушали.

Потом к спектаклю нас готовила звездная чета Наталья Гутман и Олег Каган, а дирижером был восхитительный Володя Зива. Это была очень большая школа. Не уверен, что, будь я пианистом, меня бы позвали к Рихтеру...

Я даже играл на рояле в присутствии Святослава Теофиловича. После премьеры «Альберта Херринга» Рихтер и артисты Камерного театра Покровского устроили новогодний капустник. Мы с Милой Берлинской написали финальные куплеты. Мила пела их с исполнителем главной роли Володей Напаринным, а я аккомпанировал на рояле. Так что, видите, контрабас дал мне возможность уже в молодые годы музицировать на высшем уровне и в присутствии выдающихся артистов.

А еще контрабас подарил мне общение с Наталией Николаевной Шаховской. Наталию Николаевну я обожал с детства, в консерваторские годы наши отношения стали более тесными, а в постконсерваторские — очень близкими. Мы с Олегом Ведерниковым занимались с Шаховской почти ежедневно, когда готовили нашу программу для конкурса в Трапани, — это было событие! Мы тогда не прошли официальное госконцертное прослушивание, но Наталия Николаевна сказала: «Не унывать!». Мы не сдались и поехали в Италию сами. В итоге те, кого отправили на конкурс за счет государства, слетели с первого тура, а мы с Олегом победили. Это было в 1991 году.

С благодарностью вспоминаю педагога по роялю в Московской консерватории — Нину Никитичну Мусинян, ученицу Константина Игумнова, супругу и партнера по сцене Даниила Шафрана. Она как никто знала весь виолончельный репертуар. В ее классе я переиграл все виолончельные сочинения крупной формы Бетховена, Шумана, Брамса, Дебюсси, Шостаковича... От нее, наверное, моя любовь к этому инструменту. Когда Олег Ведерников уехал в Китай, несколько лет выступал с Борисом Андриановым (с ним мы получили премию в Ганновере на конкурсе памяти Дмитрия Шостаковича Classica Nova). Последние годы моим постоянным партнером является Рустам Комачков. И, хотя я выступаю с разными музыкантами, виолончельный дуэт для меня всегда особенный.

Я часто пользуюсь своим «контрабасовым прошлым». При работе со струнниками это дает возможность общаться с ними на равных. Я ведь знаю, что такое струнная природа, что такое вибрация, штрихи, распределение смычка и прочее-прочее. А когда, скажем, я играю с камерным оркестром, в котором есть незнакомый контрабасист, выжидаю момент, чтобы подойти и сказать: «Гениально играешь, но вот тут *pizzicato* надо сделать более сочным...». Показываю прием, и все просто падают! Авторитет сразу устанавливается (*смеется*).

— **Мы затронули тему Святослава Рихтера, но ведь в вашей жизни были еще такие люди-планеты, как Микаэл Таривердиев, Леонид Десятников...**

— Таривердиев не был в моей жизни. К сожалению. Мы ходили рядом, все время где-то издали соприкасались, но мы не были знакомы. Таривердиев стал частью моей исполнительской судьбы, поскольку именно меня Вера Таривердиева избрала тем пианистом, которому доверила играть всю фортепианную музыку Таривердиева. Это импровизации Микаэла Леоновича для кино, которые мы расшифровали, отредактировали и которые стали совершенно самостоятельными фортепианными прелюдиями — такими, как «Последний романтик», «Утренняя Москва», «До свидания, мальчики!», «Мой старший брат», «Русский регтайм». Ну, естественно, «Двое в кафе» — знаменитый эпизод из «Семнадцати мгновений весны». Плюс все рояльные партии в песнях. Таривердиев при записи музыки к фильмам сам садился за рояль и блистательно импровизировал. Собственно, он вернул понятие «соло-рояль» в кинематограф. Одним из самых удачных моих дисков стал альбом «Двое в городе», где вместе с фортепианными прелюдиями звучат монологи Таривердиева в новом уникальном прочтении Ольги Дзусовой. «Академический» Таривердиев тоже стал важной частью моего репертуара. Вместе с Борисом Андриановым и Александром Тростянским мы впервые исполнили последнее сочинение Таривердиева — Фортепианное трио Opus Post. Практически все



вокальные циклы я сделал в разные годы с Татьяной Куинджи, Викторией Евтодьевой, Ольгой Кирияновой, Олесей Петровой, Юлией Корпачевой, Термине Зарян, Натальей Петрожицкой и Петей Мигуновым. Все они удивительно транслируют стиль и интонацию Микаэла Леоновича. Вера Таривердиева считает, что я был с ним знаком, и через расстояния мы корреспондируем и дружим. Я тоже так считаю.

— **А Десятников?**

— Что тут говорить, Леня — это судьба.

Наряду с Таривердиевым есть еще очень важный человек в моей жизни, памяти которого я служу, — это Белла Ахмадулина. С ней меня как раз Десятников и познакомил в Доме творчества композиторов в Репино, кажется, в 1987 году. И как-то так случилось, что Белла Ахатовна и Борис Асафьевич Мессерер впоследствии стали для меня очень близкими людьми. Они помогали и поддерживали меня. А теперь в память о Белле Ахатовне мы с Чулпан Хаматовой, Ингеборгой Дапкунайте, Ксенией Раппопорт, Александрой Куликовой, актрисами театра Фоменко и Выборгского театра «Святая крепость» играем поэтический спектакль «Стихотворения чудный театр», который я имел честь предложить Борису Асафьевичу, и он благосклонно его утвердил.

— **Вы человек не одного амплуа, у вас их много, вас можно рассматривать с разных сторон. Пианист, режиссер, продюсер...**

— И все-таки, я думаю, игра на фортепиано имеет для меня первостепенное значение. Почему я так люблю этот инструмент? Может, потому, что я избежал гамм, сложных этюдов и арпеджио в том возрасте, когда их нужно было играть? С одной стороны, это неверно с точки зрения технического развития, а с другой, возможно, правильно, потому что трепет и любовь к инструменту не пострадали. Я набирал технику позже, уже сформировавшись как музыкант. А в те, молодые, годы просто играл и набирал технические приемы непосредственно в произведениях. У меня немало вопросов к Гнесинской школе (мне кажется, она меня просто «прозевала»), но вместе с тем некоторые педагоги у нас были замечательные. Людмила Давыдовна Хазан, наш классный руководитель и преподаватель по музыкальной литературе, увлекала учеников своей любовью к музыке и искусству до такой степени, что вечерами после занятий мы пачками читали с листа оперные клавиры и декламировали запрещенных поэтов — Цветаеву, Ахматову, Мандельштама.

Избегав излишнего школярства (а сейчас я даже получаю удовольствие и от гамм, и от упражнений), мне удалось

постепенно найти «свой» звук. Для меня певучесть рояля всегда была важнее, чем его скоростные возможности. Кстати, Вера Васильевна Горностаева говорила своим ученикам: «Хотите узнать, что такое рояльный звук, посмотрите, например, у Алеши Гориболя». Как бы это нескромно ни звучало, но это так.

— **Мне кажется, звук — это что-то настолько интимное, как рисунок кожи. Его невозможно повторить. У каждого человека он свой.**

— Звук — это и есть талант. Всему остальному можно научиться. Звуку — нет.

— **Что движет лично вами в этом бесконечном круговороте музыкальных событий?**

— Движет то, что я не могу сыграть Третий концерт Рахманинова, потому что в те годы, когда набивается рука и тренируются определенные мышцы, я был отринут от фортепиано. Но внутри-то все бурлит, и нужно дать этому выход. Контрабас такой возможности не давал. Значит, я должен был искать какой-то свой, особый репертуар. И я нашел его в современной музыке, в камерной и камерно-вокальной, в музыке для кино и театра. И до сих пор рождаются новые и новые проекты.

— **И как вы их реализуете?**

— Я всю жизнь все концерты делаю сам. У меня никогда не было ни агентства, ни концертного менеджера. Один молодой блистательный пианист как-то мне сказал: «Я даже не знаю, как делаются концерты. Если, не дай бог, мое агентство расформируют, не знаю, что буду делать дальше». Но, конечно, всегда были люди, которые помогали осуществлять отдельные проекты. В свое время мы с друзьями-музыкантами с легкой руки Веры Васильевны Горностаевой создали «Антрепризу Московского союза музыкантов» и в Овальном зале особняка на Большой Никитской, 46, провели пять интереснейших сезонов. Вокруг были молодые, энергичные ребята, многие из которых — украшение сегодняшней концертной жизни. Сейчас часть моих крупных проектов помогает реализовать Раиса Фомина. Она — кинопродюсер, но вместе с тем выпустила четыре диска с моим участием, организовала интереснейший тур с программой «Время Чайковского» по Европе с Олесей Петровой и Рустамом Комачковым. Мы выступали в лучших европейских залах: Берлинская филармония, Konzerthaus в Вене и Gewandhaus в Лейпциге. Сейчас мы с Раисой планируем пятый диск и думаем о следующих концертах и фестивалях.

— **Чем вы сейчас увлечены, чем живете — мыслями, душой, сердцем?**

— «Буковинские песни» Леонида Десятникова. Это 24 прелюдии для фортепиано. Новая вещь. Грандиозная. Готовлю сейчас их премьеру на Дягилевском фестивале в Перми. Часть цикла я уже сыграл в Нью-Йорке в Линкольн-центре в новом балете Алексея Ратманского с солистами АВТ. Алексей составил свою композицию из 12 прелюдий, и получился очередной их с Десятниковым шедевр. Однако официальная премьера будет именно в Перми 23 июня. Эта музыка все время меня влечет, мной владеет, я следую за ней. И, конечно, я осознаю свою огромную ответственность. Это новое сочинение Десятникова, и в очереди уже стоят другие пианисты.

— **Но ведь сочинение посвящено вам?**

— Да, поэтому у меня есть некий небольшой эксклюзив — до конца этого года сыграть его в Москве, Петербурге, других городах, может быть, еще раз в Нью-Йорке (но уже целиком), записать на диск и потом передать в надежные руки других пианистов. Уверен, «Буковинские песни» станут большим событием в фортепианном мире.



▲ С Людмилой Берлинской и Артуром Анселем

— В последнее время вы часто выступаете на театральных площадках. 20 марта — программа в Большом театре, 24 марта — в Музыкальном театре им. Н. И. Сац и 4 апреля — в «Геликон-Опере». Чем вас привлекает театральное пространство?

— Просто так совпало. Я очень люблю театр. Мой дядя — выдающийся русский артист Николай Пастухов, и с детских лет в театре я ощущаю себя как дома. Отрадно, что уже несколько лет руководство Большого театра доверяет мне как музыканту и дает возможность инициировать и осуществлять интереснейшие проекты в Бетховенском зале. Георгий Исаакян предложил мне провести в Театре имени Н. И. Сац цикл детских программ с моими комментариями. И, конечно, важным для меня событием стала программа «Кабаре Lyric» с многолетним партнером по сцене, замечательной Татьяной Куинджи в «Геликон-опере».

— Мы говорили про Веру Васильевну Горностаеву, и я сразу вспомнила, что в самый наш первый разговор по телефону она говорила о вас.

— Правда? А когда это было?

— В сентябре 2014 года. Накануне ее дня рождения. Я брала у нее интервью к юбилею.

— Притом что я не являлся ее учеником. Очень польщен!

— Но вы были ее другом?

— Скорее, другом семьи. Приятно, что Вера Васильевна обо мне помнила. Она очень много для меня сделала. Как и ее дочь, Ксения Кнорре, с которой я не только дружу с юности, но и могу назвать одним из своих главных учителей. Все мои программы для Нижегородской консерватории я готовил с Ксенией, показывал, внимал ее советам. Играл ей и с Олегом Ведерниковым, и с певцами всю новую музыку. Кроме того, мы с Ксюшей много выступали в фортепианном дуэте. Она все время меня курировала и до сих пор это делает.

— Расскажите про ваш известный цикл программ «Консонансы XX века». Как он возник?

— Одной из важных культурных организаций Санкт-Петербурга является Институт современного искусства Pro Arte. Я начал сотрудничать с ним в начале 2000-х. Предложил цикл программ, в которых музыка XX века была бы представлена не авангардистами, а теми композиторами, которые сочетали современную технику с верностью гармонии и мелодии. Отсюда Пуленк, Бриттен, Прокофьев, Шостакович, ранний Шенберг, ранний Веберн. Этот цикл шел два года. Потом по заказу Pro



▲ С Татьяной Куинджи

Arte была написана Кантата «Освобождение Прелесты» содружеством композиторов под руководством Петра Поспелова. Так же в рамках «Консонансов» мы провели в Эрмитажном театре «Fashion-концерт», в котором прозвучали написанные для меня сочинения молодых тогда Владимира Раннева, Алексея Айги, Павла Карманова и Андрея Самсонова. В общем, зажигали (смеется).

— Кого бы вы назвали нашим великим современником сейчас? Возможно, через 100 лет среди великих окажутся и те, кто писал музыку для вас?

— Время покажет. Как минимум, один великий современник уже назван.

— В одном из интервью вы сказали, что Петр Ильич Чайковский — ваш любимый композитор. Но он ведь и один из наиболее часто исполняемых в мире. Как надо преподнести сейчас его шедевры, чтобы они, как говорится, «не набили оскомину»?

— В моих руках весь вокальный Чайковский. И то, как я слышу его романсы и дуэты, певцам нравится. У меня получается несколько иначе, не так, как они привыкли. Это вообще не аккомпанемент, скорее «фортепианное дирижирование».

— Между прочим, ваши камерные концерты называют лучшими.

— Правда?! Камерные программы Чайковского — моя «особая» тема. Возьмем Шесть романсов, посвященных певице Елизавете Лавровской, которая дала Петру Ильичу идею обратиться к пушкинскому «Онегину» как к материалу для либретто будущей оперы. Он, как известно, отказывался. Она настояла: «А Вы перечитайте». Перечитал. И через два дня написал либретто по Пушкину. В благодарность Лавровская получила эти шесть романсов, один другого лучше. Но полностью весь цикл почему-то никогда не исполнялся и впервые прозвучал в нашем с Олесей Петровой концерте. То же самое могу сказать о «Шести дуэтах» ор. 48, которые циклом мы впервые исполнили с солистами Мариинского театра. Это был памятный концерт, где была представлена вся «коллекция» вокальных ансамблей Чайковского, включая трио «Природа и любовь» и квартет «Ночь». Очень интересно было придумывать программу «Чайковский. Жизнь и судьба в романсах» для монографического фестиваля в Большом театре. Там же с Ингеборгой Дапкунайте состоялся практически мини-спектакль «Детский альбом», в котором стихи Веры Павловой соединяются с пьесами из фортепианного альбома Чайковского.

Знаете, когда я понял, что Чайковский для меня главный композитор? Двадцать лет назад я репетировал в студии на третьем этаже Большого зала Петербургской филармонии. В какой-то момент проголодался и отправился в буфет. Попасть туда можно только, пройдя по хорам. В это время Юрий Хатувевич Темирканов репетировал на сцене сюиту из «Щелкунчика». И вот, я иду и понимаю, что не могу идти дальше. Сел на диван, и, пока репетиция не закончилась, затаив дыхание слушал эту грустную музыку Чайковского. Я забыл, что у меня самого другая программа на следующий день, это было неважно. Просто не мог уйти, пока все не закончилось. Потом, правда, успел проникнуть в буфет раньше оркестрантов (смеется).

В 2009 году вышел двухтомник Александра Познанского «Петр Чайковский. Биография» (уникальная вещь, с огромным количеством редких фотографий и цитат из писем), который для многих стал неожиданностью, но вместе с тем и событием. И вот, вместе с петербургскими лауреатами Конкурса им. Чайковского Ильей Иоффом, Мирославом Култышевым, Викторией Евтодьевой мы устроили концерт-презентацию книги в Александро-Невской лавре. Было огромное количество людей и цветов. После концерта, ближе к полуночи, все исполнители и публика отправились к могиле Чайковского и возложили цветы.

Еще один сюжет. Лет десять назад меня пригласили стать ведущим и соавтором сценария документального фильма о Чайковском, и два дня вместе со съемочной группой мы снимали фильм в Клину, в Доме-музее Петра Ильича. В эпизоде, где я рассказывал о Чайковском-дирижере, мне посчастливилось держать в руках партитуру моцартовского «Дон Жуана» с карандашными пометками Петра Ильича. Тогда я и подружился с директором музея Галиной Ивановной Белонович и главным хранителем архива Полиной Ефимовной Вайдман. Совсем недавно я записал «Шестнадцать детских песен» Чайковского с легендарным хором мальчиков Петербургского училища им. М. И. Глинки под руководством Владимира Беглецова. Я позвонил Полине Ефимовне: «Умоляю Вас! Напишите комментарий. Без Вашего текста я не вижу этот диск». Она сдалась и написала замечательный текст. Он оказался последним...

— *Еще один композитор, особенный для вас, — Бриттен. Как вы открыли для себя пианистическое творчество Бриттена?*

— Я уже говорил о впечатлении, которое произвела на меня опера «Альберт Херринг». А дальше музыкой Бриттена увлекал меня все тот же Юрий Борисов. Помню, как я пришел к Борисовым и Юра показал мне фильм о Бриттене, где в одном из эпизодов он в дуэте с Рихтером играет двуххоральную сонату Моцарта. Я был ошеломлен этим совершенством! Потом Юра открыл мне Бриттена-ансамблиста, и мы прослушали почти все, что он записал с Питером Пирсом. Несколько позже Леонид Десятников представил меня профессору Людмиле Григорьевне Ковнацкой. Дальше я уже был в руках главного человека в мире по Бриттену (улыбается). Начиная с 1998 года каждые пять лет мы устраиваем юбилейные Бриттеновские вечера. К столетию провели масштабный фестиваль в Большом театре. Практически вся камерная и вокальная музыка была представлена в этих концертах в замечательных интерпретациях лучших певцов и музыкантов.

— *Без чего вы не представляете свою жизнь?*

— Без канала Грибоедова, без балета и фигурного катания. Без друзей, конечно.

— *Кстати, ваш друг, пианистка Полина Осетинская, называет себя «москвопетербуженкой». Вы бы себя так назвали?*

— Конечно. Хотя, я бы скорее назвал и себя, и Полину «почетными гражданами города Бологое».

— *Это почему же?*

— Посредине между Москвой и Петербургом (хохочет). Миллиард раз в своей жизни проехав и остановившись в Бологом, миллиард раз пролетев над ним, как тут не воскликнуть, мы — бологовцы. Нас таких немного.

— *Раньше было свое пространство Петербурга, и свое — Москвы. Сейчас все-таки больше движения. Мне кажется, взаимопроникновение культур обеих столиц стало больше ощущаться?*

— Спасибо «Сапсану» (смеется). ■





Конечно, давно уже следовало объявить рубрику «Новый образ искусства». И не только потому, что она напрашивается как следствие несостоятельного покушения на сам статус искусства со стороны крайнего авангарда. Но хотя бы потому, что в содержательном пространстве журнала «PianoФорум» эта тема уже давно присутствует. Покушение на статус встречает сопротивление животворных сил, восходящих из самой глубины всечеловеческой Идеи искусства. Сохранение антропоморфных знаков в интонационном пространстве действия новейших музыкально-грамматических систем отличает произведения, обозревавшиеся на страницах журнала. И моя статья, посвященная фортепианному концерту И. Кефалиди, и размышления Р. Фархадова о двухрольной сонате Ф. Караева, вообще многое из освещенного в рубрике «Репертуар» — все это могло быть помещено под титулом «Новый образ искусства». Но ведь и раньше говорили: лучше поздно, чем никогда. Мы и впредь будем выхватывать из быстро несущегося потока накоплений ценности, сохранившие в себе Идею искусства, обретающего новые (и различные в силу торжества «индивидуального проекта») конфигуративные овеществления.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

«Обряд» Юрия Воронцова: КОНЦЕПТ, ИДЕЯ И НЕЧТО ФОРМАЛЬНОЕ

Музыка кончается там, где начинается концепт?

Сочинение «Обряд» Юрия Воронцова (ЮВ). Опус не просто новый, но ощутимо новый. Продолжительность — 13 минут. Премьера на последней «Московской осени» в исполнении Михаила Дубова. В краткой аннотации автор пишет: «Обряд — пьеса для фортепиано (2017). Участие в обряде — подчинение своей воли чему-либо общему и высшему. Непредсказуемость реакции личного эго на это подчинение и есть то, что меня заинтересовало»¹. Интрига очевидна. ЮВ как будто в композиторах-концептуалистах не числился, а тут в одном предложении почти весь том «Бегства от свободы» Эриха Фромма!

Вспоминается один давний разговор с авторитетным московским композитором из числа перворядных авангардистов, когда в результате дискуссии мы пришли к выводу, что в концептуальной музыке, собственно, сама по себе музыка, ее композиционное воплощение и реализация

не суть уже и важны. Как неактуально и то, насколько талантливо, неординарно и профессионально концепция эта выражена музыкальными средствами, технологиями, приемами, тембрами, ритмами, звуками и т.п. Главное здесь — парадокс самого концепта, заставляющего осмыслить, задуматься, вникнуть, понять его помимо музыки или даже без всякой музыки. Выходит, музыка — не более чем приложение и дополнение к чему-то основному и доминирующему. Пожалуй, в каких-то случаях так оно и есть. Но насколько пьеса ЮВ удачная к тому иллюстрация?

Во главе угла концепция подчинения или неподчинения *воли* и *эго* отдельной личности общему и наиндивидуальному; концепция приятия или не приятия единичной *воли* и *эго* чего-то массового и стадного; концепция ценности и бесценности *Я-свободы* и безропотной (?) ее потери, покорного (?) ее подчинения чему-то тотальному и масштабному. Вот оно *Я*, вот оно *Эго*. Вот она, столь дорогая и столь необходимая каждому *Эго* свобода. Вот только что это — свобода? Понятие, слово, страдающее не столько от своей однозначности, категоричности и недопустимости иного, сколько от

ничего не выражающей широты, обобщенности и всеохватности? Когда на каком-то этапе осознания того, что есть свобода, вопросы исчезают, их перестаешь задавать, так как они достигают своего предела. Предела, где невозможно понять, разъяснить внутреннюю сущность явления (вещи, предмета). Когда на этом, совершенно необъяснимом пределе и прерывается цепь всякого познания и осмысления. Предела, где уже не может быть ни одной абсолютной достоверности, благодаря которой была, есть и будет свобода². Или же, свобода — то, что невозможно ни объять, ни объяснить, ни передать,

² Правда, говорят о свободе творческой, духовной. И исследователь верно подмечает: «Духовное развитие общества — динамичный процесс. В его основании — свобода». (Задерацкий В. «Национальное в глобальном». Журнал «PianoФорум», № 3, 2016). Так-то оно так! Но вот порой такая духовная (творческая) свобода дорого обходится отдельным представителям человеческого общества. Настолько дорого, что так и хочется воскликнуть: «пути свободы, видимо, неисповедимы!». Дж. Свифта, к примеру, такая духовно-творческая свободы привела к безумию, И. Канта к детскому слабоумию, В. Скотта и У. Вордсворта к потере способности к умственной деятельности... Что уж о других, менее великих, но столь же свободных духом и мыслью? Скажете, преувеличиваю и даже выдумываю? Возможно, возможно... Но все-таки согласитесь: есть некая опасность и непредсказуемость в таком свободном движении и развитии. Или все-таки не согласитесь?

¹ Буклет: «Московская осень 2017». С. 71.

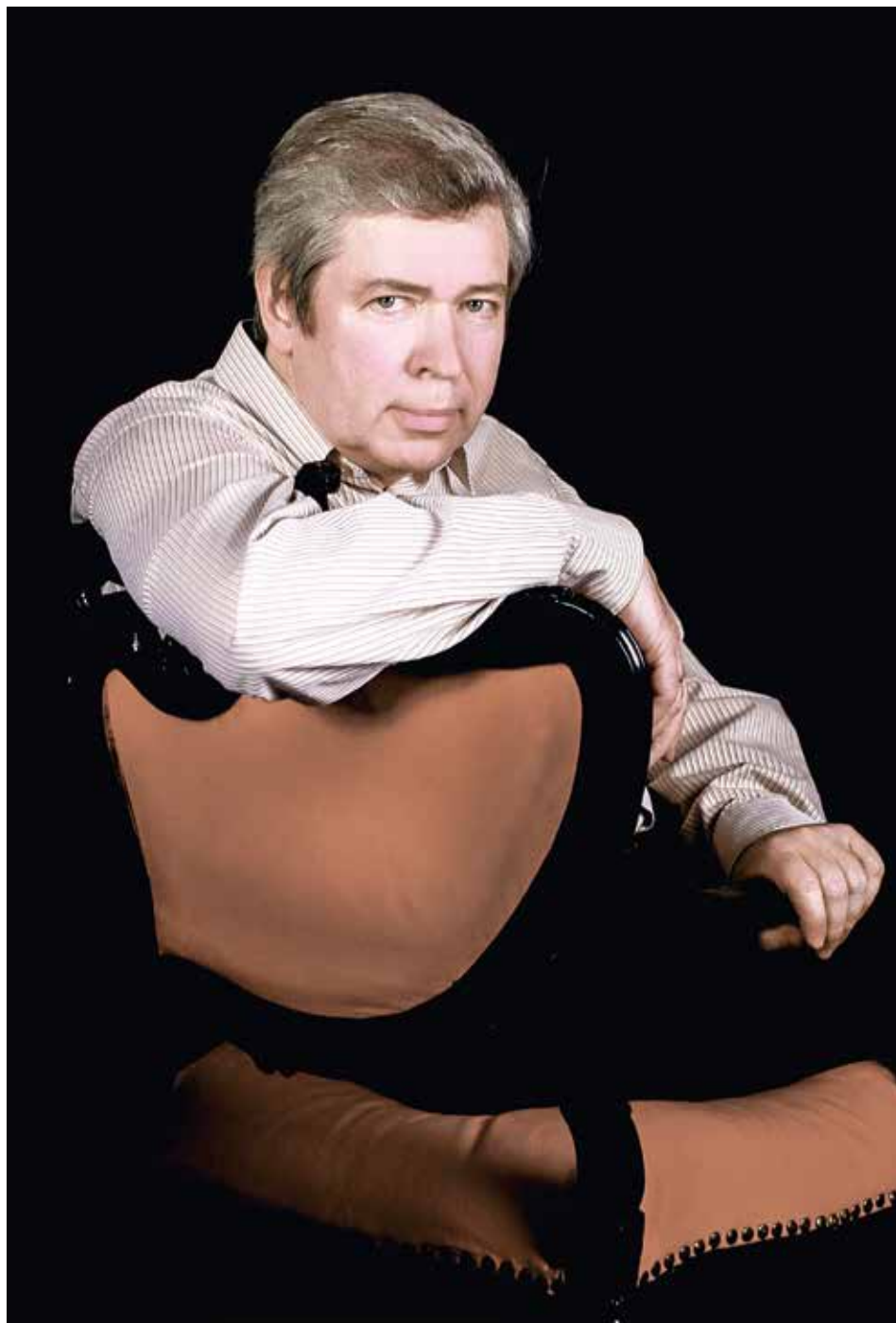
ни рассказать. То, с чего, возможно, все начинается и все завершается. С чего-то уже конечного и вообще никаких объяснений не требующего. Как, допустим, мы говорим — сила тяжести или сила инерции, далее уже ничего не допуская и не объясняя. То есть то, с чего начинается всякое объяснение и то, к чему в итоге оно приходит и во что упирается. Но тогда всякая свобода, как и всякое ее объяснение и понимание, бессмысленна, бессмысленна? Артур Шопенгауэр заметил как-то, что философия «начинается там, где кончаются науки»³. И, кажется, у него же, свобода начинается там, где кончается жизнь... Что называется, приехали! Вот уж правда: **концепт не нуждается в музыке.**

Идея выше и важнее концепта?

И снова вспоминается разговор с композитором первоядным, но не авангардистом. Говорили, что в последнее время измывал род композиторский еще и тем, что сузил величие понятия *идеи* до рамок порой одноразового и приложимого к одному лишь опусу концепта. И что концепт в принципе и разрушаем, и ограничен, и к вечности отношения не имеет. Тогда как идея — над временем и пространством, никем и ничем не уничтожаемая, направление дающая и определяющая. Что в идее миг и вечность, мгновение и бесконечность, небесное и земное едины и на различные начала нерасчленимы. И именно этим пусть и притягательна, но крайне опасна, в отличие от концепта, идея зла, потому как идея как будто непоколебима, объективна и сверхличностна, а значит, может длиться не только всю жизнь, но и передаваться из поколения в поколение. Впрочем, сейчас не о ней.

Предлагаю, понимая и учитывая некое различие между ритуалом и обрядом, все-таки не впадать в специфические тонкости и формальности, а синонимизировать (уравнять), хотя бы в нашем тексте, два этих слова (*ритуал* и *обряд*). Воронцовская пьеса «Обряд» — она же воронцовская пьеса «Ритуал». Устраняю различие ради того, что можно назвать концепцией исключительно моего текста, но не опуса ЮВ⁴.

Идея ритуала, идея обряда — это в каком-то плане и идея человеческой жизни в целом, и идея идеального искусства, и идея нашего некогда единого человеческого мира. Плюс возвращение к той архаической традиции, почти исчезающей



в мифической и ирреальной древности. Идея ритуала, обряда — это еще и идея тех далеких экзистенций и откровений, не испорченных пока ни философской, ни теологической мыслью. Обряд воплощает символику идеи познания мира, вселенной посредством ритуальных игр, идеи сближения и слияния с природой и космосом в ходе ритуального действия. Идея ритуала, обряда — идея вечного обновления и вечного возвращения, вечного постижения и вечной недостижимости.

Ритуал, ритуальность, порой кажется, присутствует в нас с самого рождения и с самого рождения дает о себе знать и проявляет себя, тогда как, к примеру,

мозг, интеллект развивается постепенно, его уровень зависит от воспитания, среды, образования, обстоятельств...

Однако есть ли все это в опусе ЮВ? Размышлял, задумывал ли он все эти контексты, дискурсы и подтексты? Вряд ли, конечно. Но идея-то, как говорилось, выше не только концепта, она, идея, выше — и не только авторского замысла, она чаще всего выше и больше самого произведения.

Сколько знаю Юрия Васильевича, притом, что доводилось и пошутить с ним, и позастольничать, и поговорить о том, о сем, и о земном и тамошнем, и о футболе и спорте в целом, и о... — всегда не

³ Шопенгауэр А. «Мир как воля и представление». Т. I. М., 1993. С. 215.

⁴ Да и как-то несолидно уозость, немасштабность «концепта» для Воронцова — автора пяти глубоко философских, серьезнейших по художественному замыслу и воплощению симфоний.

покидало ощущение, что живет он больше не желаниями, не страстями, не чем-то сиюминутным, но идеями. (Интересно, каково отношение ЮВ к Жаку Лакану? Не оттуда ли это — жить идеями?)

В конце начало? Поливариантность? Или несколько логик?

Логика композитора. О музыке же «Обряда» лучше рассуждать не с начала, а с конца. Что называется, с хвоста. Причем, «хвост» этот, обрамление, кода вызвала реакцию у коллег — композиторов и музыковедов — разную и неоднозначную⁵. Это когда в самом конце «Обряда», после всяких «обрядовых» перипетий и коллизий, возникает вдруг небольшое, но очень нежное, красивое, слегка печальное, слегка грустное неоклассицистское обрамление; с вкраплениями негромких, но хорошо прослушиваемых диссонансов. У кого-то «хвост» этот вызвал явное недоумение и несогласие, кто-то даже назвал его «ненужным и неуклюжим» довеском, не вписывающимся ни структурно, ни драматургически, ни композиционно. Кто-то, напротив, углядел в такой коде просветление и даже щемящую тоску по некогда утерянному времени ритуала и обряда. Кто-то предположил, что такая кода — обращение (отсылка) к главному вопросу «Обряда»: подчинение личности диктату и растворение, поглощение, подавление *Эго* тотальным и массовым. Обращение, как угасание последней надежды на что-то личное, индивидуальное и не вписывающееся в стереотипы. Точку спорам подвел сам автор, объяснив, что в этом изящно-диссонантном обрамлении заключена вся интервально-интонационная, фактурная и даже ритмическая суть опуса. И, следовательно, ядро, зерно, ключ всей музыкальной ткани не в начальном зачине, не в неторопливом экспонировании, а в самом финале пьесы. Когда слушаешь, слушаешь, погружаешься, погружаешься, а в коде будто появляется некто (или нечто) в колпаке и гриме, кажет нос, прикладывает к носу растопыренную ладонь и неспешно шевелит пальцами... Что это, как назвать? Ракоходность, зеркальность, инверсионность (обратимость) формопроцесса? *Da capo al fine?* Развитие шиворот-навыворот. Или? Ну как тут не вспомнить вечного на все времена Корнея Ивановича Чуковского: «А за ними кот/Задом

наперед». Впрочем, это вариант авторский, это авторская логика и авторское понимание «обрядового» (или формального) процесса. Герменевтика, о которой рассказывает и на которой настаивает ЮВ — композитор «Обряда».

Логика традиции. Есть, однако, иное, более традиционное (не сказать классическое) толкование формопроцесса. Когда развитие и постепенное накопление материала (материалов) существует как движение к финальному завершению, где все используемые в опусе структуры (интервальные, интонационные, ритмические...) собираются и суммируются в некое единое целое в коде. Более чем органичный и естественный итог «обрядовых вариантов и действий». Вполне традиционное (классическое) решение формальных задач и процессов. Близкое асафьевскому i-m-t.

Логика трех разделов (или фактура-форма). В «Обряде» три явно выраженных типа фактуры. Первый (т.т. 2–60), сотканный из секунд и нон, можно обозначить (с некой натяжкой и условностью) пуантилистским. Внутри которого, однако, возникает и чисто аккордовый материал из увеличенных и чистых кварт (в сумме дающий септиму). Тот самый материал, который станет основой аккордовой фактуры второго раздела (т.т. 70–115)⁶, внутри которого, в свою очередь, постепенно вновь пробивается, но ритмически уже более активно, секундо-ноновый диссонанс. Обе фактуры, слившись, приводят (или переходят) к прозрачности неоклассицизма с неизменными отголосками всего предыдущего: наложения нон, секунд, увеличенных и чистых кварт, в сумме дающих септиму (т.т. 116–152). Возможно, правильнее говорить не о трех разделах, не о трех частях «Обряда», а о трех типах фактуры, определяющих и форму, и формальные признаки сочинения. (Не исключая и намек в формопроцессе «Обряда» на так называемую «цепную форму», где в каждом предшествующем разделе возникает некий элемент, который становится основным в следующем⁷.)

Логика остинатности. Вообще-то, остигато не самый привечаемый ЮВ принцип. И в чем-то он прав. В первых, принцип этот более чем исчерпанный и использованный. Во-вторых, слишком одномерный и банальный. В-третьих, чрезвычайно легкий и примитивный в смысле выхода и решения композиционных задач. (Когда не знаешь, что делать и как писать, пиши остигато?) В-четвертых... Словом, не очень

привечаемый принцип. Но когда речь идет об обряде, ритуале, тут сложно, да и неверно не использовать что-то стабильно-ритмическое, что-то ритуально-обрядовое. Наверное, именно этим объясняется частое использование и применение, особенно в басовой линии, если не прямого остигато, то остигатных элементов и структур. Благодаря этому возникает еще одно, не совсем, правда, явно выраженное, формальное качество «Обряда» с признаками рассредоточенной (рассеянной) остигатности.

Fis-логика, или fis-красота. В принципе выдержанная практически на протяжении всего опуса репетитивность фа-диеза третьей октавы тоже может быть отнесена к одному из свойств воронцовской остигатности. С одним лишь уточнением. Есть что-то в этой фа-диезной репетиции пронзительное, трепетное, хрупкое. Есть какая-то боязнь, что фа-диез этот высокий, а вместе с ним и все хрупкое, трепетное, незащитное может в любой миг быть легко уничтожено и разбито. Признаюсь, так и не разгадал загадку этого репетитивного высокого фа-диеза. Возможно, еще одна художественная идея? Идея, казалось бы, вечной, но незащитной и балансирующей на грани исчезновения Красоты⁸? Но если Красота балансирует на грани исчезновения, тогда уже не идея? Тогда уже просто страх в нашем сложном и крайне непростом, неустойчивом мире Красоту потерять и разрушить?

Логика много-поли. Множественная поливариантность формальных и структурных толкований «Обряда» — в принципе характерная черта всего творчества ЮВ, где каждый опус предполагает воплощенную множественность структурных и технологических возможностей. С другой стороны, сам жанр (пусть даже условный) ритуала, обряда изначально не был представлен в рамках одной моноконструкции и монообраза. Эта образная сфера изначально требовала гибкости, переменчивости внутренних процессов, неожиданных ходов и спонтанностей. Ритуал, обряд как бы заранее выстраивает линию поведения, стратегию и тактику того или иного действия-общения еще до того, как действие-общение это должно начаться, предвосхищая таким образом будущий акт некоей разумной установкой и систематикой... Тем не менее в процессе ритуально-обрядового акта, внутри него возникают вещи, явления, которые невозможно ни предсказать, ни предвидеть и которые не проверяются ни опытом, ни знанием, ни языком, ни системой. И еще говорят, что, участвуя в ритуале, обряде, не столько познаешь новое,

⁵ «Обряд» после «Московской осени» показывался на одной из комиссий Ассоциации современной музыки и именно кода стала предметом полемики и дискуссии.

⁶ Между первым и вторым типом фактур есть краткая связующая фактура (или связующая партия) ритмо-остигатного, барабанного склада (т.т. 61–69).

⁷ Более подробно о «цепной форме» в книге: Озерская О. «Юрий Васильевич Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция». М., 2017. С. 63.

⁸ Красота — одна из важнейших, если не важнейшая категория эстетики и художественного мира ЮВ.

неведомое и неизвестное, сколько возвращаешь в память то, что по каким-то причинам было утрачено и забыто. Так ведь и в опусе ЮВ экстремально нового ни в технологическом, ни в формальном, ни в еще в каком смысле особо-то нет, но есть желание что-то вернуть, что-то в самом себе обнаружить, что-то давнее, потерянное, далекое-далекое. И не этим ли самопогружением обусловлен в чем-то статичный, созерцательный, медитативный строй «Обряда»? И уж не этим ли желанием *забытого и утерянного* была спровоцирована некогда у ЮВ поездка в одиночку в далекие места детства, в одну из заброшенных деревушек Новгородской губернии, куда никаким транспортом, кроме как пешим ходом, не добраться? И странный ночлег в той деревушке на разрушенном крыльце заколоченного и забытого дома, в спальном мешке. Когда вокруг никого — ты, большое чистое поле, бешеная ночная гроза, ни человека, ни зверя, ни слова, ни привычного звука... И не в этой ли поездке, не в этом ли месте исток и секрет порой непонятного, порой загадочного мира (и образа) воронцовского «Обряда»?

Невольно на ум приходит диалог, случившийся в одну из наших с ЮВ встреч. На банальный вопрос, как живешь, чем дышишь, что делать собираешься, ответил неожиданно серьезно: «Знаешь, иногда глупо строить свои жизненные планы, исходя из того, что не зависит от нас, во что мы не можем вмешаться или на что повлиять». Я тогда, помнится, не прореагировал, замялся, разговор перевел. И все потому, что не совсем понял ответа. Но вот слушая «Обряд»... Стоп. Речь-то в «Обряде» совсем о другом: о том, какова реакция и что такое подчинение Эго общему и высшему? Только кажется, что в вопросе этом заключено некое противоречие, некое беспокойство и сомнение: общее и высшее — это одно и то же, это вещи равнозначные и равноценные?

У Мейстера Экхарта в предписании для аскетов что-то вроде того: *не искать*

Бога вне самого себя. Так же, как и у суфиев, мистическим путем, постепенно, на разных стадиях посвящения, поселяют Бога внутрь человека. И тогда и по Экхарту, и по суфиям получается, что исток высшего, исток божественного — сам человек.

Штрихи, пунктиры, или После «Обряда»

Мое первое знакомство с ЮВ и его творчеством... По сей день чувство неловкости и неудобства. Почти неприкрытое неприятие и почти агрессивная критика. Время понадобилось, чтобы допустить и понять: не все в музыке измеряется авангардом, и вовсе не обязательно слыть радикалом и ниспровергателем. Можно торить свой путь, свою дорогу независимо, не принадлежа ни к лагерю левых, ни к лагерю поборников традиций и заторможенных эволюций. Как тут не сослаться на философа, который говорил, что в детстве он некоторое время просто наслаждался благозвучием стихов и лишь потом открыл для себя, что в них заключены также мысли и смысл. С ЮВ, правда, вначале не было никакого благозвучия, но зато потом!

Жизнь ЮВ в музыке не назовешь особо тернистой и трудной. Писал много, писал успешно, многожанрово и многохарактерно, исполнялся, и неплохо критикой и публикой принимался, и класс свой в Московской консерватории ведет, и профессор, и список учеников более чем солидный и качественный. Да и к чему недомолвки: входит, безусловно, входит в число ведущих современных российских мастеров. А вот из разговоров с ним получается, что этапным, переломным, что ли, считает год 1997-й, после которого поиск новых возможностей и ресурсов собственного музыкального языка, освоение новейших композиционных технологий, средств и приемов стали целью не только всего творчества, но и каждого отдельного взятого произведения. И действительно,

когда воссоздаешь весь творческий путь ЮВ, когда пытаешься осмыслить разные его годы и опусы, выходит, что действительно с 1997 года что ни сочинение — то стремительное расширение-внедрение самых свежих технологий и выразительных средств и не менее интенсивное обновление музыкального языка. То есть каждое последующее произведение перекрывает возможности предыдущего, каждое последующее — обязательный шаг вперед и движение (пусть и небольшое, но) вверх. Для меня таких музыкантов у нас, особенно среди композиторов (подумать только, уже среди композиторов старшего поколения), пальцев одной руки хватит. И при этом ЮВ как-то всегда умудряется (удается же ему!) сохранить естественный баланс между старым и новым, между тем, что принято именовать традицией, и тем, чем является современное музыкальное письмо и современное музыкальное осознание. Как сказали бы древние: *rerum concordia discors*⁹.

И последнее: из небольшой застольной беседы с ЮВ о консонансе и диссонансе. «В музыке, — сказал он, — путь к диссонансу, его использованию и восприятию много сложнее и много интереснее, нежели к консонансу, изящно лежащему на слух, не требующему внутреннего напряжения и преодоления»¹⁰. А что? Вполне можно предложить как готовую концепцию (ну не идею же!) для будущих исполнителей «Обряда». Впрочем, можно предложить и такое: *путь Эго, путь Я много сложнее, извилистее и много интереснее путей общего и высшего*.

Кто-то из наших коллег, прослушав «Обряд», произнес (и, видимо, лучше не скажешь): «Обряд, ритуал — это вечно застывший каданс». И вечная, стало быть, неразрешимость и недосказанность. И об этом тоже надо помнить будущим исполнителям этого опуса. ■

⁹ Вещей несогласное согласие (лат.).

¹⁰ Чем-то близко мысли замечательного архитектора Якова Чернихова: «Путь к предметности должен лежать через беспредметность».



ПРИМЕРЫ ФАКТУРНЫХ ДВИЖЕНИЙ

Условное обозначение секунд :



Реальное звучание :



45 46

47 48 49 50 51

(f)

95 96

97 98

118 119 120

p *p*

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. s.s.

121 122 123

p *p*





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

III ВСЕРОССИЙСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
КОНКУРС
2018 - 2021

РОСКОНЦЕРТ






8 октября — 1 декабря 2018 года
www.muzkonkurs.ru



ПУТЕШЕСТВИЕ В ГЛУБИНЫ КРАСОТЫ

Первая в России запись всех фортепианных сонат Николая Яковлевича Мясковского (1881—1950), безусловно, стала историческим событием. И дело не только в самом факте — закрытии огромного белого пятна отечественного исполнительского искусства. Сонаты записал Михаил Лидский — выдающийся артист, испытывающий особое тяготение к музыке Мясковского. «PianoФорум» откликается на событие двухчастным материалом — интервью с пианистом и рецензией.

«ТРУДНО ПРЕДСТАВИТЬ, ЧТО НЕКОТОРЫЕ СОЧИНЕНИЯ
МЯСКОВСКОГО СОЗДАНЫ ОДНИМ ЧЕЛОВЕКОМ...»

— Михаил, что стало стимулом или определенной отправной точкой для этой масштабной работы?

— Первоначально основным источником сведений о Мясковском, наряду с редким слушанием его музыки, была для меня его изданная переписка с Прокофьевым. Четвертую сонату Мясковского (как и Вторую виолончельную) я играл еще в молодости, хотя дальше поверхностного знакомства и общего интереса дело, к моему стыду, не шло. Если не ошибаюсь, в 2004 году тогдашний редактор фирмы «Мелодия» Алексей Трифонов предложил записать все фортепианные сонаты. Мне казалось, это работа на год-два. Выяснилось, что все гораздо сложнее... Из той записи ничего не получилось. В 2006 году я впервые играл все сонаты в концертах (три вечера, позже еще несколько раз поступил точно так же). Пытались сделать запись с тех концертов — тоже не вышло. Да и теперешний, изданный вариант представляется мне компромиссом, видимо, неизбежным.

— Фортепианная музыка Мясковского исполняется нечасто, говорить о каких-либо сложившихся исполнительских традициях скорее всего не приходится... В вашей интерпретации в целом обращает на себя внимание равновесие между экспрессией и строгой объективностью высказывания. Найти этот



баланс — едва ли не самое сложное в постижении фортепианного стиля Мясковского вообще, а в частности — стиля ранних сонат. Какие исполнения стали для вас если не примером, то направлением?

— Разумеется, я ознакомился с имеющимися до сих пор записями сочинений Мясковского, в том числе с аудиособраниями сонат, сделанными Мюреем Маклахланом и Эндре Хегедюшем. Говоря об отдельных сонатах, следует назвать прежде всего записи Т. Д. Гутмана (Вторая

соната), Я. И. Зака (Вторая и Третья), С. Т. Рихтера (две записи Третьей сонаты), Г. Р. Гинзбурга (Песня и рапсодия), Л. Е. Брумберга и А. А. Слободяника (Четвертая соната)... Из симфонической музыки, помимо грандиозного собрания всех симфоний Е. Ф. Светланова, назову записи А. В. Гаука (Семнадцатая симфония), К. К. Иванова (Пятая и Шестнадцатая), Ю. Орманди (Двадцать первая), К. П. Кондрашина (Шестая), Л. М. Гинзбурга (Седьмая), В. И. Федосеева (Двадцать шестая), В. И. Вербицкого (цикл

ор. 32 — Серенада ми-бемоль мажор, Симфонietta си-минор и Лирическое концертино), Г. Н. Рождественского (кантата «Кремль ночью»). Струнные квартеты, вокальную музыку я тоже слушал. Все это было весьма поучительно (помимо того, что явилось большим художественным событием для меня). Равно как и чтение эпистолярного и музыкально-критического наследия Мясковского, а также литературы о нем — преимущественно старой; из новых материалов упомяну статьи Дмитрия Горбатова.

— *Можно ли считать процесс эволюции жанра фортепианной сонаты у Мясковского однолинейным, условно говоря, «от сложного к простому», — или же он не столь однороден? Правомерно ли в принципе говорить об эволюционном процессе применительно к сонатам и раннего и позднего периодов?*

— Говорить о планомерной эволюции в данном случае непросто. Фортепианные сонаты сочинялись на протяжении почти всей жизни Мясковского (наибольший перерыв — между Четвертой и Сонатиной и Песней и рапсодией, ор. 57 и 58 — почти 20 лет); в то же время, они образуют достаточно причудливую линию. Например, Первая соната писалась в те же годы, что и ранние версии сонат ор. 64 (условно говоря, Пятой и Шестой — сам композитор нумеровал только первые четыре сонаты). I часть Шестой сонаты — переработка юношеского сочинения, а II–III ее части сочинены наново, образуя в целом весьма сложное стилистическое единство. Едва ли правомерно объединять Сонатину и Песню и рапсодию, родственные написанным в начале — середине 1940-х годов Двадцать первой, Двадцать второй и Двадцать четвертой симфониям, — и ор. 64. Справедливо, думаю, было бы сказать и то, что Третья соната во второй редакции (1939) сильно отличается от оригинала (1920), хотя переделка коснулась исключительно фактуры, способа изложения... Да и у Второй сонаты не особенно много общего как с Первой, так и с Третьей.

Вообще трудно представить, что некоторые сочинения Мясковского созданы одним человеком: скажем, много ли общего между Шестой и Седьмой симфониями, написанными, по выражению автора, одна посредине другой?.. И лишь более близкое знакомство позволяет обнаружить в таких группах пьес черты, общие для всего творчества этого огромного композитора. Большое видится на расстоянии — много ли, на первый взгляд, общего между Двадцать первой («Аврора») и Двадцать третьей («Аппассионата») сонатами Бетховена? Тем не менее общее, несомненно, есть. С годами Мясковский, как



и Бетховен, обрел некое новое, неведомое качество... Подзаголовок последних трех сонат (Седьмая, Восьмая, Девятая, ор. 82, 83 и 84) — «сонаты средней трудности» — представляется мне едва ли не издевательством. Хотя нот в них и вправду мало...

— *Соната для скрипки и фортепиано F-dur — одна из жемчужин камерной музыки Мясковского. Однако объективно она менее популярна, чем, например, Первая виолончельная соната. Почему именно Скрипичная соната включена в собрание фортепианных?*

— Скрипичную сонату мы с Алексеем Лундиным не раз играли в концертах. Откровенно говоря, дело в компоновке материала. Кстати, записей Скрипичной сонаты еще меньше, чем фортепианных. Такая трактовка жанра в фортепианных сонатах Мясковского не встречается (Сонатное аллегро и Тема с вариациями). Это и в самом деле жемчужина, сверстница Двадцать пятой симфонии...

— *С чем, на ваш взгляд, связано столь редкое обращение пианистов к фортепианной музыке Мясковского? Можно ли говорить о сложившемся несправедливом стереотипе вокруг фигуры этого композитора? Или в исторической перспективе можно предположить некий «ренессанс», как это происходит сейчас с музыкой Метнера?*

— Мясковский — очень сложный автор. Нынче редко исполняют (при жизни композитора играли гораздо чаще) не только фортепианные сочинения, но и остальную его музыку, даже симфоническую. Стереотипы, предрассудки, конечно, есть. Они вызваны, с одной стороны, невежеством, а с другой — большими трудностями, которые есть в этой музыке.

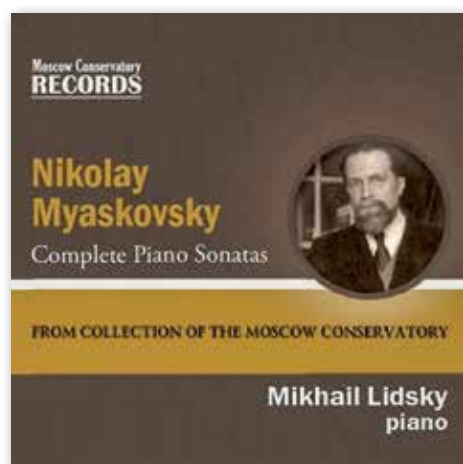
Мясковский, в отличие от того же Метнера, писал непианистично. Мало того: у Кондрашина (и не у него одного!) читаем, что и оркестровые партитуры крупнейшего симфониста Мясковского, что называется, сами

по себе не звучат, — он не мыслит оркестровыми тембрами. Такое особое мышление-слышание — при отмеченном отличии, — в чем-то сходное с метнеровским, шумановским или, в меньшей мере, бетховенским... И весьма далекое от звукозерцания Скрябина, с которым в других отношениях у Мясковского немало общего.

Это касается самого характера вдохновения: в музыке Мясковского нет (или почти нет) импровизационности: пальцы пианиста или чувственная звукотворческая стихия оркестратора при сочинении этой музыки мало задействованы. Немного в ней и живописности, так называемой яркой образности, — главенствует

мысль и ее психологически выверенное развитие («логика чувства», как писал сам автор). Если прибавить к этому еще и преобладающий характер самой этой мысли, психологически-эстетический облик Мясковского, лица необщее выражение его музыки (успела стать общим местом мысль, что знаменитое стихотворение Баратынского, положенное молодым Мясковским на музыку, есть своего рода девиз композитора), высочайший вкус и чувство стиля, — то объяснение сложности Мясковского становится, думаю, понятнее. С одной стороны, можно сослаться на то, что важный пласт его наследия, связанный с символизмом (многочисленные романсы

на стихи Гиппиус и Вяч. Иванова, ряд других сочинений) не приветствовался официальным музыкознанием и почти не звучал даже при жизни Мясковского; но, с другой стороны, — такой, казалось бы, признанный шедевр, как романс на стихи Гейне — Лермонтова «Они любили друг друга...», превосходно записанный Е. К. Катульской и Б. М. Юртайкиным, в известной мере компенсирует этот пробел... Что касается исторической перспективы — мне трудно об этом говорить. Глядя на современные тенденции, иной раз думаю, что указанного рода ренессанс (в принципе вполне возможный) совсем не обязательно был бы благотворен... ■



Н.Я. Мясковский (1881—1950).
Все сонаты для фортепиано.
Соната для скрипки с фортепиано.
4 CD.
Михаил Лидский (фортепиано),
Алексей Лундин (скрипка).
Запись 2017.
Звукорежиссер Михаил Спасский.
Монтаж и мастеринг: Елена Сыч,
Михаил Спасский.
Исполнительный продюсер
Евгений Платонов.
SMC CD 0206—0209.
Moscow Conservatory Records,
2018

Ф ортепианные сонаты Мясковского, — даже отдельные, не говоря уже обо всех, — исполняются и записываются очень редко. В нынешней сегментированной пианистической культуре редкую музыку исполняют в основном, мягко говоря, не первоклассные артисты. Редкие исключения лишь подтверждают правило. Уже поэтому особенным событием стал выход на CD собрания фортепианных (с прибавлением Скрипичной) сонат в исполнении Михаила Лидского. В него вошли 9 сонат, Сонатина, Песня и ралсодия, а также Скрипичная соната (записанная с многолетним партнером Лидского Алексеем Лундиным).

Артист безграничной виртуозности, эмоциональности и интеллектуализма, Лидский испытывает особенное влечение к музыке Мясковского, как и других близких по духу авторов, у которых эмоция всегда поверена строжайшей логикой, а линия очевидно преобладает над краской, — в особенности Николая Метнера и Самуила Фейнберга. Более того, нынешний подступ пианиста к сонатам Мясковского — не первый: только в Москве он три раза исполнил полный цикл (последний раз — весной 2017 года; подробности — в интервью артиста). Один из этих циклов (более 10 лет назад) был зафиксирован, но по техническим причинам запись так и не вышла. Таким образом, нынешний четырехдисковый бокс — не просто обращение к любимой музыке, а во многом итог ее многолетнего осмысления.

Эта интегральность великолепно чувствуется в записи. Прежде всего возникает поразительное ощущение целостности. Лидский рассматривает все сонаты Мясковского как единое образно-звуковое поле, в тесной связи с симфонической летописью автора. Легко сказать — но невероятно сложно выполнить: слишком контрастен материал. В первых четырех сонатах (1907–1924) Мясковский говорит языком музыкальной современности, остальные (написаны с середины 1940-х по 1949 год; из них Пятая и Шестая — с использованием эскизов 1900-х годов) проще по языку и изложению. Тем не менее в Сарабанде и финале (III части) Четвертой сонаты (одна из кульминаций модернизма в творчестве Мясковского) слышны кристальная чистота и прозрачность поздней музыки Мясковского, а, например, в финале последней, Девятой сонаты (подобно Седьмой и Восьмой, ей предпослан подзаголовок «соната средней трудности») — Четвертая соната и эпиграф Шестой симфонии.

Мясковский был выдающимся мастером формы. Многолетнее изучение музыки композитора, ставшей для автора этих строк важнейшим духовным опытом, позволяет тем не менее сказать, что в некоторых случаях эта умозрительная красота несколько теряется в живом звучании. В частности, сонатные формы композитора сложны и насыщены (несколько тем главной, побочной, заключительной партии — скорее правило, а не исключение). В развитии эта сложность часто нарастает, как снежный ком. И большинство исполнителей сосредоточены именно на этом первом



и важнейшем — процессуальном — пласте. Здесь-то и выявляется новизна подхода Михаила Лидского: предельная обобщенность сочетается у него с предельной конкретностью взгляда на предмет. Сонаты будто просвечены высокоточными приборами, выявлены малейшие детали изложения. Исполнительские намерения ясны уже в I части Первой сонаты: никакого «потока», пресловутых общих форм движения, тематические, фактурные, темповые контрасты на первый взгляд даже несколько утрированы. Однако именно в коде финала мы наконец видим всю картину, ощущаем, из каких разнородных элементов соткан мир музыки Мясковского. И фраза из рецензии Прокофьева — «Соната Мясковского сложна, но как много потеряют те, кого отпугнет ее сложность», — звучит как никогда свежо и актуально.

Характерный пример — одночастная Третья соната — одна из немногих у Мясковского, которая может «похвастаться» выдающимися исполнениями. Сравнение нынешней интерпретации с записями Святослава Рихтера (он обращался к сочинению в разные периоды творчества) и Бориса Петрушанского (1989) показывает всю новизну подхода Лидского. При всем различии, и Рихтер, и Петрушанский уделяют главное внимание именно процессуальной стороне музыки Мясковского: как результат — мышление крупным разделами формы, ясные, но иногда несколько обобщенные линии развития. Лидский уже в главной теме (балладной и родственной миру Николая Метнера) подчеркивает чередование четырех- и пятидольных тактов,

контрасты ритма, гармонии, фактуры. Форма разворачивается дробно и как бы импровизационно, — но результат поразителен: на первый взгляд бесцветная музыка Мясковского обретает особую краску, особый колорит. Лидский подобен художнику, владеющему десятками оттенков одного (в данном случае — скорее черного) цвета.

Пианист не боится услышать и «рассмотреть» влияние на Мясковского других авторов. Детальный взгляд позволяет выявить новые, еще не ставшие привычными ассоциации: например, — с миром Дебюсси (любимейший автор Мясковского) или Регера в Первой сонате, снова Дебюсси и Рахманинова (в том числе будущих Вариаций на тему Корелли!) — в Четвертой. I часть Шестой сонаты апеллирует к миру кучкистов, медленная — к музыке позднего Шумана и позднего же Брамса (интермеццо). Наконец, в финале той же Шестой Лидский подчеркивает ассоциации с Седьмой сонатой Прокофьева (совершенно очевидно, что эта общность возникла именно при сложении раннего и нового материала в единый замысел в 1944 году). I часть Седьмой сонаты словно к миру позднего Метнера, Элегия (II часть) — к прозрачной, как ключевая вода, чистоте миниатюр Грига. Песня-идиллия (II часть Восьмой сонаты) в развитии близка миру балетов Чайковского.

Особой заслугой Лидского является фактическая реабилитация поздних сонат Мясковского как выдающихся художественных явлений. Главная трудность этих сочинений, особенно Седьмой, Восьмой и Девятой сонат (ор. 82, 83

и 84), — в их обманчивой простоте и мнимой «инструктивности». Чистота и экономность письма в этих «сонатах средней трудности» напоминают о Моцарте или позднем Брамсе, песенность и «хоральность» фактуры — о Шуберте. Интерпретация Лидского убеждает нас в том, что Мясковский оставался самым собой даже когда он говорил простым языком. В сущности, Лидский сделал с поздними сонатами Мясковского то же, что Эмиль Гилельс — с Лирическими пьесами Грига: «учебные» сочинения стали полноценными концертными пьесами. И, конечно, Михаил Лидский обращает пристальное внимание на родство сонатной и симфонической музыки Мясковского.

Именно стремлением подчеркнуть особый колорит поздней музыки Мясковского можно объяснить включение в собрание Скрипичной сонаты. В интервью пианиста его выбор объяснен практическими соображениями. Перефразируя музыковеда и композитора Филиппа Гершковича, когда у исполнителя многое получается осознанно, в то же время многое получается и неосознанно. Скрипичная соната детализирует мир позднего Мясковского — мир, со всей очевидностью, особенно дорогой исполнителю.

«Музыка Мясковского достигает истинных глубин выразительности и красоты», — точные и пронзительные слова Сергея Прокофьева о музыке друга. Необыкновенно приятно, что Михаилу Лидскому удалось в полной мере обнаружить эти глубины и подарить их слушателям. ■

Редакция благодарит
Анну Виноградову
за помощь в подготовке материала



ИВАН РУДИН: ЭТОТ ГОД ДЛЯ МЕНЯ — ГОД ЧИСЛА «БАХ 333»

Пианист, обладающий общественным темпераментом,— большая редкость и счастливое предзнаменование — предвестие знаковых свершений в содержании культурно-просветительских дел. Иван Рудин — концертирующий пианист, лауреат международных фестивалей и конкурсов, выступавший в именитых залах Москвы и Европы, сегодня в расцвете сил и видится нам, к тому же, чем-то вроде восходящей звезды на небосклоне организационно-продюсерском.

Пианист, обладающий общественным темпераментом, устремляет свою энергию и вглубь, и вширь. Иван Рудин устремлен к дирижированию (и здесь он предполагает унаследовать славу своего отца — знаменитого виолончелиста и дирижера Александра Рудина). Он ищет себя и в сольном самовыражении, и в радостях ансамблевого согласия, и там, где достигает громкого общественного признания, выступая в роли того, кого ранее называли весомым немецким словом *Kulturtraeger*. Он автор идеи и основатель международного музыкального фестиваля «Ars longa» в Москве, в 2018 году фестиваль пройдет в 18-й раз. Организовать подобное в Москве — сверхзадача. Ивану Рудину это удалось: на помощь пришло его же собственно музыкантское умное и тонкое дарование, ставшее основанием суггестивного призыва к художественному просвещению. Его призыв был услышан.

— Летом прошлого года в вашей карьере произошел неожиданный поворот: назначение на должность художественного руководителя Московского государственного симфонического оркестра для детей и юношества. Какие ваши планы на этом посту? Что уже удалось сделать?

— Сейчас мы реализуем два проекта, направленных на детей и подростков. Так, в городе Старый Оскол коллектив выступит с одаренными детьми Белгородской области. Их отбор проходил в течение нескольких месяцев, мы регулярно туда ездили, проводили мастер-классы, на которых дети и были отобраны. Кроме того, 28 апреля оркестр выступил в Большом зале Московской консерватории вместе с победителями известных телеконкурсов: «Синяя птица», «Щелкунчик» и многих других. Я поддерживаю проведение таких телепроектов: они, как показывает практика, предоставляют шанс талантливым детям проявить себя, но дальше, по окончании проекта, им нужно получать сценический опыт, постоянно учить новое. Такое событие, как концерт с симфоническим оркестром в Большом зале консерватории, является для них, я уверен, и стимулом, и наградой. Когда я был ребенком, мы не могли и мечтать о выступлении с оркестром в БЗК, а сейчас у них есть такие возможности...

Конечно же, у меня также есть планы совместной работы с оркестром. Несколько раз я уже играл с коллективом как пианист и, безусловно, планирую это делать и далее. 20 марта состоялся мой дебют как дирижера с Первой симфонией Бетховена и Первой симфонией Прокофьева; в концерте Моцарта в тот вечер я выступил сразу в двух ролях.

Призванием нашего оркестра всегда было и остается приобщение детей и подростков к миру классической музыки, что делает нас уникальными. Не знаю, есть ли в мире еще такие

коллективы. Тем не менее это не должно быть единственной сферой деятельности, поэтому концертные программы «классического» формата занимают важное место. Для меня самая главная задача — вдохнуть в коллектив вторую жизнь, сделать его имя уважаемым и авторитетным в музыкальном мире, и это — серьезный вызов самому себе. Конечно, решение всех вопросов займет не один год, но я думаю, что даже за первый мой сезон как художественного руководителя удалось реализовать немало. Я с огромным интересом и огромной ответственностью занимаюсь этим делом.

— Вы упомянули о концертах с солистами-детьми, победителями престижных конкурсов. Многие преподаватели считают, что конкурсы и, шире, современная эстрадная и карьерная гонка портят детей: они вырастают и начинают играть совершенно одинаково, теряется индивидуальность. Согласны ли вы с таким мнением? Как вы в целом оцениваете современные «юные дарования»?

— Я считаю, что в сложившейся ситуации значительную роль сыграл интернет. Он изменил совершенно все сферы жизни нашего общества: теперь мы можем в любой момент и в любой точке города вызвать такси, заказать еду домой, купить авиабилет и через час оказаться в аэропорту, то есть сделать практически все. Еще 15 лет назад реальность была совсем иной. Конечно же, интернет изменил и продолжает изменять и творческую сферу. В этом процессе есть и положительные, и отрицательные моменты.

YouTube, с одной стороны, делает великое благо, так как дает талантливым людям формы самовыражения: раньше не все могли свободно поделиться своим талантом с окружающим





▲ С Игорем Бутманом и Григорием Заславским



▲ С маэстро Александром Лазаревым в Токио

миром. Но, естественно, вместе с талантами приходят и совсем другие люди, коих намного больше. Вычленив в этом информационном «цунами» сокровище — в конечном итоге дело такого же случая, как было и до интернета. Безусловно, мы можем позавидовать современным подросткам, располагающим невероятной возможностью показывать себя миру, но возможность эта оказывает и огромное давление на юную душу, которая сама еще не в состоянии отделить зерна от плевел. В идеале рядом с таким дарованием должен оказаться по-настоящему любящий, взрослый, мудрый наставник, понимающий, как устроено дело, которым занимается ребенок. Но такое случается редко и выпадает лишь рожденным под «счастливой звездой».

В качестве примера можно привести творческий союз Анны Павловны Кантор и Жени Кисина. Я думаю, что он состоялся бы и в наши дни, во времена YouTube. Но, повторюсь, не всем так везет. Такой педагог — это тренер в широком, в настоящем смысле этого слова. Никто же не удивляется, что теннисисты, например, продолжают повсюду ездить с тренерами, что их наставники выстраивают определенный режим, создают необходимые условия. Такие моменты нельзя недооценивать.

Есть еще одна проблема. В наше время все хотят быстрее увидеть результат. Родители, подождав один-два месяца, начинают сомневаться в преподавателе, пытаются перейти в другой класс, стараясь уловить какие-то изменения. Иногда это сильно сбивает с магистрального пути. И это то, чем наша профессия безумно опасна, потому что человек, у которого действительно есть призвание, человек, который просто любит музыку, — он, вероятно, без музыки прожить уже не сможет. В этом есть что-то наркотическое, какая-то привязанность, страсть, addiction. С другой стороны, давит поспешность каких-то изменений, невозможность человеку, подобно цветку, набраться сил, постепенно развиваясь. Безусловно, ни в коем случае сейчас нельзя оставаться закрытым, расти в «шкафу», однако именно торопливость, постоянная «гонка на выживание» и делает детей одинаковыми. Многие из них, изначально одаренные, становятся жертвами этой ситуации и превращаются в клонов, начинают играть один и тот же репертуар, не разучивая нового. Ритм современной концертной жизни, когда подчас каждый новый день встречаешь в новом месте, может выдержать лишь взрослый, сложившийся музыкант, но совершенно не должен выдерживать ребенок младше 18 лет: это просто безумие! Человека фактически лишают его жизни. Может быть, в моем детстве я много упустил, но, с другой стороны, обычной мальчишеской жизни у меня было в достатке — и драки, и приключения. Нашей библией были тогда, конечно, «Три мушкетера», и какие-то идеалы, образ жизни — они оттуда. А сейчас у ребят просто нет

времени на игры, на обычную детскую романтику. Возможно, это и делает их немножко одинаковыми.

— *Есть нашуумевшая и немного скандальная книга Нормана Лебрехта под названием «Кто убил классическую музыку». Мысли автора отчасти совпадают с вашими, и он видит выход в отказе от «коммерциализации» искусства. Как, с вашей точки зрения, можно преодолеть сложившуюся ситуацию?*

— Вы знаете, мне не кажется, что на самом деле кто-то убил классическую музыку. Наше искусство еще долгое время будет находить своего слушателя. Другое дело, что оно не может и не должно являться массовым. Наверное, многие музыканты хотели бы видеть, как сонаты Шуберта собирают стадионы, но, увы и ах, стадионы просто не существовали в то время, когда писались сонаты Шуберта. С другой стороны, классическая музыка прекрасно чувствует себя в поп-культуре, и образованные музыканты, работающие в сфере шоу-бизнеса, хорошо знакомы с нашим искусством, понимают его ценность, любят его. А все остальное — просто какая-то «отваливающаяся штукатурка». Я, честно говоря, не согласен, что классическую музыку убили. Невозможно убить Баха, невозможно убить Моцарта. Абсолютно искренне говорю, что такая музыка вечна, и ей совершенно наплевать на тех людей, которые предрекают ее скорую кончину. Вспоминается известная шутка Фаины Раневской о Джоконде: «Знаете, милочка, эта дама сама решит, кому улыбаться».

Другое дело, что существует проблема перепроизводства кадров в классической музыке. Но в этом виновата не музыка, а странные правила, сложившиеся в XX веке: в каждом городе обязательно должен быть музыкальный вуз и оркестр из 150 человек. Я думаю, что эта ситуация будет меняться. Профессиональных музыкантов должно быть меньше просто потому, что на самом деле это искусство требует слишком много сил. Занятия классической музыкой — это самопожертвование, самоотречение. А вот людей, которые занимаются для общего развития, для своего кругозора, должно быть, наоборот, много. Этот баланс, я думаю, в итоге будет найден. Явно к этому идет Германия: насколько я понимаю, там планируется закрывать высшие школы музыки в каких-то городах. В чем-то, наверное, это правильно, хотя в России, наоборот, где-то есть и недостаток музыкальных учреждений — просто у нас такая огромная страна.

— *Как вы видите роль конкурсов в современной музыкальной жизни? Вы уже говорили в контексте одаренных детей о дилемме между желанием показать, выразить себя и неизбежным давлением стандартизации.*

— Вы знаете, я сам — довольно редкий «экземпляр» в том смысле, что я очень мало играл на конкурсах. Так сложилось еще со школы. Тем не менее я думаю, что в музыкальных состязаниях есть и благо, и негативные стороны. Безусловно, в конкурсах участвовать нужно. Во-первых, это прекрасный опыт для нервной системы, который может пригодиться и в концертной жизни. Во-вторых, на конкурсах действительно можно показать себя, познакомиться с коллегами, с музыкантами, которые сидят в жюри.

Другое дело, что все хорошо в меру. Пять лет возить одну программу по разным местам — однозначный вред. Ездить по каким-то незначительным конкурсам и превращать это в способ зарабатывания денег — также вред. Но конкурсы можно и нужно использовать, например, поставить перед собой вопрос: для чего я еду на конкурс? Нельзя относиться к конкурсной неудаче как к какому-то провалу, за которым пропасть. Нужно определять для себя какие-то цели, смотреть, на каких конкурсах подходящая тебе по духу программа, использовать это как возможность оперативно выучить новое. Стараться не играть одно и то же, хотя это, безусловно, в полной мере невозможно: всегда нужны крепко обыгранные вещи, которые у тебя «в руках». К примеру, можно попытаться готовить хотя бы половину программы из новых вещей — тогда это будет полезно. Конкретный результат в виде премий придет не сразу, а может и вообще не появиться... С другой стороны, бывает обратная ситуация: в 18–19 лет человек имеет невероятный успех на конкурсах, затем он расслабляется, отыгрывает конкурсные концерты. Новых ангажементов нет, значит, нужно опять поехать на конкурс. Приехал — и слетел с первого тура. Вот это действительно сильная «оплеуха». Поэтому здесь, мне кажется, лучше «набирать» со временем, но не торопиться, используя конкурсы просто в своих целях.

— Таким образом, вы сторонник утилитарного, прагматичного подхода?

— Да, это так. Конкурсы — это возможность выступить, не имея каких-то концертных приглашений, возможность посмотреть мир, пообщаться со сверстниками. Очень важно с профессиональной точки зрения вообще знать своих сверстников, которые ездят на конкурсы: это значит, что они прекрасно подготовлены, и с ними необходимо установить связи, наладить дружеские контакты. В нашем мире пианист все время один, а там могут возникнуть какие-то новые ансамбли, новые творческие идеи. Мне кажется, в этом смысле конкурсы несут позитивную роль.

— Вы упомянули о том, что достаточно мало участвовали в конкурсах. Тем не менее все ваши преподаватели — и Татьяна Абрамовна Зеликман, и Лев Николаевич Наумов, и Сергей Леонидович Доренский — они-то как раз славятся учениками-лауреатами.

— Вы здесь не совсем правы. Татьяна Абрамовна Зеликман широко не практиковала участие в конкурсах. Она славится не лауреатами, а просто своими учениками.

Конечно, можно вспомнить двух ее воспитанников, Даниила Трифонова и Александра Кобрин: вот они играли много на конкурсах, но это как раз два исключения. Константин Лифшиц — я не помню, играл ли он вообще когда-нибудь на конкурсе. По-моему, никогда, так же, как и многие другие ребята. Алексей Володин, конечно, выиграл конкурс имени Гезы Анды, но в целом участвовал очень редко.

В ее классе никогда не было конкурсного ажиотажа, и она вообще была противником этого. Даня Трифонов, кстати, начал широко участвовать в конкурсах, когда переехал в США. Кобрин, наверное, единственный, кто участвовал много и постоянно в конкурсах, участвую в классе Татьяны Абрамовны.

Лев Николаевич Наумов также неоднозначно относился к конкурсам, он не был сторонником конкурсной системы в принципе. В личных беседах он довольно скептически высказывался и о системах оценок, и в целом о работе жюри, и о процессах обсуждения.

Вот Сергей Леонидович Доренский действительно ведет таблицу лауреатов и всегда знает, сколько их. Я в его классе один или два раза ездил на конкурс. Сергей Леонидович к этому относится с некоторым азартом, так как занимался в юношестве спортом. Но я, например, затем учился у Евгения Королева, который являет собой полную противоположность Сергею Леонидовичу: он даже не скептичен, ему просто все равно, сколько на пианисте «висит» наград.

Все-таки конкурс — это в большей степени спорт, где огромная составляющая — удача, просто счастливый случай. В конце концов, произойти может все что угодно, и вдруг — внезапно! — человек, от которого совершенно не ждали успеха, становится лауреатом. Бывают и обратные случаи, которые ломали жизнь по-настоящему выдающихся пианистов. Я знаю несколько имен — они сейчас незаслуженно мало играют.

Я считаю себя в большей степени птенцом из гнезда Нейгауза, потому что и Татьяна Абрамовна была ученицей Гутмана, и Лев Николаевич Наумов — ученик и ассистент Нейгауза. Евгений Королев, кстати, когда-то тоже занимался и с Наумовым, и с Обориным. Для меня важно только то, что представляет собой человек как музыкант.

“ Существует проблема перепроизводства кадров в классической музыке. Профессиональных музыкантов должно быть меньше, а вот тех, кто занимается для общего развития, наоборот, много. Этот баланс, я думаю, в итоге будет найден.

— Вы учились у корифеев разных ветвей русской фортепианной школы. Как бы вы могли сравнить их сильные стороны?

— Школу Нейгауза я все-таки скорее знаю через призму Т. А. Зеликман или Евгения Королева. Еще раз подчеркну, что отношу себя конечно же к этой школе. Я многим базовым моментам в перерывах между футболом научился в Гнесинской школе, в классе Татьяны Абрамовны. Ко многому я приобщился и в классе Евгения Александровича Королева. Я считаю, что встреча с ним, его согласие взять в ученики сыграли огромную роль в моем творческом пути.

В классе у Сергея Леонидовича Доренского я так долго не учился. Хочу подчеркнуть, что, несмотря на активную поддержку идеи участия в конкурсах, он очень много внимания уделяет тому, как и что человек играет. Я помню, например, замечательные уроки по сонатам Бетховена: это то, что часто не говорят о Доренском. Постоянно напоминают, что у него много лауреатов, но при этом не говорят о том, как замечательно занимается он сонатами Бетховена. Он говорит очень много полезных практических вещей как человек, который действительно знает и прекрасно понимает, как это должно быть.

Тем не менее, конечно, я себя больше отношу к другой школе, хотя, подчеркну, мне всегда было комфортно с Сергеем



Леонидовичем. Он — необычайно требовательный педагог, но на самом деле он требует в общем-то то же самое, что и в других школах, просто это может иметь какие-то другие оттенки или мотивации. В конце концов, это дело вкуса. Кому-то нравится Страдивари, кому-то — Гварнери.

Тот, кто хочет учиться у Доренского, желая выиграть крупные конкурсы, ничего не добьется, как, впрочем, и в классах других профессоров. Тот, кто хочет у Сергея Леонидовича прежде всего научиться, научиться многому. Его замечательные ученики, являющиеся великолепными музыкантами — именно музыкантами, а не просто пианистами, — самое яркое и красноречивое доказательство этому.

— *Поговорим о вашей собственной педагогической деятельности. Известно, что некоторое время назад вы были ассистентом в классе В. М. Троппа в Гнесинке. Преподаете ли вы в настоящий момент?*

— Да, я работаю в Институте им. Шнитке. Меня пригласила вдова композитора Ирина. Я учился у Евгения Александровича Королева в Гамбурге и там познакомился с ней, так как сам Шнитке, как известно, жил в этом городе. Сначала я вступил в Общество Шнитке, а затем мы с Ириной совместно сделали фестиваль, посвященный композитору, который прошел в декабре 2014 года. Мы с ней хорошие друзья. В прошлом году Ирина предложила мне поработать в институте, и я согласился.

До этого у меня был педагогический опыт в гамбургской Высшей школе музыки, где я преподавал четыре года. Кроме того, как вы правильно сказали, я был ассистентом в классе Владимира Мануиловича Троппа.

— *Какие качества вы цените в ваших студентах? Как вы выстраиваете отношения с ними?*

— Отношения с учениками — это сложный вопрос. Все четыре педагога, у которых я учился, строили их по-разному, но получались они не всегда. Личный контакт либо складывается, либо нет. Тем не менее у меня со всеми моими педагогами сохраняются теплые отношения на уровне старших друзей, к которым я могу прийти на день рождения, которые сами поздравляют меня. С другой стороны, я знаю, что не со всеми студентами у них складывались такие отношения.

Пока еще я совсем недолго работаю в Институте им. Шнитке и должен требовать скорее от себя, чем от учеников. Я показываю, безусловно, как правильно выстраивать пианистическую работу, стараюсь давать им сочинения, подходящие для них, стараюсь, не перегружая информацией, помогать в освоении репертуара. Я не возлагаю на них каких-то неоправданных надежд. Мне хочется, чтобы то, чем мы занимаемся, делалось качественно, подробно, результативно прежде всего для самого ученика. Я стремлюсь к тому, чтобы из нашего общения студент вынес для себя какие-то важные вещи, чтобы это ему было полезно в будущем.

— *Один из ваших важнейших проектов — фестиваль ArsLonga — в этом году состоится уже в 18-й раз. Очень интересным был 17-й фестиваль, который назывался «Отражение». Он был посвящен периоду с 1917 по 2017 год. Тема возникла в связи со 100-летием революции?*

— Скажу прямо, в прошлом году состоялись многие замечательные проекты, посвященные 100-летию революции, но мой этому историческому событию посвящен не был. Фестиваль ArsLonga посвящен музыке, а дальше каждый человек может фантазировать сколько угодно. Мы начали программу со скрипичной сонаты Дебюсси, написанной как раз в 1917 году и ставшей последним сочинением композитора. Затем перешли к сюите Шостаковича. Я старался соединить сочинения, которые, безусловно, ярко отражали свое время, но отражали его абсолютно по-разному. Так, как один и тот же человек в отражениях кривых зеркал выглядит совершенно по-разному. Где-то он — как тонкая соломинка, а где-то — как огромный смешной кенгуру. Каждый композитор находился в собственной творческой и жизненной ситуации, чувствовал себя в одном и том же времени совершенно по-разному.

Мне хотелось, чтобы люди, которые приходят на концерт, вместе с музыкантами пережили это время через ощущения композиторов. Шостакович, у которого рано умер отец, был вынужден работать, оставшись единственным кормильцем в семье, и что мы слышим в юношеских опусах? Невероятно взрослого человека, юного, но уже с сединой. И, наоборот, Дебюсси — бесконечно светлый.

Изначально я подобрал значительно больше сочинений, чем в итоге прозвучало: мы были ограничены рамками организационной реальности. Может быть, когда-то к этой идее мы еще вернемся. Возможно, интереснее было бы сжать все по времени: концерты в таком случае идут непрерывно, и слушатели с утра оказываются в одном году, затем — в другом году, и так далее. Впрочем, это уже мои фантазии, хотя в других странах подобное практикуется.

— *Интересно, что на фестивале вы разделили историческое время на отрезки: с 1917 по 1952 год, с 1953 по 1985-й и, наконец, настоящее время. 1953 год в этом контексте — это в первую очередь год смерти Сталина или Прокофьева?*

— Очевидно, что в том году сильно изменилось время, не так ли? Если мерить эпохами, то, безусловно, в 1917 году началась другая эра. Мы будто бы ставим крайние точки — наше время и то время, из которого мы стартуем. Если вести отсчет с 1917 года, то когда заканчивается эпоха? Безусловно, в день смерти Сталина, но очень символично, что это произошло в один день со смертью Сергея Сергеевича Прокофьева. Эпоха закончилась — и началась другая.

Конечно, от 1953 года можно было провести линию до окончания Советского Союза, но для меня, например, ясно, что предвестник гибели СССР — события перестройки: гласность, реформы и прочее. Это сильно тогда повлияло на музыкантов, которые внезапно смогли ездить по миру относительно свободно, что абсолютно изменило не только образ жизни. Я это прекрасно помню, поскольку рос в семье музыканта. Для меня новое время началось именно тогда.

“Играть Баха только на старинных инструментах — это диссонанс устремлениям композитора.

— *Какие у вас планы на фестиваль в этом году?*

— Вы знаете, страшно представить: они огромны. Давайте просто вместе с вами и читателями поставим свечку, чтобы все реализовалось.

В этом году уже состоялись два концерта из моего другого локального проекта со скромным названием «Бах 333»: мы отметили 333-летие Иоганна Себастьяна. Сыграли вместе с замечательным виолончелистом Борисом Андриановым гамбовые сонаты, а я, кроме того, исполнил все шесть партит. Надеюсь, что в рамках фестиваля мы этот проект продолжим, и он приобретет больший размах.

Не хочу раскрывать пока всех деталей, но этот год для меня — именно год числа «Бах 333». Я его ждал несколько лет и хочу, чтобы музыка Баха, которая в нашей стране играет редко и в основном на органах, зазвучала максимально часто. К сожалению, когда случаются какие-то ужасные, чудовищные катастрофы и трагедии, я слышу по автомобильному радио, что по какому-то разговорному каналу вдруг передают Баха. Хотелось бы, чтобы музыка этого композитора была более знакома людям, чтобы она исполнялась не только в связи с ужасными событиями. Мне кажется, что она имеет невероятное целебное свойство: это лучшая профилактика от многих трагедий.

— *Какое именно направление в интерпретации Баха вам ближе: аутентичное или романтическое?*

— Я бы не делил исполнителей на аутентистов или романтиков. Во-первых, Бах сам был «мультиинструменталистом», играл на разных инструментах: чембало, клавикорде, скрипке, альте, не говоря уже про орган. Я думаю, что он был бы рад



появлению фортепиано, так как инструмент, на котором он играл, не позволял по тембру, по ограниченной силе звука передать все необходимые краски. Как мы знаем, Бах пробовал все новые инструменты, некоторые изготавливались специально по его заказу. Поэтому играть Баха только на старинных инструментах — это абсолютный диссонанс с устремлениями композитора. Он бы ни в коем случае не отрицал наш современный рояль. Играть, однако, Баха с педалью Шопена или Скрябина — настоящее безумие.

Пианисту для начала необходимо почувствовать стиль этой музыки, понять, отталкиваясь, к примеру, от педализации, принципы ее применения в этом стиле. Я остаюсь противником «усушки и утруски» Баха до состояния «сухофруктов». Конечно, я играл, например, гамбовые сонаты с Андриановым на клавиесине, но в «Башмет-центре», в котором это происходило, имеются соответствующие возможности. Когда исполняешь «Хорошо темперированный клавир», сам масштаб цикла в какой-то мере провоцирует нас к иному звучанию, тем более в громадных залах на 1000–1500 слушателей, которых не было при жизни композитора. Безусловно, если играть Баха в качестве своеобразного «десерта» в небольшом помещении, то аутентичные приемы необходимы.

Сама техника Баха, композиторская и исполнительская, свидетельствует о революции, совершенной им на нашем инструменте. То, что он писал, в его время было очень виртуозно. Это и сегодня безмерно виртуозная музыка. Свобода, с которой Бах обращался с пальцами, свобода направления движения требуют от нас максимальной свободы импровизации, максимальной гибкости в руках. Таким образом, относясь к аутентистам с большим уважением, считаю, что этим ограничиться невозможно. Концерт на старинных инструментах в зале на 1500 мест — для меня это уже само по себе противоречие.

Музыка Баха прекрасна тем, что дает огромные возможности для фантазии. К примеру, Евгений Королев играет «Гольдберг-вариации»: десять лет назад это была одна интерпретация, а сейчас его ощущение изменилось — и изменилось его исполнение. Оно не стало более романтическим или строгим. Музыка Баха имеет больше оттенков, чем вообще существует в природе, и поэтому она бесконечна, ее бесконечно интересно играть. Королев говорил мне, что отдельные части в партитах он воспринимал

десять лет назад как менее подвижные, сегодня ему кажется, что их необходимо исполнять более подвижно, а от этого в противоположную сторону меняется ощущение от этой музыки. И поэтому она бесконечно прекрасна, бесконечно искренна. Я считаю, что вечная музыка — это музыка Баха.

— *Современные музыковеды часто сравнивают Баха с Листом, говоря, что оба они совершили революцию в фортепианном искусстве.*

— Знаете, и Куперен тоже революционные сдвиги провозглашал, и Дебюсси. Бетховен разве не изменил достаточно в нашем искусстве? Я считаю, что Баха с Листом сравнивать не вполне корректно, потому что Лист работал в определенной традиции и был в ней бесконечно совершенен. Бах, однако, сильно изменил саму традицию, и это действительно революция. Лист, скорее, создал новую школу, а не новую традицию.

Не так давно я вновь исполнил все «Трансцендентные этюды» с Дарьей Мороз: у нас совместный проект, она читает стихи, а я играю этюды Листа. Я думаю, что Лист был бесконечно трудолюбив, и именно в этом его можно сравнить с Бахом. Достаточно посмотреть, сколько переложений они сделали, причем часть из них — музыка достаточно неожиданная, что задаешься вопросом: зачем это нужно было делать? Я думаю, что по творческой плодотворности они действительно сравнимы. В плане «революционности» — не уверен.

— *Насколько отличается восприятие публикой исполнителя в нашей стране и на Западе? Бытует мнение, что у нас слушатели более ценят эмоциональную сторону интерпретации и могут простить какие-то технические погрешности, а в Европе котируется аккуратный, сдержанный стиль, и «русская» эмоциональность там может вызвать смешанные чувства, вплоть до отторжения.*

— Можно сказать кратко: пианисты, которые популярны и востребованы на Западе, в целом всегда востребованы и у нас, но те пианисты, которые востребованы у нас, не всегда востребованы на Западе.

— *Интересный ракурс...*

— Как говорят, нет пророка в своем отечестве... Я думаю, что на отношение к музыке конечно же влияют культурные традиции каждой конкретной страны.

Кстати, это актуально для музыки Баха. Например, у нас хорошо воспринимается «романтическое» (в негативном смысле этого слова) исполнение его сочинений: обилие педали, стремление «погромыхать» в транскрипциях. На Западе к такой интерпретации возникнут вопросы, там подобное не захватывает людей. Реакция будет примерно такой: «Послушай, голубчик, это не эмоционально, это безграмотно!». Действительно, эмоциональный «потоп» оставляет на Западе публику безучастной.

С другой стороны, за последние полвека среди великих пианистов очень много наших соотечественников. Сказать, что Запад не принимает русскую школу, было бы большой ошибкой. Например, Евгений Королев, о котором мы уже говорили. Он абсолютно наш, советский музыкант и пианист, выросший и сформировавшийся здесь, а не на Западе. Но как его там ценят!

Различие есть в другом аспекте. В нашей стране иногда может «пройти» (не быть принятым, а именно «пройти») какая-то ничем не подтвержденная бравада вместо серьезного отношения, которая является не подлинной эмоциональностью, а, как говорил Ростропович, «игрой на бровях». На Западе в этом смысле публика действительно строже. Там есть конкретные страны, а в них — конкретные фестивали, где публика рафинирована и не хочет, чтобы ее считали дурой. Такая публика строже любых профессиональных критиков, она состоит из людей, которые любят музыку, может быть, даже больше профессиональных



▲ С К. Хабенским, Ю. Башметом и К. Башмет

музыкантов. Приходит на концерт пожилой врач, и выясняется, что он вам на рояле может сыграть темы всех симфоний Малера! Такие люди, в которых с детства воспитывалась любовь к музыке, но которым не нужно было становиться музыкантами, составляют костяк подобных фестивалей. Более того, иногда попадаются любители, которые ценят и знают музыку настолько хорошо, что возникает желание чему-то у них поучиться. Такую публику за нос не проведешь.

Конечно, там встречаются и неофиты, и жители глубинки, которые с большей радостью послушают в миллионный раз Первый концерт Чайковского. В таких случаях наши музыканты играют концерты Чайковского или Рахманинова гораздо искреннее и ближе к замыслу композитора, без заузного «фантазирования», и на этом поле нас победить невозможно.

Главный вопрос здесь — насколько серьезно пианисты проявляют требовательность к себе. Могу сказать, что основное, чему научила Зеликман всех своих учеников, — невероятная, бесконечная, бескомпромиссная требовательность.

— *Учитывая все высказанные вами идеи, какие пианисты являются для вас художественными и «моральными» ориентирами?*

— Из современных для меня является авторитетом и абсолютным ориентиром Евгений Королев: и как музыкант, и как человек. Не могу сравнить его ни с кем, он — совершенно гармоничная личность.

Если говорить о других музыкантах, то я бы, наверное, поделил Андраша Шиффа. Я во многом согласен с его взглядами относительно классической музыки. Он много играет, в частности, Баха, много играет романтики, и его интерпретации близки моему пониманию. В своих интервью он высказывает разумные и убедительные мысли.

Подчеркну, что я с большим уважением отношусь к плеяде русских пианистов чуть старше моего поколения. Это и Борис



Березовский, и Николай Луганский, и Евгений Кисин, и Денис Мацуев. Конечно, сейчас есть западные молодые звезды, которые своей виртуозностью могут «сбить шляпу» у сидящих в задних рядах партера, например, Юйцзя Ванг. Такое направление мне не очень близко, но отрицать их выдающееся дарование было бы ошибкой.

— В заключение задам вам немного провокационный вопрос. Ваш отец, Александр Рудин — знаменитый виолончелист, руководитель камерного оркестра *Musica Viva*. Помогал или мешал вам этот факт? Некоторые представители музыкальных династий говорят, что «фамильная принадлежность» скорее была препятствием для их самореализации.

— Знаете, есть такой американский актер Николас Кейдж. Вам известно, что его настоящая фамилия Коппола? Он — племянник Фрэнсиса Форда Коппола. В одном из интервью он говорил, что ему родство сильно мешало, потому что его не воспринимали всерьез, не брали на пробах или брали только на эпизодические роли по дружбе. Затем он поменял фамилию на Кейдж и пришел на пробы «сам по себе», так и началась его творческая судьба, его самостоятельный образ. Я считаю, что это замечательный пример.

Конечно, ни в коей мере не хочу сравнивать, но в моей жизни это и не мешает, и не помогает. Я думаю, это всегда очень индивидуальная ситуация. Когда отец-бизнесмен оставляет сыну свое дело, это, на мой взгляд, правильно и достойно, можно вспомнить хотя бы Будденброков... У меня с отцом всегда были дружеские отношения. Он не влиял на выбор моей профессии, никогда в жизни со мной не занимался. Мы музицируем вместе, только когда играем камерную музыку, то есть исключительно в рамках репетиций к концертам. Отец всегда был сторонним наблюдателем и комментатором, и я благодарен ему за это. Конечно, было давление, мне говорили о том, что

«папа поможет»; с другой стороны, ждали большего результата. Подчеркну, что отец никогда в этом не участвовал. Никто не может сказать, что он приходил куда-либо и просил за меня. Никогда в жизни этого не было!

Я очень благодарен ему за такой подход и могу гордиться тем, что делаю, потому что делаю все сам. Честно говоря, у меня даже нет особых переживаний по этому поводу. Да, были какие-то смешные моменты, когда педагоги в Гнесинской школе называли меня Сашей, потому что они учили еще моего отца. Татьяне Абрамовне Зеликман, моей учительнице, было неважно, какая у тебя фамилия, Иванов ты, Петров или Сидоров. Могу вам сказать, что даже проблемы с армией у меня были, как у всех остальных.

Мешало это в другом смысле. Многие люди, к сожалению, скептически относятся к передаче дела из поколения в поколение, но это исключительно наследие Советского Союза: в западной традиции в этом нет ничего стыдного. Передача таланта в любом случае невозможна, и жизнь расставит все по своим местам. Просто в нашей стране, в Советском Союзе воспитывалось недоверчивое отношение, это называли блатом — так же, как предпринимательство — спекуляцией. То есть искажали природу явлений, и в обществе до сих пор существуют такие, я надеюсь, отмирающие взгляды. Мне кажется, это можно, как конкурс, использовать себе во благо: вы думаете, что я сын или дочь, а я сделаю так, что ни сын, ни дочь, никто этого на таком уровне не сделает.

В жизни и в искусстве нужно искать стимулы. Стимулы есть всегда, когда открываешь ноты прекрасной музыки. Я совершенно не стесняюсь открыто говорить на эту тему и хочу пожелать всем детям известных родителей понимания, что жизнь и успехи родителей всегда останутся их жизнью и успехами, а вы должны проживать свою жизнь и добиваться своих успехов, переживать свои взлеты и узнавать горечь своих поражений, своих разочарований. В конечном итоге это делает нас сильнее. ■



ТВОРЧЕСКИЕ УДАЧИ МАСТЕРА

О НОВЫХ СБОРНИКАХ ТРАНСКРИПЦИЙ Б. Б. БОРОДИНА



В наши дни пианисты все чаще и чаще испытывают потребность обогатить свой стандартный репертуар сочинениями непривычно и свежо звучащими, какими чаще всего оказываются фортепианные транскрипции. Причем транскрипциями не любых произведений, а шедевров великих композиторов. В таких случаях музыкальная классика, выдержавшая испытание временем, звучит в незнакомом инструментальном «одеянии», покоряя слушателей не только бездонной глубиной, но и эффектом

соединения нового со старым, известного с неизвестным, привычного с непривычным...

Вот почему сегодня становятся все более востребованными сборники транскрипций для фортепиано, которые выходят из печати в крупнейших российских музыкальных издательствах, в том числе в известном московском издательстве «Дека-ВС», опубликовавшем уже 34 выпуска в серии «Шедевры фортепианной транскрипции».

Отмеченное делает понятным тот интерес, который должны вызвать впервые опубликованные транскрипторские

работы доктора искусствоведения, профессора Уральской консерватории Бориса Борисовича Бородина, собранные в выпусках 27¹ и 28². Нельзя не упомянуть, что музыкант уже опубликовал множество своих обработок как в указанном выше издательстве (в вып.

¹ Бородин Б.Б. Концертные обработки произведений И.С. Баха, В.А. Моцарта, Г. Малера, Р. Штрауса, С.В. Рахманинова, К. Дебюсси, Ж. Оффенбаха: Серия «Шедевры фортепианной транскрипции», вып. 27 / рук. проекта, сост. А.М. Меркулов. М.: Дека-ВС, 2018.

² Бородин Б.Б. Фантазии на темы опер Н.А. Римского-Корсакова, Дж. Пуччини, С.В. Рахманинова: Серия «Шедевры фортепианной транскрипции», вып. 28 / рук. проекта, сост. А.М. Меркулов. М.: Дека-ВС, 2018.



▲ Участники «Авторского вечера транскриптора. Б.Б. Бородин» (Москва, 2011). Справа налево: Ирина Чуковская, Александр Меркулов, Борис Бородин, Марина Белашук, Юрий Фаворин, Антон Бородин, Александр Поляков.

13 — транскрипции музыки Сен-Санса, Малера и Дебюсси; в вып. 20 — концертное переложение цикла «Любовь поэта» Шумана), так и в издательстве «Музыка» (Увертюра-фантазия Чайковского «Ромео и Джульетта» для фортепиано в 4 руки), а также в издательстве «П. Юргенсон» (романсы Рахманинова).

В первый из указанных новых сборников вошли обработки как популярных классических сочинений (таких, как номера из Мессы h-moll Баха или романсы Рахманинова), так и транскрипции редко звучащих жемчужин музыкальной классики (таких, как медленная часть из Концерта Моцарта для флейты, арфы и оркестра KV 299 или песен Г. Малера и Р. Штрауса).

Во второй из отмеченных сборников Бородин вошел его обработки шедевров отечественной и мировой оперной классики — как популярных (Фантазия на тему «Песни индийского гостя» из оперы «Садко» Римского-Корсакова), так и редко звучащих (Воспоминание о «Турандот» Пуччини или Воспоминание о «Франческе да Римини» Рахманинова). Этими обработками Бородин невольно возрождает такой редкий ныне жанр транскрипции, как «Фантазия на темы», «Попурри», «Иллюстрации», получивший в свое время широкое распространение благодаря деятельности Ф. Листа, С. Тальберга и других крупнейших исполнителей-виртуозов XIX и XX веков.

В лице Б.Б. Бородина — автора перечисленных транскрипций, профессора, доктора искусствоведения — мы имеем как бы сразу несколько совместно работающих специалистов, ведь музыкант соединяет в себе и превосходного концертирующего пианиста, и искусственно педагога фортепианного класса, и великолепного знатока композиторских и исполнительских стилей (многие годы читающего в вузе курс лекций «История фортепианного искусства»), и блестящего ученого — уникального эрудита в области истории, теории и эстетики транскрипторского искусства (его перу принадлежит изданный в 2011 году фундаментальный труд на эту тему³), и замечательного транскриптора-практика, создающего обработки и их исполняющего. Кроме того, Б.Б. Бородин — человек энциклопедически образованный, досконально знающий все сферы художественной культуры — и литературу (прозу и поэзию), и скульптуру, и архитектуру, и живопись (и, кстати сказать, сам пишущий чудесные картины и прекрасно рисующий).

Все это и обуславливает большие творческие удачи зрелого мастера, которые не только обогащают концертный и педагогический репертуар пианистов, но всякий раз становятся вдохновляющими

образцами для создания новых произведений в этой специфической области музыкального искусства, которая в наше время стремительно расширяется⁴.

Примечательно, что выдающиеся достоинства фортепианных транскрипций Б.Б. Бородина отмечали такие крупные пианисты-педагоги, как А. Г. Скваронский, Н. А. Петров, В. В. Горностаева, В. К. Мержанов.

Показательно и то, что ряд упомянутых транскрипций Б.Б. Бородина уже привлек внимание известных исполнителей. Так, на Фестивалях транскрипций, проходивших в Москве, Юрий Фаворин исполнил «Любовь поэта» Шумана, а Марина Белашук сыграла Фантазию на темы «Франчески да Римини» Рахманинова. Ирина Чуковская выступала в концертах с Арией Далилы из оперы Сен-Санса «Самсон и Далила», Михаил Оленев — с песнями Малера, а профессор Уральской консерватории Наталья Панкова сыграла почти все обработки Б.Б. Бородина...

Очень хочется, чтобы недавно изданные замечательные транскрипции мастера были по достоинству оценены и востребованы пианистами. ■

³ Бородин Б.Б. История фортепианной транскрипции: эволюция направлений, стилей и методов в контексте художественной культуры. Монография. М.: Дека-ВС, 2011. 508 с.

⁴ О замечательной транскрипторской технике мастера, достойной осмысления и творческого претворения, см. в нашей работе: Меркулов А. Транскрипции Б.Б. Бородина вокального цикла «Любовь поэта» в истории фортепианных обработок романсов Р. Шумана. Сопроводительная статья // Бородин Б. Транскрипция для фортепиано вокального цикла Р. Шумана «Любовь поэта» ор. 48. Серия «Шедевры фортепианной транскрипции». Вып. 20. М.: Дека-ВС, 2012.



Рэм УРАСИН: «В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НЕ БЫВАЕТ НИЧЕГО ВТОРОСТЕПЕННОГО»

Рэм Урасин отправился в исполнительский марафон по романтической музыке. Он намерен постепенно пройти все ее основные вехи и остановиться возле каждой крупной композиторской фигуры этого направления в серии концертов под общим названием «Великие романтики», которая уже стартовала на сцене Малого зала Московской консерватории. Последовательность фигур определяется им не в соответствии с хронологией их появления на музыкальном олимпе, а произвольно, скорее — в соответствии с художественной идеей каждого концертного вечера. Начал он с Листа, продолжил Шуманом. Впереди Шопен, Мендельсон, Шуберт. Потом, вероятно, вновь состоится возвращение к неисчерпаемому Листу, к неисчерпаемому Шопену. Впрочем, можно ли исчерпать творчество романтиков? Таким образом, начало цикла положено, а конца пока не видно. Понятно, что охват всего намеченного — процесс не быстрый, займет, возможно, не один сезон.

Надо сказать, что и сам Рэм Урасин производит впечатление человека, переместившегося в наше время из романтической эпохи: внешне он довольно похож и на Листа, и на Шопена. Кстати, репутацию «шопениста» он завоевал еще в детстве, а позднее подтвердил на соответствующих конкурсах: в 15 лет стал победителем юношеского конкурса имени Шопена в Москве, в восемнадцать — лауреатом XIII конкурса в Варшаве. Великому польскому романтику он посвятил свой первый длительный концертный марафон 2009–2011 годов в Казани, состоявший из более десятка выступлений и охвативший все без исключения произведения композитора, а затем повторил его в несколько сокращенном виде в 2015–2017 годах в Москве.

Профессор Лев Наумов, у которого Рэм Урасин учился в консерватории и аспирантуре с 1994 по 2001 год, отмечал в его игре «сочетание убедительности интерпретаций с элегантностью и искренностью исполнительской манеры» и подчеркивал, что этот многогранный пианист находится в мучительных и радостных творческих поисках. Сегодня музыкант сам рассказывает о себе в эксклюзивном интервью нашему журналу.

— Рэм Геннадьевич, правильно ли я поняла, посетив ваш концерт, посвященный творчеству Листа, что главный принцип всего цикла — сыграть у каждого композитора наиболее известные сочинения?

— Действительно, по первому концерту можно так подумать, но я исхожу не из популярности сочинения, а играю те, которые мне ближе и лучше удаются. Думаю, что исполнитель не может быть всеядным и все играть одинаково хорошо. Тем не менее помимо собственных предпочтений я собираюсь показать достаточно развернутую картину творчества композиторов, представить гений каждого из них многогранно. Каждому будет посвящено несколько вечеров, поскольку я плохо понимаю, как можно творчество Шумана, Шопена или Шуберта ограничить рамками одной программы. У меня уже есть подробный план первых трех сезонов. Если мой первый, шопеновский, цикл был построен по хронологическому принципу, что в случае с одним композитором закономерно, то сейчас все сложнее: композиторы будут чередоваться.

Следующий за листовским концерт был посвящен Шуману, причем определенному интервалу его жизни — от первых изданных опусов до «Карнавала», написанного в 1835 году, то есть до начала того периода, который его биографами именуется «борьбой за Клару». А уже этому новому этапу будут посвящены программы в следующих сезонах. Персоной третьего концерта цикла был Шопен, причем прозвучало много произведений, которых в московском шопеновском цикле я не исполнял. Конечно, есть определенные связи и переклички в творчестве всех этих композиторов: и Лист, и Шуман, и Шопен, и Мендельсон были связаны одной эстетикой, временем, личными отношениями, их пути то расходились, то сходились, есть много точек пересечения между ними.

— Будет ли представлен ранний и поздний романтизм, то есть Шуберт и Брамс?

— Я планирую чередовать концерты таким образом, чтобы показать и Шуберта. Хотя он был предшественником всех





▲ С Мариной Васильевной Сухаренко

названных композиторов, но первое выступление, посвященное ему, состоится лишь в следующем сезоне. Мне интересно показать романтическую эпоху комплексно, так что будет, конечно, и Брамс. Но не сразу, к нему нужно еще прийти.

— Видимо, сквозь «магический кристалл» вы свой «роман» со всей ясностью пока еще не различаете?

— Есть такое. Все-таки Пушкин сказал это лишь в последней, восьмой, главе. Думаю, я дойду до своей «восьмой главы» нескоро. Кстати, у Шуберта прозвучат не только сольные фортепианные произведения, но еще камерные и вокальные.

— Судя по тому, что концерты проходят в жанре литературно-музыкальной композиции, для вас важно погрузить слушателя в исторический контекст, в обстоятельства, сопровождавшие написание того или иного произведения. Фактически этот жанр гарантирует публике, что все возможные сложности в восприятии музыки будут объяснены ведущим. Ограничивает ли это ваши собственные исполнительские задачи? Не превращается ли концерт в облегченный вариант взаимодействия пианиста и слушателя, не приходится ли вам подстраивать свои интерпретации под просветительские цели конкретного концерта?

— Погрузить слушателя в исторический контекст для меня действительно важно. А когда мы обращаемся к романтикам, музыка которых чрезвычайно индивидуализирована, особое значение приобретает и их внутренняя жизнь. Безусловно, я не сторонник мнения, что каждое событие мгновенно отражается в творениях композитора. Тем не менее пересечения есть. Разве можно отъезд Шопена из Варшавы и полученное им известие о разгроме варшавского восстания отделить от его музыки, если мы отчетливо видим, что именно в этот момент произошел перелом в его творчестве? Такого драматизма, героизма, трагического пафоса и надлома, как в Первом

скерцо, 12-м этюде, Первой балладе, мы еще не слышали в более ранних его произведениях. Но, безусловно, отыскивать в каждом письме композитора переключку с его произведениями было бы наивно.

В принципе мне всегда интересно изучать все, что связано с жизнью автора, представлять себе обстоятельства и атмосферу, которые сопутствовали созданию произведений. С детства я много играл Шопена и, читая его письма, всегда слышал в них какую-то общую тональность с музыкой соответствующего периода. Например, такие душевные состояния, как неустроенность, растерянность, особенно острая ностальгия в первое время после отъезда из Варшавы, он с предельной откровенностью воплотил в своей музыке, а ключи к их пониманию мы можем найти в письмах того периода. Или чувство усталости от жизни, тоска по совсем уже нездешней гармонии сквозит и в письмах, и в музыке последних лет. А чего стоит полная драматизма переписка Роберта Шумана с его возлюбленной и будущей супругой Кларой Вик, которой он с определенного времени, по собственному тайному признанию, посвящал каждую написанную им ноту! Кроме того, для меня интересен взгляд композиторов-современников друг на друга. Мне представляется важным зачитать письмо Шумана, который написал о визите Шопена и исполнении им новых этюдов и баллады. И я думаю, что в зале найдутся те, кто после этих строк вдруг свежо и по-новому воспримут произведения, слышанные ими десятки раз, как будто взглянут на них глазами современников. Такой подход очень хорош и для пианиста, особенно в отношении произведений, ставших хрестоматийными. Вместо того чтобы претенциозно полемизировать с исполнителями прошлого и настоящего и во что бы то ни стало пытаться сыграть так, как никто не играл до тебя и не сыграет никогда в будущем, нужно просто представить себя первым исполнителем этого произведения, как будто оно написано лишь вчера и его еще никто не слышал. Тогда все амбициозные исполнительские притязания отпадут сами собой,



останется лишь бережно донести этот шедевр до слушателей и приложить максимум усилий к тому, чтобы твое восхищение гениальным творением разделили все сидящие в зале.

Что касается облегчения исполнительских задач, то об этом речь не идет. С таким сложным композитором, как Шуман, текстовая составляющая важна, так как у него в творчестве многое связано с литературой, с критикой, все это нуждается в дополнительных разъяснениях, ведь на концерты приходят не только профессионалы. В тексте ведущего мы стараемся избегать описаний образной стороны музыки. Это мешает и публике, и мне самому. Я не люблю выступать после долгой вступительной речи музыковеда, разжевывающей, что нужно услышать в произведении, которое мне предстоит исполнять. Недавно на гастролях я слушал Шестую симфонию Чайковского. Перед ней было большое вступительное слово (надо сказать, очень хорошее, мастерски произнесенное), в котором третья часть трактовалась в однозначно агрессивном, негативном ключе, и это мне мешало потом слушать. Ведь образы Чайковского богаче того, что можно сказать о них словами. Одно дело — читать музыковедческие исследования дома, и совсем другое — когда непосредственно перед выступлением тебя инструктируют, что и как нужно воспринимать. Такой подход мне совершенно не близок. В нашем цикле литературные тексты музыку не описывают, а лишь перебрасывают мост между ней и событиями в жизни композиторов.

— *Не съедается ли устным выступлением чтеца ваше время, которое можно было бы отдать исполнительству?*

— Нет, я так не считаю. Риорита Рубцова всю жизнь работала на кинопроизводстве, причем, когда оно было на очень высоком профессиональном уровне, и писала сценарии для документальных фильмов, в том числе — и для музыкальных. Экранное время — на вес золота, поэтому она знает цену каждой секунде, каждому слову, и во многом ее усилия направлены на достижение предельной лаконичности. Она мастерски

владеет звучащим словом — талант, которым обладает не каждый. Ведь текст может быть хорош для чтения глазами, но очень тяжело восприниматься на слух. Писать для чтеца — особое умение.

Задача актера-чтеца тоже непростая и выходит за рамки обычного ведения концерта. Необходимо, чтобы он нашел интонацию, которая позволит слушателю забыть о том, что он не делится собственными мыслями, а читает специально написанный для него текст. Ведущий музыкальных программ радио «Орфей» Алексей Барабанов, с которым я третий сезон сотрудничаю в Москве, а теперь и в других городах, успешно справляется с этой задачей, хотя специального актерского образования не имеет. Мне очень импонируют его красивый голос, сценическая харизма и чувство стиля. Возрастающий интерес к этим концертам — и его заслуга тоже.

И не могу не сказать еще об одной личности в нашем проекте. Этот человек всегда остается за занавесом, но без него не состоялся бы ни один из концертов наших циклов в Москве. Я говорю о Екатерине Волковой, директоре продюсерского центра «Арт-Брэнд». С первых дней нашего сотрудничества я был приятно удивлен: Екатерина — организатор, который не просто выполняет свою работу на высочайшем профессиональном уровне, но к тому же способен проникаться идеями артиста и искренне загораться ими. Часто приходится встречать людей, которые просто выполняют свои профессиональные обязанности, относятся к работе так, словно берегут силы для более важных и полезных целей. Екатерина же работает с полной самоотдачей. И еще она умеет окружить артистов заботой, терпеливо сносить все наши капризы. Когда концерт организует она, я всегда спокоен.

— *Ваши трактовки спонтанны, тяготеют каждый раз к импровизационности или же вы надолго сохраняете найденный вариант, чтобы донести его до максимального числа слушателей?*

— Это один из наиболее важных вопросов исполнительства. Представления об этом у меня со временем менялись. Были периоды, когда я старался найти эталонный вариант, наивно полагая, что это возможно. Потом я начал больше ценить импровизационность. Безусловно, у исполнения всегда бывает некий выстроенный заранее каркас основной идеи — того, что исполнитель хочет сказать и о чем знает еще до концерта. Впрочем, бывает, что и не знает. Но в любом случае импровизационность все равно будет присутствовать, она делает исполнение максимально живым. Некоторые очень удачные моменты действительно вдруг неожиданно случаются на сцене, а вовсе не тогда, когда ты все тщательно готовишь заранее. Само собой, играть дома в одиночестве и играть перед слушателем — совсем не одно и то же. Идеи, которые приходят тебе в голову в процессе подготовки, проверяются только на большой аудитории в концертном зале. Наедине с собой подчас бывает трудно понять, что верно, а что нет. Хотя можно в этом не разобраться и на концерте — ведь внутреннее слышание исполнителя далеко не всегда адекватно: со стороны все может звучать иначе. Это известный феномен и, на мой взгляд, одна из самых больших исполнительских проблем. Досадно еще то, что, когда пытаешься повторить эти неожиданные удачи в следующий раз, часто получается лишь их бледная копия. То, что хорошо в этом зале, на этом рояле и для этой публики, может в другом месте и не прозвучать с тем же успехом. Влияет все — особенности акустики, инструмента, собственное состояние, настроение слушателей, звук не включенного вовремя мобильного телефона... Вот и получается, что каждое исполнение уникально, живет только здесь и сейчас и всегда непредсказуемо — как досадно, так и удачно непредсказуемо.

“Одна из проблем слушательского восприятия в XXI веке — постепенная утрата способности концентрироваться подолгу на одном предмете.

— Интересное противоречие заметила в ваших словах: получается, что публика, часто непрофессиональная, а иногда и вовсе случайная, одним лишь своим присутствием вдохновляет вас к высказыванию свежих и оригинальных идей, в то время как самым строгим и взыскательным судьей можете быть для себя только вы сами, ну или равные вам профессионалы, которых в зале всегда меньше, чем остальных.

— О, творческое взаимодействие с публикой — это тема специальных исследований в психологии. Артист не может чувствовать себя одинаково дома и на сцене. Выход к публике — это стрессовая ситуация, волнующая, тревожная, но и вдохновляющая. Встреча с теми, кто пришел на твой концерт, всегда ответственна и может даже вызывать чувство страха. Ведь они купили билеты и пришли не просто так, поэтому обмануть их ожидания ты не имеешь права.

— А чего они ждут, по-вашему, — эмоционального допинга?

— Можно и так сказать. Я и сам этого жду, когда сижу в зале. Почему-то принято считать, что профессионал приходит на концерт с одной целью, а так называемый «рядовой» слушатель — с другой. Не думаю, что, слушая концерт, я сильно отличаюсь от меломанов, сидящих рядом. Я хочу того же, что и они: жду встречи с высоким искусством, чуда, откровения. Как профессионала меня, конечно, может заинтересовать

какая-нибудь концепция на уровне идеи, но, если исполнение не находит никакого отклика в душе, я уйду с чувством неудовлетворенности.

— Иногда профессионалы признаются, что на концерте коллеги они не могут абстрагироваться от своего ремесла и все время тестируют его игру на предмет, как это сделано, какими пальцами сыграно и т. д.

— Я могу им только посочувствовать. Они лишают себя огромного удовольствия. У меня есть такой критерий: если я сижу на концерте и думаю, какими пальцами там сыграно, то это не очень удачное исполнение. Для меня удачный концерт — когда я забываю обо всех этих профессиональных моментах. В таких случаях я радуюсь, что попал на него, и пугаюсь, что мог его пропустить. И мне самому хотелось бы всегда играть именно так.

— Видимо, самый надежный критерий настоящего искусства — это когда ты не понимаешь, что с тобой происходит, и забываешь о технологической стороне исполнения.

— Конечно. Все эти закономерности и тайны для меня до сих пор непонятны. И чем дольше я занимаюсь своей профессией, тем меньше понимаю, как это все происходит. Могу, пожалуй, сказать лишь одно: когда исполнитель близок к эйфории, когда он сам начинает получать слишком большое удовольствие от собственной игры, то это очень опасно для исполнения в целом. Об этом мы знаем из воспоминаний Шаляпина, то же самое замечательно описано у Моэма в романе «Театр». Возможно, в состоянии эйфории ты словно замыкаешься на себе и перестаешь транслировать в зал то, что от тебя ждут.

— Отражаются ли в игре события вашей собственной жизни? В какую сторону вы эволюционируете как исполнитель? Что появляется в игре с возрастом?

— Самому мне трудно увидеть эти изменения, ведь они происходят постепенно. Кое-что я могу понять по тому, как меняется мое собственное отношение к записям великих музыкантов прошлого. Например, сейчас мне доставляют огромное удовольствие шопеновские записи Артура Рубинштейна, которые в юности мне было слушать почему-то скучно. А вот мазурки Шопена в исполнении Самсона Франсуа, которые были для меня едва ли не эталонными, теперь кажутся несколько экзальтированными. Или, скажем, Гайдн в исполнении «Амадеус-квартета» теперь представляется слишком романтизированным. Но есть пристрастия, которые остаются неизменными.

События собственной жизни? Наверное, они так или иначе отражаются, но все-таки прежде всего исполнитель транслирует то, что написал композитор. Когда я играл в Казани в рамках шопеновского цикла очень драматичную программу, как раз ту самую, связанную с его отъездом из Варшавы и последующими событиями, после концерта ко мне подошел близкий человек и обеспокоенно спросил: «Ты так трагично сегодня играл, что-то случилось?» Но это же не у меня — у Шопена случилось! Мне стало немного забавно и в то же время приятно, потому что это искреннее беспокойство означало, что я был убедителен как артист, что мне удалось почувствовать состояние композитора, взглянуть на мир его глазами и, самое главное, передать это слушателю. Конечно, многое в исполнении меняется с возрастом, это неизбежно — невозможно играть одно и то же произведение в 40 лет так, как ты играл его в 18, но ведь у великих шедевров, созданных гениями, нет возраста. Шопен и Шуман многие свои произведения написали совсем молодыми, да и рано ушли они из жизни. «Лесной царь» Шуберта написан 18-летним человеком, как





и Larghetto из Второго концерта Шопена, но человек любого возраста найдет в этих сочинениях что-то важное и близкое для себя — я не перестаю этим восхищаться.

— *Кстати, о возрасте. Доводилось слышать про вашего профессора Льва Наумова, что провоцирование ученика к выплеску сильных эмоций в момент исполнения было отдельным элементом обучения у него в классе. Вероятно, ему не хватало взрослости, человеческой зрелости в студентах. Как из совсем молодого человека вытащить серьезные чувства, на которые способен не каждый проживший целую жизнь?*

— Должен признаться, я не могу похвастаться тем, что хорошо знаю Льва Николаевича, хотя учился у него и в консерватории, и в аспирантуре. Он был очень разный с разными студентами, что для педагога такого уровня естественно. Я бывал на его уроках с другими и наблюдал огромную разницу в его подходе к каждому из них. Но тогда я не мог в полной мере оценить того, что видел... Начинаю понимать это лишь сейчас, когда у меня самого появился педагогический опыт. Многие из того, что делали мои учителя, мне сейчас представляется в другом свете. Жаль, что память так несовершенна, хотелось бы прокрутить их уроки заново. Они сумели заложить в меня свои знания на перспективу, и я до сих пор продолжаю переосмысливать то, чему они меня учили.

Льву Николаевичу было со мной непросто: по молодости я был очень упертый. Я не мог следовать ничьим советам формально, мне надо было пропустить все через себя, сделать своим, а потом уже или принять, или отвергнуть. Последнее происходило, пожалуй, чаще. Просто так копировать его идеи я не мог, мне претило даже пробовать. И Льву Николаевичу приходилось искать ко мне разные подходы. Когда он предлагал что-то поменять в моих трактовках, я сопротивлялся изо всех сил. И это несмотря на то что его трактовки всегда были очень убедительны именно по-композиторски: он шел от

целого к частностям, и это всегда было логично и красиво, но эмоционально мне не всегда близко. Я чувствовал, что сразу не могу все это взять на вооружение, всем своим видом показывал ему свое несогласие и поэтому испытывал неловкость на его уроках. Но оказалось, что именно это ему и нравилось во мне, о чем он гораздо позднее мне сказал.

— *Помните, как все начиналось у вас с ним?*

— Конечно! Впервые я пришел к Льву Николаевичу, когда еще учился у Марины Васильевны Сухаренко. С точки зрения карьеры поступать к Наумову было, может, нецелесообразно и непрактично, поскольку он никогда не был «тягачом» для своих учеников. Но мы с моим педагогом считали, что важнее всего решение музыкантских задач, а не карьерные соображения. Устроить встречу с ним помогли знакомые. Марина Васильевна поехала со мной, чтобы меня поддержать. Мы пришли в его квартиру на Садовой-Триумфальной, которая располагалась в доме, где был магазин «Советская музыка». Помню, в квартире меня поразил ужасно узкий коридор, заставленный всем, чем только можно. Книг, подарков и всяких других вещей в квартире было раз в десять больше, чем она могла вместить. Но там все равно было очень уютно. В доме Наумова царил замечательная атмосфера, но я, конечно, все равно робел. Рояль там стоял просто ужасающий — старый, расстроенный, вдребезги разбитый, играть на нем было просто невозможно. Я показал профессору сонату Шопена си минор, которую играл тогда в школе. Старался я изо всех сил, но на этом рояле все звучало так, что мне от стыда и собственной неловкости хотелось прекратить играть немедленно. Немного успокаивала лишь мысль, что Лев Николаевич как-никак должен знать, каковы «возможности» его инструмента. Он не говорил тогда много, может быть, потому, что я еще не был его учеником и он ко мне лишь присматривался, но сразу изъявил желание взять меня в свой класс, что мне было приятно. А второй раз мы увиделись летом, уже перед вступительными экзаменами.

— *Всего лишь через год после поступления к Наумову вы поехали на конкурс Шопена в Варшаву. Как он отнесся к вашему решению — не сказал, что рано?*

— Нет, Лев Николаевич совершенно не был против. Он вообще предоставлял ученикам свободу, обычно ни в чем им не препятствовал. В течение года я играл ему произведения из той программы, которую готовил для конкурса. Я уже в школе считался «шопенистом», в 15 лет стал победителем первого юношеского конкурса Шопена в Москве. Эту склонность во мне разглядела Марина Васильевна.

— *В интервью Андрею Хитруку Наумов признается, что его ученикам трудно выслушивать его замечания именно по Шопену, так как его интерпретации меняются на противоположные буквально на следующем уроке, и студенты не успевают уследить за этими резкими переменами. Как он работал с вами над Шопеном? Поправлял ли он только частности или работал концептуально?*

— Да ведь я сам был упрямец тот еще, меня сдвинуть с места в любую сторону было чрезвычайно сложно. Был случай, который многое расскажет о моем педагоге. Си-минорную мазурку Шопена из 33-го опуса я играл радикально медленно, Льву Николаевичу этот темп не понравился, и он мне об этом сказал. Но я категорически не хотел ничего менять. Ну, какое-то одолжение я чуть-чуть попытался для него изобразить, но в целом остался при своем. И 79-летний Наумов через какое-то время сказал, что он все думал-думал об этой мазурке в моем исполнении и наконец разглядел хорошее в этом медленном темпе. В итоге он согласился, чтобы я играл так, как играю. Вот видите, а 19-летний «шопенист» не удосужился поразмыслить над требованиями учителя. (Смеется.) Это говорит о том, как серьезно относился Лев Николаевич к мнению своих учеников.

— *Не ломал человека об коленку, а уступал, на своем не настаивал.*

— Да, обычно он вел себя интеллигентно и спокойно, хотя иногда все-таки бывал и очень жестким. Запомнил я один очень показательный случай. На конкурсе в Хамамацу я не получил первую премию, но, конечно, был уверен, что я ее заслуживаю больше, чем победитель, и остался недоволен результатом. Льва Николаевича пригласили туда в качестве гостя, он не сидел в жюри, а просто слушал третий и четвертый туры. Вернувшись в Москву, мы встретились в классе, и Наумов заговорил со мной о победителе, но я отозвался о нем неслестно и выразил сомнение, достоин ли он первой премии. И вот тут Лев Николаевич вспылil и довольно резко сказал мне: мол, все вы считаете себя пупами земли. Рассердился он тогда сильно, я почувствовал, что ему даже самому стало неловко передо мной. Но это послужило мне хорошим уроком, и годы спустя я понял, насколько это было справедливо.

— *На записях его мастер-классов видно, что он мало показывает, как исполнять то или иное произведение, больше говорит и лишь наигрывает в отличие от многих других педагогов. Вам не казалось тогда, что этого недостаточно?*

— Нет, мне не казалось, что этого недостаточно, потому что я в принципе не учился у играющих педагогов. И в школе Марина Васильевна играла очень редко, но я до сих пор помню связующую тему из до-минорной сонаты Моцарта, которая мне не давалась, а она подошла к инструменту и сыграла ее. И лишь однажды я услышал, как Наумов вдруг почти целиком сыграл медленный до-минорный этюд-картину Рахманинова, и я поразился богатству его внутреннего слышания. Меня тогда больше всего потряс контраст между тем, что слышал он, и тем, что ему играли студенты. Он был настолько разителен,



▲ Лев Николаевич Наумов

что в самой этой ситуации можно было усмотреть что-то трагичное.

— *На занятиях он апеллировал к вашему образному, ассоциативному мышлению?*

— Вы знаете, перекидывание ассоциативных мостов иногда стимулирует фантазию, но не является необходимым, и Наумов этим не злоупотреблял. Помню, что замечательные ассоциации всегда были связаны у него с живописью. Но вообще музыка ценна тем, что она более абстрактна, чем другие искусства. А вот на что Наумов обращал внимание довольно часто, так это образная и мелодическая общность в отдельных сочинениях у разных композиторов, иногда настолько неблизких, что это казалось странным. Были у него и ассоциации из мира бытовых предметов. Помню, говоря о ля-минорном этюде-картине «Красная Шапочка» Рахманинова из 39-го опуса, он сказал, что в нем чем быстрее играешь, тем тише нужно делать это — как в машине, когда переключаешься на более высокую передачу. И со смехом прибавил, что Рахманинов, будучи страстным автолюбителем, понимал в этом толк.

Вообще все очарование его школы заключалось не в отдельных фразах или мыслях, а в общем построении всего урока, даже в том тоне, каким он говорил, и все это неотделимо от его человеческих качеств. Он обладал изысканным чувством юмора, был очень обаятельным, и это его обаяние отражалось во всем, над чем он работал со своими учениками.

— *В том же интервью он сказал, что делит молодых исполнителей на прагматиков и на тех, кто ищет в музыке забвения и опьянения сродни наркотическому. Вы к какому относитесь?*

— Наверное, ни к тем, ни к другим. К прагматикам я бы себя не отнес, хотя конструктивная составляющая в музыке для меня очень важна. Я всегда стараюсь анализировать все,



что я делаю. Но ведь без живого чувства все это не может существовать. Хотя экстаз, опьянение — это тоже не мое.

— На одной записи Наумов сказал девочке про первую балладу Шопена: «Ты играешь так, как играли при Шопене, а сейчас так уже не играют». Что это означает? Что за требования выдвигает современность к исполнителю?

— Исполнительство всегда завязано на текущем моменте, оно должно быть современным. Мне нравятся записи 30-х годов, в них, видимо, сохранилось еще многое от исполнительской манеры XIX века. Но слепо подражать этому невозможно, ведь мы живем в совсем другом контексте. Современность жестко диктует свои правила, игнорировать которые не получится. Например, одна из проблем сегодняшнего слушательского восприятия заключается в постепенной утрате способности концентрироваться подолгу на одном предмете. Связано это с возникновением так называемого «клипового» мышления. Информация теперь распространяется быстро, усваивается небольшими порциями, на все времени не хватает, мы извлекаем нужное для себя фрагментарно. Всевозможных знаний так много, что стараемся ухватить всего по чуть-чуть. И это произошло буквально на наших глазах. 20 лет назад мы могли собраться с друзьями и вместе посмотреть трехчасовой фильм. А сейчас я уже и сам не всегда способен посмотреть длинный фильм от начала и до конца. И это при том, что я люблю отдавать время неторопливому размеренному чтению, когда есть такая возможность. А что

же говорить о людях, которые привыкли беспрестанно пере-скакивать с одного на другое? Все это нельзя не учитывать, выходя на сцену. Хочет он того или нет, но, чтобы быть понятным, исполнитель должен ощущать себя в контексте своего времени, четко улавливать биение современности.

“ Почему-то принято считать, что профессионал приходит на концерт с одной целью, а так называемый «рядовой» слушатель — с другой.

— В 90-е годы, когда вы учились у Наумова, в стране сложилась тяжелая ситуация, ведущие педагоги Московской консерватории получали гроши, многие уехали за границу. Каким тогда было моральное состояние вашего учителя?

— Сейчас, оглядываясь назад, я понимаю, сколько было проблем и трудностей. Но я был тогда молодым, а молодость слепа и эгоистична. Нечто важное я просто не замечал. Отмечу некоторую растерянность, которая тогда была свойственна многим. С другой стороны, растерянность была присуща всему облику Наумова. И он еще эту черту своего характера артистически утрировал, и это получалось весьма трогательно. У меня никогда не было с ним настолько неформальных отношений, чтобы он мог пожаловаться мне на трудности жизни. Но я бы сказал, что его интерес к работе и любовь к ученикам перевешивали всю неустроенность тогдашнего существования.

— Наумов придавал большое значение сценическому поведению пианиста, полагая, что для слушателя в нем содержится дополнительная информация об исполняемом произведении. Но сегодня мы нередко видим, что мимика и жесты музыкантов подчас далеки от эстетических норм.

— Мне кажется, так проявляют себя индивидуальные психологические особенности исполнителей. Когда я был моложе, у меня мимики было гораздо больше, а сейчас это стало отвлекать от игры, мешать внутренней концентрации. Но я специально не работал над этим, все произошло как-то само по себе, естественным образом. А другим жестикуляция, возможно, помогает, в ней они органичны и даже красивы. Если они от этого лучше играют, то и хорошо. Вообще в исполнительском искусстве, да и в любом другом, важно все. Исполнение начинается уже с того момента, когда ты сделал первый шаг на сцену, а там не бывает ничего неважного и второстепенного.

— Как я поняла, свое профессиональное взросление вы отсчитываете не столько от консерватории, сколько от школьных лет, когда вашим воспитанием занималась Марина Васильевна Сухаренко.

— Это человек, который не только заложил во мне основы профессии, но и воспитал много важных качеств, необходимых как для исполнительства, так и для жизни. Скажу больше: я стал бы совсем другим, не привелось мне встретить такого учителя. Она вела себя бескомпромиссно по отношению и к себе, и к своим ученикам, поэтому в общении с ней было порой нелегко. Она всегда говорила, что если тебе дан талант, то это большая ответственность, и нужно жить соответственно таланту, во многом себе отказывая. В этом она была абсолютно права. В каком-то смысле, она занималась выковыванием личности, ведь для того чтобы стать человеком искусства, недостаточно иметь лишь природные данные.

Я знаю многих людей с великолепными способностями, но им иногда не хватает стержня, характера. Я и сам по природе ленивый, но меня научили преодолевать эту лень, и этим я обязан Марине Васильевне. С одной стороны, она поддерживала во мне уверенность в своих силах, с другой — прививала мне критическое мышление, главным образом в отношении самого себя.

Она была замечательным музыкантом, и многие ее интерпретации до сих пор мне кажутся верными, художественно оправданными. Все ее ученики независимо от способностей на сцене играли значительно лучше, чем в классе. Это очень важно: она умела объяснить исключительность момента концертного выступления, учила, как себя подготовить к нему, и я следую ее советам и сегодня. Марина Васильевна была доброй и строгой одновременно, любила свое дело до самозабвения, ее преданность ученикам можно назвать фанатичной. Она не просто умела, но страстно любила преподавать. Даже заурядные ученики у нее играли хорошо, интересно, зрело — это говорит о том, что она могла научить играть любого.

— *Правильно говорят: мастерство педагога проявляется на неталантливых учениках.*

— Да-да-да, это именно про нее. Надо сказать, что некоторые ученики не выдерживали ее требований и уходили, но я не допускал даже мысли, что мог бы учиться у кого-то другого. Я знал ее почти всю мою жизнь до момента, когда ее не стало. Она была для меня не просто педагогом. Ее роль в моей жизни настолько велика, что это могло бы стать темой отдельной беседы. Теперь, по прошествии многих лет, я могу уверенно сказать, что именно она полностью сформировала меня как музыканта; ее влияние, исключительно благотворное, я продолжаю чувствовать и по сей день. Я бы сравнил это с ускорением, которое придают на Земле летательному космическому аппарату. Оно должно быть очень сильным, чтобы преодолеть притяжение, а траектория — предельно точной, чтобы он смог достичь далекой цели. Ее вера учителя в меня — это та сила, которая до сих пор ведет меня вперед и не дает сбиться с пути.

— *Под конец хочу спросить про ваш замечательный проект записи фортепианной музыки композиторов Татарстана. Какова его судьба?*

— Мысль о создании подобной антологии пришла ко мне более десяти лет назад, когда я работал над программой из произведений татарских композиторов к 1000-летию Казани. Я открыл для себя много чудесной татарской музыки и был удивлен, что некоторые произведения записаны более полувека назад, а иные не записаны вовсе. Тогда мое увлечение вылилось в идею выпустить антологию из пяти дисков, которая даст представление о фортепианной музыке Татарстана. Один из дисков я решил полностью составить из своих фортепианных транскрипций. Обработки многих произведений наших композиторов я начал делать довольно давно, лет 20 назад. Тогда я искренне этим увлекся, работал вдохновенно, плодотворно. Сделал сюиту на темы балета Яруллина «Шурале», переложил несколько романсов Яхина, другие произведения — там есть замечательные мелодии, с ярким национальным колоритом. В своих транскрипциях я старался придать национальной музыке европейскую форму и блеск фортепианной виртуозности. Несколько лет назад я уже записал два диска, осталось еще три. Я понимаю, что это будет непросто, так как времени все меньше: трудно сочетать это с моим нынешним циклом концертов, кроме того, есть обязанности, которыми я не вправе пренебречь: педагогика, руководство летней школой и фестивалем Рихтера в Тарусе и многое другое. Но я считаю создание антологии своим музыкантским долгом, поэтому обязательно найду время, чтобы ее завершить. ■





Анна Резник

Фото предоставлены

д-ром Ваутером

Калькманом

«ОЧЕНЬ ТАЛАНТЛИВЫЙ РУССКИЙ»

О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ И ФОРТЕПИАННОМ НАСЛЕДИИ СЕРГЕЯ БОРТКЕВИЧА

Художественная культура — сложное, разнородное явление, в которое каждый мастер вносит свою посильную лепту. Для воссоздания полноценной картины того или иного исторического периода важно представление не только о «знаковых» фигурах, определивших художественный облик эпохи, но и о талантливых музыкантах, условно говоря, «второго ряда», наследие которых и по сей день представляет непреходящую эстетическую ценность. Восстановление исторической справедливости оказывается особенно необходимым, когда речь идет о русском зарубежье и об именах, которые длительное время по идеологическим причинам игнорировались.

Один из таких крупных мастеров отечественной культуры — **Сергей Эдуардович Борткевич (1877–1952)**, выдающийся русский музыкант конца XIX — первой половины XX века, видный представитель русского зарубежья. Современники высоко ценили его и как исполнителя, и как композитора. Так, Альфред Рейзенауэр доверил ему солировать вместо себя в Фортепианном концерте Листа № 2 A-dur, когда оркестром руководил Феликс Вайнгартнер. В. И. Сафонов в 1910 году лестными словами представлял Борткевича директору Одесской консерватории В. И. Малишевскому в качестве педагога по фортепиано: «Заграничным людям не доверяйте: большие люди не пойдут, а маленьких брать не стоит, можете очень обжечься. Есть в Берлине очень талантливый русский: Сергей Эдуардович Борткевич, ученик Рейзенауэра (Steglitzerstrasse, 31), превосходный пьянист и талантливый сочинитель, но пойдет ли, не знаю. Он в консерватории Штерна»¹. В 1913 году Артур Никиш восторженно принял Фортепианный концерт композитора № 1 B-dur и в «хвалебных выражениях рекомендовал это сочинение издательствам»².

¹ Странствующий маэстро. Переписка В. И. Сафонова 1905–1917 годов. М.: Белый берег, 2012. С. 275–276.

² Bortkiewicz, S. Erinnerungen // Musik des Ostens. N. 6. Kassel, 1971. S. 152.

Мориц Розенталь включал в свои программы сочинения Борткевича; композитор посвятил ему первую тетрадь фортепианного цикла «Жалобы и утешения» ор. 17.

Перу Борткевича принадлежат две симфонии, четыре симфонические сюиты (в том числе балет-сюита «Тысяча и одна ночь»), одночастные симфонические произведения — поэма «Отелло» ор. 19, Фантазия (Ноктюрн) «Грезы» ор. 34, «Увертюра к опере-сказке» ор. 53, опера «Акробаты», пять концертов для различных инструментов с оркестром (по одному для скрипки и для виолончели, и три — для фортепиано), а также «Русская рапсодия» для фортепиано с оркестром, камерно-инструментальные сочинения (Соната для скрипки и фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано, Фортепианное трио и несколько пьес), двенадцать вокальных циклов. Но центральное место в его обширном творчестве занимают произведения для фортепиано соло (около сорока опусов), которые в последнее время все чаще привлекают к себе внимание исполнителей.

За рубежом и в России издано несколько компакт-дисков с записью его произведений. Французский пианист и композитор Сиприен Катсарис, будучи членом жюри Международного конкурса им. А. Н. Скрябина в Москве (июль 2012 года), в своем сольном концерте в Малом зале консерватории посвятил сочинениям Борткевича отделение. Популяризации отдельных пьес педагогического репертуара, принадлежащих Борткевичу, способствовало издание в 2008 году в Петербурге цикла «Музыкальные картинки по сказкам Андерсена». В стенах Московской консерватории сочинения Борткевича неоднократно звучали в последние годы в концертных выступлениях и на академических вечерах в исполнении студентов, аспирантов и преподавателей.

Вместе с тем, наследие Борткевича в широких кругах отечественной музыкальной общественности остается в общем неизвестным, и в этом смысле прав М. Сегельман, который совсем недавно писал об этом музыканте: «Увы, с горькой

и почти стопроцентной уверенностью можно констатировать, что практически никто в нынешней России не знает о жизни и творчестве пианиста и композитора русского зарубежья Сергея Эдуардовича Борткевича»³.

Таким образом, приходится констатировать, что возрастающий интерес исполнителей к творчеству Борткевича не подкреплен в должной мере информацией о его жизни и творчестве, а также сведениями об интерпретации его фортепианных произведений.

Сергей Эдуардович Борткевич родился 16 (28) февраля 1877 года в Харькове.

Первые уроки музыки будущий композитор получил у матери. Затем учился в Музыкальном училище при Харьковском отделении ИРМО в фортепианном классе И. И. Слатина⁴, бывшего в то время их директором и руководителем симфонического оркестра. Также Борткевич брал уроки у ученика Л. Брамса и Ф. Листа — А. Ф. Бенша, преподававшего в Харькове в собственной музыкальной школе. По воспоминаниям Сергея Эдуардовича, его наставник «был очень талантливым пианистом и учителем»⁵.

В 1895 году Борткевич стал студентом юридического факультета Петербургского университета и одновременно Петербургской консерватории (класс фортепиано К. К. Фан-Арка⁶, теории музыки — А. К. Лядова). В 1899 году, в связи с поступлением на военную службу и последовавшей за этим тяжелой болезнью, Борткевич был вынужден оставить учебу.

Осенью 1900 года музыкант поступил в Лейпцигскую консерваторию в класс фортепиано Альфреда Рейзенауэра,

³ «PianoФорум», № 1, 2017.

⁴ И. И. Слатин (1845–1931) учился фортепианной игре у Александра Дрейшюка в Санкт-Петербургской консерватории (1863–1869) и у Теодора Куллака в Берлине (1869–1871).

⁵ Thadani, B. Sergei Bortkiewicz. Recollections, Letters and Documents / Bhagwan Thadani. — Winnipeg, 2001. P. 33.

⁶ К. К. Фан-Арк (1839 [1842?]–1902) — ученик Лешетицкого и Брамса, известный педагог, профессор Петербургской консерватории, автор нескольких методических работ по развитию фортепианной техники.

ученика Ференца Листа; теорию музыки Борткевич изучал у Соломона Ядассона⁷.

Имя пианиста Альфреда Рейзенауэра (1863–1907) неразрывно связано с Россией. В Российской Империи музыкант начал концерттировать с 1884 года и дал более 500 концертов. Его искусством восхищались такие выдающиеся отечественные пианисты-педагоги, как К. Н. Игумнов и А. Б. Гольденвейзер. Так, Игумнов вспоминал: «Рейзенауэр обладал изумительным качеством звука. После Антона Рубинштейна я ни у кого столь мягкого, полного, певучего звука не слышал. Его *pianissimo* было неподражаемо: все ноты звучали. Его *fortissimo* потрясало и в то же время не было слышно никакого стука»⁸.

Борткевич был одним из первых студентов Рейзенауэра в Лейпцигской консерватории. О своих теплых отношениях с учителем он писал: «От своего имени я могу и смею полагать, что Рейзенауэр выделял меня и возлагал на меня большие надежды»⁹.

Осенью 1904 года Борткевич переехал в Берлин. Здесь он жил до начала Первой мировой войны, летние же месяцы проводил в России или в путешествиях. Пресса того времени отзывалась о Борткевиче как о музыканте с «исключительными артистическими данными», «интеллигентном пианисте и прекрасном виртуозе, обладающем весьма ценным качеством — музыкальной индивидуальностью», как об артисте, «имеющем много данных для успеха». Исполнение Борткевича характеризовали как «удивительно тонкое, изящное и прочувствованное». «Техника его разработана хорошо, — отмечалось в рецензии на концерт, — пианист обладает достаточной силой удара, играет со смыслом и надлежащими оттенками».

В 1905–1906 музыкант преподавал в консерватории Клиндворта-Шарвенки. Здесь он познакомился с нидерландским пианистом Гуго ван Даленом (Hugo van Dalen), ставшим близким другом и пропагандистом творчества композитора. После выступлений в Берлине, Лейпциге, Мюнхене, Вене, Будапеште, Париже, городах Италии и России с программами из сочинений различных композиторов (Бетховен, Шуман, Лист, Рубинштейн, Рахманинов, Сгамбати и др.) Борткевич ограничил свой репертуар собственными произведениями. Тогда же он решил посвятить себя композиции. До написания симфонической поэмы «Отелло» ор. 19 (1914) он



создавал произведения только для фортепиано. В ноябре 1913 года в Берлине состоялась премьера Концерта для фортепиано с оркестром № 1 B-dur ор. 16 Борткевича в исполнении Гуго ван Далена.

Разразившаяся в 1914 году Первая мировая война трагически сказалась на судьбе музыканта. Борткевича сразу же поместили под домашний арест в связи с его российским происхождением, и впоследствии он был вынужден покинуть Германию. Через Швецию и Финляндию Борткевич бежал в Петербург, где ему тут же предложили должность в консерватории. Опасаясь политических беспорядков, музыкант отказался и вернулся в родной город Харьков. Там вокруг него собралось большое количество учеников. В этот период он много концерттировал, сочинил Концерт для виолончели

с оркестром ор. 20, Концерт для скрипки с оркестром ор. 22, а также фортепианные опусы 21, 24 и вокальный цикл на стихи П. Верлена ор. 23.

Тяготы революционного безвременья в полной мере легли на плечи Борткевича. Музыкант и его старая мать были арестованы (отец умер еще до начала войны). Невероятными усилиями ему удалось доказать, что как профессор и музыкант он имеет право заниматься своим делом. В июне 1919 года под натиском Белой армии большевики отступили, покинули Харьков, и Борткевич смог вернуться в свое родовое имение, которое оказалось полностью разграбленным. Он направил все усилия на его восстановление, провел там лето и сумел привести усадьбу в прежнее состояние. Однако музыкант был подавлен ужасными событиями и для

⁷ Соломон Ядассон (1831–1902) — немецкий композитор и педагог. Обучался в Лейпцигской консерватории, где, помимо композиции, брал уроки фортепиано у И. Мошелеса, а также у Ф. Листа в Веймаре. Впоследствии Ядассон — профессор Лейпцигской консерватории, руководитель различных музыкальных коллективов. Учениками Ядассона (кроме Борткевича) были также Феликс Вейнгартнер, Фредерик Дилиус, Гуго Риман, Кристиан Синдинг.

⁸ Цит. по: Мильштейн, Я.И. К. Н. Игумнов. — М.: Музыка, 1975. С. 149.

⁹ Bortkiewicz, S. Erinnerungen // Musik des Ostens. N. 6. Kassel, 1971. S. 146.



▲ Гуго ван Дален и Сергей Борткевич (Гаага, 1938)

поддержания сил отправился в Крым, где, опасаясь преследований, прожил больше года. В ноябре 1920 года Борткевич осуществил попытку эмигрировать.

После ряда трудностей музыкант получил разрешение высадиться в Константинополе. Имя композитора оказалось там известным и, благодаря содействию придворного пианиста Айлена Айлегея (İlen İleğey), служившего у султана, Борткевич получил возможность выступать с концертами и давать уроки игры на фортепиано.

Однако, несмотря на прекрасные условия проживания в Константинополе, музыкант все равно мечтал работать в Европе. При содействии посла Югославии Борткевич смог получить визу в эту страну. Оттуда он направился в Австрию, куда прибыл 22 июля 1922 года и где проживал до 1928 года (с 1925 года — уже как австрийский подданный).

Издательство Д. Ратера (D. Rahter) приобрело права на издание новых сочинений композитора. В Вене Борткевич написалopus 25–33, которые вышли в свет в этом издательстве. Среди них два фортепианных концерта: № 2 ор. 28 для левой руки и № 3 ор. 32 «Через тернии к звездам». Венская премьера одночастного Фортепианного концерта № 2 состоялась в начале июня 1927 года в исполнении пианистки Марии Нойшеллер (Maria Neuscheller), которой

посвящены Семь прелюдий для фортепиано ор. 40. В Вене композитор написал либретто оперы «Акробаты» ор. 50 и приступил к сочинению ее музыки. Сюжет основывался на новелле Германа Банга (Hermann Bang) «Четыре черта».

В Берлине, где композитор проживал с 1929 по 1933 год, Борткевич удостоился чести быть избранным первым председателем «Общества музыки и искусства Восточной Европы». Это позволило музыке Борткевича звучать во время мероприятий общества. Здесь он продолжил работу над оперой «Акробаты». Однако в 1933 году стало ясно, что не стоит надеяться на ее постановку в Германии ввиду иностранного происхождения автора.

В декабре 1933 года Борткевич решил вернуться в Вену в надежде, что его положение улучшится. Следующим крупным произведением Борткевича стала Симфония № 1 ор. 52 «Из моей Родины» («Aus meiner Heimat»). В 1935 году, после периода скитаний, композитор наконец обосновался на Blechturmstraße, 1, кв. 5. Здесь он прожил до своей смерти.

По случаю 60-летнего юбилея Борткевича 13 марта 1937 года Гуго ван Дален организовал в Гаагском обществе любителей искусства «Музыкальный вечер, посвященный Сергею Борткевичу». Газета «Residentiebode» от 15 марта 1937 года

писала: «Сергей Борткевич <...> принадлежит к числу живущих в изгнании представителей русского музыкального искусства, творчество которых заслуженно пользуется популярностью»¹⁰. В этом же году была написана Симфония № 2 ор. 55. В 1940-е годы Борткевич закончил работу над Югославской сюитой для оркестра ор. 58 (в 2013 году был обнаружен авторский вариант для фортепиано соло) и фортепианным циклом «Lugica nova» ор. 59, а также сочинил ряд других музыкальных произведений, в том числе Сонату для фортепиано № 2 ор. 60, «Фантастические пьесы» для фортепиано ор. 61 и Три мазурки для фортепиано ор. 64.

В годы Второй мировой войны и послевоенное время положение музыканта было тяжелым. Нередко Борткевич голодал. Нацистские власти запретили исполнение музыки Борткевича в Германии ввиду его российского происхождения, тем самым композитор потерял почти все доходы от авторских прав. Три раза за период Второй мировой войны он едва не лишился жизни из-за бомбежек и обстрелов во время уличных боев. В первые месяцы после войны Борткевич пребывал на грани отчаяния: композитор стал фактически нищим. Большая часть его произведений, опубликованных немецкими издательствами («Rahter», «Litolf», «Kistner & Siegel»), была уничтожена в результате бомбардировок немецких городов.

Осенью 1945 года Борткевич получил должность преподавателя фортепиано в Венской консерватории. Это назначение несколько поправило его финансовое положение. 18 сентября 1945 года он дал свой первый послевоенный концерт в Вене, на котором, среди прочего, исполнил Концерт для фортепиано с оркестром № 1 ор. 16.

В 1946 году Ханс Анквич-Клееховен (Hans Ankwich-Kleehoven) выступил с инициативой учредить Фонд Борткевича («Общество Борткевича») с целью сохранения и пропаганды творческого наследия композитора. Создание этой организации стало долгожданным признанием заслуг Борткевича и наградой за пережитые им трудности.

15 декабря 1947 года «Общество Борткевича» устроило большой концерт из сочинений композитора, в программу которого вошли: Две прелюдии из ор. 33, Соната для фортепиано № 2 ор. 60, отдельные миниатюры из «Фантастических пьес» ор. 61, Этюд ор. 65 № 2, Два этюда из ор. 29, Этюд ор. 15 № 7 и Баллада ор. 42. Все вышеназванные произведения были сыграны самим автором. Певец Антон Дермота (Anton Dermota)

¹⁰ Цит. по: Kalkman, W., Trapman, K. Sergei Bortkiewicz (1877–1952). Beschouwingen over zijn vriendschap met de Nederlandse pianisten Hugo van Dalen en Helene Mulholland en zijn betekenis voor de pianomuziek // Pianobulletin (European Piano Teachers Association), 2002. № 2. P. 7.

исполнил отрывки из «Русских песен» ор. 47 и «Полет сердца к звездам» ор. 62, а скрипач Антон Фитц (Anton Fietz) — вторую часть («Поэму») из Концерта для скрипки с оркестром ор. 22.

В последние годы жизни Борткевич создал много камерно-вокальных опусов. Многие стихотворения были сочинены самим композитором или представляли собой переводы на немецкий язык поэзии других авторов. Его последними композициями, созданными незадолго до смерти, стали песни ор. 74 «Искупление» («Erlösung») и «Прекрасное утро» («Schöner Morgen») на стихи Эдмунда Шваба (Edmund Schwab).

В октябре 1952 года Борткевич лег в больницу на операцию. Он не смог оправиться после нее и скончался в Вене 25 октября 1952 года. Композитор был похоронен 4 ноября 1952 года на Центральном кладбище Вены. После смерти Борткевича память о нем у его венских поклонников стала постепенно стираться. 6 марта 1973 года «Общество Борткевича» прекратило свое существование.

Борткевич проявил себя во многих жанрах, включая оперу. Но прежде всего композитор известен как автор более 40 опусов для фортепиано.

Сочинения для фортепиано с оркестром — это Концерт № 1 ор. 16 (1913), Концерт № 2 для левой руки ор. 28 (1923), Концерт № 3 ор. 32 (1927) и «Русская рапсодия» ор. 45 (1935).

Концерт вновь стал одним из наиболее заметных инструментальных жанров в первой половине XX века благодаря таким видным композиторам, как Сибелиус, Элгар, Рахманинов, Метнер и другие. К началу XX века традиция романтического концерта не исчерпала себя, а, напротив, накопила богатый потенциал для развития. Новаторские по приемам и драматургии, но в то же время романтические по музыкальному языку концерты Рахманинова подтверждают отмеченное.

Фортепианные концерты Борткевича входят в данный ряд. Несмотря на то что они создавались на протяжении всей первой трети XX века, они органично вписываются в панораму развития русского фортепианного концерта рубежа XIX–XX столетий. Выдвижение концертного жанра на лидирующие позиции наметилось в последней четверти XIX века и связано с творчеством Антона Рубинштейна, создавшего пять концертов, а также со знаменитым образцом жанра — Первым концертом Чайковского. Кульминационный этап в развитии жанра того времени представлен концертом Скрябина, первыми тремя концертами Рахманинова¹¹, а также концертами Метнера.

В концертах Борткевича заметна связь с перечисленными прототипами — от великих мастеров прошлого (Шопен, Лист и др.) до современников (Скрябин, Рахманинов). В них слышен тот же, что и у крупнейших отечественных композиторов, приоритет лирического начала, воплощенного в национально окрашенном мелосе.

Каждый следующий фортепианно-оркестровый опус Борткевича отличается большей концептуальностью, смысловой насыщенностью замысла (что закономерно для художника, перешагнувшего порог зрелости). Так, Третий концерт имеет философскую программу, выраженную в подзаголовке «Per aspera ad astra»; «Русская рапсодия» явно насыщена патриотическим смыслом, столь актуальным для композитора-эмигранта (примечателен замысел и его Первой симфонии «Из моей Родины», завершенной чуть ранее, в 1934 году, которая оканчивается цитатой гимна «Боже, Царя храни!»).

Другие сочинения крупной формы — это **Соната № 1 ор. 9 (1907) и Соната № 2 ор. 60 (1941).**

Соната № 1 (H-dur) — первое у Борткевича законченное сочинение крупной формы (не считая Фортепианного Концерта ор. 1, уничтоженного автором). Время создания данного произведения — пик развития русской фортепианной сонаты. В том же году появляются Первая соната Рахманинова и Пятая Скрябина; Прокофьев, Ляпунов и Мясковский уже работали над своими первыми опытами в этом жанре, законченными позднее. Незадолго до того были созданы две сонаты Глазунова (1901) и первые четыре сонаты Скрябина (1893, 1897, 1898, 1903).

Соната Борткевича — неотъемлемая часть этой традиции. Ее язык, круг образов органично связаны с тем комплексом художественных и конструктивных задач в русской музыке, который требовал реализации в сонатном жанре. Это прежде всего — потребность в расширении образного пространства, в «театре без слов», а также — в значительном масштабе высказывания, в весомости характеристик, которым тесно в рамках миниатюры.

В своем цикле Борткевич продолжает сонатную линию раннего Скрябина (по Третью сонату включительно). Однако Борткевич более традиционен в гармонии, а также неравнодушен к русскому романсовому мелосу, воспринятому через Чайковского. В перечне прототипов данного сочинения нужно отметить и Большую сонату последнего, а также — Третью сонату Шопена.

В отличие от первого сонатного опуса Борткевича, созданного в рамках живой традиции, второй представляет собой ее



▲ Австрия, 1942

«островком», чудом сохранившийся в новой, чуждой автору стилиевой среде. Вторая соната (cis-moll) отличается от Первой прежде всего масштабом замысла. Борткевич избирает четырехчастную форму, введенную Бетховеном, а затем подхваченную романтиками — Шопеном, Шуманом, Скрябиным. Четыре части произведения соответствуют бетховенской симфонической модели (сонатное Allegro, Scherzo, Andante, Finale). Тенденция к объединению цикла, развитая в концертах Борткевича, здесь уступает место подчеркнуто традиционной схеме. Форма частей сонаты проста даже в сравнении с Первым концертом; в структуре, в образности второй и третьей частей, в некоторых тематических аллюзиях оживает классицистское начало, симптоматичное для позднего периода творчества Борткевича. Оригинальна тональная драматургия сонаты: все ее части написаны в основной тональности, кроме третьей, дающей лишь ладовый контраст (Cis-dur). Вторая часть выступает своего рода «дублером» предшествующей, поскольку в ней оригинально разрабатывается тематизм и тональный план первой части.

Заметны различия в мелодике. Тематизм Борткевича становится более выпуклым, интонационно насыщенным, характерным, хотя и скрябинско-рахманиновским по генеалогии. Равно заметно

¹¹ Четвертый концерт и Рапсодия на тему Паганини, созданные в эмиграции, отражают уже не-

сколько иные стилиевые тенденции.

и движение гармонии Борткевича от носительной консонантности Первой сонаты к бифункциональности и альтерации Второй.

Аллюзийность тематизма, всегда бывшая важнейшей чертой музыки Борткевича, перешла здесь на новый уровень: как и в Третьем концерте, аллюзии приобретают символическое значение, превращаясь из знаков непреднамеренной инстинктивной приверженности — в осмысленный интертекст.

Баллада ор. 42 (cis-moll), написанная Борткевичем в 1931 году, также примыкает к сочинениям крупной формы. В произведении свободно сочетаются признаки различных классических форм (сонатность, вариационность, рондообразность, трехчастность), так же как, в частности, в одноименных сочинениях Шопена.

Сонаты и концерты Борткевича относятся к наиболее сложным образцам этих жанров в фортепианной литературе. Отмеченное касается как технической стороны исполнения, так и художественной.

Несмотря на то что в последние годы появилось немало звукозаписей фортепианной музыки Борткевича, их пока явно недостаточно, чтобы делать обобщения, касающиеся стилистических аспектов ее интерпретации. Необходимо учитывать также, что пока ни один крупный исполнитель не обратился к творчеству композитора. Поэтому нет возможности сравнивать концептуально различные трактовки сочинений Борткевича.

Все же и первые обращения пианистов к музыке композитора дают пищу для определенных, пусть достаточно локальных наблюдений о некоторых особенностях исполнительских реализаций произведений Борткевича в наши дни — времени резко возрастающего интереса к его творческому наследию.

К сочинениям крупной формы Борткевича чаще других обращался Стивен Кумс (Stephen Coombs) — английский пианист, записавший в 1992 году Первый фортепианный концерт ор. 16 (оркестром дирижировал Ежи Махсимиук — Jerzy Maksymiuk), Первую фортепианную сонату ор. 9 и Балладу для фортепиано ор. 42 (два последних опуса были записаны в 1996 и 1998 годах, но изданы лишь в 2008 г.).

Надо отдать должное артисту, который едва ли не первым стал открывать для современного слушателя произведения забытого русского композитора. И сделал он это вполне убедительно.

Ко Второй сонате Борткевича обратилось сразу несколько исполнителей. Наиболее убедительно прочтение болгарской пианистки Надежды Влаевой (Nadejda Vlaeva). Редкостная музыкальность и выдающиеся пианистические

ресурсы дали возможность артистке создать своего рода исполнительский шедевр и замечательно передать дух и букву сочинения. С точки зрения исполнительской реализации именно произведения крупной формы впечатляет совершенный баланс в соподчинении деталей и целого, быстрота и глубина эмоционально-смыслового переключения от одного раздела формы к другому и при этом способность целостного охвата произведения.

Интерпретация еще одного пианиста Второй фортепианной сонаты Борткевича заслуживает внимания. Итальянский пианист Альфонсо Сольдано (Alfonso Soldano) записал это произведение (и ряд пьес) в 2016 году. Его исполнение — весьма достойное, однако некоторые особенности прочтения артиста снижают общее благоприятное впечатление.

Рассматривая прочтения фортепианных сочинений Борткевича, нельзя не затронуть записи финского пианиста Йоуни Сомеро (Jouni Somero). Этот исполнитель зафиксировал в звукозаписи в 2014 году все фортепианные сочинения композитора, что само по себе говорит о многом. Правда, исполнительский уровень музыканта не позволяет ему каждый раз добиваться высоких творческих результатов. В ряде случаев он демонстрирует, на наш взгляд, схематичное, корректное исполнение, а подчас и такое прочтение, которое дает искаженное представление о музыке композитора.

Различные жанры, относящиеся к фортепианной миниатюре, составляют основную часть творческого наследия композитора. Им написано более 30 опусов, включающих пьесы малой формы: Четыре пьесы ор. 3, «Зарисовки Крыма» ор. 8, Четыре пьесы ор. 10, «Лирический размышления» ор. 11, Три пьесы ор. 12, Шесть прелюдий ор. 13, «Из моего детства» ор. 14, Десять этюдов ор. 15, «Жалобы и утешения» ор. 17, Три пьесы ор. 24, Три вальса ор. 27, Двенадцать этюдов ор. 29, Десять прелюдий ор. 33, «Роман» ор. 35, Семь прелюдий ор. 40, Элегия ор. 46, «На 3/4» ор. 48, Две пьесы ор. 49, «Новая лирика» ор. 59, Фантастические пьесы ор. 61, Три мазурки ор. 64, Четыре пьесы ор. 65, Шесть прелюдий ор. 66, «Женские эскизы» ор. 70.

Циклы фортепианных пьес педагогического репертуара — «Из моего детства» ор. 14, «Маленький путешественник» ор. 21, «По сказкам Андерсена» ор. 30, «Детство» ор. 39, «Марионетки» ор. 54, «Приключения Тома Сойера» ор. 68.

Если обратиться к звукозаписям миниатюр Борткевича, то наиболее яркими и впечатляющими представляются интерпретации молодой болгарской пианистки Надежды Влаевой (выполнены в 2014, изданы в 2016 году). Влаева удачно сочетает глубину проникновения в содержание музыки Борткевича и собственно

пианистическое воплощение замысла. Привлекает разнообразие образных состояний, «услышанных» исполнительницей и с совершенством ею претворенных.

Миниатюры Борткевича записаны, в том числе, пианистами С. Катсарисом, Ст. Кумсом, А. Сольдано и Й. Сомеро.

В заключение отметим, что один из важнейших факторов, определяющих облик Борткевича-композитора, — его принадлежность к плеяде композиторов-пианистов. Он продолжает традицию, идущую от Моцарта и Бетховена — через Шопена, Листа, Брамса, Рубинштейна, Скрябина, Рахманинова, Метнера.

Стиль Борткевича сохранял единство на протяжении долгого творческого пути композитора (1906–1950¹²). Для него характерны: опора на романтическую традицию — как западноевропейскую (Шопен, Лист, Шуман, Григ), так и русскую (Чайковский, Рахманинов, ранний Скрябин); оппозиционность радикальным тенденциям выхода за рамки классико-романтических норм, что не исключает своеобразие в трактовке традиционных форм.

О верности этим принципам свидетельствует все творчество Борткевича, для которого характерны целостность музыкального мышления, единство и простота основных элементов музыкального языка. В этом его позиция близка позиции А. Г. Рубинштейна: «Если музыкальные мысли разных композиторов походят друг на друга, то нельзя это сейчас же рассматривать как плагиат, особенно если эти композиторы доказали своими сочинениями, что им, слава Богу, незачем рядиться в чужие перья. Надо на это смотреть как на случайность, как на то, что два человека могут походить друг на друга, не будучи из-за этого вовсе в родственных отношениях»¹³. Правоту вышесказанного подтверждают и слова Рахманинова из интервью 1941 года: «Старый язык обладает неисчерпаемо богатыми возможностями. Молодые композиторы совершают ошибку, если считают, что, владея только техникой, они достигнут оригинальности. Подлинная оригинальность зависит только от содержания. Композитор может воспользоваться всеми известными приемами сочинения и написать произведение глубоко отличное и по стилю, и по мысли от всего созданного до него, потому что он вложил в эту музыку свою индивидуальность и свои переживания»¹⁴. ■

Сайт, посвященный композитору:
<https://sergeibortkiewicz.com/>

¹² Указаны даты создания первого опубликованного и последнего из известных ныне сочинений Борткевича.

¹³ Пушкина, Н. Г. Жизнь и творчество Г. А. Пахульского: Монография / Н. Г. Пушкина. — М.: МПГУ, 2014. С. 197.

¹⁴ Рахманинов, С. В. Литературное наследие / С. В. Рахманинов. Т. 1. М.: Советский композитор, 1978. С. 146.



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



КАК УДИВИТЬ СЛУШАТЕЛЯ?

ПО ПОВОДУ ИЗДАНИЯ КАДЕНЦИЙ В.И. САФОНОВА
К КОНЦЕРТУ РЕ МИНОР В.А. МОЦАРТА

Вот уж действительно — «нам не дано предугадать...».

Когда двадцатисемилетний коллежский асессор, служащий канцелярии Комитета министров Василий Ильич Сафонов, еще только собирающийся бросить государственную службу и поступить в Петербургскую консерваторию, с увлечением заносил на нотную бумагу наброски своих каденций к Концерту Моцарта (KV 466), то он и помыслить не мог, что через 130 лет его творение напечатают в крупнейшем нотном издательстве России. С скромный чиновник вряд ли мог и предположить, что ему будет суждено всего лишь через год блестяще окончить Петербургскую консерваторию и начать преподавательскую деятельность в своей alma mater; затем стать профессором и директором Московской консерватории, построить новое здание этого учебного заведения, сделать потрясающую педагогическую, пианистическую и дирижерскую карьеру. Но пока он «не волшебник, а только учится» и стоит на пороге своего «светлого пути». И он еще далеко не тот, вызывающий трепет, ненависть и восхищение «Василий Грозный», по хлесткому определению признанного «короля фельетона» — Власа Доросевича, не жалевшего ядовитых стрел в адрес Сафонова.

Первые композиторские опыты молодого музыканта немногочисленны и не вызывают выдающегося творческого дара. Сколько таких, порой многообещающих, «проб пера» безвестных авторов бесследно затерялось в пыльных запасах истории искусства! И кто знает, не стань Сафонов тем, кем он стал, смогли бы его наброски увидеть свет, привлечь внимание исследователей, выйти на концертную эстраду? Так уж устроено человечество — оно реагирует на имя, на узнаваемый «бренд». Салфетка из ресторана, отмеченная небрежным росчерком Пикассо, имеет все шансы превратиться в бережно хранимый музейный экспонат. И Юрий Тынянов не без причины иронизировал над торжественными предъюбилейными публикациями «новых

приобретений» якобы пушкинского текста, в которых «из четырех строк две помечены „нрзб“». Вполне понятный, но чуть запоздалый оттенок юбилейности присутствует и в рецензируемом издании, подготовленном еще к 150-летию Московской консерватории, но, волею судеб, вышедшем в свет к столетней годовщине смерти В.И. Сафонова.

Итак, «автор умер, но дело его живет». Две каденции Сафонова к моцартовскому ре-минорному концерту были обнаружены (с помощью известного сафоноведа Л. Л. Тумаринсона) в московском архиве семьи Сафоновых, затем тщательно отредактированы и прокомментированы профессором Московской консерватории А. М. Меркуловым. Издательство «Музыка» представило находку с поистине академической обстоятельностью: выверенный уртекст и факсимильное воспроизведение рукописи обрамляют предложенные на двух языках — русском и английском — сопутствующие материалы: аналитическая статья редактора и нотографическое описание автографа, дополненное изложением принципов данной публикации. Таким образом, в шестидесятистраничном издании сами каденции заняли всего девять страниц. При взгляде на этот впечатляющий антураж в подсознание невольно закрадывалась крамольная мысль: «А нет ли здесь пресловутого эффекта „салфетки Пикассо“?»

Но в пользу авторитетности публикации свидетельствует солидное научное реноме ее редактора А. М. Меркулова, для которого искусство каденции является одной из приоритетных и активно разрабатываемых им областей. Ведь перу ученого принадлежит основательный труд «Каденция солиста в эпоху барокко и классицизма»¹, под его редакцией в таком же академическом формате, как и нынешнее издание, были выпущены две каденции С.И. Танеева к Концерту Моцарта Ми-бемоль мажор (К 365)². Раритетные

¹ Меркулов А. М. Каденция солиста в эпоху барокко и классицизма. М.: Дека-ВС, 2014.

² Танеев С. И. Две каденции к концерту В. А. Моцарта для двух фортепиано с оркестром. М.: Музыка, 2007.



образцы каденций звучали в концертах организованных им фестивалей фортепианных транскрипций, — в частности, именно в рамках этого проекта еще в декабре 2011 года впервые были исполнены каденции Сафонова.

Появление каденций рядом с транскрипциями далеко не случайно — и в том, и в другом случае это виды творчества, материалом которого служат уже существующие произведения. Каденция солиста — своеобразный «стилистический оффшор», территория исполнительской свободы. Здесь интерпретатору чуть ли не официально позволено отойти от «категорического императива» верности авторскому тексту, тем более что текста самих каденций может и не быть, как это часто наблюдается у Моцарта. И тогда начертанная композитором многозначительная фермата на тоническом квартсекстаккорде превращается в коварный вопросительный знак, обращенный к солисту. «Ответ», который дает на этот вопрос Сафонов, подробно анализируется во вступительной статье.



Статья лишена безоглядной апологии и стремится к взвешенности и обоснованности оценок. Автор вполне справедливо предполагает, что «в целом ярко романтические по языку и пианистическим приемам каденции Сафонова к моцартовскому фортепианному концерту d-moll кому-то сегодня покажутся старомодными и имеющими исключительно историческое значение»³. Действительно, для современного концертирующего пианиста эти каденции не представляют значительной технической трудности. Их оригинальность заключается в том, что, помимо романтических влияний, здесь содержатся «очевидные фрагменты, выдержанные

в классицистском ключе». Впечатляющей художественной находкой Сафонова становится своеобразный «Rückblick» — цитирование в каденции к третьей части тем предшествующих (Allegro и Romance), данных в полифоническом сплетении.

Отрадно, что публикация каденций не осталась сугубо академическим фактом: они прозвучали в интерпретации Екатерины Мечетиной в Большом зале Московской консерватории в моцартовской монографической программе⁴, еще раз подтвердив главную цель виртуозной импровизационной вставки: «Не просто напомнить о сочинении, а удивить слушателя напоследок»⁵. Каденции

Бетховена (WoO 58), обычно исполняемые большинством пианистов в Концерте ре минор Моцарта, до сих пор способны поразить слушателей свободным полетом фантазии и неожиданными тональными поворотами. Но все же с течением времени эти гениально-причудливые страницы настолько «срослись», «сроднились» с моцартовской партитурой, что стали вполне ожидаемыми, словно бы канонически-неотъемлемыми разделами формы произведения. Поэтому на вопрос, вынесенный в заголовок рецензии: «Как удивить слушателя?», — имеется простой ответ: «Выбирайте для исполнения каденции Сафонова». ■

³ Меркулов А. М. Каденции Сафонова к Концерту d-moll Моцарта в контексте фортепианного искусства второй половины XIX века // Сафонов В. И. Две каденции к Концерту В. А. Моцарта d-moll KV 466 для фортепиано с оркестром: Уртекст и факсимиле. М.: Музыка, 2018. С. 20.

⁴ 13 марта 2018 г. Большой зал консерватории. Московский государственный академический симфонический оркестр под управлением Павла Когана. Дирижер Владимир Вербицкий.

⁵ Меркулов А. М. Каденции Сафонова к Концерту d-moll Моцарта. С. 21.

ВРЕМЯ ПЕРВЫХ

КОНКУРС



Ольга Юсова
Евгений Евтюхов

GRAND PIANO
COMPETITION

Конкурс юных пианистов Grand Piano Competition, прошедший во второй раз в Москве под патронатом Дениса Мацуева, сразу завоевал статус одного из самых престижных мероприятий в сфере культуры. Грандиозные церемонии открытия и закрытия, привлечение к сотрудничеству одного из лучших российских коллективов — Госоркестра имени Светланова, одного из статусных дирижеров — Александра Сладковского, выдающихся музыкантов мира в качестве членов жюри, масштабное освещение в СМИ, трансляция выступлений по интернет-каналу Medici TV, лучшие концертные залы столицы, предоставленные Московской филармонией и Московской консерваторией, выгодные ангажементы для лауреатов и участников в проектах Мацуева, Сладковского, Гергиева, филармонии и даже фестиваля в Вербье — все это, несомненно, подчеркивает высокий рейтинг конкурса и создает вокруг него громкий, но заслуженный ажиотаж. «Младшим братом конкурса Чайковского» называет свое детище Денис Леонидович — впрочем, зрелость и профессионализм участников, а также перспективы, которые перед ними открываются, дают основание думать так и без его слов.

Пятнадцать конкурсантов отбираются из сотни сверхталантливых юных пианистов мира по видеозаписям. После тщательного отсева остаются действительно уникальные в своей одаренности дети, которые исполняют произведения запредельной сложности, демонстрируя владение исполнительским искусством на высочайшем техническом и художественном уровне. Чтобы распределение призовых мест не стало тяжелым ударом для прошедших этот суровый кастинг и трудным моральным выбором для жюри, Денис Мацуев придал мероприятию характер фестиваля-смотра и разработал для него щадящие самолюбие и психику участников условия, согласно которым, как он не устает повторять, проигравших на его конкурсе нет. Это выражается прежде всего в том, что все 15 человек гарантированно проходят в финал и играют с оркестром. В итоге один из всех все-таки становится обладателем Гран-при — акустического рояля Yamaha C3X, ну а все остальные получают денежные призы и приглашения выступить на различных крупных фестивалях и концертах.

Поколение индиго

Это действительно необычные дети — этакая маленькая братская ложа гениев. В антракте концерта-открытия я случайно увидела, как высоченный, почти двухметрового роста Иван Бессонов по-взрослому подал свою огромную лапищу крохотному Елисею Мысину, шестилетнему пианисту, наверняка будущему участнику конкурса, и сказал ему дружелюбное: «Привет». Если бы вдруг оказалось, что их рукопожатие было каким-то особым знаком принадлежности к тайному сообществу, я бынисколько не удивилась. Странно, что они не ходят в белых фартуках и перчатках. Шутка. Атмосфера в среде конкурсантов потрясающая. Тихие профессиональные разговоры, глубокие и интересные мысли, высказанные в интервью, серьезность, достоинство, сдержанность в поведении. Все время забываешь, что это всего лишь дети. Принципы товарищества тут действительно как внутри рыцарского ордена: взаимная поддержка, участие, искренний интерес друг к другу и не снисходительное, а абсолютно

равное общение старших с младшими. Маленькая Саша Довгань шутит, а Валентин Малинин и Иван Бессонов внимательно ее выслушивают и весело смеются над ее шутками. Мило.

Денис Мацуев, давно знающий почти всех конкурсантов, говорит, что это необыкновенное поколение. Помимо музыки, они занимаются бог знает каким количеством важных, интересных и полезных вещей: много читают, учат языки, играют в шахматы, разбираются в компьютере. Кое-что добавлю к этому от себя: Ева Геворгян в начале конкурса сказала, что, если получит премию, потратит ее на частные уроки дирижирования, у нее есть и еще одно увлечение — смотреть фильмы на английском языке. Роман Борисов увлекается футболом, Сергей Давыдченко сейчас штудировает «Тихий Дон», а когда ему становится грустно, просто садится за инструмент почитать с листа какое-нибудь новое произведение, такое вот у него хобби. Ева Геворгян, Иван Бессонов и Евгений Евграфов еще и пишут музыку, двое из этих троих — Иван и Евгений — даже включили по одному собственному сочинению в конкурсную программу,

а вот Ева почему-то застенялась, хотя уже написала уйму всего, включая квинтет, трио и многое другое, что показывала на композиторских конкурсах.

Этих детей находят повсюду: Мацуев утверждает, что подчас в маленьких отдаленных городках, ну чисто как у Бориса Акунина в романе «Азазель». В нем, если помните, охотница за одаренными детьми говорила, что гений — это человек, который просто вовремя оказался в нужной среде, питающей заложенный в нем от природы талант. Вот так и наши большие музыканты считают своим долгом отыскивать, растить и лелеять детей с уникальными дарованиями и держать их в поле зрения с малолетства. Сережа Давыдченко одно время ежедневно преодолевал несколько десятков километров, чтобы из маленького поселка в Ставропольском крае добраться до музыкальной школы в Минеральных Водах, ну а теперь он учится в школе при Ростовской консерватории. Роман Борисов — из Новосибирска, Валентин Малинин родом из Нижнего Новгорода. Их пестуют с младых ногтей, так что все они на сцене не новички, а в основном



еще и лауреаты многих других детских состязаний — «Щелкунчика», конкурсов имени Крайнева и Astana Piano Passion, участники крупных фестивалей в Москве, Петербурге, Европе. Ну а нынешний конкурс для всех — нечто вроде пика карьеры на настоящий момент.

Мацуев заявил, что не забывает следить даже за теми, кто не попал в число пятнадцати участников, ведь и за бортом конкурса остались достойные дети. Они с Валерием Пясецким все сокрушались, что пришлось отсеять какого-то мальчика из Коста-Рики, очень талантливого, но — такова жизнь, всех на Grand Piano не возьмешь. Космополитичность этих поисков восхитительна: выглядит все так, как будто искушенные в своем деле мэтры стараются даже не ради славы возлюбленного Отечества, а для Вселенной и ее окрестностей — лишь бы вдруг не проморгать появление того «нового Гайдена», который «сотворит Великое». А их личный интерес — насладиться искусством очередного юного гения, какими бы ни были его национальные корни. «Талант не имеет национальности», — это слова главного идеолога и создателя конкурса.

Состав конкурсантов на Grand Piano был, естественно, интернациональным: американец Перрен-Люк Тиссен, кореянка Чивон Ян, три китайца — Тиньхун Ляо, Ичэн Юй и Игуо Ван, белорус Владислав Хандогий, казах Санжарали Копбаев, остальные — россияне: Иван Бессонов, Роман Борисов, Ева Геворгян, Евгений Евграфов, Сергей Давыдченко, Валентин Малинин, Егор Опарин и Александра Довгань. Выборка пропорциональна мировому раскладу сил — конечно, каким его видит Денис Мацуев, во многих интервью утверждающий, что наши музыканты все равно самые лучшие, что бы там ни говорили. Так что контроль за вспыхивающими по всему миру юными искорками пристальный и неотступный, и скрыться от «сачка», которым ловят таланты, у юных гениев, похоже, не получится.

Без скидок на возраст

Фестивальный характер мероприятия тем не менее не отменил его соревновательного духа. Да и сама по

себе декларация принципа «здесь нет побежденных» таила в себе некоторое лукавство. Ведь пятеро из участников должны были стать лауреатами, им предлагалась наградная сумма в пять тысяч долларов, оставшимся же вне этой пятерки предназначалось лишь по одной тысяче. Из числа лауреатов необходимо было выбрать одного будущего владельца подарочного рояля. Так что возможность абсолютно равного распределения наград отсутствовала изначально, зато реалии жесткой конкуренции постоянно напоминали о себе и подхлестывали участников к ожесточенной борьбе.

Сольный тур проходил в Рахманиновском зале в жуткую жару, напавшую в эти два дня на столицу. Члены жюри и зрители изнывали от отсутствия вентиляции, в то время как участники проявляли спартанскую выдержку и выносливость в нелегких погодных условиях. У каждого юного исполнителя был при себе беленький платочек для клавиш и лба, и с жарой все успешно справились. А и то верно, что если уж нацеливаться в перспективе на Конкурс Чайковского, то и по температурному параметру к нему нужно быть



▲ Иван Бессонов



▲ Роман Борисов



▲ Игоу Ван

готовым — уж где-где, а на традиционно летнем «Чайнике» участники всегда как взмыленные лошади на скачках.

После первых же выступлений стало ясно, что все они будут немислимыми по уровню игры. Просто перечислим некоторые произведения, которые были исполнены в сольных программах: Третья, Девятая сонаты и Фантазия h-moll Скрябина, «Вальс» и «Ночной Гаспар» Равеля, этюды, рапсодии и транскрипции Листа, Andante spianato и Большой блестящий полонез Шопена, не считая, конечно, и других его сочинений, сонаты Гайдна, Моцарта, Бетховена и даже Гуммеля, сказки Метнера, произведения и транскрипции, написанные современными виртуозами Амленом, Володосем, Плетневым и т.д. и т.п.

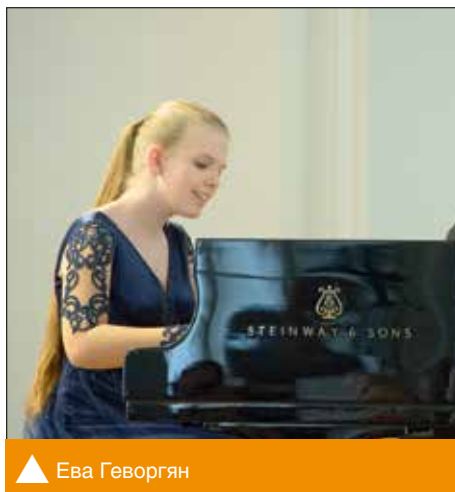
Легкость, с которой преодолевались юными пианистами технические

трудности, была просто ошеломительной. Закрыв глаза, нетрудно было почти во всех случаях вообразить за инструментом зрелого, находящегося в расцвете карьеры музыканта. Техническую подготовку участников член жюри Борис Петрушанский в шутку назвал «зверской», отметил в игре всех без исключения «головкружительную точность» и сказал, что его «завидки берут от такого уровня игры». «Вы представляете, что такое дети в 10, 12, 13, 14 лет? Ведь они, — говорит Петрушанский, — только выдупились из яйца. Раньше таких было всего-то 3–4 человека на всю страну, нам же пришлось отслушать 98 человек, и они все потрясающие. Я чувствовал себя адвокатом дьявола, а не адвокатом Бога, так как приходилось выискивать в их игре то, что меня не удовлетворяло лишь совсем чуть-чуть. Поразительное зрелище: как смело

все они вступают в эту кипящую реку исполнительского искусства и плывут, не тонут, борются с волнами. То, как они это делают, просто невероятно».

Именно эта совсем взрослая виртуозность выступающих как будто развязывала руки критикам, и те начинали подходить к детям с мерками, по которым обычно судят об участниках солидных мировых состязаний, а то и вовсе о давно состоявшихся и много концертирующих артистах. То есть без всяких скидок на возраст и даже на обычное детское волнение. Такой вот психологический феномен. Впрочем, если действительно забыть о том, что на сцену один за другим поднимались подростки, то некоторую группу общих замечаний следует все-таки признать справедливой. Добрая половина виртуозов из всей мочи жала на педаль и свои программы исполнила

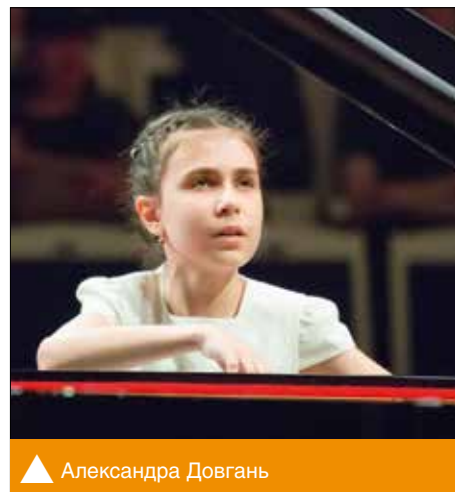




▲ Ева Геворгян



▲ Сергей Давыденко



▲ Александра Довгань

с таким азартом и темпераментом, что хотелось чуть-чуть повернуть влево ручку громкости, — как будто все они давно привыкли выступать в залах как минимум на две-три тысячи зрителей. Правда, тот же Борис Петрушанский отнесся к этому довольно снисходительно. По его словам, дети просто не смогли порепетировать в Рахманиновском зале с теми, кто подсказал бы им, какой уровень динамики выбрать. А те участники, которые были хорошо знакомы с особенностями этого зала, приспособились к акустическим сложностям без всяких проблем. Тут в более выгодном положении оказались, конечно, конкурсанты из России.

Станным выглядел иногда и выбор инструмента: вроде бы с учетом программы справиться с акустикой участнику было бы легче на рояле Steinway, а он выбирал инструмент Yamaha, и наоборот.

Причем, что парадоксально, представители Азиатско-Тихоокеанского региона предпочитали преимущественно Steinway.

Главное же впечатление и целый комплекс противоречивых чувств — от восторга до недоумения — были связаны у критиков с выбором юными пианистами произведений с серьезным философским, драматическим и трагическим содержанием, исполнение которых обычно предъявляет музыканту требование не только высокой техники, но и эмоциональной зрелости, мудрости и опыта. С чем сравнить эффект от этого несоответствия? Наверное, это как если бы ребенок взялся за художественное чтение романов Толстого: красиво прочитать и правильно расставить акценты с помощью взрослых он, наверное, сможет, но вот до конца понять всю глубину произведения,

пропустить его через себя, наполнить выступление собственными чувствами — вряд ли, потому что этих чувств у него пока просто не может быть в силу юного возраста.

Вопрос о соответствии исполняемых программ возрасту участников фактически был основным в группе других вопросов, с которыми наш журнал обратился как к конкурсантам, так и к специалистам — педагогам и членам жюри. А заодно уж захотелось расспросить обо всем, что имеет отношение к творчеству этих прекрасных юных интеллектуалов. Конечно, в первую очередь по понятной причине общаться пришлось с участниками из России, ведь почти все они стали лауреатами. В целом из этих ответов сложилась потрясающая картина невероятно трудной подготовки детей к этому конкурсу и их уникальной жизни.





▲ Евгений Евграфов



▲ Санжарали Копбаев



▲ Тиньхун Ляо

Лики современного GRAND-пианизма

15-летний **Роман Борисов** был тем конкурсантом, который постоянно заставлял публику протирать глаза, чтобы поверить в то, что увиденное и услышанное — правда. Исполнение 111-го опуса Бетховена и Первого концерта Брамса, не считая всего остального в его программе, стало, безусловно, смелой заявкой юного пианиста на артистическую зрелость. Программа была подготовлена им летом прошлого года, но на больших сценах или других конкурсах, по его словам, не обыгрывалась (за исключением *Andante spianato* и Большого блестящего полонеза Шопена, исполненных в конце прошлого года в Москве). Произведения он выбирал сам, педагог — а это знаменитая Мери Симховна Лебензон — сначала

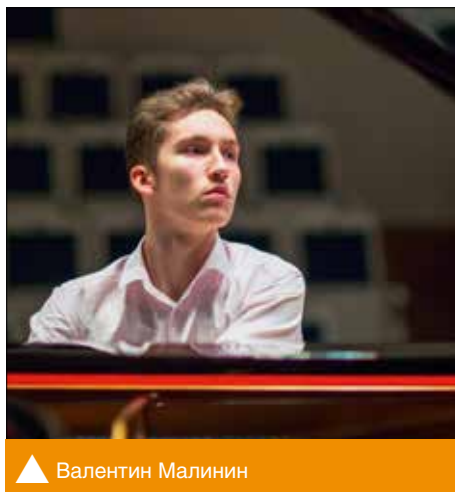
этому выбору сопротивлялась, но в итоге натиску ученика уступила и пришла ему на помощь в работе над выбранным материалом. Из бетховенских сонат он имеет в руках лишь отдельные части 1-й, 3-й, 5-й, 16-й, 21-й и вот теперь подготовил 1-ю часть 32-й сонаты, то есть полностью — ни одной, но 32-ю выучить до конца все-таки планирует. Из концертов в репертуаре — 1-й Шопена, 1-й Бетховена, 23-й Моцарта, ре-мажорный Гайдна, фа-минорный Баха. С оркестром играет нечасто. Но решил покорить Брамса. Перед конкурсом сыграть с оркестром выученный концерт не удалось. Папа Романа рассказал, что они с сыном долго разыскивали с этой целью хотя бы студенческий оркестр, но так и не нашли. Что любопытно: перед туром с оркестром я интервьюировала **Дмитрия Башкирова**, присутствовавшего на конкурсе в качестве гостя. На

просьбу прокомментировать выбор участниками столь сложных произведений он страшно возмущался, в частности, тем же Брамсом. «Нет еще таких гениев, которые в этом возрасте могли бы сыграть это сочинение», — заявил мэтр. Но когда я спросила его о том же самом уже после выступления Романа, он вовсе восхищался исполнением и хвалил юного пианиста в самых лестных выражениях.

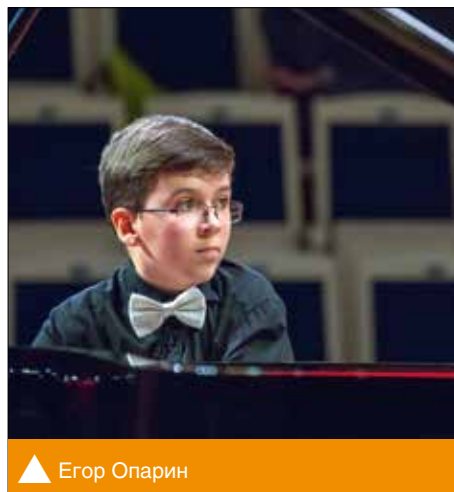
Более основательный подход в изучении сложнейших произведений взрослого репертуара можно было увидеть у другого российского участника — 16-летнего **Евгения Евграфова**. Одним из сочинений, представленных им на конкурс, была Соната № 9 Скрябина. В том же разговоре Дмитрий Александрович Башкиров, узнав, что юный пианист играет 9-ю сонату Скрябина, схватился за голову и начал выпытывать, что было



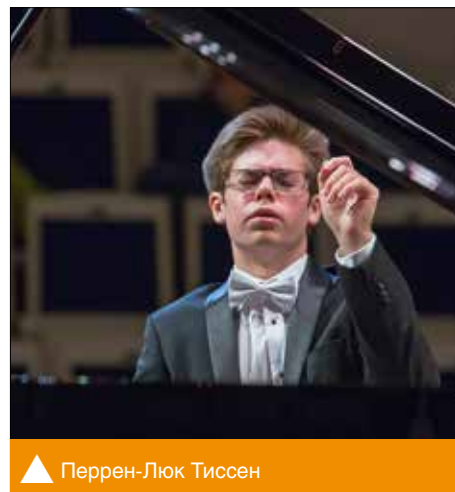
▲ Концерт-открытие. Лауреаты-2016 Александр Малофеев, Сандро Небиеридзе, Госоркестр им. Е. Светланова, А. Сладковский



▲ Валентин Малинин



▲ Егор Опарин



▲ Перрен-Люк Тиссен

сыграно им у композитора до этого. Вот полученный из первых рук ответ. Прежде чем приступить к сонатному творчеству Скрябина, Евгений сыграл множество других его произведений, причем настолько успешно, что неоднократно получал спецпризы именно за исполнение музыки Скрябина на международных конкурсах. Удивительно, но изучение сонат он начал сразу с 9-й, причем первое знакомство с ней относит к своим 12 годам. Текст он тогда выучил под контролем своего педагога Юрия Богданова, дальше в постижении скрябинских сонат двигался самостоятельно вот в таком порядке: 2-я, 8-я, сейчас учит 10-ю. Гордится тем, что в тексте 8-й сонаты педагог не нашел у него ошибок. Евгений поделился своими сомнениями насчет Скрябина, говорит, что многие ему не советуют заниматься творчеством этого композитора, — мол,

сейчас никому это не нужно и не интересно. Но все-таки, несмотря на советы, он упорно идет по пути, который считает правильным. Твердых мужских принципов человек.

16-летний **Валентин Малинин** (педагог Мира Марченко), исполнитель Третьей скрябинской сонаты, признался, что это первое произведение композитора в его репертуаре, но он не считает, что оно ему не по возрасту и что прежде, чем приступить к нему, непременно надо было испытать себя в других скрябинских сочинениях. Самое главное для понимания произведения, говорит Валентин, схватить некий «дух» скрябинского творчества, тогда все пойдет правильно. По его словам, это произведение для него пока новое, таит в себе много разных возможностей для интерпретаций в будущем. Сейчас он сыграл лишь одну из

его версий, а потом он надеется делать открытия всякий раз, как станет исполнять его, потому что это произведение на всю жизнь. Кроме сонаты Скрябина в сольной программе Валентина было еще два сверхвиртуозных произведения — этюд Амлена «Тарантелла» и «Полет шмеля» в обработке Цифры, сыгранные им бесподобно. *«Да вы вспомните кого угодно, — говорит мальчик, — все всегда играют что-нибудь не по возрасту. Вопрос в том — как играть».* Что тут скажешь? Возразить нечего. Ему виднее. Добавлю, что Валентин прошел отбор на конкурс в Оберлине, в июле поедет в Америку соревноваться с 33 другими юными пианистами мира.

Ни о какой детскости не может быть и речи в выступлении 14-летней **Евы Геворгян**. Это умная, с сильным характером и нежным сердцем девочка, смелая,



▲ Концерт-открытие. Денис Мацуев, Александр Сладковский



▲ Владислав Хандогий



▲ Ичэнь Юй



▲ Чивон Ян

отважная, яркая и женственная. Этакая светловолосая красавица — Русалка, Олеся... Нет, скорее все-таки — настоящая Маргарита, героиня ее самой любимой на настоящий момент книжки Булгакова. Все надолго запомнят ее с «Пляской смерти», исполняя которую, она, казалось, воображает себя на знаменитом балу из того же литературного произведения. По ее словам, с сентября прошлого года она начала учиться у Наталии Труль, и это ознаменовало переворот в ее жизни. «Наталия Владимировна ничего не упускает из вида, для нее не существует мелочей — ни в моей игре, ни в моей внешности. Она внимательно рассматривает фасон моего платья, следит, как подстрижены ногти. Раньше я не придавала этому значения, но она научила меня брать звук определенным образом, и ногти стали мешать. Ведь я пока больше делаю это от спины, чем от пальцев. Мы много общаемся, создаваемся каждый день, она даже разрешает репетировать у нее дома на рояле», — рассказывает Ева. Свою подготовку к конкурсу она описала с присущим ей потрясающему интеллекту юмором: «Наталия Владимировна сказала, что мне идет Лист — поэтому у меня и в первом туре, и в финале его произведения. За три месяца до конкурса она предложила мне выучить 6-ю рапсодию. Я выучила, принесла ей уже готовую, в хорошем темпе. Но она вдруг говорит: «Нет, 6-я не пойдет. Выучи 2-ю». А ведь 2-я рапсодия самая трудная. Через какое-то время я принесла ей 2-ю, но она опять сказала, что эта рапсодия не пойдет — она для конкурса невыигрышная. «Давай, — говорит, — учи 12-ю». Я взмолилась: «Наталия Владимировна, пожалуйста меня». Но все равно пришлось выучить и 12-ю. Наталия Владимировна и ее мне чуть не поменяла на другую, но времени уже не оставалось, и пришлось играть то, что есть. Из концертов на Grand Piano я хотела взять Чайковского, но Наталия Владимировна говорит: «Выучи лучше «Пляску», тебе

пойдет». Пришлось буквально за полтора месяца до конкурса выучить «Пляску». На первом туре я очень волновалась, у меня даже крутило живот, тошнило от волнения, но когда я увидела в зале улыбающуюся мне Наталию Владимировну, сразу успокоилась». Гвоздем ее сольной программы стали «Бостон и Регтайм» из сюиты «1922» Хиндемита — острохарактерная виртуозная пьеса с колоссальными возможностями для показа как технических, так и художественных возможностей исполнителя, которая вызвала бурные аплодисменты после игры Евы. Кстати, в июне Ева Геворгян уже будет выступать на конкурсе молодых пианистов в Кливленде с совершенно другой программой. И Лист у нее там будет совсем другой — «Кампанелла» и транскрипция «Риголетто», плюс к этому Шуман, Бах, а также концерт Грига. Говорю это для того, чтобы подчеркнуть экстремальный характер обстоятельств, в которых выступала эта мужественная девочка на конкурсе Grand Piano, держа в голове и руках программу другого конкурса, предстоящего ей буквально через месяц. За ее 10-минутным рассказом о себе просматривается колоссальный объем работы, которую она проделала, чтобы выступить здесь с таким успехом. «Евушка моя», — вот так ласково обратилась к ученице Наталия Труль в артистической после концерта. Она ждет от Евы в Кливленде самого высокого места. Сказала: не ниже второго. Но это, видимо, прогноз скромный, с запасом.

А вот что Наталия Труль думает по интересующей нас теме преждевременного исполнения детьми сверхсложных программ. «Моя устойчивая позиция в том, что все конкурсы должны быть по дороге основной линии развития ребенка. Надо помнить, что это всего лишь девочка, которой только что исполнилось 14 лет. Меня интересует лишь одно — чтобы она спокойно развивалась и чтобы к 17 годам мы имели непокоренного человека. Этот конкурс чудный: он свободный

по программе, проводится у себя дома, есть тур с оркестром, это раскрученное, извините за жаргон, мероприятие, которое добавит ей известности. Здесь можно себя показать с разных сторон, есть хорошие залы и прекрасные инструменты, очень профессиональное жюри, которое вполне могло украсить даже конкурс Чайковского. Ева будет участвовать в конкурсах лишь для того, чтобы проверить, что мы с ней наработали. Самое страшное — это дать ребенку программу выше его возможностей. Поздние сонаты Бетховена — это настолько серьезно, что я лично не стала бы даже пробовать, потому что для такого произведения человек должен эмоционально созреть».

Член жюри **Станислав Юденич**, напротив, считает, что детский уровень программ — не повод для беспокойства, потому что это всегда дает толчок к дальнейшему развитию. «В Рахманиновском зале замечательная акустика, но надо уметь ее использовать, и у того, кто открывает свои уши, все сразу становится на место. Но у меня не было больших претензий по этому поводу. Для меня всегда самое важное — как юные пианисты доносят до нас композиторскую мысль, насколько естественно они это делают. Вот на это я смотрю очень внимательно, пытаюсь разглядеть их потенциальные, возможно, скрытые способности. И вот здесь уже нельзя сказать, что все дети одинаковы. К некоторым возникают замечания. Конечно, мы должны делать скидку на возраст, ведь задачи их на конкурсе чрезвычайно сложны и многообразны. Они еще учатся. Да ведь и мы все тоже учимся», — раскрыл свою позицию Юденич.

Конкурсная программа 15-летнего **Ивана Бессонова** (педагог Вадим Руденко) была весьма умеренной сложности — конечно, если сравнивать с программами некоторых других участников. Он сыграл ее легко, непринужденно, с невероятным темпераментом. Видимо, это давно отрепетированные им сочинения,

в которых уже можно было продемонстрировать собственные идеи и артистизм. Красочной и эмоциональной получилась у него Вторая английская сюита Баха, в которой он показал умение ставить перед собой масштабные задачи, тонкое слышание и незаурядное владение приемами полифонии, при этом романтизируя старинное барокко и насыщая его страстными, чувственными интонациями, близкими современному человеку, жаждущему ярких, сильных ощущений. Во всем этом была полнота жизни, много личной свободы и исполнительской смелости. Может, такое исполнение Баха вовсе не академично, но, видимо, востребовано широкой публикой, с которой Иван давно на короткой ноге. «Думку» он сыграл с русской удалью, размахом, широтой, с внезапными, но завораживающими переходами к задушевности и щемящей грусти, то есть со всей мощью и глубоким пониманием своих национальных корней. Его собственная пьеса «Праздничный вальс» доставила огромное эстетическое и эмоциональное удовольствие: яркий танцевальный характер, многоплановая пестрая образность и прекрасный (и редкий сегодня) мелодизм. Добавлю, что главные качества Ивана — бесконечное обаяние и артистизм — выручают его, когда возникает дефицит человеческого опыта.

Наиболее соответствующие возрасту программы были у младших детей, и это естественно: до какого-то определенного момента к серьезным произведениям дети продвигаются постепенно, накапливая техническую базу, и лишь лет с 14 у них начинается стремительное форсирование взрослого репертуара. А до этих пор сказывается щадящий режим занятий, который создают педагоги, стараясь нагружать юных пианистов новыми знаниями и навыками с осторожностью, одновременно держа под контролем все параметры развития ребенка. Например, 13-летний **Сергей Давыдченко** до конкурса на протяжении двух с половиной лет исполнял на сценах концерт Грига, а также 1-ю часть 3-го концерта Прокофьева. А вот 2-ю и 3-ю части, с которыми он приехал на Grand Piano, выучил лишь в этом году. Никаких других концертов у него в репертуаре нет. «В ближайшее время я возьму что-нибудь скорее всего из венского классицизма — ведь нужно же мне развиваться», — говорит мальчик после выступления в финале. — Свободного времени у меня мало, в принципе мне и эти два концерта были вот так». (Делает над головой жест рукой.) А ведь учит произведения он очень быстро: сыгранные им на конкурсе «Музыкальный момент» Рахманинова и «Каватину Фигаро» Россини в обработке Гинзбурга, говорит, уже через неделю после разбора показал на сцене. Его педагог



▲ Мастер-классы членов жюри: Борис Петрушанский



▲ Мастер-классы членов жюри: Петр Палечный



▲ Мастер-классы членов жюри: Станислав Юденич



▲ Учитель и ученик: Сергей Доренский и Денис Мацуев



▲ Репетиция с оркестром. Маэстро Александр Сладковский и Перрен-Люк Тиссен



▲ Первый тур. Самый доброжелательный слушатель — Денис Мацуев

Сергей Иванович Осипенко с некоторой иронией, как бы выдвигая тезис, чтобы тут же его опровергнуть, цитирует вслух известное высказывание Бузони о том, что если пианист в 16 лет не сыграл Сонату h-moll Листа, то пианистом его считать нельзя. Сам он ратует за медленное, гармоничное, всестороннее развитие своего ученика, если можно так сказать о развитии сверхталантливого 13-летнего мальчика, осваивающего сложнейшие произведения одно за другим. Осипенко говорит, что играть 32-ю сонату Бетховена в 16 лет он никому бы не посоветовал, ведь у композитора и до нее есть много подходящих для этого возраста сонат. *«Нужно накопить большой спектр профессиональных навыков, прежде чем выйти на серьезную дорогу»*, — говорит учитель Сережи. Его ученик стремится к глубоким знаниям, много читает. Способствует ли чтение ускоренному взрослению человека? Сергей Иванович считает, что чтение помогает ученику лишь стать более культурным, но это не идентично взрослению. *«Можно остаться инфантильным и будучи начитанным, а Сережа в музыке показывает настоящую взрослую игру. В исполнительстве он и сейчас уже не мальчик»*, — говорит Осипенко. — *«Все, что он делает на рояле, часто получается у него интуитивно, но ничего детского в этом давно нет»*.

Утверждение, что маленькой **Саше Довгань**, ставшей в итоге победительницей, ее программа была по возрасту, наверное, звучит парадоксально. 10-летняя девочка буквально сразила публику виртуозным исполнением таких произведений, как этюд Амлена и этюд Мошковского в обработке Володоса, лиричной, нежной, полетной игрой Вальса и «Фантазии-экспромта» Шопена, невероятной красоты звучанием в малоизвестном произведении Сергея Борткевича *Lyrical Nova*. Вот уж кто показал себя самым грамотным музыкантом в обращении с акустикой Рахманиновского зала. У нее каждый звук был на вес золота и прослушивался как ясное чистое хрустальное зернышко в красивой подвеске. Во втором туре она без видимого труда, феерично и эффектно сыграла концерт Мендельсона. Безусловно, нужно быть очень серьезной, интеллектуально развитой девочкой, внутренне гораздо старше своих лет, для совершения всех этих исполнительских подвигов. Тем не менее педагог **Саши Мира Алексеевна Марченко** утверждает, что программа была разработана ею с учетом всех возрастных особенностей ребенка. *«Мой принцип незыблем: нужно играть лишь то, в чем ты силен и что ты по-настоящему понимаешь в момент исполнения»*, — говорит Марченко. — *«А если ты хочешь поиграть во взрослую игру или просто показать то, что тебе*

нравится, но до чего ты еще не дорос, то это можно даже не обсуждать». Играть сочинения, которые элементарно требуют другого возраста и человеческого опыта, Мира Алексеевна считает неправильным. Она обратила мое внимание на то, что конкурсанты стали играть более интересные произведения: например, более сложные транскрипции или сочинения незаслуженно забытых авторов. Мира Алексеевна обратилась к нашему журналу с просьбой написать о Сергее Борткевиче (отметим в скобках, что по удивительному стечению обстоятельств материал о композиторе уже лежал в «редакционном портфеле» для публикации именно в данном номере): *«Вы открываете интернет, и там, кроме того, что это эмигрант и средней руки композитор, вы ничего не найдете. А на самом деле это вовсе не рядовой композитор с трудной трагической судьбой. И вы легко поймете, почему я дала Саше его сюиту. Несмотря на то что эта девочка может многое, я не хочу давать ей пока произведения Скрябина или Рахманинова. Для этого у нее нет пока необходимых физических данных, а ей уже хочется и пора играть русскую музыку крупной формы».* На тему, поднятую Марченко, добавлю, что ее ученик Валентин Малинин на июльском конкурсе в Оберлине будет исполнять пьесы другого забытого русского композитора — Георгия Катгура.

Ни веселья, ни сокровищ

Второй тур стал настоящим испытанием молодежи на прочность в их сотрудничестве-противостоянии с многоликой машиной Госоркестра. Трудов и борьбы досталось всем. Оркестранты на конкурсе — настоящие герои. Несколько часов репетиций с утра, а вечером все то же самое по второму кругу — это огромная нагрузка даже для профессионалов. А для оркестра в течение двух дней проаккомпанировать 15 разных произведений — не симфонию сыграть.

Накал эмоций этого тура был настолько сильным, что среди наблюдателей использовалась преимущественно военная лексика. Казалось, что на сцене все и было как на войне, пощада не светила никому из юных участников — ни по громкости, ни по скорости, пианисты выходили буквально как на бой, как будто позади у них Москва, а впереди — вражеские танки. Все конкурсанты демонстрировали предельную концентрацию воли и желание доказать, что они уже не дети, а настоящие бойцы. А ведь даже самые старшие мальчики еще не набрали нужную физическую силу и вес тела, все они пока худенькие, незрелые,



▲ Мира Марченко



▲ Сергей Осипенко



▲ Жюри. Хенчжун Чан, Станислав Юденич, Валерий Пясецкий



▲ Жюри. Валерий Пясецкий, Мартин Энгстрем, Борис Петрушанский

нескладные, как тянущиеся ввысь цветы на тонких стебельках. Поэтому переиграть оркестр, конечно, было для них непосильной задачей. Иногда для того, чтобы выдать нужную мощность звука, некоторым мальчикам приходилось вскакивать с места и отдельные фрагменты произведений играть, стоя над клавиатурой. Произведения исполнялись за предельной сложности: Третий и Второй концерты Рахманинова (Владислав Хандогий и Игуо Ван), Второй концерт Шостаковича (Евгений Евграфов), Первый концерт Листа (Ичэнь Юй и Валентин Малинин), Первый Чайковского (Иван Бессонов), Грига (Чивон Ян), несколько исполнений концертов Прокофьева, ну и уже проанонсированный мной Первый Брамса (Роман Борисов). Если задуматься, то ведь даже для того чтобы просто элементарно пройти по нотам тот же Третий концерт Рахманинова от корки до корки, сколько сил и нервов нужно. А прожить? Провибрировать нервами вместе с каждым звуком?

Перед выходом на сцену **Александр Сладковский** с отеческой теплотой обнимал за плечи каждого конкурсанта, стараясь приободрить, внушить уверенность и погасить волнение. За время репетиций он сделал об этих детях лестные выводы. По поводу сложности программ он твердо заявил: если юные пианисты не будут ставить перед собой высокую планку, то вряд ли они станут большими художниками. По его словам, он ни в коем случае не воспринимает выбор ими взрослых произведений как самонадеянность, для него это показатель их одаренности. И он с удовольствием помогал им во всем. «Они выходят не пробовать, а взрывать зал», — говорит дирижер. Сравнивая нынешний конкурс с первым, Александр Сладковский в шутку заметил, что два года назад участники казались ему такими маленькими, что «их хотелось взять на ручки и погладить по головке». Но на этом конкурсе он воспринимает конкурсантов как зрелых музыкантов и коллег. «Я даю им полный карт-бланш, не нянчусь с ними, иногда мне кажется, что это вовсе не конкурс, а полноценные выступления», — говорит дирижер. — Я не вмешиваюсь в их концепцию, не даю советов. Но иногда мне приходится обращать их внимание на отдельные места в партитурах, где важно не выпасть за границы формы, не разойтись с оркестром, где не может быть интуитивных действий, а все должно быть четко отрепетировано. И я учу их — тихонечко, на ушко, — как не потерять контакт с нами. Даже если они сыграют очень быстро, я стараюсь, чтобы в этом темпе им было комфортно. Но иногда темпы, которые они задают сами, становятся просто бешеными, и тогда я прошу их пойти нам навстречу, потому



▲ Александр и Александра: Саша Довгань и маэстро Сладковский



▲ Вердикт жюри. Б. Петрушанский, М. Энгстрем, Д. Мацуев, В. Пясецкий, П. Палечный, Х. Чан, С. Доренский, С. Юденич

что мы уже пожилые люди, а на таких скоростях можно ведь и в кювет улететь». (Смеется.)

Многое в игре этих детей можно было бы сейчас анализировать критически, судить по большому счету и со всей строгостью. Но пусть уж этим занимаются их педагоги. Ведь такую ответственность не взяло на себя даже высокопрофессиональное жюри. На самом же деле бросаются в глаза несомненные достоинства всех без исключения юных исполнителей: идеальное знание текстов, отвага в желании звучать громче самого Госоркестра, упорство в намерении не терять лидерских позиций, а в отдельных случаях и отчетливая интенция навязать коллективу и дирижеру свою волю. Несомненно, некоторые исполнения были отмечены высоким вкусом, художественностью, эмоциональностью и артистизмом.

Безусловно, и этот тур выявил детский характер конкурсных испытаний. Юные пианисты выходили из-за инструмента пошатываясь, как будто с трудом выбираясь из художественного мира только что сыгранных произведений. Казалось, они лишь на поклонах вспоминали, что это концертный зал, а не

кратер ожившего вулкана, по стенкам которого они карабкались ввысь, чтобы остаться в живых и совершить победу над собой и природой. Было очевидно, что все они с предельной искренностью и безудержными эмоциональными тратами пропускают сквозь свои юные сердца те драмы, которыми наполнена музыка исполняемых ими произведений. Поэтому за кулисами можно было наблюдать у некоторых возвращающихся со сцены юных артистов сопутствующие делу моральные потери: транс, протрацию, опустошение души, только что все отдавшей музыке. Один мальчик так выложился, что после исполнения надолго закрылся один в комнате и никого к себе не подпускал. Ему отовсюду звонили родственники и знакомые, но отвечать на звонки он поручил другому человеку. А ведь сыграл прекрасно, мог бы по-детски скакать от радости. Но какая там может быть радость, если ты только что прожил на сцене целую жизнь, к которой на деле-то пока еще и не приступил по-настоящему. Так что они уже познали тот самый гумилевский «ужас начинающих игры», после которого и впереди — жертвы, жертвы...

«Милый мальчик, здесь не встретишь ни веселья, ни сокровищ...».

Младшая среди равных

Счастливым опять оказался последний номер участника — как и на конкурсе Чайковского три года назад. Тенденция, однако.

Решение отдать Гран-при конкурса Саше Довгань, самой юной пианистке, стало по-отечески мудрым. В каком-то смысле даже и невозможно представить другого решения. Выбрать победителя из числа лауреатов — а его, кстати, увеличили с 5 до 7 — было просто нереально. Выбрали бы одного — возник бы вопрос, почему не другого. Остановились бы на третьем — закономерным было бы желание увидеть на его месте четвертого. В итоге, насколько я правильно поняла намерения жюри во главе с Мацуевым, вместо того чтобы выбирать первого среди равных, наградили младшую среди равных. Когда речь идет об одинаково гениальных детях, я думаю, это было то самое соломонино решение, которое



▲ Участники: оглашение результатов конкурса



▲ Вице-премьер Правительства РФ Ольга Голодец за кулисами церемонии закрытия

продиктовано бережностью ко всем без исключения участникам. В результате все они оказались в одном ранге выдающихся талантов, ну а приз получила младшая сестра прекрасной стаи белых принцев-лебедей из детской сказки.

После первого тура на лестнице Рахманиновского зала консерватории произошла весьма символическая сценка. Только что выступившая Сашенька Довгань стояла на площадке между пролетами лестницы в тот момент, когда по ней спускался к выходу профессор Сергей Доренский, патриарх современного пианизма. Он нагнулся к девочке, поцеловал в лоб, пожал руку и прошептал что-то на ухо. В общем, благословил.

На протяжении всего конкурса организаторы твердили, что здесь все победители

и все первые. А может, это и хорошо? Может, наступило наконец время, когда следует прекратить выстраивание талантов по ранжиру, по микроскопическим отличиям, часто мнимым и обманчивым? Сколько уж говорено о вреде голой соревновательности на любых конкурсах, всех этих отсевов, обид, чувства униженности, когда травмируется психика и с детства у человека пропадает вера в свои силы и талант. А тут все первые и все талантливые — о чем еще можно мечтать?

Но даже здесь, за кулисами этого дружеского к детям мероприятия, довелось услышать и не слишком довольных родителей, и не слишком удовлетворенных педагогов, и некоторых огорченных участников, не попавших в число лауреатов. И все это — предвестники

той правды жизни, которая ждет конкурсантов в совсем недалеком будущем. Ведь на подобных конкурсах становится очевидным, что гении наступают друг другу на пятки, толкаются локтями и уже замаячил день, когда им придется делить между собой зрителей и места на сценах. Впереди у них настоящая, а не игрушечная конкуренция и суровая гонка на выживание. Сейчас они дружны, они братья и сестры, но в скором времени они начнут ревниво следить друг за другом и подсчитывать, у кого сколько концертов и поклонников. А ведь этих пряников никогда не хватает на всех, и если кто-то получит свои 150 выступлений в год, то будут и такие, у кого не наберется и 20.

Сверхчеловеческое, слишком сверхчеловеческое

Общее впечатление от всех без исключения детей — феноменальное. Все они выдающиеся представители новой, уникальной генерации. Интеллект и стальная воля — вот два основных качества, которые ей присущи. В разговорах у вас не получится отвлечь их от мысли или в чем-то переубедить. Развита в них воля остановит вас на полуслове, ведь они с детства знают себе цену и умеют настоять на своем. В личном общении они раскрываются как трезвые карьеристы, которые планируют свою дальнейшую жизнь в профессии совсем по-взрослому, с умом и расчетливостью. А потом неукоснительно осуществляют задуманное, проявляя удивительную последовательность. Неудачи в основном не выбивают их из седла. Они не производят впечатления мечтательных поэтов, изломанных декадентов или невротиков. Наоборот, это стабильные, крепкие, выносливые марафонцы, уже отправившиеся в свой длительный забег. Но не окажутся ли эти их черты бесполезными для постижения художественного мира композиторов, музыку которых они исполняют? Не помешают ли спортивная закалка и железная воля бойца появлению и развитию в их личности тех качеств, которые наполняют музыку одухотворенностью, теплом, светом, человечностью и всеми оттенками тончайших переживаний — хрупкостью, нежностью, умилением, смирением, тоской, состраданием? Это вопрос. Но кто же сейчас возьмется на него ответить? Интересно будет наблюдать за их взрослением. Мы еще увидим метаморфозы, которые с ними произойдут.

А все разговоры о преждевременной нагрузке, о форсировании процесса детского развития, о необходимости щадящего темпа движения вперед — лишь эмоции. Талант не может двигаться со скоростью

черепahi. С человеком ведь как обстоит дело? Если он ежедневно не напрягает все свои силы, не задействует на полную катушку интеллект, не расходует все свои внутренние резервы для достижения недостижимого, то он пропустит вперед себя тех, кто на это способен. Гений не может выронить из рук факел, которым освещает

пространство вокруг себя. Гений — это всегда напоминание о сверхчеловеческих возможностях вида *homo sapiens*. Только ему природой выдан мандат для подъема на ту вершину, с которой он сможет показать всем остальным, к какой высоте мы были призваны изначально — все вместе и каждый в отдельности. ■

Редакция благодарит за бесценную помощь в подготовке материала Московскую филармонию и лично руководителя Отдела информации и общественных связей Татьяну Рузавину, а также администратора группы «Пианисты XXI века» в сети Facebook Елену Билибину.



▲ Маэстро Валерий Гергиев поздравляет обладательницу Гран-при. В центре — юный пианист Елисей Мысин. Аплодирует Денис Мацуев.



МУЗЫКА — ЖИВОЕ СУЩЕСТВО



**Анна Даниловна
АРТОБОЛЕВСКАЯ.**
Дневники. Воспоминания.
Проза.
**Авт.-сост. Александр
Моргоев. М., 2017. 352 с., ил.**

«Наша незабвенная Анна Даниловна! Мы, все ученики, которые смогли собраться здесь, не знаем, какими словами любви и преданности обращаться к Вам, вспоминая все доброе, что Вы вложили в нас... Вы — наша музыкальная мама, которая пестовала, кормила и передавала в руки замечательных педагогов консерватории. Вы делали все, (...) чтобы нам было радостно у роля... Мы с Вами чувствовали себя одной семьей, в одном доме, где музыка была живым существом». В этом фрагменте надгробной речи Алексея Любимова — точный и афористичный портрет Анны Даниловны Артобелевской (1905—1988). Из ее класса выходили личности, артисты, у которых в полном порядке были не только руки, но, прежде всего, — душа и сердце. Пианистка, педагог Московской консерватории, Артобелевская более 40 лет преподавала в Центральной музыкальной школе. И не просто преподавала — была ее живым символом. «В каждом ребенке она видела Мир», — говорила Вера Горностаева. Миры многих ее воспитанников обогатили огромный Мир Музыки. Среди учеников

Артобелевской — Сергей Слонимский, Алексей Любимов, Алексей Наседкин, Алексей Головин, Владимир Овчинников, Евгений Королев, Татьяна Федькина (впоследствии — Малинина-Федькина), Юрий Розум, Любовь Тимофеева.

Педагогическая деятельность Артобелевской хорошо известна и становилась предметом изучения. Ее сборники «Первая встреча с музыкой» (1985, затем неоднократно переиздан) и «Хрестоматия маленького пианиста» (1991; посмертное издание, подготовленное учениками А.Д.) давно стали классикой. В 2015 году под редакцией В. П. Овчинникова (тогдашнего директора ЦМШ) вышла книга «Анна Даниловна Артобелевская. Воспоминания, статьи, труды, письма». Фигурировала Артобелевская и в изданиях, посвященных близким ей людям (особенно М. В. Юдиной).

И все же до сих пор наши знания о музыканте и педагоге в основном относились ко второй половине ее жизни. Нынешний же сборник открывает нам А.Д. во многом с незнакомой стороны. Проявилась «подводная часть айсберга» — мощный духовный фундамент, на котором выросла эта великая педагогика.

Книгу открывает автобиография Артобелевской «Свиток», которую передала (вместе со своими воспоминаниями) коллега, педагог из Мариуполя Раиса Волобуева. «Свиток» завершается в молодую пору А.Д.: в автобиографии рассказывается о самом начале преподавательской деятельности. Судя по характеру повествования, продолжения, видимо, не планировалось. Артефакт «вынырнул» неожиданно и в последний момент, а до этого Татьяна Гамазкова и Георгий Артобелевский (внук А.Д.) успели подготовить краткую биографию «Блики воспоминаний», основанную на выдержках из дневников: она доходит до середины 1940-х годов (к сожалению, ни Георгий Владимирович, ни его мать Наталья Георгиевна Артобелевская не дожили до выхода этой книги). В обширном прозаическом фрагменте «Красногорка» в художественной форме, но «близко

к тексту» описан период становления личности Ани Карпеки (девичья фамилия Артобелевской). В центральных фигурах — Тане и отце Евгении — легко угадываются сама Аня и священник Анатолий Жураковский, сыгравший настолько сильную роль в ее духовном становлении, что молодая девушка всерьез колебалась: избрать ли миссией своей жизни музыку или религию. Иосифлянин Анатолий Жураковский не принял так называемую «Декларацию митрополита Сергия» 1927 года, направленную на нормализацию отношений православной церкви с властями СССР. Он неоднократно подвергался арестам; последний раз это случилось в Петрозаводске в октябре 1937 года, а в декабре священника расстреляли. Путь 18-летней Гани (Г-Ани) к месту первой ссылки священника описан в пронзительной повести «Краснококшайск».

Но самый страшный, буквально наотмашь бьющий текст — «Проводы» — документальное, практически в режиме реального времени, описание прощания Анны Артобелевской с мужем Георгием во время его первого ареста. Тайно провожая мужа по этапу, Артобелевская была сама арестована на вокзале (обвинение: пыталась «проникнуть на секретные пути»), и только отчаянная смелость и мужество пожилого железнодорожника, отпустившего девушку, спасли ее как минимум от нескольких лет строгих лагерей. Заметим, что впоследствии Георгий Владимирович Артобелевский снова был арестован, а в годы Великой Отечественной войны входил в состав так называемой фронтовой бригады. Он умер от сердечного истощения в госпитале города Львова 13 июля 1943 года.

Помимо упомянутых мемуаров Раисы Волобуевой, в разделе воспоминаний мы найдем тексты Татьяны Малиной-Федькиной и Александра Моргоева («Один день Анны Даниловны»).

Читателей сборника, безусловно, захватят сквозные сюжеты. Например, отношения А.Д. с дальним родственником, протоиереем Андреем Сергеевко.



▲ С проф. В. Пухальским и П. Яровой

Эвакуировавшись в годы Гражданской войны с остатками войск Врангеля в Константинополь, Сергеенко после Великой Отечественной вернулся в СССР. Его визит к родственнице в Московскую консерваторию стал поводом к увольнению Артоболевской из главного музыкального вуза СССР. Другой сюжет — история любви Ани Карпеко и ее будущего мужа, любви, трагическим финалом которой стало его письмо 26 июня 1943 года (меньше чем за 3 недели до смерти). И, конечно, — драгоценные подробности жизни в Петербурге, Киеве, учебы в Киевской консерватории у знаменитого пианиста, педагога, основателя киевской фортепианной школы Владимира Пухальского.

В документах, воспоминаниях, художественных и документальных текстах Артоболевская предстает совсем иной, непривычной — молодой, страстной, искренней, пламенеющей к искусству. Но чистая, бессмертная душа Ани Карпеко помогает нам разглядеть в этой девочке будущую Анну Даниловну Артоболевскую, которую помнит и любит вся музыкальная Россия.

Инициатором издания и автором составителя книги является Александр Моргоев (род. 1952) — хормейстер, выпускник ГМУ им. Гнесиных и Нижегородской (Горьковской) консерватории. Работал в школе, ныне возглавляет самодеятельный хор «Коллаж» в г. Химки Московской области.

А. Моргоев: «После смерти внука Артоболевской Георгия в 2015 г. я решил довести до издания его (совместно с Татьяной Гамазковой) незавершенную рукопись «Блики» по дневникам А.Д. Артоболевской. В процессе работы макет книги обогатился бесценной автобиографией А.Д. (ее прислала из Марцуполя Раиса Волобуева), автобиографической прозой А.Д. «Красногорка», «Путешествие в Краснококшайск», «Проводы», а также воспоминаниями Р. Волобуевой и Т. Малининой-Федькиной».

Презентация книги в виде литературно-музыкальной композиции состоялась

в июне 2017 г. в Украинском культурном центре в Москве. Со вступительным словом выступил профессор Московской консерватории, ученик А.Д. Дмитрий Галынин; фрагменты рукописей А.Д. читала актриса Татьяна Ефимова. Играли ученики Анны Даниловны — ныне известные музыканты: Юрий Богданов, Наталья Деева, Анна Манасарова, Рубен Мурадян, Владимир Овчинников, Юрий Розум.

По вопросам приобретения книги следует обращаться по адресу: almorgoev@yandex.ru

Фрагменты книги

Из письма Анны Карпеки А. Е. Журавковскому, 15 июля 1923.

«Мой талант близок и доступен людям. Это не гений, возвышающий, в высь влекущий, — это только скромный талант, ничего не созданное, но помогающий раскрыть уже созданное. Мой талант мельчайшими каплями разлит по всей жизни. Он не имеет своей области, это не музыка, не живопись, не поэзия — область моего таланта вне всякой области, потому что Бог дал мне только талант души... у моего таланта есть ключ в некоторой области искусства. Не больше, чем только ключ, я теперь хорошо знаю о нем. Это дает мне возможность иногда играть так, что большая масса людей рукоплещет и тянется к звукам, мною вызванным, и ко мне, эти звуки вызвавшей. Тот же ключ дает мне иногда силу говорить и писать так, что люди подходят к грани, где уже слишком ничтожными кажутся все слова...»

Проводы

Прощальное свидание отличалось от обычного, «общего», тем, что комната, куда нас пустили, перегороджена была только одной стеной и не было окон, а от высоты пояса начиналась решетка. Можно было говорить уста к устам. Разделяла только решетка.

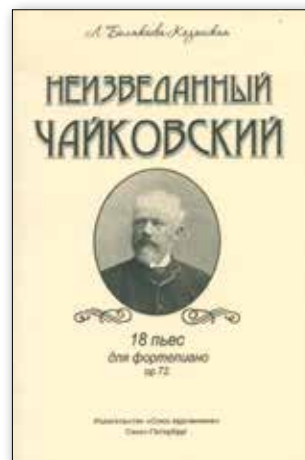
Ничего не успели сказать. Плакали. Слова, вопросы куда-то убежали из сознания. Напутствия, ласковые слова, пожелания бодрости — и уже часовые гонят, потому что пора впускать новую партию. Юру грубо схватил за плечо часовой, отталкивая от решетки. Наташа громко заплакала: «Зачем он бьет папу?».

Раиса Волобуева. Воспоминания

Однажды Сережа Слонимский опоздал на урок. Анна Даниловна стала расспрашивать обычно пунктуального мальчика.

— Что же ты опоздал? Зима, я волнуясь, где ты?

— Знаете, Анна Даниловна, я шел и вдруг остановился послушать, как падает снег. И вот... опоздал.



Лариса Белякаева-Казанская. Неизвестный Чайковский. 18 пьес для фортепиано, ор. 72. СПб.: «Союз художников», 2016. 40 с., ил. Тираж 2.000 экз.

Неоднократно замечено, что отечественное музыковедение зачастую избегает ясной функциональности. Музыканты-исполнители, да и все, кто так или иначе соприкасается с реальным музыкальным процессом и живым слушателем, ждут книг о конкретных сочинениях, — а их всегда не хватает, их часто не пишут, боясь «мелкотемья» и «беспроблемности». Характерно, что эта книга написана не просто музыковедом: канд. иск., засл. деятель иск. РФ Лариса Белякаева-Казанская — лектор, многие годы занимающаяся пропагандой классической музыки с концертной эстрады.

Пьесы ор. 72 рассмотрены, что называется, от А до Я: история создания, люди, которым посвящены отдельные номера опуса, традиции салонных сочинений в XIX и XX веках, история исполнений (автор называет цикл «спящей красавицей фортепианной музыки Чайковского»). Лишь с начала 1970-х цикл исполняется полностью. Первые записи сделали Алексей Наседкин (1973) и Михаил Плетнев (1980). «За ними ор. 72. сыграли и записали: в 1993 г. Виктория Постникова, в 2007 г. Ася Корепанова, в 2008 г. Мирослав Култышев, в 2011 г. Рувим Островский (играет 14 пьес по своему автобиографическому замыслу). Известна запись на компакт-диски Полного собрания сочинений для фортепиано Чайковского итальянского пианиста... Франко Трабукко (2010)». Как важнейший эпизод исполнительской истории сочинения рассматривается клавирабенд Михаила Плетнева в Мариинском театре (фестиваль «Звезды белых ночей», 5 мая 2004 г.). Общими усилиями замечательных пианистов последний фортепианный цикл Чайковского наконец-то становится по-настоящему концертным сочинением. ■



Антон БОРОДИН
Пианист, кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской консерватории.



Александр МЕРКУЛОВ
Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Автор монографий «Каденция солиста» и «Сюитные циклы Шумана», а также свыше 200 публикаций.



Рауф ФАРХАДОВ
Доктор искусствоведения, ведущий эксперт Ассоциации современной музыки, куратор фестивалей современной музыки. Автор четырех книг и более 130 статей по современной академической, электронной и джазовой музыке.



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



Анна РЕЗНИК
Музыковед, кандидат искусствоведения.

Авторы «PianoФорум» № 2 (34) 2018



Анна ВИНОГРАДОВА
Пианистка, педагог, выпускница Нижегородской консерватории.



Михаил СЕГЕЛЬМАН
Музыковед, музыкальный критик, ведущий, пианист. Заведующий литературной частью Московского театра «Новая Опера» им. Е.В. Колобова. Комментировал концерты и фестивали (в залах и на открытом воздухе) в России и за рубежом.



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



Александр КУЛИКОВ
Пианист, педагог, выпускник аспирантуры Московской консерватории и Университета искусств в Берлине. Лауреат международных конкурсов. Кандидат искусствоведения.



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



ПЕРВЫЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ BLOCKCHAIN

«Инфраструктура доверия» IPChain предоставляет уникальные возможности: быстрые и сложные цепочки сделок с правами и объектами интеллектуальной собственности фиксируются в цифровой среде без участия посредников. Самые современные технические решения используются для развития института интеллектуального права.

IPChain — это:

- СКОРОСТЬ
- ОТКРЫТОСТЬ
- СВОБОДА ФОРМЫ
- МАСШТАБ
- СВОБОДА ПРАВА
- СВОБОДА СОАВТОРСТВА

Подробнее на сайте www.ipchain.ru

Разработчик – Ассоциация «Национальный координационный центр обработки транзакций с правами и объектами интеллектуальной собственности»

Учредители Ассоциации:

