

# piano FORUM

№ 2 (14), 2013

Ежеквартальный журнал:  
всё о мире фортепиано

12+



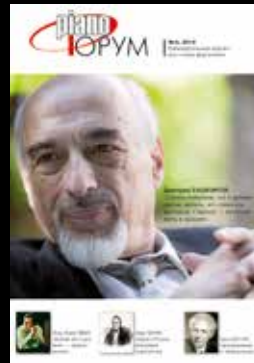
**Вадим  
ХОЛОДЕНКО:**  
триумфатор  
Международного  
конкурса имени  
Вана Клиберна



**Александр  
КОБРИН:**  
«Я постоянно  
обращаюсь к тому  
великому, что ушло  
с XX веком»



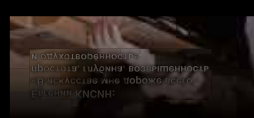
**Всеволод  
ТОПИЛИН:**  
прерванная  
песнь.  
Из чёрных страниц  
истории нашей



www.pianoforum.ru

# PIANOФОРУМ

Ежеквартальный журнал: всё о мире фортепиано



**№ 2 (14), 2013**

Ежеквартальный журнал:  
всё о мире фортепиано

**Издатель:**

ООО «Международная  
музыкально-техническая компания»

**Главный редактор**  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

**Директор**  
Марина БРОКАНОВА

**Дизайн и верстка**  
Александр АРЬКОВ

**Адрес**  
**для корреспонденции:**  
125009 Москва, ул. Тверская, д. 7, а/я 87.  
Тел.: (495) 692 0164, 507 9281

**pianoforum@mail.ru**  
**www.pianoforum.ru**

**Типография:** ООО «Юсма»

Зарегистрирован Федеральной службой  
по надзору в сфере связи,  
информационных технологий  
и массовых коммуникаций.  
Свидетельство ПИ № ФС 77-38829  
от 11 февраля 2010 г.

Тираж 5.000 экз.



## СОДЕРЖАНИЕ

Приношение Рахманинову.....2

### ПЕРСОНА

Александр Кобрин .....8  
Йозеф Ерминь .....26  
Пётр Лаул.....36

### КОНЦЕРТ

Михаил Плетнёв ..... 14  
Николай Луганский.....17  
Пётр Андершевский .....19  
Лукас Генюшас .....22  
Анна Маликова .....23  
Мария Гамбарян .....24

### ФЕСТИВАЛЬ

Klavierfestival Berlin-2013.....32

### ИНСТРУМЕНТ

Клавир между прошлым и будущим .....42

### АРХИВ

Всеволод Топилин:  
унесённый штормом террора .....50  
Татьяна Николаева  
в воспоминаниях Сергея Сенкова .....67

### РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Токката и Бурлеска Мирослава Скорика.....62

### ОБРАЗ ИСКУССТВА

Мимика и жестикуляция  
в искусстве пианиста.....68

### ПОРТРЕТ

Сергей Осипенко .....84

КНИГИ.....89

CD.....92

КОНКУРСЫ .....98



ПРИНОШЕНИЕ  
РАХМАНИНОВУ

**Н**ашему Рахманинову 140 лет. Я говорю «нашему» не только потому, что он наш, российский по рождению и сущности своей. Он наш по определяющему знаку дня сегодняшнего. Он наш для людей XXI века, навсегда поместивших его в пантеон бессмертных. Он наш потому, что звучит в сущности ежедневно на огромном пространстве нашей российской суши. Он постоянно звучит на концертных эстрадах, театральных подмостках, в классах, в домах. Но и для мира он «наш», для той части мира, культура которой зиждется на европейских ментальных основаниях. Его интонационное поле несёт в себе знаки двух эпох: эпохи романтизма и экспрессионизма, отразившего напряжения нового века.

Для русской музыки Рахманинов — фигура особая. Прежде всего, он представляется завершителем эпохи, великим пост-романтиком, сумевшим внести в романтическую эстетику и музыкально-грамматическую основу знаки нового времени. Но одновременно его следует отнести и к числу основоположников. По признаку, связанному именно с фортепианным искусством. Он был величайшим пианистом, но в этом ему предшествовал Антон Рубинштейн. Однако он стал создателем фортепианного наследия, значение которого в суммарном классическом достоянии русской музыки впервые достигло уровня значимости вершинных свершений в жанрах оперы и симфонии. Фортепианная музыка Рахманинова вошла в золотой фонд европейских обретений в этой жанровой сфере. Он словно чувствовал: создание фортепианных жанров — особая миссия в контексте русских музыкально-творческих накоплений, та сфера творчества, которая способна обозначить новую грань русской музыки в масштабе мирового признания. Рахманинов, русский композитор, видел в фортепианной музыке ту жанровую сферу, которую именно он призван привести на Олимп общемирового признания. Он чувствовал, что рядом с ним ту же миссию воплощает Александр Скрябин. Смерть Скрябина очевидно потрясла Рахманинова, и в течение двух лет после этого горестного события он играет преимущественно Скрябина — в определённом смысле своего антипода. Он ощущает колоссальный собственный исполнительский авторитет и понимает: Рахманинов-исполнитель способен привести новую русскую фортепианную музыку к мировому распространению. Конечно, он играет прежде всего себя. И это не авторская гордыня, но открытое, декларированное понимание значимости собственных творений.

И вот я держу в руках великолепно изданный том, на титульном листе которого значится: «**Сергей Васильевич Рахманинов. Полное академическое собрание сочинений. Серия V: произведения для фортепиано. Том 16.2**»<sup>1</sup>. Это уже третий выпуск объявленного Русским Музыкальным Издательством Полного собрания. Первые два выпуска включали Этюды-картины и Двадцать четыре прелюдии. Я с удивлением рассматриваю очередной том Полного академического собрания сочинений и понимаю, что это первое в мире Полное собрание. Но дело даже не в полноте содержания. Полное издание фортепианного (и только фортепианного!) наследия композитора было осуществлено в 50-е годы в РСФСР. Оно-то и привело Рахманинова (посмертно) на нашу землю. Но ни Полного (в смысле жанрового охвата), ни тем более Академического издания всех сочинений не было нигде в мире. И весь фортепианный цикл томов — также явление новое, принципиально иное по отношению к предшествовавшим публикациям, поскольку позиционирует себя как научное (т.е. академическое) издание.

Невольно хочется воскликнуть: слава издателям! О лучшем приношении Рахманинов, наверное, и помыслить не мог. Свершилось самое сложное. Был собран, обработан, изучен весь архив, разбросанный по разным странам, хранилищам и собраниям. Развёрнутая преамбула, детально описывающая источники, методику, принципы подготовки нотных текстов, историю возникновения каждой пьесы, — подлинное исследование Валентина Антипова. И это очередное (sic!) научное предисловие. Но не этим ограничивается «научность» и «академичность». Главная характеристика издания — опора на авторские рукописи, максимальное сближение с ними, и первое, что восхищает глаз, — это факсимильное воспроизведение фрагментов всех пьес, помещённых в томе.

Рукописи. Рука Рахманинова. Они впервые предстают перед нашим взором, последовательно представляя опус за опусом. Это самый неожиданный и чудесный презент от издателей. Запись чернилами, карандашная запись, его сокращения, исправления, внесённые позднее им же штрихи, динамика и темповые обозначения, записи ранние и более поздние — всё это завораживает, ибо рукописи несут в себе некую ма-

<sup>1</sup> На следующем титуле — расшифровка: Пьесы-фантазии ор. 3; Салонные пьесы ор. 10; Шесть музыкальных моментов ор. 16. Подготовка текста и комментарии Валентина Антипова; издатель — Дмитрий Дмитриев.



гию. Перед мысленным взором невольно встаёт образ Мастера, как будто возвращённый во времени. Да и само то время будто возвращается вместе с рукописями.

Мы ведём счёт стремительно нарастающим нововведениям цивилизации. Мы перестаем удивляться тому, как скоро эти нововведения становятся обыденной стороной жизни, рутинным элементом бытия. Мы не замечаем, что каждая новая обыденность вытесняет какое-то старое обыкновение, определявшее важную грань ментальности. Мы не замечаем, что живём в ситуации так называемого прогресса, когда новое буквально смывает старое в силу большего соответствия разным сторонам жизни современного человечества. Ценности былого времени исчезают. Мобильный телефон снимает необходимость упреждающей информации и тем самым меняет меру ответственности и режим ожидания. Свобода. Но — за счёт утраты определённой меры внутренней дисциплины, пронизывавшей нашу былую жизнь. Интернет — доступ к мировому знанию. Величайшее обретение человечества, знак свободы и в познавательном, и в коммуникативном смысле. Но и это открытие снимает важнейшую деталь прошлой жизни: усилие, необходимое для сбли-

жения с источником знания, то есть отказ от старой меры волевого сосредоточения. Вы скажете: обретения очевидно превышают потери. Соглашусь, но добавлю, что вместе с этими потерями уходит прежняя ментальность, породившая в своё время величайшие ценности.

Одно лишь искусство не подчинено прогрессу. Оно накапливает качества, и каждая ступень в этом процессе накопления остаётся в значении актуальной (т.е. современной) данности для всех последующих времён. Однако искусство тоже несёт потери. И оно, хоть и частично, оказывается в плену всепобеждающей цивилизации. Компьютер буквально врывается в жизнь искусства. Это касается и литературы, и поэзии, и художественно-дизайнерских проектов, и, конечно же, — композиции. И здесь опять обретения превышают потери. Подумать только! Компьютер — инструмент электронной композиции, которая открывает новые звуковые миры. Компьютер — инструмент фиксации творческого усилия, инструмент подготовки нотного материала, заменяющий труд многочисленных переписчиков. Компьютерный набор становится непреложным требованием к любому автору, приносящему своё произведение в издательство. Так в чём же потери? Их мало, но они существенны. Постепенно исчезает ценнейший информационный источник творческого процесса — рукопись. Электронная композиция — вовсе не нотописьменное явление. Но и то, что традиционно изготавливалось «вручную», в виде рукописи, сегодня всё чаще возникает сразу в виде «компьютерного набора». Да только ли нотопись постепенно исчезает! Покинул сферы человеческого общения эпистолярный жанр, а вместе с ним — эпистолография в её возможном современном склонении. Электронные письма возвращают нас к опыту спартанского лаконизма и вообще поворачивают великую практику «письма» в русло письменных диалогов где-нибудь в Facebook, обмена репликами. Исчезает жанр моноадресного письма, написанного «от руки», содержащего и повествование, и размышление, и чувство. Электронный диалог ведётся сразу со всеми «избранниками общения». Это рождает иную ментальность. Не худшую и не лучшую. Просто иную. Мы становимся другими, и в этом другом нашем измерении не остаётся места для рукописи — этого чудесного «индикатора личности», великого помощника в сближении с тайной творчества.

В определённом смысле рукопись — это часть образа творца и источник познания творческого процесса. Можно ошибиться или изменить себе в самом намерении, в самой мысли.



Но не в рукописи как таковой. Ибо нельзя отделить от человека его неотъемлемой сущности — почерка. Почерк выдаёт натуру. Он неповторим, как и сама личность, он — зеркало её, своеобразно выраженная квинтэссенция личности. Почерк Рахманинова в отдельных случаях кажется скорописью, но при этом удивительно точен, как безошибочное движение руки пианиста. Чувствуется, что это письмо человека, обременённого огромным количеством дел, которые он в состоянии воплотить, если будет дорожить каждым мгновением жизни. Но это письмо чрезвычайно внимательного музыканта. Он спешит, но он озабочен полным завершением дела. В ходе быстрой записи явившихся звучаний он успевает выбраковывать неудачные элементы формы, он возвращается к записи с целью уточнить штрихи и динамику (иногда красным оттенением). Так записан ор. 3. Композитор ещё очень молод, но созданное им сразу обречено стать классикой. Не устоялся ни почерк, ни сам метод сочинения. Но уже найдены безошибочной интуицией авторские интонационные знаки, которые нельзя спутать ни с чем другим. Последние опусы (10 и 16) предстают в виде окончательной записи — точной, выдержанной, в ней нет следов работы над фор-

мой. Это законченная фиксация, можно даже предположить, что ей предшествовали черновики. Но известно, что их не было. Произведение сочинялось, запоминалось и многократно проигрывалось (в том числе — перед слушателями). В сущности оно входило в рахманиновский репертуар до записи. Отчего и запись при всей выверенности (здесь спорадически появляются даже аппликатурные указания) сохраняет ощутимую стремительность почерка, будто отражающего особую рахманиновскую ритмику. Словом, разные листы факсимиле повествуют о разных периодах жизни их создателя, о разных чисто житейских обстоятельствах рождения тех или иных сочинений. Восприятие и осмысление рукописей в контексте знаний о конкретных обстоятельствах жизни и творчества приближают к пониманию самого творческого процесса. И это важно не только в научно-познавательном (т.е. чисто музыковедческом) смысле, это помогает исполнителю ярче ощутить образ творца и творения.

Итак, том 16.2 раздела V («Фортепианные жанры») опирается на первоисточник — на рукописи. Задача — максимальное сближение с рукописью — жест безоговорочного доверия автору в условиях действия современных унифицированных принципов нотоиздания. Поиск компромисса подразумевает приоритет авторской записи. Из неё извлекаются все штриховые и динамические рекомендации автора, дискутируются лишь направления штилей, но и это продумывается, исходя из логики голосоведения. Те случаи, когда Рахманинов проставляет свою аппликатуру, акцентированы во вступительном тексте и, конечно же, сохранены в тексте музыкальном. Это важнейшее дополнение к артикуляционным указаниям. Аппликатура великого пианиста — истинная школа исполнителя.

Но есть в этом подлинно академическом издании отражение ещё одной формы предпечатной подготовки. Она заключалась в своеобразной сверке текста рукописи с сохранившимися (к счастью!) рахманиновскими воспроизведениями собственных творений. Как реально претворилась рукопись? Насколько сохранены штриховые, динамические и темповые предписания? Издатели предупреждают: неуловимы все артикуляционно-динамические движения воспроизводимой формы. Да и само воспроизведение вариативно, зависит от ситуации. Лишь в исключительных случаях возможны какие-то принципиальные уточнения через анализ грамзаписи. Но и эти исключительные возможности тоже учтены в издании.

Анонс и реализация. Полное академическое собрание сочинений — наилучшее приношение Рахманинову. Оно, конечно же, не связано с отмечаемым в 2013 году 140-летием творца. Оно связано с Рахманиновым — вечным жителем музыкальной планеты. Для меня самое ценное в этом удивительном издании, феноменально воплощённом с полиграфической точки зрения, является прямая апелляция к первоисточнику — к рукописи. Демонстрация рукописей, если угодно — апология рукописи как самого правдивого воплощения замысла — это истинный фундамент той самой академичности, подразумевающей тонкий баланс авторской фиксации и сложившихся унифицированных норм. Постоянно ощутимый приоритет опоры на рукопись — знак высшего издательского мастерства, признание ценности того, что, увы, покидает нашу новую повседневность. И завершая своё краткое высказывание об этом удивительном Приношении, приведу




слова Стефана Цвейга — своеобразный гимн феномену рукописи, воспринимаемой как явление чисто духовное: «Рукописи имеют огромное моральное значение, ибо они великодушно напоминают нам о том, что произведения, которыми мы восхищаемся в их завершённом виде, являются не только благосклонным даром гения, но и плодом тяжёлого, взыскательного и самоотверженного труда. Они показывают нам поля сражений, где происходили битвы человеческого духа с материей; они уводят нас вглубь царства Созидания и заставляют нас вдвойне любить и почитать человека в художнике ради его священного труда». ■

**Доктор искусствоведения,  
профессор  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**







A portrait of Alexander Kobrin, a man with dark hair and glasses, wearing a black long-sleeved shirt. He is sitting and looking directly at the camera with a neutral expression. His hands are clasped in front of him. The background is a blurred outdoor setting with trees and foliage.

Александр КОБРИН:  
«МЕСТОПОЛОЖЕНИЕ  
АБСОЛЮТНО  
НЕ ВЛИЯЕТ  
НА ВНУТРЕННИЕ  
ЗАДАЧИ...»

Концерт Александра Кобрин в Малом зале Московской консерватории (20 апреля 2013) заставил меня вспомнить строки письма Алексея Николаевича Толстого. Сразу после премьеры Фортепианного квинтета Дмитрия Шостаковича 23 ноября 1940 года он написал одному из друзей: «Сообщите интересующимся: Квинтет — обыкновенное гениальное произведение».

Обыкновенный замечательный концерт Александра Кобрин, посвященный 125-летию со дня рождения его фортепианного «дедушки», Генриха Густавовича Нейгауза, — это Пятнадцатая соната (D-dur, op. 28) Бетховена и два сочинения Шумана: «Лесные сцены» и Первая соната (fis-moll, op. 11). Этот концерт сладостно вспоминать, но писать о нём мучительно: в «продукте», который пианист выносит на сцену, нет ни намёка на случайность. Временами кажется, что артист совершенно игнорирует зрительный зал, который становится свидетелем глубоко личной истории между Кобриным и Бетховеном, Кобриным и Шуманом. В этой интровертности нет ни намека на позу; парадоксально, но она тёплая, а не холодная. Кобрин строит прочную форму, как строят хороший собственный дом: проработана каждая деталь проекта, всё на своих местах. Сделанный для себя, с любовью тёплый дом (о духе, не о полах речь, — хотя и с полами полный порядок!) приносит радость его жителям и гостям. В «дом» Александра Кобрин я заглянул после концерта.

— *Мы живём в мире типажей и готовых, клишированных противопоставлений. Вот в России любят сравнивать, с одной стороны, романтический, «тёплый» пианизм (в частности, нейгаузовской школы, к которой ты принадлежишь, — хотя бы потому, что учился у Льва Николаевича Наумова); с другой стороны, — несколько умозрительный, архитектурный. И пианистов всё время «запикивают» либо туда, либо сюда. Слушая тебя в очередной раз, я понял, что ты — и здесь, и там, везде. Архитектурный взгляд, никаких случайностей, всё подготовлено. Но при этом такая теплота в звуке! И в какой-то момент я вспомнил, как эти противоположности соединяются в Микеланджели. А затем, изучая твою биографию, наткнулся на такой факт: вдова Микеланджели вручила тебе специальную премию на Международном конкурсе имени Бузони в Больцано. Поговорим об этом?*

— Ты подмечаешь очень интересный момент. Меня часто спрашивают, почему я не играю русской музыки. А ведь правда! Я родился здесь, в России, воспитывался в нейгаузовской атмосфере (не только благодаря Наумову; мой первый педагог Татьяна Абрамовна Зеликман училась у Теодора Гутмана). Никогда не стремился к внешним эффектам — так воспитан. Самое главное для меня в отношении к музыке — то, что было главным и у Рихтера, и у Гилельса, и у всех великих пианистов, то, что их объединяет по сути, при всех внешних разли-

чиях. И это — бескорыстность, постоянные попытки приблизиться к эталону в самой музыке. Вспомни те старые концерты: никто не обращал внимание, как и кто выходит. Мы ждали первой ноты. Тот же Микеланджели был иногда безумно эмоционален. Но я говорю о глубине проникновения, об отношении. И это воспитание влияет на меня до сих пор, и я счастлив, что это так. Ненавижу внешние проявления. В наше время люди отходят от непосредственного погружения в этот мир. Отмечаем внешние эффекты — платье, как кто вышел, почему играет то или не играет это... Почему так происходит? Возможно, труднее стало погружаться. Или предпочитают более легкий путь. Но я рад аншлагам на моих концертах. Значит, люди не возражают против моего отношения. Они знают, куда и зачем идут. Да, есть в этом некий аспект миссионерства: я считаю, что должен напоминать людям, о чём всё это. Не о внешнем — о внутреннем состоянии, порождаемом музыкой. Жаль, что многие коллеги в этом отношении идут на компромиссы, — этого делать нельзя.

— *В статьях, рецензиях тебя называют интровертом. Понятно, что импульсы, которые ты получил здесь, сильны. И ты, как зайчик из известной рекламы про батарейки, можешь дольше на них продержаться. Сейчас ты живёшь, играешь, преподаёшь, в основном, в США. Что питает твои импульсы там? Каковы главные источники подзарядки?*



— Скажу заранее: это самый легкий из твоих сегодняшних вопросов. Я об этом и ученикам постоянно говорю. Я постоянно обращаюсь к тому великому, что ушло с XX веком. Школы были разные, но их питал внутренний мир! Поэтому слова об интровертности я воспринимаю как комплимент. На меня повлияли учителя. И Т.А. Зеликман, и Л.Н. Наумов, и педагог по камерному ансамблю Александр Израилевич Рудин, по концертмейстерскому классу Светлана Григорьевна Бондаренко. Все они говорили об одном и том же: всё внутри, а не снаружи. Это постоянное изучение, слушание, обращение к лучшему в прошлом. К счастью, есть сейчас пианисты — Плетнёв, Кисин, Шифф, — несущие старую культуру. И моё безумное счастье — принадлежать к ней (надеюсь, что это так). И воспитывать в учениках. Местоположение абсолютно не влияет на внутренние задачи. Среда — безусловно, да. Но задачи, которые перед собой ставлю, не подвержены изменениям.

— *Как-то я беседовал с известным тебе Ричардом Родзинским, более 20 лет возглавлявшим Международный конкурс Вэна Клайберна. И он сказал, что пианистический мир переживает трагедию. И она не в том, что Азия наступает, а в том, что Европа отступает. Европейских музыкантов нет на*

*конкурсах. Падает престиж профессии. Вот говорят, что ты сегодня — это Клайберн вчера. Но не худо бы вспомнить, что его учили люди русской культуры. И если представить, что ты — это Розина Левина, есть ли среди твоих учеников будущий Вэн?*

— Сложно ответить. Скажу «нет» — обидятся. Скажу «да», — наверное, совру. Ну, начнём с того, что Клайберна больше нет и уже никогда не будет. Разные музыканты были окрещены эпитетом «последний романтик». Но последний романтик — это всё-таки он. Его абсолютная уникальность (мне довелось это видеть, общаться с ним) в том, что он видел себя только внутри музыки. А то, что сказал Ричард, — ну, так это уже давно. Азия не наступает, она наступила. Проблема в том, что ценности, которые в нас воспитывали, сейчас, во многом, забыты. Если в Азии, как тогда, так и сейчас, на первом плане — безумная работоспособность, прости, «попчасы», то в Европе исчезает бескорыстная любовь к музыке. Бескорыстная. Приходят родители ученика с вопросом: «Когда вы начнёте его к конкурсу готовить?». Я отвечаю, что я не за этим здесь. Лев Николаевич Наумов никогда не готовил к конкурсу. Это было наше, сугубо личное дело. И при этом он рекордсмен по числу учеников-лауреатов и шопеновского, и даже клайберновского конкурсов. К сожалению, конкурс всегда явля-

ется «двигателем прогресса». Музыка стала общаться к рынку. Не только музыканты в этом виноваты, но и они тоже. Молодые ребята позволяют себе компромиссы. Конечно, есть другая сторона — финансовый кризис: слишком много музыкантов и при этом слишком мало денег, площадок, оркестров, чтобы всех удовлетворить. И, кстати, слишком много агентств. Так что кризис налицо. И те, кто старается смотреть вглубь и не идти на компромисс, порой бывают в проигрыше. Вот некий очень крупный фестиваль вынужден, наряду с классическими, устраивать поп- и рок-концерты. 50 лет назад это и представить было бы невозможно, и никто на это не пошел бы ради денег. А сейчас — компромисс на каждом шагу. Прибыль не имеет ничего общего с классическим искусством. Понятно, все должны кушать и зарабатывать деньги. Но что мы оставляем за собой? Абсолютно разрушенную систему ценностей. Ричард говорит, что нет европейских музыкантов. А кто из родителей в России сейчас поведёт детей в музыкальную школу? А каких-то 30 лет назад это было престижно. И вели ради кругозора и ещё ради того, чтобы быть такими же, как Рихтер или Гилельс. А сейчас нужно быть таким же, как Гейтс.

— *Есть две крайние модели взаимоотношения критики и артиста. Одна — когда критик ничего не решает, вторая — когда он решает всё. У нас часто мнение критика ничего не значит. Это, кстати, одна из причин, почему многие из них слишком тесно связаны с артистами, зависят от них и не скрывают этого — гордятся. Противоположная ситуация — «великий и ужасный» Гарольд Шонберг, критик «Нью-Йорк Таймс», который «по щелчку» зажигал и гасил звезды. Не могу сказать, что тебе стоит обижаться на критику. Явного вранья не пишут. Отмечают важные вещи, черты стиля, которые у тебя действительно есть. Как ты смотришь на эту ситуацию с двух континентов?*

— Дело не во вранье, а в непрофессионализме. Вспоминаю, какие статьи выходили, когда Женя Кисин приехал в Россию после долгого перерыва. Проблема критики — депрофессионализация, и я по пальцам одной руки могу пересчитать людей, которые относятся к великой традиции XX века. И большинство из них — не здесь. Пишут люди, которые не уважают артиста. Нужно понимание того, что делает человек и чего ему это стоит. Ты прав, мне, в общем, повезло. Но, читая статьи, рецензии о своих коллегах, я вижу чудовищное упрощение. Всё это не

основано на знании и понимании того, насколько это трудно. И, кстати, насколько это субъективно. Ведь музыка безумно субъективна. Конечно, важно, для кого он пишет. N-ская газета — одно дело, «Нью-Йорк Таймс» — другое. Но сейчас критик — прежде всего показатель важности. Могу прослыть совсем старомодным, но если почитать критику Шумана — это совсем не тот уровень, что есть сейчас. Резонный вопрос: а почему мы должны следовать тому, что было 200 лет назад? Резонный ответ — а почему не должны? Что изменилось-то? Требования, концерты, музыка та же самая...

К счастью, есть люди, у которых критика никогда не становится хамством. Критик, обладающий квалификацией, понимающий, что происходит на сцене, имеющий образование, — прости за тавтологию, — имеет право на критику. Был у меня концерт в США. После концерта подходит критик, представляется и спрашивает, что я играл на бис. Ну, думаю, уже подозрительно! Потому что это была соль-диез минорная (ор. 32 № 12) прелюдия Рахманинова, не самая редкая музыка на свете. И я с неподдельным интересом ждал, что же напишет человек, который этой прелюдии не знает. К своему удивлению, я увидел в его статье понимание несоответствия той обязанности, которая на него возложена. Критика была интересная, субъективная, с постоянными оговорками на предмет этой субъективности. К сожалению, люди не понимают ответственности. Мы же, пианисты, ответственно подходим к музыке, автору и т.д. Если нет — это дилетантство, халтура и т.д. Я понимаю, что Жене Кисину наплевать на критиков, которые тогда глупости писали. По идее, всем нам должно быть наплевать. Но раньше же это было не так. Артисты понимали, что критик развит интеллектуально и литературно. А ведь бывало, что критик сидел в фойе и спрашивал, «что он там наверху играл». И писал рецензию. Проблема в том, что это допускается.

— *И тем не менее: какая из этих моделей страшнее?*

— Если ставить вопрос ребром, — всесиле. Но опять же, от компетентности зависит. Роберт Шуман не позволял, зная о своей власти, играть этим. Настоящий критик — это же настоящий музыкант, и он понимает, как всё это отражается на личности. И вот тут мы плавно переходим ещё к одной теме: судят-то по газете, интернету, телевидению. Зачем на концерт ходить? — это излишне. И получается, что пишут и влияют, — но зачем это читать или слушать?

— *Вернёмся к психологии: как педагог ты предпочитаешь интровертов, похожих на тебя? Или важнее именно общиe ценности?*

— Трудно общаться с человеком, не разделяющим твоих ценностей! Но если речь о темпераменте, я всеяден: мне интересно с разными людьми. Общение — благодатная почва для собственного развития. Думаю, общение с такими же, как я, было бы очень нудным...

— *... хотя играешь ты с гобоистом Дмитрием Булгаковым, который очень на тебя похож!*

— Дружить мы стали гораздо раньше, чем играть. Да, эпизодически играли в школе, но серьёзно, плодотворно стали сотрудничать благодаря фестивалю «Возвращение» [вместе с Романом Минцем Дмитрий Булгаков — один из создателей и бессменных художественных руководителей фестиваля]. Дима был моим молчаливым наставником. Он старше на два года — в тинейджерстве это огромная разница! Он, конечно, научил меня всем дурным привычкам, которым только можно было научить, но дал пример ответственности и бескорыстного отношения к искусству, энтузиазма и просто человеческой порядочности. Это было всегда и остаётся. Я очень рад, что со многими ребятами, с которыми мы учились или познакомились на фестивале, у меня происходит чудесное творческое общение. Мы безумно разные, но отношение к предмету нас объединяет.

— *Твой отъезд — просто обстоятельство жизни? Правильно ли я понимаю, что никакой идеологии здесь нет: поступило хорошее предложение, и ты уехал преподавать?*

— Не совсем так. Я уехал не преподавать, это занятие нашло меня позже. Но в чем ты прав, — у меня не было отъезда. Это было плавно и постепенно. После Конкурса Клайберна я много времени проводил в США, мне там нравилось. Слукавлю, если скажу, что у меня нет каких-то негативных эмоций по поводу происходящего в моём родном городе, в моей родной стране. Все, кто живут там, живут там, потому что там им лучше. Иначе все мы, поголовно, жили бы в Москве и в России. Единственное, что я могу сказать: мне было обидно, что совершенно чужой стране я оказался нужнее, чем своей. При этом — поразительна вещь: когда у людей окончательно сложилась в голове картинка, что Кобрин уехал, каждый мой приезд связан с теплотой и трепетным отношением. И это мне очень льстит. Но меня воспринимают как западно-

го человека, эпизодически возвращающегося в Россию. Хотя если спросить, когда я официально уехал, — всего 4 года назад! До этого, правда, были 4 года, когда меня здесь уже почти не было. Всего получается 8. Так что нет ни чёткой грани, ни «отъезда» в старом смысле слова, ни, в общем, горечи. Хотя обидно, что в плане устройства музыкальной жизни Москва безумно устарела и находится в советском времени. Конечно, нужна система с большим количеством менеджерских агентств. Везде это работает, кроме России. Но каждое моё возвращение (раз или два в год) мне безумно приятно видеть полные залы, свою публику, друзей, людей, с которыми я вырос.

— *Как изменился твой репертуар в последнее время? И традиционный вопрос — каков твой «лист ожидания»?*

— Продолжаю упорно смотреть в XIX и XVIII века. И, возвращаясь к началу беседы, — стал внимательнее к русской музыке. Видимо, пришло время... Только что записан диск Шумана. Следующий проект — «Времена года» Чайковского и «Картинки с выставки» Мусоргского. Причём первое сочинение — на летнем фестивале в Нью-Йорке. Организатор сказал мне, что очень рад: за 15 лет «Времена года» не звучали ни разу, даже по отдельности. Говоря о русской музыке, я имею в виду не Рахманинова или, скажем, Прокофьева, — они для меня какая-то отдельная субстанция. Кстати, когда-то играл Первую, Вторую и Пятую сонаты Скрябина. Но это были более интуитивные, чем сознательные опыты. И я рад, что созреваю, чтобы возложить на себя такую ответственность... ■

**Беседовал  
Михаил СЕГЕЛЬМАН**

А. Кобрин родился в 1980 году в Москве. Окончил МССМШ имени Гнесиных (класс Т. Зеликман), Московскую консерваторию и аспирантуру (класс проф. Л. Наумова).

Победитель международных конкурсов имени Ф. Бузони в Больцано (Италия, 1999), в Хамаматсу (Япония, 2003), Вэна Клайберна в Форт-Уорте (США, 2005). В 2003–10 преподавал в РАМ им. Гнесиных, с 2005 — в нескольких университетах США. С 2010 преподаёт в Schwob School of Music в Коламбусе, с сентября 2013 — в Steinhardt School of Music при Нью-Йоркском Университете. Концертирует по всему миру.



## ПРОФЕССОР — ЛАУРЕАТ

Профессор Московской консерватории Сергей Доренский стал лауреатом Международной премии в области музыкальной педагогики им. М.М. Ипполитова-Иванова.

**В**ручение премии — часть международной благотворительной программы «Звёзды классики в поддержку российской музыкальной культуры и образования», которую осуществляет Общественный благотворительный фонд «Русское исполнительское искусство» (президент — Валерий Ворона, ректор ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова). Одним из инициаторов учреждения премии выступил знаменитый скрипач Максим Венгеров: «Я не знаю другой такой церемонии, где были бы отмечены именно педагоги. Обычно отношения наставника и ученика недооцениваются, а ведь без наших педагогов у нас нет будущего». Лауреатами премии, вручаемой впервые, стали также Юрий Башмет, Захар Брон, Ирина Масленникова (посмертно), Галина Турчанинова и Наталья Шаховская. Награды (а это памятная статуэтка работы скульптора Николая Кузнецова, диплом и денежный приз в размере 400.000 рублей) они получали из рук своих теперь уже знаменитых учеников. Премию Сергею Доренскому вручала Екатерина Мечетина.

Среди воспитанников профессора Доренского — блестящая плеяда пианистов: Николай Лу-

ганский, Денис Мацуев, Екатерина Мечетина, Павел Нерсесьян, Андрей Писарев, Вадим Руденко... В одном из интервью Д. Мацуев сказал о своём педагоге кратко и смело: «Класс Доренского — бренд мирового уровня». А сам Сергей Леонидович в интервью нашему журналу очень искренне сформулировал своё кредо: «Педагогика — моё призвание. Я очень люблю своих учеников, буду помогать всем, чем могу, и заниматься, сколько мне позволят силы». Редакция «PianoФорум» поздравляет профессора с давно заслуженной наградой!

**P.S.** Фото, конечно же, не нуждается, в подписи... Позволим себе лишь краткий комментарий: два блистательных пианиста — Николай Луганский и Денис Мацуев — нашли время и «подверстали» свои плотные графики таким образом, чтобы встретиться в доме у профессора Сергея Леонидовича Доренского. Благодаря чему читателям «PianoФорум» и представлен этот эксклюзивный «фоторепортаж». Его автор — **Евгений Башмаков.** ■



# НА ВЕРШИНАХ ОЗАРЕНИЯ

## Михаил Плетнёв — по-прежнему символ времени

**Н**езабываемый концерт Михаила Плетнёва 28 декабря 2012 г. в Белом зале Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (см. «PianoФорум» № 4, 2012), которым он одарил поклонников своего искусства (правда — избранных, концерт был за-

крытый), не был случайным капризом гения. Пианист М. Плетнёв действительно вернулся! Четыре апрельских концерта в Новых Черёмушках в репетиционном зале РНО «Оркестрион» — этому подтверждение. Событие эпохальное!



Даже в прежние времена такая щедрость артиста была большой редкостью. Пожалуй, только в 80-е годы, непосредственно после Конкурса им. П.И. Чайковского, М. Плетнёв давал подряд несколько концертов с разными программами и даже с одинаковой программой. Тогда можно было услышать Пятый концерт Бетховена три раза подряд: в КЗЧ и в БЗК (дважды). Прекрасно помню также два сольных концерта (день за днём) в МЗК с моцартовскими сонатами и с Симфоническими этюдами Шумана. И это, как мне кажется, не случайно. Его концепции настолько новы, что даже очень опытный слушатель может в первый раз растеряться. А во второй раз всё может стать на свои места в понимании того, что хотел сказать пианист.

Разумеется, всех интересует вопрос, почему 6 лет назад М. Плетнёв прекратил выступления на сцене как пианист и почему именно сейчас вернулся. Вопросы праздные. Их и не нужно задавать. Вернулся, и слава Богу! Нам просто надо благодарить судьбу за то, что мы можем продолжать общение с великим музыкантом, который, прикасаясь к роялю, открывает нам новый мир музыки.

И всё же, нельзя забывать, что за те шесть лет, когда он был полностью оторван от рояля (даже свой замечательный Steinway не настраивал), его Российский национальный стал одним из лучших оркестров в мире, а Плетнёв — одним из лучших дирижёров. Его огромный опыт концертирующего пианиста отражался на качестве интерпретаций симфонической музыки, словно он сам своими десятью пальцами играл сразу на всех инструментах. Это проявлялось, прежде всего, в неслыханной свободе владения временем (*ritenuto*, *accelerando*, акценты, паузы — всё это непростая вещь для целого оркестра!), в тонких агогических, динамических нюансах, в полной свободе, которую он давал солилирующим инструменталистам, и во многом другом.

Об этом сейчас я вспоминаю потому, что, судя по прозвучавшим концертам, вернулся М. Плетнёв к роялю, обогащённый своей напряжённой работой дирижёра, работой с оркестровыми тембрами, с самим оркестровым музыкальным пространством. Пришло время, когда ему, видно, захотелось поделиться со слушателями накопленными идеями и мыслями. Это было, как мне представляется, внутренней необходимостью — имею в виду и длительную паузу, и возвращение.

13 и 14 апреля (14 — в свой день рождения) пианист подарил слушателям одну и ту же соль-

ную программу. В первом отделении прозвучали **три сонаты Бетховена** — № № 5, 10 и 17, которые, насколько мне известно, он не играл ранее. Во втором — **Три пьесы оп. 9** и **Шесть пьес оп. 19 П.И Чайковского**, а на бис — **Рондо D-dur Моцарта** и «всего лишь» **Четвёртая баллада Шопена**. Очень редкий бис! Конечно, такую щедрость можно объяснить огромным желанием играть и поделиться накопленным со слушателями, которые его понимают.

Откровенно говоря, мне довольно страшно что-то произносить об этих концертах, ибо звучала музыка какого-то другого измерения, для которого ещё и слов не найдено. Как адекватно писать о музыканте, когда его искусство кажется запредельным, уносящим нас куда-то ввысь и не дающим никакой опоры для обычного описания того, «как дело было»? Когда просто хочется молча переживать услышанное и долго-долго размышлять о нём...

М. Плетнёв умеет изумлять... Не случайно он играл одну программу два вечера подряд. Неожиданной была интерпретация сонат № № 5 и 17, особенно их первых частей. В них не было ничего от привычного напора энергии, мощных аккордов *fortissimo*, драматического накала... Ничего такого, чем когда-то потрясал нас Святослав Рихтер.

Если я и была несколько озадачена в первый вечер, то во второй уже слушала сонаты, наслаждаясь новым видением бетховенских «драматических» образов в *c-moll* и *d-moll*. Словно М. Плетнёв вёл некий внутренний диалог с самим Бетховеном, словно он смотрел куда-то за пределы вселенной, нисколько не заботясь о том, как будет это воспринято слушателями. И было это несказанно хорошо!

«Музыка существует для тех, кто умеет ей внимать» (Белла Ахмадулина). Перефразируя поэтессу, я бы сказала: «Искусство М. Плетнёва существует для тех, кто умеет ему внимать».

Глубина и интимность высказывания, по-особому мягкое, тёплое туше в медленных частях (без мощных взрывов, абсолютно соответствовавшие этому представлению о диалоге с Бетховеном) были настоящим откровением. Оба финала отвечали особой, неповторимой плетнёвской концепции сонат.

Нельзя не отметить, что Сонату № 5 (оп. 10), заигранную учениками детских музыкальных школ, великие пианисты редко выносят на концертную сцену, за исключением тех случаев, когда задуман цикл из всех сонат Бетховена. И если М. Плетнёв решил её играть, значит, ему было, о чём поведать слушателям и заста-

вить их задуматься. Замечательно сказал один лондонский критик: *«Действительным доказательством великой интерпретации есть уровень, на котором пианист заставляет слушать и даёт почувствовать новое не только в самой сущности играемого произведения, но даже заставляет по-новому понять сущность музыки вообще...»*.

Интерпретация Сонаты № 10 — незабываема! Чудо лёгкости, изящества, игривости, непринуждённости. Её пастельные тона, певучесть без всякого «нажима», высшая простота, за которой столько всего кроется, были захватывающими! Захватывающими, потому что за этой непринуждённостью и простотой очень ненавязчиво, смутно рисовались почти театрально зримые картинки.

Три выбранные М. Плетнёвым сонаты, хотя и не одного опуса, составили очень органичный цикл, в котором пианист смог поделиться своим неповторимым видением музыки Бетховена.

Рядом с Бетховеном очень многозначительно, я бы сказала, были поставлены пьесы ор. 9 и ор. 19 П. И. Чайковского.

Всем известно, думаю, никто со мною не будет спорить: мир Чайковского Плетнёву особенно близок, он с пьесами для домашнего музицирования делает невероятные вещи! Вспоминаю концерты в начале 80-х годов, когда он рядом с Чаконой Баха исполнял ранние пьесы ор. 5, 7, 8 Чайковского, рядом с Симфоническими этюдами Шумана — «Времена года» или (в другом концерте) Восемнадцать пьес ор. 72.

Концепция двух апрельских концертов 2013 года напомнила мне эти далёкие выступления пианиста тридцатилетней давности. Их смысл — показать непреходящую ценность всей русской культуры, как бы свернутой в эти простые и непритязательные пьесы. Через внешнее М. Плетнёв раскрыл нам нечто глубоко внутреннее: русскую душу с её особым миром чувствования, с её ностальгией по далёкому прошлому или по утраченному. И всё это благодаря магии концентрированной интонации.

Роскошный бис в виде Четвёртой Баллады Шопена был просто настоящим подарком слушателям. Своей тихой, трогательной задушевностью он стал замечательным продолжением того удивительного мира, в который пианист окунул нас, играя Чайковского.

Через неделю, 21 апреля там же, в Новых Черёмушках, М. Плетнёв исполнил **Концерт C-dur, № 8 (К. 246) Моцарта** и **Концерт a-moll Шумана**. И повторил их же на следующий день.

Сопровождал солиста Российский национальный оркестр под управлением Михаила Грановского.

Для Концерта Моцарта мне слов не найти. Само совершенство! Только словами Пушкина и можно выразить свои чувства: «Какая глубина, какая смелость и какая стройность!». Поскольку каденция к концерту была мне незнакома, я спросила у Михаила Васильевича, кому она принадлежит. В ответ скромно прозвучало: «Нам двоим».

Концерт Шумана, которого ранее не было в репертуаре М. Плетнёва (впрочем, как и Восьмого Моцарта), он сыграл так, как никто никогда не играл... Во всех исполненных М. Плетнёвым в апреле произведениях, в том числе, и в Концерте Шумана, было нечто общее, то, что, наверное, можно окрестить словами — тихое созерцание. Созерцание чего? Глубин искусства... В Концерте Шумана всё было направлено на отражение духовного. Отсюда замедленные темпы. Тихо, просто, без особой патетики делился пианист своими мыслями. В этом исполнении было много теплоты, искренности, любви. Знаменитое плетнёвское *piano-pianissimo* стало ещё более тихим, проникновенным; *piano-pianissimo*, которое побуждает и нас погрузиться в бездонные глубины музыки, побуждает и нас постичь её скрытый смысл.

На бис прозвучали **Арабески Шумана** — как чудесное дополнение к его же Концерту.

Думаю, что всех, кому посчастливилось попасть на эти концерты, поразило изумительно тонкое владение инструментом, богатейшей звуковой палитрой, которая стала ещё более изысканной. Как будто бы и не было шестилетней паузы. Или — «как будто бы пианист все шесть лет только и делал, что готовился к этим концертам», — остроумно заметил Николай Луганский, присутствовавший на концерте.

М. Плетнёв всегда играл с совершенством. Однако на этот раз планка его совершенства была поднята выше. Чуткость пальцев, туше — на грани реальности, словно он играл на несуществующем ещё инструменте. Публика, оказывается, сильно стосковалась по настоящему искусству. Морем цветов и подарков завалили пианиста, увезти которые мало было бы и целого автобуса. Едва ли не каждому присутствующему в зале как-то хотелось выразить своё отношение к происходящему событию. С нетерпением будем ждать следующего выхода на сцену пианиста Михаила Плетнёва. ■

**Людмила КОКОРЕВА**

## НИКОЛАЙ ЛУГАНСКИЙ В ЗЕРКАЛЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО СЕЗОНА

22 мая 2013  
Большой зал  
Санкт-Петербургской филармонии

### Николай ЛУГАНСКИЙ

Ф. Шуберт. Четыре экспромта, ор. 142  
Л. Яначек. «В тумане», фортепианный цикл  
Н. Метнер. Три пьесы из цикла «Забытые мотивы»: «Сельский танец», «Вечерняя песня», «Весна»  
С. Рахманинов. Соната № 2

Очередной сольный концерт Николая Луганского в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии имени Д. Д. Шостаковича ожидаемо стал одной из вершин фортепианного сезона. Принадлежа к славной когорте сотрудников филармонии, открою тайну: только два пианиста, живущих в России, всегда собирают на своих концертах в БЗФ полные залы. Это Николай Луганский и Денис Мацуев.

Об отношении публики к творчеству Николая Луганского можно сказать так: слушатели очень доверяют этому музыканту. Его игра не полемична, не вызывает бурных споров или, тем паче, истерик поклонниц; Луганскому просто верят, подчиняются его внутренней силе и убеждённости и готовы идти за ним туда, куда он ведёт. Хоть в неведомые дали фортепианного цикла Леоша Яначека «В тумане». Пьеса эта, не самая мейнстримная в фортепианном репертуаре, написанная ровно сто лет и один год тому назад, сегодня звучит очень интересно и свежо. Исполнение Николая Луганского, нередко включающего в программы своих концертов сочинения Яначека, великолепно передаёт необычные краски и характеры четырёх пьес, составляющих цикл; открывает нам, завораживая точностью попадания, своеобразный мир Яначека, полный постромантических фантазмагорий, моравского фольклора, парадоксов и заветных садов. И вообще, в игре Луганского можно сразу же, с первых нот найти всё, что ищет в фортепианном вечере слушатель, измученный бешеным ритмом мегаполиса: тишину сосредоточенных пауз, покой и ровность аккомпанементов, негромкий звук фортепиано как человеческого голоса. Значительность и неизбежность модуляций. Взгляд на мир с птичьего полета.

Выскажу парадоксальную мысль: ни к одному из элементов исполнительского арсенала Луганского не хочется применить префикс «сверх». Его пианизм не ослепляет, виртуозность не сби-



вает с ног; артистизм не «зашкаливает», для мышления Луганского не характерна склонность к свехоригинальным трактовкам. Кажется, ни один из этих компонентов он не ставит во главу угла. Но, взятые все вместе, элементы творческого облика пианиста собираются в нечто уникальное по своей органике, ни на кого не похожее; его трактовки убеждают, а атмосфера концерта запоминается своей истинностью.

В то же время, последовавшее за Яначекком исполнение Четырёх экспромтов Шуберта меня несколько разочаровало. Стильно. Умно. Правильно. Не к чему придраться. Но характеры пьес сближены, один экспромт как бы продолжает и повторяет другой, не предлагая почти ничего нового. Репризы не вносят разнообразия. Биение пульса музыки ровное, но слабое. Мне в этом исполнении не хватило жизни, смелости, порыва. Музыка казалась застывшей и успокоенной.

Мой скепсис был моментально развеян с началом второго отделения, с первыми звуками «Сельского танца» из цикла «Забытые мотивы» Николая Метнера. Вернулись яркие краски, живой ритм, ощущение подлинности и уникальности художественного переживания. Сегодня музыка Метнера переживает если не «бум», то заметный подъём интереса к ней среди пианистов и слушателей. Немало для этого сделал Борис Березовский. По его словам, проблема в том, что, в отличие от музыки Рахманинова, выдерживающей любое, даже скверное исполнение, музыку Метнера посредственное исполнение убивает. То, как играет Метнера Луганский, не оставляет сомнений в первосортности этой музыки. И вообще, второе отделение концерта, посвящённое русской музыке, показало,

что в этом репертуаре Луганскому сегодня, пожалуй, нет равных. Если, конечно, не считать великого Плетнёва, но убедиться в этом мы смогли бы лишь при условии, что Михаил Васильевич доедет до Питера и даст здесь (хотя бы!) один концерт. Боюсь скатиться в банальное и плоское сравнение и навлечь справедливый гнев посвящённых и равнодушных, но всё же рискну: что-то в психотипе Луганского-пианиста напоминает Плетнёва — объективность, внешнее спокойствие, отсутствие крайностей, углублённость. Твёрдость эстетической позиции без малой попытки её защищать и гипнотическая сила воздействия этой негромкой убеждённости.

Вторая Соната Рахманинова. Вы не услышите здесь громов, молний и давно ставших «общим местом» бурных рахманиновских потоков. Скупая педаль, прозрачная и детализированная фактура. Длинные линии нарастаний наполняются у Луганского не столько силой звука, но знанием и духом. «Духом» в значении философском — как нематериальной ведущей силой, превалирующей у Луганского над материей звуков и средствами их извлечения.

В исполнении Луганским Сонаты Рахманинова есть величие, подобное величию, скажем, английского романа. Величие достоинства, внутренней силы человека, его веры и упования. Величие первосортной любовной выделки музыкальной ткани. Огонь Луганского холодный,

он не спалит, но осветит; не сведёт с ума, но своим пламенем укажет путь. Вторая часть Сонаты прозвучала как откровение. У многих слушателей в глазах стояли слезы. Вспомнилась музыка Георгия Свиридова, продолжателя традиций рахманиновского мелодизма, высказывавшего мысль, вызывавшую в его окружении споры, о приоритете хорового начала в русской музыке над началом симфоническим. Луганский в этом заочном споре (хотя я сомневаюсь, что он дал бы втянуть себя в спор), думаю, был бы на стороне Свиридова. Рояль в произведениях Рахманинова для Луганского — скорее, голос или сумма голосов, нежели оркестровая партитура при всей многослойности фактуры сочинения.

Финал Сонаты, этот гимн жизни, поставил восклицательный знак в концерте по всем канонам драматургии. Кроме всего прочего, Луганский не только любит, прекрасно играет, но и очень хорошо знает эту музыку тем знанием, которое, опять же, роднит его с Плетнёвым. Вторая Соната Рахманинова для Луганского — заветный кусок земли, родина, где знакомы и любимы каждый камень и каждый цветок. И это знание, приходящее как жизненный результат, как награда усилий и опыта, и вызывает доверие и любовь слушателей, год за годом переполняющих залы на концертах Николая Луганского. ■

**Марина АРШИНОВА**

## «БЕСПОКОЙНЫЙ СТРАННИК» В МОСКВЕ

9 апреля 2013  
Светлановский зал ММДМ

### Пётр АНДЕРШЕВСКИЙ

И.С. Бах. Французская сюита G-dur, BWV 816  
Л. Яначек. Цикл «По заросшей тропе», часть II  
Р. Шуман. Фантазия C-dur, op. 17  
И.С. Бах. Английская сюита g-moll, BWV 808

Глен Гульд называл сольные выступления музыкантов «жёстким гладиаторским спортом». И с этим трудно не согласиться, принимая во внимание нешуточный накал страстей, бушующих на международных конкурсах, наблюдая суровые реалии концертной жизни с её беспощадной конкуренцией. Поэтому, наверное, мало кто удивляется, когда видит хоккейно-футбольное название абонемента Свет-



лановского зала Московского международного Дома музыки: «Высшая лига — лучшие пианисты мира». Если же у кого-нибудь всё же за-

теплится робкое сомнение в правомерности применения к музыкальному искусству спортивной терминологии, оно довольно быстро исчезает. Ведь иных «чемпионов клавиатуры» так и хочется оценивать именно в футбольных категориях, отмечая техничность, сильный удар, высокую скорость, но слабое «видение поля» (читай — целостной формы произведения), монотонность в прессинге и недостаточно результативную «игру головой».

Однако спортивные ассоциации по отношению к искусству Петра Андершевского оказались неуместными. Перед московской публикой предстал зрелый, рафинированный музыкант, не склонный потрясать аудиторию буйными эксцессами шальной виртуозности, музыкант, не боящийся «публичного одиночества», медленных темпов и произведений, заканчивающихся *ritardando*. Он может себе позволить играть только то, что любит, поэтому его репертуар не назовёшь обширным — в нём нет ни «полных собраний», ни раритетных названий. Центральное место здесь занимают избранные произведения Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Брамса; XX век представлен Яначеком, Шимановским, Бартоком и Веберном. 43-летний артист — обладатель Премии имени Шимановского (Польша), титула «Лучший инструменталист» Королевского филармонического общества (Великобритания), престижнейшей награды Gilmore Artist Award (США). Регулярно выступает в лучших концертных залах мира, играет с известнейшими оркестрами под управлением выдающихся дирижёров. Довольно представительна и дискография пианиста. Его первый сольный альбом с произведениями Баха, Бетховена и Веберна вышел в Польше (1996) и был награждён призом «Fryderyk». С 2000 года Андершевский становится эксклюзивным артистом фирмы Virgin Classics. Его первая запись на этом лейбле — «Диабелли-вариации» Бетховена — была отмечена наградами Choc du Monde de la Musique и ECHO Klassik; CD с партитами Баха номинировался на Grammy; высокую оценку прессы получили альбомы фортепианных произведений Шопена и Шимановского. Диск, посвящённый творчеству Шумана, собрал солидный урожай наград — премию ECHO Klassik (2011), две премии BBC Music Magazine (2012) — и был признан «Записью года». В довершение этой впечатляющей картины отметим, что о творчестве пианиста снял три фильма режиссёр Бруно Монсенжон: «Пётр Андершевский играет Вариации Диабелли» (2001), «Пётр Андершевский, беспо-

койный странник» (2008), «Андершевский играет Шумана» (2010).

Так кто же Вы, господин Андершевский? Вот краткое досье: родился в Варшаве (1969), учился в консерваториях Лиона, Страсбурга и в Варшавской Академии музыки, совершенствовался в Университете Южной Калифорнии (США), занимался на мастер-классах Леона Флейшера и Мюррея Перайи. Восхищается искусством Святослава Рихтера. Владеет пятью языками — польским (язык отца), венгерским (язык матери), французским, английским, португальским. Живёт в Париже, в последнее время часть года проводит в Лиссабоне. Начало успешной карьеры музыканта было ознаменовано не победой, а «неудачным» выступлением на Международном конкурсе в Лидсе (1990). Будучи явным фаворитом состязания, в полуфинале он внезапно прервал исполнение Вариаций Веберна и ушёл со сцены, так как был недоволен своей игрой. Пресса тут же окрестила пианиста «эксцентриком», а давняя конкурсная история до сих пор продолжает мушкетировать почти во всех рекламных материалах о нём. Не стал исключением и флаер, выпущенный к московскому концерту, где Андершевский именуется «наполовину эксцентриком, наполовину романтиком». Впрочем, рецензируемый клавирабэнд прошёл без эксцессов, и навязанную ему репутацию эксцентрика пианист ни в коей мере не оправдал.

Судя по опубликованным интервью, Андершевский всегда тщательнейшим образом выстраивает свои программы, продумывает последовательность исполняемых произведений и учитывает их взаимовлияние друг на друга — так создаётся целостная драматургия концерта. Клавирабэнд 9 апреля начинала Французская сюита, завершала Английская, а между ними прозвучали Фантазия C-dur Шумана и вторая тетрадь цикла «По заросшей тропе» Яначека. На бис публике была подарена всё примиряющая Сарабанда из Первой партиты. Подобно тому, как наша беспокойная Земля окружена атмосферой, так и страстные миры Шумана и Яначека оказались окутанными вечной музыкой Баха. Вспомним, что атмосфера вокруг планеты не смогла бы существовать без земной гравитации. Вот так и без романтизма, буквально спасшего от забвения творчество великого кантора, без романтического фортепиано была бы невозможна более чем двухвековая культура «фортепианного Баха». Поэтому неудивительно, что мощное «ядро» концерта, «магнитное поле» его романтической сердцевины оказало существенное влияние на исполненные баховские опусы.

Культура «фортепианного Баха» знает не только неизбежные потери, но и впечатляющие достижения. Она отягощена грузом традиций, иногда ошибочно считающихся незыблемыми, обременена (или обогащена?) «приращёнными смыслами», покрыта плотным панцирем стилистических наслоений. Величие Баха, выраженное в бетховенских словах «Nicht Bach — Meer sollte er heissen», побуждало романтиков к передаче этого величия при помощи экстенсивных средств — динамических, агогических и фактурных. Так появилась несколько наивная, приподнятая, избыточно декоративная, псевдо-органичная манера интерпретации сочинений Баха, затронувшая даже Бузони. Поэтому А. Шнабель как-то заметил, что «существует два распространённых подхода к Баху: как к собору и как к чернильнице».

Бах Андершевского — не «собор» и уж конечно не «чернильница». Он способен быть общительным и любезным, как в Аллеманде из Французской сюиты G-dur, энергичным и напористым, как в Жиге из той же сюиты, по-старомодному церемонным и галантным в менуэтах и возвышенно-патетичным в сарабандах, — но это всегда Бах, воплощаемый с учётом возможностей современного концертного фортепиано. А как же может быть иначе? Пианисты присвоили Баха — и это факт. При всей нелюбви Андершевского к транскрипциям, о чём он неоднократно повествовал в интервью, его исполнение, как, впрочем, и интерпретации всех без исключения пианистов, просто обречено быть транскрипцией — то есть приспособлением баховского текста к звуковому миру и техническим возможностям иного инструмента. Другое дело — насколько качественно выполнены эти транскрипции, насколько они убедительны.

«Транскрипции» Андершевского сработаны весьма качественно. Высокий класс его владения роялем не вызывает сомнений: чрезвычайно опрятный пианизм, графическая ясность полифонических линий, мастерское владение звуком (особенно в градациях piano). Что же касается убедительности интерпретации, то в этом понятии всегда ощутимо присутствует субъективный компонент, сказавшийся и на различных оценках прошедшего концерта. Их диапазон простирался от безоговорочно-восторженного приятия до раздражённо-скептического отторжения. Апологетов покорила, прежде всего, благоговейная, молитвенная сосредоточенность, с которой были преподнесены сарабанды: их завораживающе-нематериальное, порой на пороге слышимости, звучание достигало

последних рядов амфитеатра, словно тихий свет отдалённых галактик. Не могли не восхитить живое ощущение ритма, стильная и органичная орнаментика, тонкое искусство артикуляции. Критиков же раздражала та постоянная готовность, с которой музыкант охотно «уходил в астрал», где и пребывал длительное время в сфере бесплотного piano-pianissimo. Коробила и непредсказуемая, капризная импульсивность в оживлённых частях сюит, постоянные crescendo и diminuendo, так противоречащие, по мнению пуристов, стилю Баха.

И в самом деле, судя по рецензируемому концерту, пианист не является ортодоксальным сторонником пресловутой «клавесинной ровности», хрестоматийной «террасообразной динамики» при исполнении Баха и не старается нам рьяно доказывать, что «композитор жил давно, ну очень давно». В передаче Андершевского автор, в данном случае Бах, живёт «здесь и сейчас», — а именно в Светлановском зале ММДМ, с его современным интерьером и «легендарной» (не в лучшем смысле этого слова) акустикой. Может быть, именно желанием преодолеть неблагоприятные акустические особенности зала объясняется слишком щедрая и рельефная «динамическая рябь», испещрившая баховские линейные построения на данном концерте.

Ключевым словом, определяющим общее впечатление, может быть **противоречивость**. Прежде всего, противоречивость намерений, технических и интерпретационных. В манере пианиста, несомненно, наличествует стремление к стилистической достоверности исполнения. Оно проявляется и в высокой культуре орнаментики, и в разумной импровизационности патетических эпизодов, и в детализированной артикуляции фактурных планов. Ему хорошо ведомы традиции клавирного искусства. Поэтому, вслед за Гульдом, в менуэтах и гавотах Андершевский иногда варьирует повторы музыкального материала, перенося его на октаву выше, словно имитируя четырёхфутовый регистр клавесина. Тем не менее, это всё — хотя и существенные, но технические детали. Важнее то, что при помощи этих стилистически выверенных средств создаётся мир, далёкий от канонического восприятия Баха. Его прочное душевное здоровье, бюргерская основательность, его пестуемое глубокой верой благодарное приятие Божьего мира в интерпретациях пианиста иной раз уступают место хрупкости, иллюзорности, изыску, причуде. Тогда барочный принцип «единства аффекта», сохраняющий в каждой из частей целого свой «тем-

бро-динамический лад» (термин И. Браудо), неизнаваемо трансформируется в лабильный эмоциональный поток, превращающий баховскую сюиту в некое подобие «Bunte Blätter» («Пёстрых листков»). И вот энергичная и сосредоточенная прелюдия из Английской сюиты g-moll неожиданно пронесится с фантастической лёгкостью мендельсоновского скерцо из «Сна в летнюю ночь», а Сарабанда из того же опуса, начавшись на высокой трагической ноте, сразу же не выдерживает взятого тона, быстро теряется, сникает, оставляя растерянное чувство незащищённости, горестного одиночества. Пианист, как свеча на ветру, находящийся в круге света посреди затемнённого зала, становится не концертным исполнителем, а неким экзистенциальным символом.

Думается, что отмеченные противоречия коренятся не только в индивидуальном творческом почерке музыканта, его принципиальном подходе к творчеству Баха, но и в мировых тенденциях, характерных для современного исполнительского искусства. На протяжении всего XX столетия происходил неуклонный процесс «историзации исполнительского сознания» (термин В. Чинаева), в результате которого сформировался и практически «отпочковался» в самостоятельную инфраструктуру феномен «исторически информированного исполнительства», возрождающий старинный инструментальный, нормы и правила музицирования отдалённых эпох в их желаемой подлинности. И тогда исполнители на современных инструментах, представители так называемого «мейнстрима», сохраняя знания, добытые в борьбе за «верность букве» (имеются в виду научно-обоснованные представления о системах орнаментики, агогике, артикуляции, темпах и т.д.), начинают постепенно освобождаться от «категорического императива» неременной историчности исполнения, с облегчением скидывая с себя «вериги аутентизма». Понятие историчности в этом случае ни в коем случае не отбрасывается, но несколько переосмысливается, приобретает иную модальность — историчным, то есть включённым в определённый исторический континуум, становится не столько какое-либо произведение само по себе (это и так ясно), но, скорее и прежде всего, сам исполнительский акт, сиюминутный и сугубо индивидуальный процесс творчества. Поэтому исполнительские решения прошедших веков (например, черниевская редакция «Хорошо темперированного клавира») в свете такого подхода становятся не историческим курьёзом, а закономерным и художест-

венно самодостаточным артефактом. И оказывается, что интерпретации «основоположников аутентизма» — скажем, А. Долмеча, В. Ландовской — в большей степени отражают стилистические установки самих исполнителей, нежели интенции исполняемых авторов.

Но вернёмся к романтической сердцевине концерта. Каюсь, квинтэссенция немецкого музыкального романтизма, шумановская Фантазия C-dur в исполнении Андершевского гораздо меньше, чем произведения Баха, запечатлелась в моей памяти, но подозреваю, что не по вине концертанта. Просто впечатления от Баха я смог многократно подкрепить различными аудио- и видеоматериалами. Фантазия же в репертуаре пианиста появилась не так давно, и её записей, вероятно, ещё не существует. Тем не менее, запомнилось, что в рецензируемом концерте мечтательный Эвсебий весьма неохотно уступал место пылкому Флорестану. Повелительный и страстный возглас первых тактов, адресованный «urbi et orbi», на этот раз, увы, вряд ли смог бы вырваться за пределы концертного зала (естественно, говорю о своих впечатлениях). Шумановская ремарка «Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen» (исполнять в высшей степени фантастично и страстно) в данном случае потребовала бы срочной корректировки на «geheimnisvoll und verträumt» (таинственно и мечтательно). Мечтательно и полётно звучала побочная партия, таинственно и сумрачно эпизод «Im Legendenton», нездешним светом мерцали умиротворённые аккорды коды. Во второй части воздушность нетерпеливых пунктиров ощутимо преобладала над торжественной поступью марша, и «Триумфальная арка», как хотел её назвать Шуман, оказалась выстроенной из достаточно лёгких конструкций. Впрочем, знаменитые (и коварные!) скачки вполне удались пианисту, подтвердив незаурядный класс его технической оснащённости. Финал Фантазии вновь дал возможность концертанту «отрешиться и воспарить» в такие надмирные выси, и порой его голос дематериализовался до такой степени, что становился — совсем по Шлегелю — «лишь чуткому доступен уху». Но прочь иронию! Если я не всё смог запомнить и безоговорочно принять во время концерта, это не мешало мне ознакомиться с другими, зафиксированными шумановскими интерпретациями артиста, внимательное прослушивание которых полностью убедило меня в его «избирательном сродстве» с миром Шумана.

Ну что же, осталось только поделиться впечатлениями о прочтении Андершевским второй

тетради цикла Л. Яначека «По заросшей тропе», своеобразных «листочков из альбома» начала XX столетия. Пианист неоднократно признавался в любви к музыке моравского композитора, считая его «выразителем квинтэссенции славянской души». И эта любовь плодотворна — скромные, камерные по фактуре пьесы предстают в непритворной искренности чувств. Миниатюры второй тетради цикла, в отличие от первой, не имеют программных заголовков, но в них выявлена та же гамма изменчивых настроений — светлая лирика здесь нередко окрашивается в элегические тона, и порой из-под спуда танцевальных ритмов с экспрессионистской остротой вырывается долго сдерживаемое отчаяние. Особенно впечатляюще прозвучала последняя до-минорная пьеса — настоящий «роковой танец» с безжалостным остинатным ритмом, нервно взвизгивающими трелями и внезапным катарсисом коды, в которой явственно проступала мистическая подоплёка миниатюры: «смерть и просветление».

Встреча с искусством Петра Андершевского оказалась интригующей. Зная, как умеет без-

оглядно влюбляться и самоотверженно любить наша публика, можно констатировать, что пианисту не удалось её безоговорочно завоевать с первого раза. Несомненно, у него в Москве появились новые поклонники, но в целом успех концерта был сдержанным. Что тому виной? Серьёзный репертуар, в котором отсутствовали пиротехнические эффекты? Или аристократически-сдержанные манеры концертанта, не «рвущего страсть в клочки»? А может быть, причина в том, что Андершевский — один из тех артистов, искусство которых обладает не сиюминутным, а долговременным воздействием, и поэтому требуется время и новые попытки общения для его осмысления и приятия, как это и произошло со мною? Как бы то ни было, «Пётр Андершевский, беспокойный странник» проникновенно-тихим голосом Сарабанды из Первой партиты Баха попрощался с московской публикой. И будем надеяться, что муза странствий ещё не раз позовёт его в путь, таким же тихим голосом нашёптывая чеховское заклинание: «В Москву, в Москву!». ■

**Борис БОРОДИН**

## ДЕБЮТ МАСТЕРА

25 марта 2013  
Большой зал Московской консерватории

**Лукас ГЕНЮШАС**  
С. Рахманинов. 24 прелюдии

**Ж**урнал «PianoФорум» внимательно наблюдает эволюцию тех, кто предстал на его страницах в значении «сверхновой» и восходящей пианистической силы. Лукас Генюшас — один из немногих молодых, удостоенных интервью, помещённого на страницах издания (см. «PianoФорум» № 3, 2012).

25 марта состоялся его первый концерт в Большом зале Московской консерватории, первый выход на прославленную сцену с целью явить программу Klavierabend'a. Фортепианный вечер был отдан Рахманинову. Исполнение полного цикла прелюдий было посвящено 140-летию их великого создателя. В январе 2012 года Генюшас уже показывал все 24 прелюдии в зале Архиповского музыкального салона, что на Б. Никитской. Само объявление монографической программы тогда было



расценено как знак зрелости (см. «PianoФорум» № 3, 2012). Выступление пианиста в Большом зале подтвердило высшую меру готовности молодого артиста к концертной деятельности в масштабе Европы и мира. Редкая многогранность пианистических возможностей артиста была поверена индивидуальной фантазией. Чисто рахманиновская «динамическая статика» фактуры светилась многослойностью инто-



национального струения, круговорот подвижных и трепетных ритмоформул становился несущим фоном поющих мелодических линий, сопровождаемых неожиданными подголосками, извлечёнными из фактурных глубин. Контрасты — динамические, а главное — звукоколористические подавались в тонко ощутимом

масштабе, не нарушающем единство малой формы. Лукас Генюшас выступил как законченный мастер, молодость которого обещает артисту светлый путь нарастающих возможностей и превращений в освоении безбрежного океана классического наследия и новых предложений искусства. ■

## КОНТРАСТЫ В РОМАНТИЧЕСКОМ КЛЮЧЕ

28 мая 2013

Малый зал Московской консерватории

**Анна МАЛИКОВА**

Ф. Шуберт . Десять лендлеров D. 366

Соната e-moll D. 566

Ф. Шуберт — Ф. Лист. Четыре песни:

«Скиталец», «Атлант», «Город», «Баркарола»

А. Скрябин. Соната № 4, op. 30.

Соната № 5, op. 53. Соната № 7, op. 64

**Н**е в первый раз удивляюсь инертности и равнодушию московской публики, упускающей возможность практически «за бесплатно» насладиться выдающимися исполнениями, большими артистами. Вот и на этот раз: концерт Анны Маликовой прошёл в полупустом Малом зале Московской консерватории.

Две части клавирабенда — шубертовско-листовская и скрябинская — контрастировали не только в стилевом (сама музыка), но и в драматургическом отношении. Первое отделение было выстроено как антитеза: с одной стороны, реальный, человеческий мир, с другой, — бездна, пустота, в которую в конце своей жизни заглянул Франц I (Шуберт), мир, ставший ещё страшнее и пустыньнее благодаря Францу II (Листу). Контраст Десяти лендлеров и ми-минорной сонаты (при том, что в ней есть и драматические страницы) — музыки жизни, музыки Вены — с песнями «Скиталец», «Атлант» и «Город» Анна Маликова преподнесла как разлом, катастрофу: с трудом понимаешь, что вся эта музыка написана одним человеком. Финальная «Баркарола» оказалась границей миров, улыбкой сквозь слезы и, может быть, надеждой на спасение. Всю свою природную естественность и благородство, всё богатство пианизма вложила Анна Маликова в эту часть программы.

Второе, скрябинское отделение — портрет в развитии, от Четвертой, через Пятую к Седьмой сонате. И здесь ваш покорный слуга чув-

ствует себя немного Леонидом Сабанеевым. Помнится, этот апологет Скрябина упрекал Сергея Рахманинова за исполнение сочинений своего кумира. По мнению Сабанеева и ему подобных, музыка Скрябина доступна только посвящённым, тем, для кого она стала религией, смыслом жизни. Решительно невозможно найти хоть какие-либо изъяны в игре пианистки. Но представьте себе Маргариту, явившуюся на бал к Воланду в шикарном модельном платье, а не... (читайте Михаила Булгакова!), и вы поймёте, о чём речь. Возвращаясь к инструменту, — детали фразировки, педализации выдают в Маликовой скорее рахманиновскую пианистку. И совершенно не случайно главной удачей скрябинской части программы стал исполненный на бис Этюд до-диез минор, op. 42 № 5. Пожалуй, именно в этой тональности планеты Скрябина и Рахманинова находятся в апогее, сближаясь с фортепианным архетипом, Третьим скерцо Шопена. Подчеркнув всю масштабность и патетику этого этюда, Анна Маликова, в конечном счете, сделала его генеральной кульминацией концерта. ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**



«ПОСЛЕДНЯЯ ИЗ МОГИКАН»

13 июня 2013  
Малый зал Московской консерватории

**Мария ГАМБАРЯН**

Ф. Шопен  
Скерцо № 1, оп. 20. Ноктюрн оп. 27 № 1  
Мазурки a-moll op. 17, D-dur op. 33, h-moll op. 33  
Полонез As-dur op. 53  
Соната № 3 op. 58

24



«Судьба произведения — в руках исполнителя»

*К. Игумнов*

Э то одновременное ощущение и встречи, и утраты, я почти уверен, испытали многие из присутствовавших 13 июня в Малом зале консерватории на концерте пианистки Марии Гамбарян. Ибо, если попытаться окинуть взором длинную вереницу выдающихся учеников К. Игумнова, начатую с И. Добровейна и Н. Орлова, учившихся у великого музыканта ещё до революции, продолженную уже в послереволюционную эпоху такими всемирно известными именами, как Л. Оборин и Я. Флиер, а затем вспомнить — из более молодого поколения — игру О. Бошняковича, Н. Штаркмана или методико-педагогическое наследие таких питомцев игумновской школы, как Я. Мильштейн, Б. Землянский и Е. Тимакин, — то из всей этой нескончаемой череды воспитанников великого мастера сегодня у нас осталась возможность увидеть и услышать лишь одну Марию Гамбарян. К счастью, не только сохранившую великолепную пианистическую форму, но и демонстрирующую некоторые родовые черты одной из самых значительных московских пианистических традиций, включая особую «царственную» игумновскую посадку за инструментом.

И совсем не случайно этот юбилейный концерт, посвященный 140-летней годовщине со дня рождения К. Игумнова, был целиком посвящен Шопену. В репертуаре пианистки, разумеется, немало произведений других авторов. Но Шопен всегда находился, если можно так выразиться, в центре её пианистических интересов.

Любому музыканту, да и просто любителю музыки, хорошо известно, что Шопен — одновременно и самый популярный, и самый проблемный из всех композиторов-романтиков. Эпоха, когда интерпретация шопеновской музыки питалась живой традицией, идущей от его непосредственных учеников, давно канула в Лету, так что большинству молодых музыкантов сегодня волей-неволей приходится, уподобляясь археологам, по крупницам «восстанавливать» её с большим или — что случается чаще — с меньшим успехом. Что же касается исполнения Марии Гамбарян, то её игру в целом можно охарактеризовать как чрезвычайно удачное сочетание тонкого изящества и естественности, — как в отношении звучания рояля так и, — что в данном случае неотделимо от первого, — музыкального времени. То особенное и труднодостижимое свойство шопеновской музыки, которое метафорически можно было бы назвать «перебоями сердца» (иными словами, сфера шопеновского *rubato*), в интерпретации М. Гамбарян проявилось настолько непринуждённо, что могло почудиться, что она родилась на свет уже с этим качеством в душе.

Её Шопен, конечно, по преимуществу «светел» и «приветлив», в её исполнении почти нет той трагичности и сурового драматизма, которые были свойственны, например, исполнению В. Софроницкого. Её манера, пожалуй, ближе к тому, как трактовал Шопена Л. Оборин. Но, быть может, в том-то и состоит величие Шопе-

на-композитора, что под руками талантливого интерпретатора он может становиться то «тёмным», то «светлым», его музыка окрашивается в те тона, которые соответствуют строю души исполнителя. Марии Гамбарян, о чём известно всем, кто знаком с ней и с её игрой, всегда было свойственно жизнеутверждающее, неомрачённое восприятие мира, и вполне возможно, что именно этот «свет в душе» и позволил ей сохранить в неприкосновенности почти все черты, присущие её игре ещё с молодых лет: некую окрылённость, воздушность в звучании, какую-то особенную приветливость интонирования, ласкающую мягкость туше...

Даже в обычно мрачноватом по колориту Скерцо h-moll пианистка сумела найти краски, как бы «высветляющие» и «примиряющие» все эти гневные взлёты пассажей, а в мажорном среднем разделе она погрузила слушателей в полное блаженство покоя и звучащей тишины. Однако не стоит торопиться и делать поспешный вывод, что все произведения, прозвучавшие в этот вечер, показались в какой-то степени однообразными. Отнюдь нет: например, в среднем разделе Ноктюрна cis-moll, op. 27, драматическое нарастание, неожиданно перерастающее в ликующую мазурку, было передано не только с впечатляющей виртуозностью, но и с соответствующим напряжением.

Мазурки a-moll из op. 17 и h-moll из op. 33 прозвучали с той трепетной интимностью и теплотой, которые в своё время так прославили игумновское искусство. Здесь кому-то могло показаться, что излюбленная сфера шопеновской музыки для М. Гамбарян — это камерность. Однако в исполненном сразу вслед за мазурками Полонезе As-dur, op. 53 М. Гамбарян продемон-

стрировала и виртуозный размах, и масштабность своих пианистических возможностей. И всё же наиболее впечатляющим и запомнившимся здесь оказался сыгранный с изумительной тонкостью и проникновенностью лирический эпизод, следующий после знаменитых октав в среднем разделе.

Во втором отделении концерта была исполнена Соната h-moll, где все вышеописанные качества и свойства пианизма М. Гамбарян предстали как бы в «сгущенном» виде. И здесь одинаково подкупали воздушная легкость и элегантность шопеновской виртуозной фактуры (прежде всего, в крайних разделах Скерцо) и абсолютно точно выверенное rubato в обеих побочных партиях первой части, и постепенное сгущение драматизма в последних рефренах темы в финальном Рондо.


На бис пианистка, словно бы сыгранная программа её несколько не утомила, с невероятной лёгкостью сыграла труднейший терцовый этюд из op. 25, после чего, в завершение концерта мы услышали прелестный ноктюрн Глинки «Разлука», последнюю из шопеновских прелюдий op. 28, а также фортепианную транскрипцию, сделанную ею на основе старинной армянской мелодии из наследия её любимого Комитаса, к творчеству которого М. Гамбарян постоянно обращается, особенно в заключениях своих сольных программ.

Заполненный до отказа Малый зал восторженно аплодировал мастерству замечательной пианистки, радуясь редкой встрече с почти исчезнувшей великой традицией русского исполнительского искусства. ■

**Андрей ХИТРУК**

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ  
ДИЗАЙН-БЮРО  
для музыкантов  
и музыкальных организаций  
тел.: 8 916 687 13 03  
pianoforum@mail.ru

bureau design



Йожеф ЕРМИНЬ:  
«МУЗЫКА УСТАЛА ОТ  
НАЛИПШЕЙ НА НЕЁ  
ГРЯЗИ И ПОТИХОНЬКУ  
ОЧИЩАЕТСЯ...»

В современной разноликой и разнообразной панораме украинского фортепианного искусства Йожеф Ерминь выделяется и исполнительской манерой, и способом общения с публикой, и репертуарными приоритетами, и вообще — всей системой художественных убеждений. Вызывающе «некоммерческий», никак и никогда не заигрывающий с публикой, прямолинейный и искренний в суждениях, он представлялся бы человеком из прошлого века, интеллигентом чеховского типа, — если бы не его увлечение наисовременнейшими течениями искусства, прежде всего, авангардом, а в последние годы поставангардом, т.е. музыкой, написанной в неклассической традиции и уж совсем далёкой от утончённости «серебряного века».

Если бы какой-то художник захотел написать портрет Ерминя, то наиболее соответствующей оказалась бы рембрандтовская палитра с её мягкими темноватыми полутонами, сосредоточенным взглядом и выразительными чертами лица портретируемого. По характеру Йожеф сдержан, немногословен — разве что в задушевных беседах с друзьями может увлечённо погрузиться в интересующую его тему. Слывёт интеллектуалом и эрудитом, прекрасно разбирается не только в сугубо музыкальных вопросах, но и в философии, литературе, живописи.

На общем фоне господства кордоцентризма, т.е. философии сердца, до сих пор сохраняющего свои позиции, особенно в искусстве, и окрашивающего стиль исполнения многих украинских исполнителей в эмоционально открытый тон, Йожеф Ерминь отличается рациональностью и ясностью интерпретационной манеры. Это ни в коем случае не означает холодности или отсутствия переживаний, просто он категорически отрицает стихийность, спонтанность как ведущую силу исполнения и считает их проявлением либо дурного вкуса, либо недостатка образования. Впрочем, в равной степени ему претят поверхностная виртуозность, цирковые трюки на фортепиано, салонное манерничанье, словом, всё, что нарушает ясную уравновешенную гармонию музыкального высказывания, логическую стройность формы. Не потому ли ему из всех современных композиторов наиболее близок Валентин Сильвестров, так же бескомпромиссно отстаивающий идеалы несуетной красоты?

В середине 90-х годов прошлого века именно Йожеф Ерминь из всех украинских пианистов оказался самым востребованным исполнителем авангардной музыки. Великолепно чувствуя её форму и выразительные оттенки, он настолько целостно и убедительно её интерпретировал, что под маской жёсткой «неудобоваримой» диссонантности, метроритмической анархии и рассредоточенности фактуры вдруг открывались естественные законы природы и гармонии, просто закодированные в другой системе звукослов.

Поэтому в разговоре с Йожефом Ерминым как-то неловко задавать вопросы традиционных интервью, более того, некоторые его последующие размышления требуют комментариев на полях, что также несвойственно данному журналистскому жанру, — но необходимо в контексте содержания нашей беседы.

**Комментарии на полях:**

*Лев Выготский, «Психология искусства»: «Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии. Дидро совершенно прав, когда говорит, что актёр плачет на стоящими слезами, но слезы его текут из мозга, и этим он выражает самую сущность художественной реакции как таковой».*

**Комментарии на полях:**

*Фридрих Ницше, «Рождение трагедии из духа музыки»: «Поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисического начал, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем перемирии».*

— *Критики и слушатели, как мне представляется, справедливо считают Вас представителем интеллектуального типа музыканта. Отвечает ли такая оценка Вашему творческому самосознанию, или ярлык «интеллектуала» кажется Вам слишком прямолинейным?*

— А почему я должен воспринимать такое отношение к моему исполнительскому творчеству как «ярлык»? То есть, конечно, когда я в очередной раз после концерта, где играю современную музыку, слышу подобную оценку, то всегда пытаюсь уточнить: что именно имеется в виду? Если это обозначение выхолощенного, лишённого связи с реальной жизненной средой, отгородившегося в «башне из слоновой кости» субъекта, признающего только некие умозрительные категории, — тогда я решительно не согласен вступать в когорту «интеллектуалов». Но если под «интеллектуализмом исполнения» подразумевается такой подход к интерпретации, который Лев Выготский и Семён Раппопорт определяют как «умные эмоции», то я не только полностью согласен применить его к своим принципам исполнения, но и не представляю, как в искусстве может быть иначе?

Ведь интерпретация музыки — это не всадник без головы, который несётся неизвестно куда и зачем, а осознанный процесс воссоздания гармонии, рождённой гением композитора и вложенной им в нотный текст. Поэтому, по моему глубокому убеждению, интеллектуализм присущ всем настоящим исполнителям, независимо от того, воспринимает ли их публика как «романтических», «лирических», «эмоциональных», или определяют ли их исследователи как «дионисийских» — в противоположность «аполлоническим».

А разве великий Генрих Нейгауз не был интеллектуальным пианистом, несмотря на определение его «романтическим музыкантом»? А хрупкая аристократическая изысканность Дмитрия Башкирова разве не интеллектуальна?

Кроме того, как можно выносить на сцену музыку, не зная, не анализируя мировоззрение и личность композитора, не проникнув в его замысел, не понимая мотивов, побудивших его написать это произведение? Вот это бездумное, поверхностное отношение к музыке является самым большим злом современного исполнительского процесса. Для меня игра без полного контакта с композитором, осознания его замысла — преступление. И как педагог, я прежде всего требую от своих студентов понимания произведений, которые они приносят ко мне в класс. Разве это не требование интеллектуализма?

— *А чего требовали от Вас Ваши педагоги? Также постоянного интеллектуального совершенствования?*

— Ещё и как! Мне удивительно повезло, потому что и во Львовской консерватории, и в аспирантуре Московской я занимался у учеников Генриха Нейгауза. Мария Тарасовна Крушельницкая была одной из его любимых учениц, она сама очень вдумчивый музыкант (не случайно же оказалась первой исполнительницей многих произведений львовских композиторов!) — и от своих учеников требовала такой же полной самоотдачи. А Евгений Васильевич Малинин, бывший в свое время ассистентом Нейгауза, вообще поражал своей невероятной эрудицией. Он очень сердился, когда его ученики не знали, как он считал, самых элементарных вещей: «Как? Вы не можете наиграть третью часть Третьей симфонии Брамса? Но в ней зерно его интермеццо! Как Вы собираетесь играть Второй концерт Бетховена, не зная тематизма его Первой симфонии?». Садился и играл наизусть десятки фрагментов фортепианной, симфонической, вокальной музыки. А уж как он знал литературу, театр, это было просто ошеломляюще.

Считаю всё же, что основанием такого педагогического мастерства была школа Генриха Нейгауза. Он был настоящим мыслителем в фортепианной педагогике. Не зря же из его школы вышли десятки не просто блестящих пианистов — десятки настоящих личностей в искусстве, не только Рихтер, Гилельс, но и Горностаева, Раду Лупу, Слободяник, Крайнев, Вирсаладзе... Каждый совершенно неповторим и индивидуален, целая эпоха в искусстве. Именно это, а не виртуозность Нейгауз воспитывал в первую очередь. Так же работали со своими воспитанниками и его ученики, это большое счастье, что именно к ним привела меня судьба.

— Но если в романтической музыке ещё можно скрыться под покровом эмоциональных всплесков и замираний, то уж в музыке авангарда рациональность мышления, чёткое ощущение «конструкции» — неременное условие. Не сомневаюсь, что это в высшей степени изобретательное творчество нашло в Вас идеального интерпретатора. Когда Вы поняли, что эта музыка станет «изюминкой» Вашего репертуара?

— К авангарду я пришёл довольно рано. Ещё в студенческие годы, в начале 80-х, мне было гораздо интереснее общаться с сокурсниками-композиторами (вот они были действительно интеллектуалами!), чем с коллегами по цеху, пианистами. А со мной вместе тогда учились Роман Якуб и Дима Капырин — теперь уже достаточно известные в музыкальном мире личности. Вот они-то и приобщили меня, воспитанного в стенах Ужгородского музыкального училища на классико-романтической традиции, к авангарду, открыли совершенно иной мир. Мы как-то неммыслимым образом доставали записи произведений Штокхаузена, Кейджа, Лигети, концертов «Варшавской осени», слушали их, обсуждали.

Ознакомившись с музыкой этих личностей, я понял одну большую истину, которая противоречила эстетическим воззрениям того времени, отрицавшим авангардные тенденции в искусстве. А критериями этой истины стало понимание простой вещи: нельзя разделять музыку на старую и авангардную. Можно её подвергнуть исторической классификации для хронологического порядка. Для меня всё определяется одним — хорошая музыка или плохая. Мерилом же этого всего является личность исполнителя и слушателя.

— Испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет называл этот процесс «дегуманизацией искусства» и сетовал на отрыв элитарных художественных экспериментов от широкой публики.

— Мог бы и не сетовать... Возвышенное, прокладывающее новые пути искусство во все времена было элитарным. Просто в историческом прошлом круг меценатов и ценителей настоящих художественных творений никогда не был широким, и это воспринималось естественно. Сколько слушателей могло быть у флорентийской камераты в 1600 году? Даже у мангеймского оркестра в 1750? Кроме того, к «старой» музыке не принято было обращаться вновь, многие, вероятно, даже талантливые произведения не дожили до нашего времени просто потому, что не было нужды их фиксировать, а тем более — издавать. Всё-таки переломным моментом оказалась Французская революция 1789 г. с её устремлением ко всеобщему распространению духовных ценностей, и если ещё следующие за этой чертой романтики как-то «держали лицо», то позже пришлось выбирать: или элитарность и соответствующий художественный уровень — или массовость и шаблон.

— Но тем не менее, теперь уже стало очевидным, что авангард, который был знаком элитарности по меньшей мере до 1968 г., постепенно изжил себя, как и все

### Комментарии на полях:

Хосе Ортега-и-Гассет, «Дегуманизация искусства»: «Новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно не народно по самому своему существу; более того, оно антинародно. Любая вещь, рождённая им, автоматически вызывает в публике курьёзный социологический эффект. Публика разделяется на две части; одна часть, меньшая, состоит из людей, настроенных благосклонно; другая, гораздо большая, бесчисленная, держится враждебно. (Оставим в стороне капризную породу «снобов»). Значит, произведения искусства действуют подобно социальной силе, которая создаёт две антагонистические группы, разделяет бесформенную массу на два различных стана людей».

**Комментарии на полях**

Антон Веберн, «Путь к новой музыке»: «Новая музыка — это музыка небывалая. В таком случае новой музыкой в равной мере является как то, что возникло тысячу лет назад, так и то, что существует сегодня, а именно: такая музыка, которая воспринимается как ещё никогда ранее не созданная и не сказанная».

*предыдущие эстетико-художественные направления. И что же делать с Вашим к нему пристрастием?*

— А мое пристрастие вполне удовлетворено, поскольку на смену авангарду пришел новый авангард. Это вполне логично. Шёнберг предложил свою систему, которой по-настоящему художественно смогли воспользоваться только он сам и двое его учеников: Берг и Веберн. Но они отразили в ней своё время — так же, как Кафка в литературе или представители «Голубого всадника» в живописи. Мессиаан тоже сказал своё неповторимое слово, создал свою систему и в ней был совершенен. Но когда композиторы вдогонку начинают копировать приёмы и техники только потому, что это модно и современно, может иметь успех и принести им славу, то такие попытки зачастую бесплодны и жалки. А сейчас время кардинально изменилось, и музыка вместе с ним. А почему Валентин Сильвестров, который начинал с радикальных экспериментов в 60-х

годах, в последних опусах может длительное время пребывать в зоне одного трезвучия, даже до-мажорного, и достигать колоссального художественного эффекта? А ведь это еще Пифагор заметил, что в одном совершенном музыкальном созвучии отражается вся космическая гармония.

Мне кажется, что этот процесс движения современной — самой современной! — музыки к простоте вполне закономерен. Музыка просто устала от налипшей на неё грязи и жаждет очищения. А очищение — это возвращение к истокам.

— *Вы считаете — очищение, а я с тревогой слежу за иным процессом: постепенным угасанием личностей в композиторской среде. Когда Мессиаан написал свои знаменитые фортепианные прелюдии и «Небесное пиршество» для органа, ему было 20 лет, и эти опусы очень быстро нашли своих исполнителей и слушателей. Прокофьеву во время создания «Скифской сюиты» исполнилось лишь 24 года, а она не только заставила о нём говорить весь музыкальный Петербург, но и репертуарна по сей день. Да и наши именитые современники прославились в молодом возрасте: сильвестровские «Пять пьес» для фортепиано в серийной технике возникли, когда автору было 24 года; Мирославу Скорику в год окончания кантаты «Весна» — 22; Евгений Станкович в 29 лет поразил всех меломанов Украины (а, возможно, и Союза) полистилистической «Симфонией» и Первой камерной симфонией. Сейчас я не могу назвать ни одного композитора из поколения 30-летних, которые бы настолько же сильно, ярко и независимо заявили о себе как о выдающихся творцах, созидающих новую музыкальную историю. Конечно, хорошие крепкие профессионалы есть, создают интересную продукцию, грамотную, изобретательную, — но Мессиаана с Сильвестровым как-то не удаётся среди них распознать.*

— Здесь можно по-разному оценить ситуацию: с положительной и отрицательной точек зрения. С одной стороны, я наблюдаю, как молодые композиторы с удовольствием экспериментируют, причем настолько увлечённо, не оглядываясь вообще ни на кого и ни на что, что даже я со своей любовью к новым горизонтам творчества перестаю их понимать. Например, такова спектральная музыка, когда композиторы, пользующиеся этой техникой, пытаются извлекать путем различных манипуляций 1/16, 1/32, 1/64 тона или апробируют различные звуковые комбинации, пользуясь безграничными возможностями современной техники. Может, в таких «лабораторных экспериментах» всё же теряется смысл музыки, её духовное зерно? А может, выдвижению исключительно ярких личностей мешает общее падение культурного уровня? Я общаюсь с некоторыми своими студентами и поражаюсь, как мало они читают, как мало внимания уделяют своему развитию. Это не обо всех, конечно, есть и противоположные примеры, но, к сожалению, равнодушных и недалёких тоже хватает. А для композитора это особенно необходимо, наблюдать и остро подмечать всё, что происходит в гуманистической сфере, иметь своё мнение, сомневаться, сопоставлять и только так находить собственное творческое кредо. Ведь недостаточно только уверенно владеть





техникой (во всех смыслах: и техникой композиции, и современными техническими средствами), должно же быть что-то ещё. А этого «чего-то», из чего и произрастает тайна искусства, к сожалению, и не хватает

Но с другой стороны, может, как раз сейчас наступило время великой тишины, когда после исключительно активного периода подъёма, вернее, цепи подъёмов, быстрой смены ценностных установок пришло время остановиться, подумать, сосредоточиться — и подождать, когда придёт новая плеяда этих самых великих. Ведь и в прошлой истории музыки не всегда вершины и равнины распределялись равномерно, иногда очень долго приходилось ждать очередной ступени вверх. Это многие чувствуют и воспринимают, как естественный этап развития: вот как хорошо названа книга диалогов с Валентином Сильвестровым — «Дождаться музыки». Ну и будем её дожидаться... ■

**Беседовала Любовь КИЯНОВСКАЯ**

Йожеф Ерминь родился в 1960 г. Окончил Ужгородское музыкальное училище, Львовскую консерваторию им. Н. Лысенко в классе проф. М. Крушельницкой, аспирантуру Московской консерватории у проф. Е. Малинина. Лауреат государственных премий Украины им. Л. Ревуцкого (1993) и С. Людкевича (2003). Заведующий кафедрой фортепиано Львовской музыкальной академии. Активно концертирует во многих странах мира, в т.ч. в России, Польше, Германии, Швейцарии, Бельгии, США, Канаде.

Приобрёл известность, прежде всего, как прекрасный исполнитель музыки XX в., в частности, циклов «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» О. Мессиана, «Klavierstücke» К. Штокхаузена, произведений А. Шнитке, Т. Такемицу, Д. Куртага, Д. Лигети, Дж. Крамба, М. Фелдмана, Дж. Кейджа. Последовательно выступает пропагандистом новой украинской музыки, прежде всего, Валентина Сильвестрова, а также Евгения Станковича, Мирослава Скорика. Игоря Щербакова, Александра Щетинского, Виктора Каминского, Юрия Ланюка, Богданны Фроляк. Постоянный участник фестивалей «Варшавская осень», «Контрасты» и «Виртуозы» во Львове, «Киев-Музик-Фест» и «Премьеры сезона» в Киеве. Успешно выступает также в амплуа камерного исполнителя: совместная с Ольгой Пасечник запись «Курпёвских песен» К. Шимановского для польской студии Musicon удостоилась в 1998 г. награды «Fryderyk».



**BERLINER  
KLAavier  
FESTIVAL**



# ЕВРОПА: НОВЫЙ КЛАВИРНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ

Берлин — одна из музыкальных столиц мира: первоклассные оркестры и оперные театры, высочайшая «плотность» концертного сезона, солисты и дирижёры из «высшей лиги», огромный интерес к новой музыке. Однако и в этой широчайшей панораме нашлась своя «лакуна»: в столице Германии никогда не было «своего» фортепианного фестиваля. Он появился лишь в 2012 году, и рождением своим обязан желанию и воле одного человека — англичанина Барнаби Уайлера, страстного любителя и знатока фортепианного искусства.

**Б**арнаби Уайлер родился в 1975 году в Лондоне. Математик по образованию, несколько лет он работал в известных лондонских музыкальных магазинах, затем стал основателем звукозаписывающего лейбла «Prometheus Editions», специализирующегося на выпуске исключительно фортепианного репертуара. С мировой музыкальной сценой познакомился и в период работы в английском филиале фирмы

«Harmonia Mundi». Переселившись в 2006 году в Берлин, он «не поверил своим ушам»: фортепианный мир, который он наблюдал и которым восхищался в Лондоне, в немецкой столице отсутствовал. Так Уайлер превратился в художественного руководителя нового клавирного фестиваля. Первый Berliner Klavierfestival состоялся летом 2012 года. Пять концертов — пять пианистов: Элисо Вирсаладзе, Бенджа-

мин Гросвенор, Фредди Кемпф, Александр Таро, Стивен Хью. Все концерты — при аншлагах, хорошая пресса. В нынешнем году Уайлер повторил успех: в течение недели в Берлине выступили Марк-Андре Амлен, Бенджамин Гросвенор, Пол Льюис, Евгений Судьбин и Янина Фиалковска. Все концерты фестиваля проходят в Малом зале берлинского Konzerthaus (386 мест), а цены на билеты весьма демократичны — от 25 до 40 евро. В эксклюзивном интервью журналу «РiаноФорум» Барнаби Уайлер рассказал о своём детище и его будущем.

**— Берлин предлагает просвещённому и любопытному слушателю огромный спектр концертов, фестивалей, премьер. Почему Вы решили, что немецкой столице необходим ещё один фестиваль?**

— Я с удивлением обнаружил, что многие пианисты, которых я слушал в Великобритании (и live, и на компакт-дисках), никогда не выступали в Берлине. Я подумал, что никто кроме меня их не пригласит. Форма фестиваля показалась мне более целесообразной, нежели «точечные» концерты. И практика двух прошедших фестивалей показала, что это действительно лучшая форма для экспонирования таких разных пианистических талантов.

**— Для Вас существовал некий прообраз (например, один из европейских клавирных фестивалей) или Вы руководствовались исключительно собственным видением?**

— Думаю, что было, скорее, влияние моего знания о клавирных фестивалях, потому что назвать конкретный пример я не могу. А что касается выбора участников и общей линии, то это, конечно, исключительное мое видение.

**— Не могли бы Вы кратко изложить концепцию фестиваля?**

— Моё глубокое убеждение: невозможно описать и с чем-либо сравнить ощущения, которые испытывает слушатель клавирабенда. Неважно, сколько CD с записями фортепианной музыки ты прослушал, лишь немногие из них приближаются к тому чуду, которое открывается на живом концерте. Именно эта идея и была главенствующей, когда я думал о концепции фестиваля.

Что касается выбора пианистов, то действительно — это те, кого я лично хотел бы услышать live. Я мог бы пуститься в банальные рассуждения: пианисты должны быть интересными, иметь собственный творческий облик и т.п. Но это всё слова, ибо каждый из нас имеет

собственные музыкальные предпочтения. Перефразируя Малера, скажу: «Если бы я мог описать это словами, я не стал бы это сочинять»...

Что ещё важно: конечно, хороший зал. Я под этим понимаю подходящий масштаб (400, а не 2000 мест) и хорошую акустику для каждого слушателя. К счастью, такой зал в Берлине есть: это Малый зал Konzerthaus.

**— Не планируете ли Вы расширить формат фестиваля, например, помимо сольных вечеров, проводить и камерные концерты с участием фортепиано?**

— Посмотрим. У меня есть некоторые идеи, которые пока «зреют». Было бы неплохо сделать акцент на одном композиторе (например, в 2015 году — 100 лет со дня смерти Александра Скрябина); возможно, добавить к концертам мастер-классы.

**— В чём секрет успеха одного фестиваля и неуспеха другого? Считаете ли Вы Берлинский фестиваль успешным?**

— Я готов подарить 10.000 евро тому, кто действительно может ответить на первый вопрос. Конечно, мы очень зависим от спонсоров (без них не было бы фестиваля), но в конечном итоге, если при хорошем маркетинге публика всё-таки не приходит, организаторы мало что могут изменить. В свою очередь, если публики нет, то и спонсоры потеряют интерес, а значит — фестиваль умрёт. Мы пока живы! И мне приятно, что практически все билеты на фестивальные концерты были проданы.

**— Существует мнение, что клавирабенд как жанр становится всё менее популярным, публика предпочитает концерты с оркестром. Так ли это?**

— Возможно, хотя это не позволяет пианистам зарабатывать на концертах с оркестром больше, чем на сольных вечерах. Однако это неизбежно играет большую роль в становлении их карьер (великий Григорий Соколов — исключение).

На мой взгляд, концерт с оркестром — это «мертвый формат». Я знаю столько ужасных историй о дирижёрах, не обращающих внимания на сольную партию в концерте или сокращающих репетиционное время до минимума. Один пианист рассказывал мне, что единственная репетиция концерта с оркестром длилась... шесть минут! Поэтому я больше не хожу слушать концерты для фортепиано с оркестром — о какой интерпретации тут может идти речь? Конечно, не все дирижёр-

ры таковы, но как об этом может узнать «простой» слушатель, не посвящённый в закулисную жизнь?

Публика до сих пор с удовольствием ходит на концерты с оркестром, особенно на «шлягеры» (Первый Чайковского, Второй и Третий Рахманинова), бурно аплодирует в конце, даже если творческий результат был ниже среднего; дирижер пожимает руку пианисту — за хорошо сделанную «совместную работу». Часто это первый момент, когда маэстро заглядывает солисту в глаза...

Для меня сольный концерт — истинный король. Это настоящая индивидуальная интерпретация, это борьба один на один со сценой, никаких компромиссов. Для неподготовленного слушателя это может показаться чересчур интенсивным, слишком много «одного и того же» звука. Некоторые мои знакомые пришли на концерты фестиваля потому, что я пригласил их лично. Это был для них первый опыт посещения клавирабенда, но, как они позже признавались мне, опыт яркий и запоминающийся.

— *Лауреатов каких фортепианных конкурсов Вы готовы пригласить, не зная их фамилий (то есть, не зная итогов конкурса, а лишь доверяя его престижу)?*

— Никаких. Во всяком случае, успех на конкурсе не является предусловием участия в нашем фестивале. Когда игра на фортепиано стала спортом? Кто бы смог стать лауреатом, если бы на одном конкурсе выступали Рихтер, Гульд и Софроницкий? Играл бы Софроницкий слишком свободно и «слетел» с первого тура? А если бы все трое стали лауреатами, помешала ли кому-то из них третья (а не первая) премия? Я убеждён, что конкурсы разрушают фортепианное искусство. Не знаю, какова альтернатива для молодых пианистов, чтобы заявить о себе, но она должна быть. И вышеназванные гении своей славой обязаны отнюдь не конкурсам... ■

**Беседовала  
Марина БРОКАНОВА**



**Марк-Андре АМЛЕН**

*Берг.* Соната № 1. *Форе.* Экспромт № 2, Баркарола № 3. *Равель.* «Ночной Гаспар». *Амлен.* Вариации на тему Паганини. *Рахманинов.* Прелюдии ор. 32 №№ 5, 12. Соната № 2 (редакция 1931 года)



**Бенджамин ГРОСВЕНОР**

*Бах.* Транскрипции Кемпфа, Зилоти, Сен-Санса. *Бетховен.* Соната № 4. *Скрябин.* Мазурки ор. 3 №№ 1, 3, 4, 6. *Шопен.* Полонез ор. 44. *Штраус–Шульц-Эвлер.* Арабески на тему вальса «На прекрасном голубом Дунае»



**Пол ЛЬЮИС**

*Шуберт.* Сонаты c-moll D958, A-dur D959, B-dur D960



**Евгений СУДЬБИН**

*Скарлатти.* Четыре сонаты. *Шопен.* Баллада № 3. *Дебюсси.* «Остров радости». *Лист.* Погребальное шествие. Трансцендентный этюд № 11 («Вечерние гармонии»). *Скрябин.* Соната № 5



**Янина ФИАЛКОВСКА**

*Григ.* Шесть пьес из цикла «Лирические пьесы». *Шуберт.* Четыре экспромта D935. *Шопен.* Баллада № 2. Вальс ор. 64 № 3. Ноктюрн ор. 55 № 2. Мазурки ор. 56 №№ 2, 3. Скерцо № 1 ор. 2

# ТРИУМФ ВАДИМА ХОЛОДЕНКО



35

**М**ы живём в эпоху конкурсов. Мы ревниво следим за победами и неудачами наших молодых. Мы научились дифференцировать конкурсы на «большие» и «малые», открывающие путь и оставляющие лишь зарубку на стволе биографической событийности. И даже в собраниях «больших» конкурсов мы научились обозначать важнейшие, высвечивающие перспективу мирового пианизма. Этих важнейших немного, но роль их в селекции «золотого фонда» концертирующей элиты переоценить невозможно. Именно к важнейшим и сложнейшим (быть может, к самым сложным) мы относим знаменитый Конкурс имени Вана Клиберна в США.

**9 июня 2013 в Форт-Уорте (штат Техас) завершился очередной конкурс, посвящённый**

**теперь уже памяти Вана Клиберна. И на этой странице «PianoФорума» мы представляем победителя сложнейшего состязания: Вадим Холоденко — выпускник Московской консерватории по классу профессора Веры Васильевны Горностаевой, 26-летний ассистент своего профессора.**

Мы не можем (и не вправе!) сдерживать искреннюю радость по поводу знаменательной победы, наполняющей нас чувством гордости за нашу фортепианную школу. Редакция журнала сердечно поздравляет и победителя конкурса — Вадима Холоденко, и его блистательного профессора — Веру Васильевну Горностаеву, и Московскую консерваторию с выдающимся успехом. ■

A portrait of Petr Laul, a man with light brown hair, wearing a dark jacket. He is looking slightly to the left of the camera with a subtle smile. The background is a plain, light gray.

Пётр ЛАУЛ:  
«РОЯЛЬ СОХРАНЯЕТ  
АУРУ ТЕХ, КТО НА НЁМ  
ИГРАЛ»

Пианист Пётр Лаул, концерты которого с огромным успехом проходят в городах России, Европы и Америки, интересен не только как яркий исполнитель и глубокий музыкант, но и как представитель типично петербургской музыкальной традиции, для которой сосредоточенность на смысле всегда была важнее, чем карьерный рост и конкурсные победы. Размышления Петра Лаула очень характерны для этой культуры. В то же время, он — человек своего поколения 35-летних, победивший в двух серьёзных конкурсах, живущий стремительной гастрольной жизнью и энергично покоряющий концертную эстраду. Именно потому многие найдут, представляется нам, в его мыслях что-то созвучное своим. Мы намеренно не стали искусственно организовывать монолог пианиста, а оставили непринуждённую манеру высказывания, в которой отразились живая речь и личные свойства музыканта.

— Я начал учиться в обычной районной музыкальной школе. Моей первой учительницей была Людмила Семёновна Ющенко, которая терпела меня, не занимающегося, семь лет. Нет, кем быть — вопроса не было: у меня в семье все музыканты. Просто не усидеть было за роялем! В доме всё время звучала музыка. Помню, как отец устраивал мне в полтора года своеобразные «викторины»: ставил пластинки, и я угадывал много сочинений — Бетховена, Брукнера, Рихарда Штрауса. Почему-то (из-за названия, наверное) больше всего мне нравилась «Альпийская симфония» Штрауса. С мамой много играл в четыре руки, читал с листа.

Семья Лаулов–Должанских известна не только в Петербурге. Дедушка, Александр Наумович Должанский — автор исследования «24 прелюдии и фуги Шостаковича», глава полифонической школы Петербурга; отец, Рейн Хейнрихович Лаул — профессор консерватории, автор трудов по теории и анализу формы; мама, Надежда Александровна Должанская — педагог-теоретик; бабушка и сестра — пианистки.

— В седьмом классе возник вопрос о поступлении в специальную музыкальную школу при консерватории. Моя сестра Надя занималась там у Марины Вениаминовны Вольф, и я с детства мечтал тоже у неё учиться, но она меня, ясное дело, не взяла: я тогда был очень «корявым» пианистом... И тогда кто-то, кажется, мама, придумал отдать меня молодому педагогу Александру Михайловичу Сандлеру — ученику Вольф. Он и начал меня готовить в школу, а потом взял в свой класс. Занятия сразу стали совершенно иными — серьёзными и захватывающе интересными. Не помню, чтобы он специально занимался технологией, скорее, ставил очень ясные и увлекательные творческие задачи. Мне было

сразу понятно, что всё, что он просит, — очень разумно и «в точку». Первые сочинения, которые я с ним прошёл ещё до поступления, я прекрасно помню: первая часть Партиты до-минор И. С. Баха, 27-я соната Бетховена, «Посвящение» Шумана–Листа. Потом, в школе — «Бергамаская сюита» Дебюсси и ре-минорный концерт Баха. Это сразу меня очень увлекло, и я начал заниматься. Сандлер никогда не повышал голоса, но он мог говорить тихо очень неприятные вещи. Но, в общем, он меня очень вдохновлял, особенно, когда играл сам.

Имя Александра Сандлера сегодня известно далеко за пределами Петербурга. Этот замечательный пианист и педагог воспитал несколько десятков лауреатов международных конкурсов. Тогда, 20 лет назад, он только начинал свою педагогическую деятельность. Пётр первым из его учеников победил на международном соревновании пианистов.

— Сейчас я иногда замечаю, что ученики его бессознательно копируют. Но мне копировать его не хотелось, да это было и невозможно: у него пианизм природный, удивительно «здоровый». На конкурсы я ездить не стремился, и иногда Сандлер меня просто заставлял это делать. Помню, я должен был ехать на конкурс в Сантандер, а мы жили в Репино, и мне ужасно не хотелось ехать в город за визой. А он мне ехидно так говорил: «Какое ты имеешь право не ехать! Вот NN [тоже ученика Сандлера] не пропустили, а тебя пропустили. А ты, видите ли, ехать не хочешь!». Ну, я и поехал, слетел с первого тура, но зато встретился с замечательным французским виолончелистом Марком Коппе, с которым играю в ансамбле уже много лет, и за эти годы мы сыграли почти весь виолончельный репертуар, записали все сонаты Брамса и русские виолончельные сонаты. Трио играю



с Марком и с его женой Лианой Гурджия. Я вообще люблю играть камерную музыку. Много играл с Дмитрием Коузовым и Ильёй Грингольцем [на фотографии]. С ними записали все трио Шумана, играли Трио Чайковского, до-минорное трио Брамса. Мне нравится играть камерную музыку, во-первых, потому, что я чувствую себя спокойнее и раскованнее, деля ответственность «на двоих» или «на троих». Во-вторых, мне интересно, потому что камерная музыка — это вид общения. Я учусь у своих партнеров и «подпитываюсь» от них. И с педагогами по камерному и концертмейстерскому классам мне повезло: Нелли Рафаиловна Склярская в школе, Татьяна Александровна Воронина и Софья Борисовна Вакман в консерватории. Другое дело, что в России камерная музыка не в почёте. У нас нет традиции слушания, как на Западе. У нас и обучение всё «заточено» под солистов. Все, кто учится в школе, хотят быть солистами, а те, кто попадают в оркестр или становятся концертмейстерами, считаются неудачниками. Я говорю даже не о Москве и Петербурге. Я очень хорошо это понял, когда увидел афишу сонатного вечера во Владивостоке: громадными буквами — «выступает знаменитый скрипач Илья Грингольц», мелким шрифтом — «сопровождает концерт легендарный концертмейстер Пётр Лаул». Тогда я понял, почему у нас солист считает ниже своего достоинства играть с кем-то. Это глупо. Я, кстати, играл и в оркестре: один раз в школе попросили сыграть на челесте в сюите из «Щелкунчика», на меня просто паралич напал, ничего не получалось. Более удачный опыт был недавно на фестивале во Франции, я играл

партию челесты и фисгармонии в шёнберговской версии «Песни о земле» Малера. На челесте очень понравилось, а фисгармония разочаровала: 11 часов репетировал, а в результате ничего не было слышно. Потом понял, что если было бы слышно, то, значит, я играл не вовремя. На органе и клавишине почти не играл. В общем, мне роль нравится больше всего.

**Когда-то Лист сказал: «Рояль для меня — что корабль для моряка, что конь для араба, и даже больше — второе моё я». Под этими словами могли бы подписаться многие пианисты. По отношению к инструменту можно судить об уровне истинной музыкальности артиста. Поэтому представляются очень важными мысли Петра по поводу разных роялей, на которых он играл.**

— Отношение к роялю у меня очень трепетное. Иногда вижу прекрасный инструмент, который находится в ужасных условиях, просто пропадает, не настроен, костяные пластинки с клавиш повыбиты... Так бы и забрал его к себе, чтобы спасти! На рояле ведь нужно играть, иначе он портится, стареет. Когда мне достался рояль Анатолия Угорского, на котором несколько лет никто не играл, его долго пришлось реанимировать, играть потихоньку. Пусть это звучит мистически, но я уверен, что рояль сохраняет ауру тех, кто на нём играл. Один из самых потрясающих инструментов, на которых я играл, это рояль Скрябина, который стоит в его Музее-квартире в Москве. Вообще, я люблю старые инструменты. В Утрехте я играл на историческом «Бехштейне»



1897 года, мне очень понравилось. Из современных роялей требованиям современного пианиста в наибольшей степени отвечает, к сожалению, один «Стейнвей». Меня это огорчает: хотелось бы разнообразия звука, а не унификации.

**Отец Петра начинал свою творческую жизнь как авангардный композитор. Дед был преданным адептом музыки Шостаковича. Естественно было узнать, что значит для молодого Лаула современная музыка.**

— Я безобразный консерватор. Стыдно признаться, но для меня раньше вся великая музыка заканчивалась Шостаковичем. Да, по сути, и сейчас им заканчивается. Хотя я играю и совсем новую музыку — в основном, со своими приятелями-инструменталистами на разных фестивалях. Во Франции, например, в Кольмаре. Во Франции вообще очень любят играть современную музыку. Заказывают на каждый фестиваль композитору новое сочинение. Я играл таких не известных у нас композиторов, как Марк Моне, Мишель Риверди. Недавно в зале «Концертгебау» в Амстердаме сыграл с Марком Коппе и Лианой Гурджия трио итальянского композитора Сальваторе Шаррино. Довольно странное сочинение: огромное количество глissандо, руки стираются, хоть играй в резиновых перчатках. В Петербурге много играл наших композиторов поколения моего отца — Геннадия Банщикова, Татьяну Воронину, Геннадия Белова, Вячеслава Наговицына, музыку отца — Рейна Лаула.

**Для любого гастролирующего артиста поездки — это не только новые впечатления, но и «пустое время», не заполненное ничем, кроме ожидания. Для Лаула, оказывается, нет.**

— Я играю примерно 60 концертов в год, много езжу. В поездках я читаю и смотрю фильмы. Люблю читать биографии, мемуарную литературу. В позапрошлую поездку брал «Письма» Малера в новом русском переводе, весь том. В последнюю — читал по-немецки воспоминания жены Фуртвенглера. Из беллетристики люблю разное: Гашека, Зоценко, Достоевского, Томаса Манна. Правда, кроме «Доктора Фаустуса» — я побаиваюсь, когда описывают словами прекрасную музыку, потому что эти описания часто не совпадают с моими представлениями. Я пытаюсь не думать о программности сочинений. Мне кажется, это не так важно. Любая придуманная программа сужает простор для фан-

тазии. Это, конечно, не относится к изначально программной музыке: «Картинки с выставки» Мусоргского, Прелюдии Дебюсси — там чистый театр, необходимость перевоплощения.

**Следующие размышления затрагивают ряд профессиональных вопросов, с которыми приходится сталкиваться каждому концертующему пианисту и педагогу-практику.**

— О программах концертов. Есть вещи, которые я мечтаю когда-нибудь сыграть — 32 сонаты Бетховена, «ХТК» Баха, 24 прелюдии и фуги Шостаковича. В основном, я сам определяю программы. Но советуюсь — с Александром Михайловичем, с сестрой. Ну, и соображаю, конечно, с требованиями зала. Например, в Большом зале Петербургской филармонии концерт из всех сонат Гайдна не прозвучит. Вообще, этот зал я считаю лучшим залом в мире для сольных концертов. Там лучшая акустика, всё слышно с 30-го ряда, и сам его вид очень вдохновляет. Когда там играешь, чувствуешь — море по колено! Малый зал Петербургской филармонии тоже люблю, хотя рояли там не очень...

Есть два вида программ: первый состоит из красивых, хорошо звучащих произведений, второй — концептуальные программы. Пример первого: маленькая соната Гайдна, Большая соната Шуберта, пьесы Равеля, Шопена. Это будет очень красиво звучать, но концертным организациям не понравится — афиша выглядит неинтересно: ну, Гайдн, ну, Шопен, и что? Второй — красиво выглядит на афише, но редко красиво звучит. Я играл программы и первого и второго вида. Из второго помню две хорошие: «Фортепианная миниатюра XX века», состоящая из пьес Дебюсси, Равеля, де Фальи, Скрябина, Метнера, Рахманинова, Шёнберга, Хиндемита, Бартока, Мессиана, Стравинского, Кейджа, Прокофьева и Шостаковича, и «История вальса». Эту вторую я очень люблю. Идею мне подсказала сестра. Бывают разные вальсы — лирические, бытовые, вальс-поэма, вальс-катастрофа. Я собрал целую вереницу вальсов: Вебер, Шуберт, Шопен, Равель, Чайковский, Брамс, Скрябин, Дебюсси... [см. «PianoForum» № 4, 2010]. Эта программа очень красиво звучала. Но мне кажется, что это — исключение из правил. Можно придумать программу из произведений ор. 1, ор. 2, ор. 25...

Ученики. Бывает, что раздражают, конечно. Но и радуют. Вообще, это интересная работа. Это — возможность рассмотреть произведение

с другой точки зрения, посмотреть на него чужими глазами. Иногда это увлекательно, иногда тяжело. К тому же я преподаю мало и эпизодически: расписание не позволяет, я всё-таки значительное время провожу на гастролях.

Об «аутентизме». Как человек, играющий Баха на рояле, я не могу полностью поддерживать это направление. Но, безусловно, признаю и уважаю, особенно, когда его представляют выдающиеся артисты, вроде Арнокура. Конечно, нужно быть грамотным и знать, как были устроены инструменты эпохи Баха, чтобы правильно его играть. Но, по-моему, нужно знать и об особенностях инструмента Скрябина: что у «Бехштейна» тогда демпфера заканчивались раньше, на ми, а не на соль-диез, как в современных роялях, и потому верхние ноты (как в последнем пассаже Пятой сонаты) звучали особенно полётно.

**Если выделять композиторов, чьи сочинения Лаул интерпретирует особенно убедительно и убеждённо, то на одном из первых мест окажется Скрябин. Что же касается Шостаковича, то сегодня Лаул — один из лучших интерпретаторов его фортепианной музыки.**

— Скрябин как-то сразу мне оказался близок и понятен. С первого, ну, может, со второго произведения. Это были (в 10-м классе) Этюд до-диез минор ор. 42 и Поэма-ноктюрн. Потом, в 11-м — Две поэмы ор. 32 и Третья соната. Хотя в начале, когда я принес Поэму-ноктюрн, Сандлер мне сказал: «Ну, ты и намешал... Давай разбираться». Но очень быстро всё стало удивительно ясно: и скрябинская импровизационность, и его гибкая, воздушная, какая-то нематериальная фактура. Мне он кажется очень живым композитором. Весь этот мистический «скрябинизм» — Сабанеев, Блаватская, «Чёрная месса» — мне не близок, это какой-то морок.

Шостакович для меня очень личная, глубокая тема. Семейная. Я вырос в доме, в котором всё было пронизано культом поклонения Шостаковичу, в котором жил мой дед, музыковед Александр Наумович Должанский. Я не встретился с ним, но часто мне кажется, что я его лично знал. Он всю жизнь посвятил изучению творчества Шостаковича и, живя с ним в одном городе и работая в одной консерватории, специально держался на некотором отдалении, потому что считал, что исследователь должен сохранять дистанцию по отношению к объекту. Но в 1948 году, когда Шостаковича обвинили в формализме, стал его публично за-

щищать. И его с позором выгнали из консерватории, объявив «знаменосцем Шостаковича» — это было тогда страшное проклятие. Так что особое преклонение перед музыкой Шостаковича мне передано как семейная традиция. Но он для меня — абсолютно живой и, как это ни странно прозвучит, недооцененный композитор. Я думаю, что он прежде всего недооценен как пианист и фортепианный композитор. Я играю его много, но хотел бы играть ещё больше. Единственный случай, когда мне удалось сыграть монографическую программу из его сочинений — это концерт в Малом зале Петербургской филармонии в 2005 году: 24 прелюдии ор. 34, Вторая соната и 6 прелюдий и фуг. Я хотел бы сыграть все его Прелюдии и фуги. Но такие программы, к сожалению, непопулярны у концертных организаций, как и Вторая соната. Её считают слишком мрачной!

У меня есть ощущение, что я точно знаю, как нужно играть Шостаковича. Он так же ясно, как и Бетховен, записывал свои намерения. И даже яснее. Для меня Шостакович весь понятен, кроме двух лет — 1926–28. Я пока не понимаю «Афоризмы» и Первую сонату. Хотя очень люблю «Болт» и «Золотой век». Мне очень нравится, как Шостакович играет свои сочинения сам — несентиментально и с удивительным юмором. Мне это напоминает то, как Зощенко читает свой рассказ «Расписка» — очень смешные вещи он произносит каким-то нейтральным голосом, что только усиливает комический эффект.

У нас бытуют две крайних точки зрения. Одна — что Шостакович насквозь политизирован. Другая — что он писал «чистую музыку». Мне кажется, что первое — это плоский взгляд, а второе — лукавство. Истина посередине. Он — один из тех композиторов, которые точно выразили дух своей эпохи. Как и Мусоргский. Поэтому он очень актуален сегодня, особенно в нашей стране, где всё идет по кругу.

Из всего, что написано о Шостаковиче (а я читал очень много, почти всё), я предпочитаю его собственные письма. К Соллертинскому, к Гликману. Хорошая книга у Элизабет Уилсон. У Бетти Шварц. У Кшиштофа Мейера. Довольно странная книга у Левона Акопяна. Не могу согласиться со многими его оценками и с самим принципом — давать оценки сочинениям. Но настоящая фундаментальная монография о жизни и творчестве Шостаковича ещё не написана, по-моему. Что бы я посоветовал читать молодым студентам, играющим Шостаковича? Саму музыку слушать. Я же не могу им велеть прочесть «Архипелаг ГУЛАГ» или Шаламова. Да всё нужно чи-



тать — Солженицына, Зощенко, Ильфа и Петрова... Мне кажется, на наших молодых критиков и композиторов очень давит дурная традиция фетишизации Шостаковича. Странно — но у нас много дурных традиций. Сначала они его выгоняли, а теперь — превозносят...

**Пётр вырос в Коломне — в сердце старого Петербурга, это его родные места, где он до сих пор живёт и куда любит возвращаться из других городов и стран.**

Я люблю Петербург, самые «петербургские», самые любимые места — возле моего родного дома: Коломна, река Мойка, конечно, Новая Голландия. Это место меня с детства притягивало: как же, загадочная территория, на которую простой человек не может попасть! Даже сейчас, когда она открыта, мне кажется, её загадочность не исчезла. А ещё мне нравятся места, где много света и воды, — Дворцовая набережная и площадь, Марсово поле. Мне кажется, что в Петербурге много таких мест.

Люблю Таллин. Мой дедушка со стороны отца строил там мосты, спроектировал Певческое поле в Таллине, восстановил театр «Эстония». А я там — играл...

Очень люблю Москву, но жить там не смог бы — там всё время нужно куда-то бежать, и всё равно половины не успеваешь. Публика там гораздо живее и теплее, питерская — холоднее и менее спонтанна в реакциях. Я помню, после Конкурса имени Скрябина меня раз десять вызывали после Пятой Сонаты Скрябина, не отпускали просто. Это было очень приятно и тем более ценно, что там тогда ещё было много людей с фантастическим слуховым опытом, которые слышали живьём Софроницкого. Это было волнующе...

**Софроницкий — любимый пианист Лаула, но не только он.**

Пианистов любимых у меня много. Но те, без кого бы я не мог прожить, — это Рахманинов, Шнабель, Корто, Гизекин, Софроницкий, Горовиц, Нейгауз и Липатти. И Ванда Ландовска — и как пианистка, и как клавесинистка. Но по-настоящему преклоняюсь я перед дирижёрами. Если выбрать одного моего самого любимого исполнителя (из всех специальностей), то это Вильгельм Фуртвенглер, на мой взгляд, он самый великий музыкант на все времена. Я ему очень многим обязан, учусь у него всё время. Он поборол власть тактовой черты. Музыка у него — явление природы. Мне кажется, очень важно, что он был ещё и композитором, пусть и средним, но это давало его исполнению новый подход. Мне нравится у Фуртвенглера всё — Бетховен, Шуберт, Вагнер, Брукнер, Брамс. Второй концерт Брамса с Фуртвенглером и Эдвином Фишером я считаю для себя вообще лучшей в истории записью сочинения Брамса. Меня поражает в нём сочетание свободы и экспрессии, и ощущение того, что происходят какие-то глобальные процессы, тектонические сдвиги, сотворение мира! И всему этому веришь.

**И — напоследок — об увлечениях, пристрастиях и хобби. Жизнь ведь — не только фортепиано...**

Хобби? Кулинария. Утиная грудка в вишнёвом соусе. Вообще люблю готовить. Мне это доставляет удовольствие. Это — самый творческий процесс из всей домашней работы. Я готовлю все. Люблю французскую и итальянскую кухню в разных вариантах. Мое огорчение — что у нас нельзя достать свежие и качественные продукты по разумным ценам. Даже базилик, например, нигде не найти, когда нужно. А он, на мой взгляд, важнее укропа. На нём половина всей итальянской кухни держится.

Ещё мое хобби — кино. Я настоящий киноман. Люблю разное — хорошее кино, которое заставляет думать. Все поездки провожу с компьютером, на котором смотрю фильмы. Недавно ездил в Екатеринбург, и за 10 дней просмотрел 38 фильмов! Смотрю один — а то, как правило, кому-то не нравится, кто-то просит побыстрее промотать. Люблю многое: Вуди Аллена, Хичкока, Феллини, Бергмана, раннего Тарковского, Жана Ренуара, Трюффо, братьев Коэнов, Полански, раннего Михалкова, Даниэлю, Орсона Уэллса, Кубрика... Ну, всех не перечислишь! ■

**Беседовала  
Ольга СКОРБЯЩЕНСКАЯ**



# ON REVIENT TOUJOURS...<sup>1</sup>

## Клавир между прошлым и будущим<sup>2</sup>

*«... мир звука является, в сущности, единым полем мгновенных взаимосвязей»*

Маршалл Маклюэн

*«... в век электроники музыка действительно станет частью нашей жизни и глубоко преобразует её...»*

Глен Гульд

**Р**аздумывая сегодня о том, какие факторы повлияли и продолжают влиять на современное состояние клавирного исполнительства (сюда я включаю как традиционный пианизм, так и аутентiku), хотелось бы указать на два из них, связанные между собой. Во-первых, это современные электронные средства коммуникации и звукозаписи (иначе говоря, медиа), невероятно расширившие наши возможности обзора музыкального материала любых эпох и стилей, а во-вторых — всё возрастающее влияние аутентичного исполнительства, по крайней мере вплоть до бетховенской эпохи, а то и дальше. И то и другое, несомненно, сильно повлияло на «поворот взгляда нашего слуха» в восприятии клавирного искусства (если воспользоваться известным выражением А. В. Михайлова<sup>3</sup>). Казалось бы, прямой связи между двумя этими

факторами нет. Один из них принадлежит прошлому, тогда как другой, вроде бы, — будущему. Но мне кажется, что связь есть и она весьма существенна. Сперва коснемся звукозаписи, без которой сегодня вообще немислимо существование музыки.

...Заглянув в критические работы наших предшественников — начиная, вероятно, с Ч. Бёрни, — невольно испытываешь зависть, поскольку начинаешь понимать, что их слуховой опыт, основанный на личных впечатлениях от посещения концертов выдающихся мастеров, создавал для них гигантское преимущество.

Ведь что мы наблюдаем сегодня? Современные технические средства позволяют и слушателю, и критику почти мгновенно перемещаться в пространстве: благодаря Интернету мы можем, если воспользоваться известным пуш-

кинским выражением, «поминутно видеть вас, повсюду следовать за вами» — то есть, не выходя из дома, виртуально присутствовать в любой точке планеты и довольно ясно представлять себе происходящее там. Но насколько мы можем доверять тому, что видим и слышим. Ибо то, что мы слышим (а зачастую и видим) с помощью медиа, является, очевидно, феноменом, создаваемым, как правило, помимо, а иногда даже против воли исполнителя. Технология превратилась в незаменимого посредника между исполнителем и слушателем. Нам остается лишь слепо довериться ей, полагая, что та визуальная и аудиоинформация, которую она нам предоставляет, более или менее соответствует реально прозвучавшему в Карнеги-холле, Альберт-холле, Большом зале Московской консерватории или в любом другом месте<sup>4</sup>.

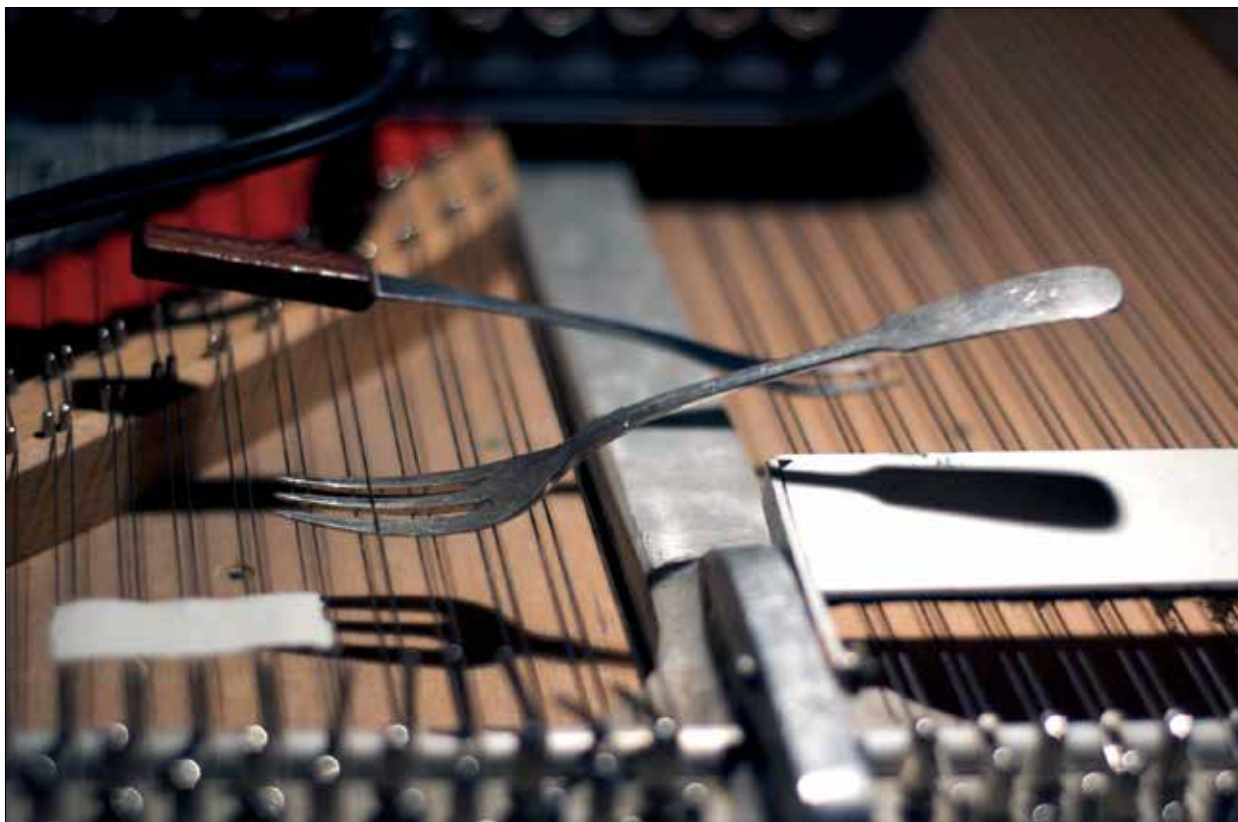
Как известно, Г. Гульд считал звукозапись принципиально новым видом исполнительского искусства, да и сам с увлечением принимал участие в работе звукорежиссеров, возражая своим оппонентам, продолжавшим считать смонтированные из множества дублей интерпретации в известной степени подделками. Сегодняшние медиа не только формируют всепроникающую звуковую «окружающую среду»<sup>5</sup>, но и существенно изменяют эмоциональную, а особенно — аналитическую составляющую нашего слуха. Мы научились слышать гораздо более линейно: современная многоканальная звукозапись действует наподобие компьютерного томографа — «сканируя» и «раслаивая» музыкальную ткань и даже отдельные звуки, улавливая мельчайшие тембральные и артикуляционные оттенки в ней (а в иных случаях и создавая их), звукозапись как бы принуждает нас воспринимать музыку в определенном смысле «анатомически»<sup>6</sup>. Но, к сожалению, за этим нередко утрачивается ощущение целого, на которое как раз и был ориентирован слух еще в недавнем прошлом, до эпохи монтажа. Мы стали способны фиксировать тончайшие детали исполнения, но ценой утраты какой-то общей картины. Ведь «аналитическое слушание» (излюбленный термин Г. Гульда) заставляет нас, «поверяя алгеброй гармонию», идти от деталей к целому, а не наоборот. Это происходит, в частности, оттого, что сами музыканты вынуждены сегодня в первую очередь скрупулезно контролировать акустически безупречное качество исполнения в каждый из отдельно взятых его моментов, а не, скажем, экспрессивное его наполнение. Сегодня серьезный исполнитель никак не

может позволить себе такого количества технических погрешностей, какое можно услышать, например, в записях А. Корто, зачастую пренебрегавшего качеством в уверенности, что слушатель всё равно адекватно воспримет целое. Можно, в конце концов, вспомнить и рассказы об игре Антона Рубинштейна. Это, конечно, совершенно иная эстетика, нежели та, с которой мы имеем дело сегодня.

Но помимо того, что акустика «виртуальная», искусственная все чаще заменяет нам реальную акустику концертного зала, в процессе восприятия музыки (и при «живом» исполнении, и в видеозаписи) все более значимым становится зрительная составляющая, рождая то, что можно было бы определить как «визуальное слушание», которое становится во многих случаях существенным элементом в нынешней коммуникации исполнителя со слушателем. В итоге мы сегодня слышим музыку несколько иначе и воспринимаем в ней иное, чем в еще недавнем прошлом. Один наш довольно известный звукорежиссер в беседе с автором этих строк заявил, что не в состоянии сейчас слушать записи В. Софроницкого, настолько они, по его словам, «грязные». Да, с точки зрения современных акустических требований это в каком-то смысле верно. Но разве отсюда следует, что ценность Софроницкого-интерпретатора должна как-то упасть в наших глазах? Она упадет лишь в глазах человека, ставшего рабом технологии, вернее, слухового восприятия, сформированного современной технологией.

Ситуация дополняется и усложняется все более активным выходом на авансцену аутентичного (или, как принято теперь говорить, — «исторического»<sup>7</sup>) исполнительства, которое, как и все другие отрасли музыкально-исполнительского искусства, сегодня охотно пользуется разного рода искусственными акустикками<sup>8</sup>.

Ведь ни для кого не секрет, что во многом благодаря современным технологиям мы способны испытать подлинное удовольствие от клавишной игры или от звучания ранних образцов молоточкового клавира, ибо слух наш уже давно натренирован на звуковые параметры, весьма сильно отличающиеся от тех, которые существовали в XVIII и даже в XIX веке. И надо сказать, на аутентичном поприще появились по-настоящему талантливые люди, которые, миновав период «неистового ревнительства» и непоколебимой уверенности в том, что старинные инструменты самим фактом своего присутствия на сцене способны что-то нам доказать, ныне стали трактовать и исто-



рические инструменты, и проблемы интерпретации на них гораздо более гибко и свободно, если не сказать — вольно, что, кстати, уже принесло и продолжает приносить немало впечатляющих результатов. Приведу высказывание одного из самых авторитетных специалистов в данной области — А. Любимова (из беседы с автором данной статьи): *«Сегодня условия и исполнения, и восприятия старинной музыки совершенно иные. Вопрос об аутентике сейчас смещается в иную плоскость. Мы, конечно, используем исторические инструменты, исторический материал, теоретические трактаты и т.д. Но откуда мы можем узнать, в какой именно степени в этих трактатах сказано или недосказано что-то, касающееся тонкостей исполнения или трактовки тех или иных моментов? Наше мышление стало совершенно иным. Иным стало и наше ощущение собственного тела, в эпоху галантности гораздо более связанное с весьма изысканным набором жестов, значение которых нами полностью утрачено. Кроме того, как и во все времена, мы не знаем, в какой степени одаренные люди (тем более — гениально одаренные) нарушали правила, записанные в этих трактатах. Ведь нарушение правил является гораздо более значимым в музыкальной и вообще в творческой практике, чем их соблюдение».*

Фактически здесь рождается новый стиль, который можно было бы условно обозначить как «свободный аутентизм» (в отличие от «строгого аутентизма» предшествующих десятилетий)<sup>9</sup>. При этом музыканты данного направления, по-видимому, никогда не откажутся от своего главного «символа веры», а именно убеждения в том, что каждому исполнению должны сопутствовать инструмент и, разумеется, соответствующая техника игры, принадлежащие к эпохе создания данного произведения.

На этом вопросе стоит немного остановиться. Мне кажется, что тут мы сталкиваемся с современным вариантом старинной дилеммы о курице и яйце. С точки зрения «правоверного» аутентизма, первична «курица» (инструмент), которая влияет на «яйцо» (исполнительский, а в некоторых случаях и композиторский стили). Однако в музыке (как, впрочем, и в жизни) все взаимно-обратно: здесь «курица» порождает «яйцо», из «яйца» же, в свою очередь, появляется очередная «курица». Иными словами, инструмент определенным образом влияет на исполнительство и даже композиторство (по крайней мере, так обстояло дело в эпоху, когда эти профессии были еще неразделимы, что легко проследить хотя бы по письмам Моцарта)<sup>10</sup>. Но ведь верно и обратное: композиторское мышление, или — шире — ситуация со слуховыми приоритетами той или

иной эпохи, которые формируются под воздействием очень разнообразных причин, порождает потребности в новых инструментах. Выражаясь фигурально, «наши уши — рупор наших душ».

Например, расцвет пришедшего на смену клавишину молоточкового клавира относится как раз к таким сложным феноменам, когда инструмент и композитор («курица» и «яйцо») оказываются своего рода партнерами в рамках некоего глобального процесса изменения слуховых потребностей. Поэтому, к примеру, стиль двух лондонских сонат Гайдна (Нob. XVI:50 и 52), созданных для конкретной пианистки — Терезы Янсен — и, несомненно, с учетом возможностей более мощных (по сравнению с венскими) лондонских фортепиано тех лет, в то же время отражает специфику концертной жизни Лондона, где проводились публичные концерты в обширных помещениях, и — шире — знаменует начало новой эры клавирного исполнительства.

Если клавесин, в силу своих тембровых особенностей и специфики звукоизвлечения, является инструментом, далеким от вокальных параллелей<sup>11</sup>, то фортепиано, особенно в эпоху расцвета бельканто Россини и Беллини, начинает претендовать на роль своеобразного двойника вокала<sup>12</sup> (а заодно и скрипки, которая, в свою очередь, также оказалась на этом этапе под сильным воздействием итальянской манеры пения). Именно поэтому эстетика фортепианной игры вплоть до нашего времени, вопреки мнению Бузони<sup>13</sup>, строится, фактически, на попытках осуществить на рояле невозможное. (Об этом убедительно сказано, например, в работе К. Мартинсена «Современная фортепианная техника» и книге Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры»).

Приоритетной задачей данной эстетики является, во-первых, превратить отдельные вертикальные движения (пальцевые удары) — в плавную горизонтальную линию. Во-вторых — и это, возможно, наиболее существенно — как бы обойти предустановленность темперированной звуковой шкалы с помощью *tempo rubato* и демпферной педали для создания иллюзии связанной напряженности звукового потока, свойственной вокалу и нетемперированным инструментам. Я останавливаю внимание читателя на этом важном моменте потому, что процесс «конвергенции» фортепиано с вокалом коренным образом повлиял и на способ восприятия клавирного искусства<sup>14</sup>. Именно в силу своего виртуального родства с оперным пением романтический рояль в XIX веке превратился в столь социально значимый культурный фено-

мен, с присущей ему особой лирической, героико-патетической и виртуозной аурой, наиболее ярко воплощенной в листовском пианизме.

Этот процесс привел — на определенное время — к «воцарению» фортепиано в качестве универсального инструмента, с одной стороны, как бы способного петь, а с другой — в ходе своей технической эволюции далеко превосшедшего звуковые параметры старинных клавиров и значительно расширившего рамки клавирной виртуозности. Кроме того, всё более широкое использование демпферной педали, обогатившее обертоновое наполнение звучащей ткани, подтолкнуло композиторов-исполнителей к новым идеям в области тональной гармонии, которая также бурно эволюционирует в эту эпоху. Несомненно, именно фортепиано, как равномерно темперированный инструмент, оказалось удобной «экспериментальной площадкой» и проводником идей в ходе начавшейся в эпоху Гайдна и Моцарта радикального обновления музыкального языка.

В итоге в этой достаточно запутанной истории очень трудно определить, что же именно создало предпосылки того невероятно насыщенного радикальными нововведениями процесса, который происходил в музыке второй половины XVIII века. Этот процесс, помимо всего прочего, повлек за собой полную утрату представлений о том великом полифоническом клавирном искусстве, которое навсегда ушло со смертью Баха.

Обычно считается, что возрождение интереса к клавесину на рубеже XIX–XX веков связано с неутомимой пропагандистской деятельностью В. Ландовской (пусть даже инструмент, на котором она играла, был фактически неким гибридом рояля с клавесином), а также усилиям А. Долмечы. Но, как мне кажется, своим нынешним расцветом это направление во многом обязано (помимо звукозаписи) и новым слуховым приоритетам, выработавшимся на рубеже XIX–XX веков, в чем немалая заслуга принадлежит Ф. Бузони, хотя, разумеется, его идеи отнюдь не охватывают всех разнообразных факторов, изменивших музыкальное пространство в XX веке. Здесь, с моей точки зрения, решающую роль сыграл и всё возрастающий интерес композиторов к сонорности, что привело, среди прочего, к появлению новых типов «музыкального пространства» — импрессионизма, а затем и экспрессионизма.

В XX веке активно идет процесс своеобразного расширения «звукового образа» фортепиано (термин Л.Е. Гаккеля), начиная от представления о рояле как инструменте ударном (к приме-

ру, в «Свадебке» Стравинского) и вплоть до идей Г. Кауэлла и Дж. Кейджа, приведших к появлению «препарированного» рояля, лишённого фиксированной звуковысотности, а также различных способов игры щипком под крышкой рояля, что зачастую вообще парадоксальным образом выводит фортепианное исполнительство за рамки клавиатуры и как бы возвращает инструмент к архаическим временам.

Именно этот — достаточно радикальный — поворот композиторского слуха от «вокально-экспрессивных» (термин Б. Асафьева) приоритетов к тембрально-сонорным, ритмо-артикуляционным и жестово-пластическим предопределил, как мне кажется, и возвращение интереса к клавесину. Нелишне будет попутно сказать, что и внутри традиционного пианизма поворот к тембральности породил немало нового, о чем свидетельствует, например, искусство таких мастеров как В. Гизекинг и А. Б. Микеланджели, не говоря уже об экспериментах Г. Гульда. Таким образом, можно сказать, что клавирное искусство в XX веке начинает развиваться одновременно как бы и «вперед», и «назад». Творчество композиторов-новаторов влекло его в неизведанное будущее, тогда как продолжавшие благополучно существовать традиции романтического исполнительства фактически «замораживали» его развитие. Параллельно с этим все более значимым в XX веке становится и клавесинизм. Таково, видимо, наше сегодняшнее амбивалентное музыкальное сознание, остро нуждающееся в модернизации и одновременно в «историческом измерении». Это свидетельствует, с одной стороны, о кризисе традиционной инструментальной культуры (я имею в виду современный пианизм), с другой — о признаках перелома в наших слуховых ориентирах.

Так или иначе, мы пока продолжаем жить в ситуации некоего двоемирия, внутри которого рождается качественно новая ситуация для слушателя и критика: к примеру, они теперь вынуждены сравнивать между собой не просто различные истолкования, скажем, сонат Гайдна или Моцарта разными пианистами, а еще и пытаться выяснить степень их исторической достоверности в сравнении с исполнителями на хаммерклавире<sup>15</sup>. Но какова же, позвольте спросить, в этом случае наша участь? Неужели мы все должны втянуться в бесконечную дискуссию об исключительном праве сертифицировать подлинность композиторского «завещания»? И каковы должны быть критерии этой подлинности? Вспомните, припомнив название знаменитого трак-

тата К.Ф.Э. Баха, воскликнуть: «Was ist heute die wahre Art, das Klavier zu spielen?»<sup>16</sup>.

Вернёмся немного назад. В середине 1950-х годов в музыкальный мир «как беззаконная комета» неожиданно ворвался Г. Гульд, сильно поколебавший традиционные мнения о границах возможного в интерпретации Баха. Он, несомненно, расширил и сами средства художественного воздействия, благодаря качественно новым концепциям пианистической артикуляции и ритмической пульсации, а также своему подходу к проблеме экспрессивного интонирования, в чем-то иногда сближаясь с принципами и подходами наших мастеров — прежде всего М. Юдиной или С. Фейнберга, — а в чем-то резко не совпадая с ними. Долгое время гульдовское исполнение служило для многих если не эталоном, то некой точкой отсчета, неким символом нового слова в бахиане. Но на сегодняшний день мы видим, что по разнообразию артикуляционных приемов и особенно — это, быть может, самое главное — по свободе трактовки музыкального времени уже сам Гульд начинает выглядеть временами чуть ли не ретроградом по сравнению с нынешними аутентистами. Последние, как уже отмечалось выше, в числе прочего, реабилитировали *tempo rubato* в старинной музыке, достаточно редко использовавшееся Гульдом, так что не только артикуляционные и тембральные, но также временные параметры у некоторых клавесинистов довольно радикально отличаются от предшествующих интерпретаций, поскольку на более ранних этапах аутентисты в основном были куда более сдержанны в отношении временной свободы. А сейчас прослушивание, скажем, записей Пьера Антая уже легко может навеять ассоциации с давним исполнением С. Фейнберга, и прежде всего в силу того, что оба они достаточно свободно обращаются со временем<sup>17</sup>.

Вместе с тем возникшее соперничество между традиционным и аутентичным направлениями в трактовке старинной музыки неизбежно выявляет не только достоинства, но и недостатки обоих. При всем тембральном разнообразии клавесина, даже с учетом амплифицированной акустики, позволяющей как бы уравнивать по звуковому объёму старые и новые инструменты, возможности интонирования на рояле, вне сомнения, куда более значительны. Под интонированием здесь понимается прежде всего та способность к вокально-экспрессивной «мимикрии», о которой говорилось выше и которая, собственно, является одной из главных особенностей и — одновременно — одним из





главных достижений пианистической культуры. Другое дело, что перенос такого рода экспрессии на сочинения, где подобный тип интонирования вовсе не предполагался, зачастую порождает ряд проблем, особенно заметных в интерпретации на современном фортепиано баховских фуг из «Хорошо темперированного клавира», прежде всего, медленных. И вообще, можно смело утверждать, что на сегодняшний день как раз клавирное творчество И. С. Баха является главным «полем сражения», или, лучше сказать, «спорной территорией», на владение которой предъявляют права два конкурирующих направления в исполнительстве.

Само собой, нельзя не согласиться с аутентистами насчет того, что тембр в баховской музыке, равно как и присущие клавишину богатые возможности орнаментики, регистровки и ар-

тикуляции, являются важными в структурном отношении элементами. Безусловно также, что на современном рояле неосуществимы многие эффекты, доступные на клавишине. Но не в том ли и состоит некогда очень точно подмеченная Н. Е. Перельманом сила баховской музыки, что она остается как бы нейтральной и к инструментарию, и к различным способам исполнения?<sup>18</sup>. Разумеется, дискуссия вокруг аутентики еще далеко не окончена. Как бы ни относиться к достижениям аутентистов, нельзя не признать того очевидного факта, что они существенно расширили наше слуховое пространство, да и сам «образ клавира», обогатив нас новыми (или старыми — в данном случае это почти синонимы) представлениями о звучании музыки предшествующих столетий. И в этом плане аутентика сыграла и продолжает играть свою позитивную

роль. Современные пианисты — исполнители Скарлатти и Баха — уже не могут игнорировать необходимость как-то приблизить свою интерпретацию к старинной манере, в той или иной мере возрождаемой аутентистами. Особый случай представляет исполнительское искусство выдающегося музыканта А. Любимова, с равной убедительностью и пластичностью играющего одни и те же произведения (например, Шуберта, или Моцарта) как на современном рояле, так и на исторических инструментах. Это стремление к конвергенции традиционного и аутентичного стилей исполнения начинается, пожалуй, с Р. Тюрка. Здесь стоит назвать и Г. Гульда, предпочитавшего при исполнении старинной музыки «препарировать» свой собственный «Стейнвей», добываясь особой тембральной окраски звука. Можно вновь вспомнить и о Г. Соколове, чье исполнение пьес Рамо свидетельствует о далеко не исчерпанных возможностях «стильного» исполнения клавирной музыки на современном фортепиано. Возможно, впрочем, и обратное: попытки исполнять современную музыку на старинных инструментах. В качестве примера можно привести диск О. Мартыновой с оригинальным названием «Всё, что вы хотели узнать о клавесине, но боялись спросить», где она играет на клавесине произведения Шумана, Шуберта, Мендельсона и даже Шостаковича.

...Подзаголовок знаменитой книги М. Маклюэна «Understanding Media<sup>19</sup>» гласит: «The Extensions of Man» — «Расширения человека». Нам же следовало бы говорить о расширении горизонтов нашего слуха, в результате чего мы,

возможно, окажемся в пока ещё неизведанном, но необыкновенно интересном звуковом мире. Хотелось бы только, чтобы в той новой ситуации, которая постепенно складывается на наших глазах, когда музыка действительно превращается, по выражению М. Маклюэна, в «средство мгновенных взаимосвязей», сохранилось, уже на новом витке истории — и, разумеется, при участии звукозаписи, — пусть предельно разнообразное, но всё-таки целостное пространство клавирного исполнительства. Ибо главное назначение музыки состоит, по моему глубокому убеждению, в том, чтобы *связывать*, а не *разделять*.

И как знать, может статься, решение проблемы состоит в том, чтобы современное клавирное искусство (куда я включаю и традиционное, и «историческое» исполнительство, и исполнительство на «расширенном рояле» в духе Кейджа), движимое новыми слуховыми потребностями, снова обрело некий синтетический инструмент, поскольку попытки такого рода уже неоднократно имели место в истории — я имею в виду клавиорган и другие (окончившиеся, впрочем, неудачно) подобные проекты. Возможно, в этом новом инструменте как-то соединятся преимущества современного рояля и старинных клавиров. И тогда, быть может, наши потомки, уже достигшие преклонных лет и давно свыкшиеся с присутствием клавесина, скажут, вздохнув: «On revient toujours...». Но если такое все же случится, то, скорее всего, в этом инструменте очень большую роль будет играть электроника. ■

**Андрей ХИТРУК**





- <sup>1</sup> «Всегда возвращаются [к своей первой любви]» (фр.). Крылатое выражение.
- <sup>2</sup> Многим из сказанного ниже автор обязан беседам с П.Н. Мещаниновым и А.Б. Любимовым. Довольно частое упоминание Г. Гульда связано не только с тем, что он представляет собой одну из наиболее ярких и характерных фигур среди пианистов XX столетия, но и с тем, что его исполнительское творчество в большой степени было связано со звукозаписью.
- <sup>3</sup> См.: Михайлов А. В. Поворачивая взгляд нашего слуха // Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997.
- <sup>4</sup> Необходимо оговорить, что существуют два принципиально различных вида «вмешательства» технологии в творческий процесс: звукорежиссура в условиях прямой трансляции и создание студийных записей, предполагающих использование монтажа.
- <sup>5</sup> Обсуждение влияния, которое оказывают на наш слух самые разнообразные проявления «фоновой музыки», а также электронная музыка, мы оставляем за рамками нашей статьи.
- <sup>6</sup> Необходимо, однако, отметить, что налицо и противоположная, по сути, тенденция: всё более значимое место среди современных слуховых приоритетов занимают чисто фонические качества музыки, обозначаемые обычно как красочность, тембральность, сонорность и формирующие музыкальное пространство, где господствуют не четко прочерченные линии, а скорее своеобразное звуковое кружево или даже звуковые пятна.
- <sup>7</sup> В англоязычной литературе даже появилась весьма выразительная аббревиатура: HIPP (Historically Informed Performance Practice), то есть «исторически информированное исполнительство».
- <sup>8</sup> Попутно стоит заметить, что студийная звукозапись невольно возводит, скажем, многие клавирные пьесы в ранг концертных сочинений, что, разумеется, далеко не всегда соответствует обычаям той эпохи, в которую эти сочинения рождались, равно как и тем целям, которые ставил перед собой их автор (в первую очередь это касается клавирного наследия И. С. Баха, в особенности таких опусов, как «Хорошо темперированный клавир» или «Искусство фуги»).
- <sup>9</sup> Для примера можно сравнить баховские записи «раннего» и «позднего» Густава Леонхардта. То же самое нынче происходит и в других отраслях исполнительства, поскольку, появилось великое множество аутентичных оркестров, так что трактовки барочной и раннеклассической музыки таких современных капельмейстеров, как Франц Брюгген, Тревор Пиннок, Тон Коппман, Николаус Арнонкур, Роджер Норрингтон и другие, оказываются в некоторых отношениях куда более свободными по сравнению с дирижерами, придерживающимися традиционных взглядов.
- <sup>10</sup> Проблема эта, разумеется, далеко не нова. О роли инструментального фактора в эволюции музыки Г. М. Коган писал еще в 1933 году (см.: Теория «инструментального фактора» и проблема французского клавесинизма // Г. Коган. Избранные статьи. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1985. С. 7–24).
- <sup>11</sup> Но не клавикорд — инструмент с иной звуковой палитрой и, при всех своих достоинствах, абсолютно неупотребимый в концертной ситуации. Однако современная звукозапись способна «переформатировать» и его звуковые параметры, создав соответствующее (в этом случае «камерно-интимное») звуковое пространство.
- <sup>12</sup> Напомним характерное название одного из методических пособий середины XIX века, автором которого был знаменитый пианист С. Тальбергер: «Искусство пения в применении к фортепиано» («L'art du chant appliqué au piano»).
- <sup>13</sup> «Погоня за «связным идеалом» должна быть отнесена на счёт того времени, когда скрипичная школа Шпора и итальянское вокальное искусство беспощадно властвовали над исполнением <...>. Но условия, на которых покоится вокальное искусство, — дыхание, связность или раздельность слогов, слов и предложений, различие регистров — в значительной степени теряют свое значение уже для скрипки, на фортепиано же не имеют ровно никакой ценности» (Бузони Ф. Примечание к Шестой прелюдии I тома Хорошо Темперированного Клавира. Цит. по русскому изданию, подготовленному Г. М. Коганом. См.: И. С. Бах. Клавир хорошего строя. Часть I. М., 1941. С. 35).
- <sup>14</sup> Об этом в свое время писал Б. Асафьев: «В стремлении к интонационной текучести клавесин вырабатывает утонченнейшую технику орнаментации. Но эта утонченность подвергается забвению под натиском мелодической антикамерной культуры с ее концертирующим стилем, который, конечно, грубее клавесинности, но отвечает новой выразительности. Естественно, фортепиано и рояль с их мелодическими возможностями побеждают клавесин» (см.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2-ое изд. Л.: Музыка, 1971. С. 363).
- <sup>15</sup> Сказанное не относится к музыке, например, французских клавесинистов, которая, несомненно, более убедительно и естественно звучит именно на клавесине, несмотря на продолжающиеся попытки даже таких значительных мастеров, как Г. Соколов, исполнять ее на современном фортепиано.
- <sup>16</sup> «Так что же сегодня является истинным искусством игры на клавире?».
- <sup>17</sup> Тут необходимо оговориться, что природа *tempo rubato* на клавесине совсем иная, чем на фортепиано. См. об этом: Копчевский Н. А. Клавирная музыка. Вопросы исполнения. М.: «Музыка», 1986. С. 57.
- <sup>18</sup> «Мода и произвол царят в исполнении сочинений Баха, но исполин даже бровью не поведет, ему все нипочем». (См.: Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. М.: Классика-XXI, 2007. С. 48.) Сходные идеи, пусть и под несколько иным углом зрения, неоднократно высказывал и Г. Гульд.
- <sup>19</sup> Букв. — «Постигая медиа». В русском издании — «Понимание медиа». М.: Гиперборея, Кучково поле, 2007.



# УНЕСЁННЫЙ ШТОРМОМ ТЕРРОРА

## ИЗ ЧЁРНЫХ СТРАНИЦ ИСТОРИИ НАШЕЙ...

Всеволод Топилин — пианист великого дарования, обещавшего мировой артистический полёт. Но уже на взлёте своём он столкнулся с безжалостной судьбой, опрокинувшей надежды и чаяния. Всеволод Топилин — грубо вырванная страница из золотой книги мировых художественных значений. Пройдя немыслимые испытания, он сумел возродиться в облике Учителя — наследника великой школы Нейгауза. Но ему не достало сил вернуться к артистической деятельности. Редкие артистические эпизоды последних лет его жизни — изумившие всех, но так и не зафиксированные записью и даже в описаниях художественные события. «Canto sospeso»<sup>1</sup> — таким мог бы быть заголовок печальной повести его жизни.

<sup>1</sup>Прерванная песнь (ит.)

*Мы не ответственны за прошлое,  
но мы ответственны за память...*

**В**севолод Владимирович Топилин (1908–1970) — выпускник Харьковской консерватории 1928 года (тогда — Музыкально-драматический институт), воспитанник школы П. Луценко и Г. Нейгауза, талантливый концертирующий пианист-виртуоз и педагог, сыгравший заметную роль в становлении советской и, в частности, украинской музыкально-исполнительской культуры. Выдающийся музыкант, уровень мастерства которого, по немногим дошедшим до нас отзывам, сопоставим с качеством игры С. Рихтера, А. Ведерникова и самого «великого Генриха» — Г. Нейгауза. Между тем, даже имя его не известно многим музыкантам. Очевидна несоизмеримость значения личности В. В. Топилина и скудности информации о нём, которая, как мы теперь понимаем, и не могла появиться при его жизни. Отсутствием специальных работ о пианисте и стремлением к справедливой оценке его места в музыкальной культуре определяются цели настоящей публикации: расширить знания о великом музыканте и педагоге; восстановить статус В. В. Топилина в истории пианизма; привлечь внимание к не просто забытой, а несправедливо изъятой из памяти современников странице недавней истории нашей музыкальной культуры. Это надо сделать для того, чтобы новые поколения музыкантов не задавали вопрос: «Почему мы этого не знаем?».

Параллельно к главной теме возникает другая — тема трагической судьбы достигшего мировой известности музыканта-патриота в условиях жестоких обстоятельств войны и бесчеловечного режима власти, несправедливо осудившего Топилина, как и многих других советских граждан, прошедших войну, оккупацию, плен и фашистские концлагеря, на долгие годы мучительных испытаний, ужасов и унижений в лагерях советских, в ссылке, в последовавшем затем трудном возвращении к нормальной жизни и обречшего его... на забвение.

2008–09 гг. могли бы стать, но не стали, годами памяти Всеволода Топилина, хотя музыкальный мир и откликнулся на юбилейную дату отдельными значимыми событиями. В конце декабря 2008 г. конференция, посвящённая памяти В. Топилина, прошла в Киеве. В марте 2009 г. в Эссене (Германия) состоялась научная конференция, приуроченная к 100-летию со дня его рождения В. Топилина. Её организовал и провёл живущий ныне в Германии пианист



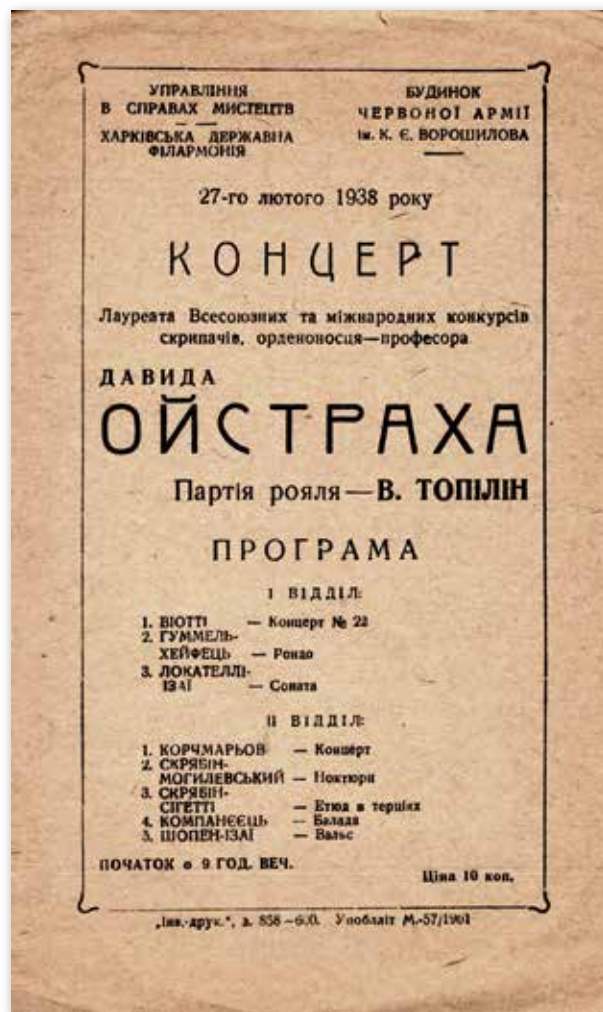
Евгений Ржанов, ученик Г. Нейгауза и младший коллега В. Топилина в годы работы последнего в Киевской консерватории (1962–1970). Оказалось, что в Германии много людей, знавших и помнивших В. Топилина. Один из них — композитор **Виктор Суслин** (1942—2012), выпускник Харьковской средней специальной музыкальной школы 1961 года, ученик В. Топилина. Он написал для этой конференции несколько страниц воспоминаний. Материалы В. Суслина стали отправной точкой моей первой публикации 2009 г. Важно это подчеркнуть, чтобы стало ясно, как начиналась работа над темой, кто был настоящим инициатором, истинным «будителем» и побудителем на протяжении последующих лет, можно сказать — соавтором, и тем самым воздать должное и В. Е. Суслину — достойному и благодарному ученику, преждевременно ушедшему из жизни.

Иногда неожиданная информация приходит не с той стороны, откуда надеешься её получить. Так, независимо от моих публикаций, весной 2010 г. в Харьковский университет искусств поступил запрос на материалы о В. Топилине от его дальнего родственника по линии матери — И. О. Татаринского, который, занимаясь генеалогией рода Карякиных (к нему принадлежала мать В. Топилина), «споткнулся» на XIII коле-

не — её сыне, В. Топилине. Каким-то образом узнав, что тот в конце жизни был связан с Киевом и Харьковом, не имея никаких других сведений, он обратился в Киевскую и Харьковскую консерватории. В Киеве ответили отказом, а в Харькове, как оказалось, сохранилось личное дело В. Топилина с автобиографией, листком по учёту кадров, копиями документов (диплома, трудовой книжки), приказами и т.п. за период его пребывания в ХГК (1957–1962). Всё это, плюс копии имеющихся у нас публикаций о В. Топилине, было отправлено И. О. Татаринскому. В благодарность он прислал генеалогическое древо рода Карякиных и два фрагмента довоенной кинохроники (Д. Ойстрах и В. Топилин), очевидно, те, которые появляются в фильме Бруно Монсенжона и о которых пишет В. Суслин в своих воспоминаниях. Кроме того, в Интернете постепенно накапливаются материалы о В. Топилине; цепляясь друг за друга, они умножают известные нам факты его жизни, некоторые детали и штрихи к человеческому и музыкантскому облику пианиста; появляются новые фотографии, обнаруживаются неизвестные связи и отношения.

Медленно, постепенно, с трудом вырисовываются вехи жизни и творческого пути В. Топилина. Нужно сказать, что многие обстоятельства его жизни нам не известны и вряд ли будут когда-нибудь известны. У него были серьёзные причины их скрывать. В судьбе В. Топилина отразилась трагедия миллионов людей — целого поколения, молодость и зрелость которого пришлись на советский период с его характерными отметинами — войнами, бесосновательными арестами, расстрелами, концентрационными лагерями, необходимостью скрывать своё прошлое, своё происхождение, под страхом ареста уничтожить семейные реликвии, фотографии и документы. Трудно рассчитывать на архивные материалы: время было тревожное, нестабильное. Имени В. Топилина не встретить в музыкальной энциклопедии. Нет его и в дополнениях к шести её томам, изданных в 1982 (!) году. Трагический послевоенный «послужной список» В. Топилина, отмеченный арестом, концлагерем и ссылкой, стал причиной того, что музыкальные деятели не могли даже упоминать его имени в своих материалах, воспоминаниях, книгах, а если и называли таковое, то цензура его безжалостно вымарывала; многие не хотели общаться с пианистом.

Как пишет Е. Эткин в связи с творческой судьбой Николая Заболоцкого, лагерно-тюремная тема была запрещена в советское вре-



мя не только в 30–40-е гг., но и позже. Отмечая на примере Н. Заболоцкого, как эта тема обходится мемуаристами, прослеживая эволюцию её разрешений и запретов, Е. Эткин указывает конкретные периоды «потеплений» и «похолоданий» уже в послевоенное время, вплоть до середины 80-х гг.: «В 1977 г. было запрещено даже упоминать о терроре 30-х». В сборнике воспоминаний о Н. Заболоцком, вышедшем к 20-летию со дня его смерти (1977), сын поэта вынужден был написать: «*Между ленинградским и московским периодами жизни были 10 лет странствий и испытаний ...*». Как замечает Е. Эткин, «*таков предел нашей свободы печати: вместо «10 лет концлагерей и ссылки» можно сказать «10 лет странствий и испытаний».* Чем не свобода? Ведь можно же произнести слово «испытания»? Не только «странствия». Так дозволяется сыну вспомнить об отце; понятно, что другим разрешено ещё меньше».

Биографические сведения о В. Топилине, содержащиеся в материалах личного дела, дополнены фактами, изложенными в присланных В. Суслиным материалах, в тексте выступления

Михаила Степаненко, украинского пианиста и композитора, ученика В. Топилина по классу фортепиано в Киевской консерватории, на конференции в Кёльне (Германия, 1998) в связи со 110-летием со дня рождения Г. Нейгауза.

Сын генерала Белой армии, В. Топилин был принуждён скрывать своё происхождение в течение всей жизни. Начальный период жизни и личностного становления В. Топилина в его автобиографии представлен следующим образом: *«Родился в городе Янове бывшей Люблинской губернии (Польша) в 1908 г. (27.01. по старому стилю, 09.02. — по новому) в семье военнослужащего, погибшего во время Первой мировой войны. Мать — Варвара Гавриловна, 1880 г. рождения» (дата смерти точно не установлена), урожденная Карякина, принадлежала к старинному дворянскому роду Карякиных, начало которого восходит к середине XV в.<sup>1</sup>. «Отец — Владимир Иванович, 1876 г. рождения, офицер, был убит во время Первой мировой войны в 1916 г.».*

А как было на самом деле, узнаём из родословной Карякиных, составленной И. О. Татаринским: «Владимир Иванович Топилин (1876–1920) — полковник Донецкого казачьего полка; в середине октября 1920 года в результате рейда 5-й кавалерийской дивизии красных по тылам Врангелевской армии генерал-майор Топилин был захвачен в плен на станции Большой Токмак, а затем «зарублен на дороге» при возвращении красной конницы».

Детство В. Топилина прошло в г. Лебедяни (тогда Тамбовской, ныне — Липецкой области). В 1922 г. В. Топилин с матерью и младшим братом поселяются в Харькове. Трудовую жизнь В. Топилин начал в 1922 г. в возрасте 14 лет — в качестве санитаря в 1-й Совбольнице, продолжая заниматься музыкой частным образом. С 1924 г. началась деятельность на музыкальном поприще в музыкальной студии Дорпрофсожа Южной железной дороги, где он работал сначала в качестве концертмейстера, а затем — педагога по классу специального фортепиано до ноября 1929 г. В 1924–28 гг. В. Топилин, поступив в харьковский Музыкально-драматический институт, получает музыкальное образование в классе выдающегося пианиста европейского масштаба Павла Луценко (1873–1934).

Уже в годы учёбы обнаружилось его необычайное исполнительское дарование, выдви-

нувшее В. Топилина в первые ряды украинских пианистов. По окончании Муздрамина (Харьковской консерватории), с 1929 по 1932 гг., работая в системе Укрфила и Укррадиоцентра (напомним, что Харьков до 1932 г. был столицей Украины) как солист и концертмейстер, В. Топилин предпринял успешные гастроли по Украине. В 1930 г. начались совместные концерты В. Топилина и Д. Ойстраха, причём В. Топилин также исполнял произведения соло. Об одном из таких концертов вспоминает С. Рихтер: *«Я был аккомпаниатором, репетитором в опере, не получил никакого академического образования и, в сущности, не работал над фортепианной литературой, к которой не испытывал в ту пору никакого душевного влечения. Но вот летом 1933 г. я присутствовал в Житомире на сольном концерте Давида Ойстраха. Его концертмейстер Всеволод Топилин (с которым я близко познакомился впоследствии и который был арестован после войны без всяких причин, а вернее, за то, что не погиб на полях сражений) исполнил в первой части концерта — и блистательно исполнил — Четвертую балладу Шопена <...>»,* которая, как пишет С. Рихтер далее, *«произвела особенное впечатление и в каком-то смысле повлияла на моё решение стать пианистом-солистом. Мне тогда было 16–17 лет. Помню также сыгранную на bis мазурку cis-moll (ор. 30, № 4). Своеобразное, изысканное, полное таинственности исполнение! Я очень любил дорозового Севу Топилина».*

В 1932 г. В. Топилин переезжает в Москву, работает во Всесоюзной концертной дирекции (Всесоюзном Гастрольбюро), в Московской филармонии и во Всесоюзном радиокомитете, занимается концертной деятельностью, продолжает совместные выступления с Д. Ойстрахом, записывает с ним программы из произведений И. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Вагнера, П. Чайковского, И. Альбениса, совершенствуется у К. Игумнова, посещает лекции Б. Яворского. Он становится активным членом знаменитого московского консерваторского кружка по изучению новой музыки, центром и душой которого являлись два пианиста — Анатолий Ведерников и Святослав Рихтер, а участниками — Григорий Фрид, Вадим Гусаков, Владимир Чайковский. Кружок прославился высочайшим уровнем исполнения новых симфонических партитур, редкой красочностью в передаче оркестровых тембров и пианистическим мастерством. Здесь В. Топилин, благодаря своей блестящей способности играть с листа, познакомил слушателей со многими музыкальными шедеврами.

<sup>1</sup> Как следует из «Поколенной росписи рода Карякиных», в их роду был знаменитый бас — Михаил Михайлович Карякин (1850–1897), окончивший Московскую консерваторию в 1870 г., стажировавшийся в Италии в 1878 г. и выступавший как солист в Большом театре в Москве и Мариинском — в Петербурге.



Сидят слева: Донченко (пианист, Львовская консерватория), М. С. Хазановский (зав. кафедрой спец. фортепиано Харьковской консерватории), О. Р. Криштальский (зав. кафедрой спец. фортепиано Львовской консерватории), И. И. Сухомлинов (проф., зав. кафедрой спец. фортепиано Одесской консерватории). Сидят справа: Т. П. Кравченко (Киевская консерватория), В. В. Топилин (проф., зав. кафедрой спец. фортепиано Киевской консерватории).

В 1935–36 гг. В. Топилин и Д. Ойстрах предприняли грандиозные гастроли по Европе (Польша, Германия, Швеция, балтийские страны), которые имели огромный, чрезвычайный успех. Все газеты много писали о них как о европейском музыкальном событии.

В 1938 г. Топилин поступил в аспирантуру Московской консерватории в класс Генриха Нейгауза, а позднее стал его ассистентом. Общие взгляды на пианистическое искусство, общая работа со студентами и глубокое взаимное преклонение сделало их единомышленниками и друзьями на всю жизнь. Топилин и Нейгауз свободно говорили на многих европейских языках, интересовались философией и литературой, были носителями гуманизма в лучшем смысле слова<sup>2</sup>.

Война круто изменила жизнь В. Топилина. Плен, последующий арест и лагерь сломали так блистательно начатую карьеру, но не сломали его нравственно и профессионально. А. Солженицын в романе «Архипелаг ГУЛАГ» пишет об этом эпизоде жизни В. Топилина и страны: «Известный пианист Всеволод Топилин не был пощажён при сгоде московского народного ополчения и брошен

с берданкой 1866 г. в вяземский мешок (сноска автора: *Весь этот переиуд с ополчением — какая же осатанелая паника! Бросать городских интеллигентов с берданками прошлого века против современных танков! Двадцать лет дмились, что «готовы», что сильны, — но в животном ужасе перед наступающими немцами заслонялись телами учёных и артистов, чтоб только уцелело лишние дни своё руководящее ничтожество*). Но в плену его пожалел поклонник музыки немецкий майор, комендант лагеря, — он помог ему оформиться остовцем [ostarbeiter'ом — Е. П.] и так начать концерттировать. За это, разумеется, Топилин получил у нас стандартную десятку. (После лагеря он <...> не поднялся)». В подробностях всё выглядело страшнее: за измену Родины и сотрудничество с фашистами — расстрел. Вот череда тех страшных событий: народное ополчение, куда В. Топилин пошёл добровольцем, окружение, немецкий плен, военный концлагерь. Как пишет М. Степаненко, счастливый случай (комендант лагеря — любитель музыки — нуждался в настройщике фортепиано) не только спас ему жизнь, но и дал возможность далее заниматься музыкой. В 1943 г. ввиду его дворянского происхождения и профессии В. Топилин был освобождён из концлагеря, где из 1.000 военнопленных

<sup>2</sup> Здесь стоит привести дословно запись в личном листке по учету кадров: в графе «Какими иностранными языками и языками народов СССР владеете?» ответ «Французским, немецким — читаю без словаря, могу объясняться».





Д. Ойстрах, В. Топилин

выживали лишь единицы, и получил разрешение жить в Германии как Ostarbeiter. Замкнутый таким образом в Берлине, работая в церкви органистом, В. Топилин мог посещать концерты Вильгельма Фуртвенглера, Герберта фон Караяна, Вальтера Гизекинга. В 1944 г. его привлекли в концертную бригаду для культурного обслуживания немецких войск на западном фронте. Бригада поехала во Францию, но в связи с наступлением американских воздушных сил возвратилась в Берлин.

В последние дни войны В. Топилин скрывался в берлинском предместье в квартире известного русского генетика Николая Тимофеева-Ресовского, который в то время был одним из руководителей берлинского Института исследований головного мозга.

В 1945 г., после окончания войны, В. Топилин вернулся в Москву, где сразу же, прямо на Белорусском вокзале, был арестован, обвинён в измене Родине и сотрудничестве с немецко-фашистскими оккупантами и приговорён к расстрелу. Однако смертный приговор был заменен на 10 лет принудительных работ. В. Топилин в автобиографии об этом периоде жизни пишет лаконично: «В июле 1941 г. вступил добровольно в ряды Народного ополчения г. Москвы (8-я Краснопресненская дивизия). В октябре 1941 г., находясь в окружении, попал в плен, где находился до конца апреля 1945 г.. В ноябре 1945 г. вернулся в Советский Союз. В 1946 г. был осужден. Находился в заключении до декабря 1954 г., а затем в ссылке. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 17 сентября 1955 г. из ссылки освобождён со снятием судимости<sup>3</sup>. С декабря 1954 г. прожи-

<sup>3</sup> Несмотря на снятие судимости и полную реабилитацию, В. Топилина до конца дней добивали «доброжелатели», которые писали бесконечные анонимки во все инстанции Киева (об этом мне сообщил М. Б. Степаненко в личной беседе).

вал в г. Красноярске, где работал в музыкальном училище в качестве педагога до июня 1956 г.».

Всё это время судьба хранила Топилина. Назовем, как минимум, три случая, когда он был на волосок от смерти. О первом из них я узнала из сообщения известного скрипача Валерия Градова, моего одноклассника по ХССМШ в 1951–59 гг., сейчас живущего в Германии. В ответ на мою просьбу вспомнить или узнать что-либо о Топилине он пишет: «По свидетельству господина Курдюмова — бывшего ассистента профессора Цыганова в Московской консерватории — он и Топилин записались в Московское ополчение сразу после начала войны. Идя с группой добровольцев, они отстали. Военный патруль при проверке документов арестовал их, т.к. у Топилина был паспорт со штампами столиц из Западной Европы, где он перед войной играл с Д. Ойстрахом. Их привели в комендатуру для расстрела, но комендант узнал Топилина, т.к. слушал его на концерте с Ойстрахом». Второй случай — освобождение из немецкого концлагеря. По свидетельству того же Курдюмова, «в плен они попали в один и тот же лагерь, Топилин смог выйти и начал концертную деятельность», что было возможным, по словам Курдюмова, при условии подписки о лояльности к Германии. Третий случай — осуждение и приговор к расстрелу, заменённому заключением на длительный срок. Выжить в лагерных условиях было ненамного легче, но и здесь судьба и люди, его окружавшие, спасали его. Судя по воспоминаниям осуждённых сталинским режимом людей, отбывавших срок в концлагерях ГУЛАГа, Топилин, как и многие другие, сменил их немало: это и Игарка, и посёлок Ермаково, и Тайшет. Как узник концлагеря «Озерлаг» в Сибири он работал дровосеком, ассистентом врача и даже руководителем оркестра народной музыки лагеря.

Вот «зарисовка с натуры» — мгновения лагерной жизни по воспоминаниям московской скрипачки Надежды Кравец, пути которой пересеклись с путями В. Топилина на маршрутах ГУЛАГ'а: «После <...> «глубинки» <...> я <...> попала на тайшетскую пересылку. Вот там я и встретила Всеволода Топилина, прибывшего с Севера (кажется, с Игарки). Великолепный пианист, ученик Г. Нейгауза, до войны он аккомпанировал Давиду Ойстраху. С того времени я помнила этого элегантного и обаятельного человека. Ныне же втайне ахнула, увидев его, совершенно седого, с коротким ежиком волос, небритого, в замызанном ватнике. Поначалу общение было очень тяжёлым: Топилин был

замкнут, неохотно шёл на контакт. Спустя несколько дней он как-то отогрелся, стал изредка шутить. Однажды рассказал мне свою поразительную одиссею — об ополчении, об окружении и плене, о возвращении в Москву и аресте прямо на Белорусском вокзале. И 25 лет лагерей особого режима за «измену родине»!

На пересылке попытались организовать концертную бригаду. Топилин старался освоить аккордеон, и это оказалось для него поистине мучительной процедурой: слабый, истощённый, он попросту не в силах был растягивать меха инструмента. Пальцы правой руки уже начинали свободно бегать по клавиатуре, но левая ничего не могла поделать. Однако случилось чудо: в зону откуда-то привезли старенькое пианино с треснувшей декой и оголёнными коричневыми клавишами. Его поставили в клубе. Топилин сел играть. О том, что это был вальс Шопена, я догадалась только по ритму и глядя на руки пианиста. Звучало же что-то нелепое... И опять помогло чудо: удивительный человек, настоящий народный умелец — Алексей Венедиктович Дорофеев <...> кинулся чинить пианино. Раздобыл старую, но крепкую буковую доску, смастерил новый вибрельбанк, просверлил отверстия для колков, натянул струны. Когда всё было смонтировано и изготовлен ключ, началась настройка. Мы с Топилиным приступили к священнодействию. Оба вспоминали давно забытые, да и не усвоенные в своё время в консерватории законы темперации, тщательно выстраивали квинты и октавы, и, конечно, результат «не сошёлся». Всё же постепенно мы достигли удовлетворительного строя, — но наутро он опустился. Начали всё снова. И вот наступил счастливый миг. Кое-какие ноты у нас были, и мы в эйфории играли подряд всё — «Славянские танцы» Дворжака и Концерт Мендельсона, «Цыганские напевы» Сарасате и концерты Чайковского и Кабалевского». Об этом страшно читать! Это не укладывается в сознании. Осуждённых артистов и музыкантов отбирали и формировали из них концертные бригады по «культурному обслуживанию» арестованных. Н. Кравец вспоминает: «Пианино доставили в клуб, был разрешён концерт. Программу подготовили наспех. У нас с Топилиным был необычный номер: мы играли «Размышление» из оперы Массне «Таис», и под эту музыку рядом с нами танцевала своя импровизация прелестная молодая балерина, работавшая ранее в театре Будапешта, Долли Таквариан Преч <...>.

Забыв, что здесь все живут одним днём, мы уже полны были творческих планов... Но на сле-

дующее же утро пианино увезли. Теперь, в исправленном виде, оно понадобилось начальнику для его детей».

Во всём этом были, оказывается, и положительные моменты. Артистов хранили, берегли сами же заключённые. Как пишет М. Степаненко, «волшебные слова «пианист и ассистент Нейгауза» не раз спасали В. Топилина от гибели и сохранили ему его руки. В концлагере было много интеллектуалов, которые друг другу помогали и даже имели влияние на лагерную администрацию». Они же, по сообщениям харьковчан, общавшихся с В. Топилиным после его возвращения в город, на столе нарисовали клавиатуру, чтобы он мог на ней упражняться и сохранить технические навыки, пианистическую форму. «Спасибо нашей профессии, — пишет Н. Кравец, — благодаря ей артистам были суждены хоть какие-то эпизоды, напоминавшие о жизни на воле, и в этом мы были «счастливее» остальных заключённых. Это — несомненно».

После смерти Сталина и последовавшего затем гласного помилования в декабре 1954 г. В. Топилину было разрешено свободно выбирать в Сибири место поселения. Он направился в Красноярск, где работал до июня 1956 г. педагогом по классу специального фортепиано в Краевом музыкальном училище. В 1956 г., после многочисленных попыток, он получил, наконец, разрешение вернуться в Харьков, где жила его старая мать. Несмотря на все тяготы, ему удалось восстановить свои навыки, он стал преподавать сначала в музыкальном училище (1956–57 учебный год), а затем в Харьковской консерватории и Специальной музыкальной школе-десятилетке. С 1962 г. В. Топилин — в Киевской консерватории: доцент, с 1968 г. — профессор, а затем и заведующий кафедрой специального фортепиано. И об этом времени Н. Кравец упоминает с горечью: «Топилина я ещё раз мельком видела в Москве в конце 50-х годов. Он преподавал в Харькове, затем в Киевской консерватории. Но прошлое тяготело над ним, он не мог жить по обычным человеческим меркам и ушёл из жизни сознательно...». Эту версию решительно отвергает М. Б. Степаненко, который, будучи в числе первых из вошедших в комнату В. Топилина, мог убедиться в его смерти от сердечного приступа (известно из личной беседы).

Из Интернет-материала Александра Гордона стало известно, что в 1967–68 гг. В. Топилин совмещал работу в Киеве с заведованием кафедрой специального фортепиано в только что организованном Ростовском музыкально-педа-

гогическом институте, позже преобразованном в консерваторию.

С Харьковом творческая жизнь В. Топилина связана своим началом и концом, а знаем мы об этих годах до обидного мало. Период обучения в Харьковской консерватории в 20-е гг. слишком удалён во времени, чтобы можно было найти живых свидетелей его пианистического становления. Материалы, относящиеся к послевоенному периоду жизни В. Топилина (а более ранние — фактически не существуют: или не написаны, или уничтожены) и опубликованные в годы гласности (после 1985), освещают трагические события жизни музыканта, связанные с его пребыванием в лагерях, ссылке, с возвращением к нормальной мирной жизни. В них Топилин предстаёт в условиях ужасных, но в окружении лучших людей своего времени — в общении с талантливейшими, образованнейшими и умнейшими представителями интеллигенции: художниками, артистами, учёными, которые всей своей жизнью, искусством

и трудом, вопреки обстоятельствам, сохраняли в себе человеческое достоинство и помогали сохранить его другим.

В судьбе В.В. Топилина предстала во весь рост проблема «художник и власть» в одном из её самых трагических преломлений, а именно, в условиях советского тоталитарного режима с его античеловеческими законами. Изучение этой страницы жизни В. Топилина поможет нам почувствовать антигуманный характер ушедшей эпохи, осознать её правду и ложь и задаться вопросом: какие ещё пласты неведомой нам духовной и творческой жизни скрываются под покровом забвения. Поистине, как с горечью пишет Е. В. Кононова, «должно было пройти несколько десятилетий <...>, чтобы новые поколения, наконец-то вплотную заинтересовались опытом своих предшественников, возродили культурное наследие, оставленное ими, и в полный голос назвали имена подлинных национальных героев». ■

**Елена ПИНЧУК**

## ВИКТОР СУСЛИН О ВСЕВОЛОДЕ ТОПИЛИНЕ

Виктор Суслин (1942–2012) во время недолгого пребывания В. Топилина в Харькове (1956–1962) занимался у него по специальности «фортепиано», параллельно овладевая композицией сначала в школе (факультативно — под руководством И. Н. Дубинина и Л. Н. Булгакова), затем — в течение одного года — в консерватории (в классе проф. Д. Л. Клебанова). Позднее был Институт имени Гнесиных (класс композиции — Н. И. Пейко; класс фортепиано — Ан. Ведерников). После окончания Института В. Суслин начал работать в качестве музыкального редактора в издательстве «Музыка» в Москве. С 1972 по 1975 г. он преподавал чтение партитур и инструментовку в Московской консерватории. В 1975 г. вместе с Вячеславом Артёмовым и Софией Губайдулиной основал уникальное музыкальное объединение — импровизационную группу под названием «Астрея», которая существовала до 1981 г. (в московском варианте).

В творчестве и жизни В. Суслин прошёл тернистый путь художника, сопротивлявшегося идеологическому давлению чиновников от музыки, был исключён из Союза композиторов, отстранён от работы, остался без средств к существо-

ванию (одно время работал дворником) и вынужден был в 1981 г. выехать с семьёй за пределы Союза, чтобы сохранить себя как творческую личность и чтобы, наконец, просто выжить. Обосновавшись в Германии (г. Аппен, под Гамбургом), много работает: пишет музыку, о музыке и музыкантах (и очень хорошо пишет!), издаётся и исполняется. Творческие и дружеские отношения связывают его с Софией Губайдулиной, Валентином Сильвестровым, Арво Пяртом, Андреем Волконским, Петром Мещаниновым. Одно время (1984–2001) В. Суслин преподавал в Музыкальной академии г. Любека, где вёл курсы инструментовки (для композиторов), чтения партитур (для музыковедов и композиторов), а также семинар «Новая русская музыка». В издательстве «Sikorski» (Гамбург), публиковавшем современную музыку и его собственные сочинения, В. Суслин редактировал произведения А. Шнитке, С. Губайдулиной, Г. Устольской, В. Сильвестрова. С января 1997 г. до конца жизни В. Суслин входил в состав триумвирата кураторов Беляевского фонда, в частности, издательства «Беляев» в Германии, которое выпускает нотную продукцию русских композиторов, в том числе, современных.



В. Суслин

Я впервые увидел его в самом начале 1960 года, когда был учеником 10 класса специальной музыкальной школы в Харькове. Топилин не обладал броской артистической внешностью: небольшого роста жилистый и сухой человек с простым, несколько «калмыковатым» лицом. С такой внешностью легко затеряться в толпе, не слишком привлекая к себе внимание. Но, взглядевшись, замечаешь: смелое, дьявольски умное лицо, полное силы и энергии. На лбу — глубокий шрам — лагерный «сувенир». Была в нём какая-то загадка, нечто смутно вызывающее в памяти тень купринского штабс-капитана Рыбникова: человек с «секретом» внутри. После лагеря он выглядел старше своих 50 лет. Самому мне было тогда 17. Ремесленно-равнодушное отношение к делу моего предыдущего педагога привело меня к Топилину, которого тогда в школе никто ещё толком не знал, но имя которого было уже окружено легендой. Я слышал, конечно, о том, откуда он явился, но не мог до конца представить себе всей глубины его трагедии и драматизма его судьбы.

Когда произошла наша первая встреча, он жил в маленькой комнате, снимаемой в одном из многочисленных одноэтажных «частных» домиков на Холодной горе. Долго надо было туда добираться на трамваях с пересадками. Обстановка в доме — бедная, более чем спартанская. Скверный прокатный Becker с «кариозными» клавишами. На сундуке в прихожей лежала под одеялом

очень старая женщина (по-видимому, парализованная). Топилин время от времени подходил к ней и что-то тихо и ласково говорил. Это была его мать (через несколько месяцев она умерла).

Прослушав меня, он моментально понял, в чём состоят мои проблемы, и начал интенсивно их устранять. Он учил меня дослушивать до конца каждый звук. Он добивался, чтобы в игре свободно и гибко участвовали мускулы всего тела — предплечий, плеч, спины, в то время как пальцы предельно активны. Он учил не только правильно сидеть за инструментом, но и правильно выходить на сцену в концерте («выходишь на сцену, как Гитлер!»). Метода его была немного жестокая, но эффективная: потребовать невозможного для того, чтобы добиться возможного. Первое задание: «Perpetuum mobile» К. М. фон Вебера в транскрипции Л. Годовского (т.е. — играть в том же самом быстром темпе, но всё — двойными нотами). Хочешь — выучи и играй, а не хочешь (т.е.: не можешь) — пошёл вон... Пришлось выучить. Когда я сыграл — впервые удостоился сдержанной похвалы (на комплименты В.В. был скуп, а «приложить» мог очень даже изобретательно). Поначалу был он со мной властен и авторитарен. Всё время пытался моими руками играть на рояле сам. Терпеть это было нелегко. Я, может быть, даже и взбунтовался бы, как это водится в 17-летнем возрасте, если бы не одно обстоятельство: колоссальное обаяние его таланта и личности. С ним было трудно спорить: он садился за рояль и доказывал свою правоту настолько красноречиво, что хотелось обо всём на свете забыть и только слушать. С таким талантом не очень-то поспоришь...

Но когда после окончания школы я впервые явился к нему на урок в консерватории и сыграл выбранные мною пьесы (В.В. предложил мне самому сделать выбор), я очень удивился тому, что он, обычно крайне придиричивый, не делает никаких замечаний, и спросил его, почему. Ответ: «Ничего, большой уже, сам начинаешь соображать ...». Я немного растерялся, не зная, радоваться этому или печалиться. Ощущение: учитель плавания вдруг перестал тебя поддерживать в воде и предоставил самому себе — мол, плыви сам или иди ко дну.

Топилин был первоклассным солистом и ансамблистом. Феноменально читал с листа. Эта его способность меня всегда восхищала: сложнейшую пьесу мог исполнить «a prima vista» с таким совершенством и выразительностью, что другому было бы не под силу и после долгого разучивания. Ему удалось каким-то чу-

дом полностью восстанавит пианистическую «форму» после лагеря. Он обладал невероятно сильными пальцами (мог делать стойку даже не на руках, а на вытянутых пальцах — трудно поверить, но это правда — видел собственными глазами). Во время репетиции в концертном зале он легко, как кошка, запрыгивал на сцену высотой в 1 м 20 см, пренебрегая лестницей. Он слегка заикался, говорил нервно, но с огромной выразительностью и силой убеждения — немного напоминая незабвенного Кречмара из «Доктора Фаустуса» Томаса Манна (но без всякой карикатурности). Слушать его для меня всегда было большим наслаждением. Он был, конечно, очень сдержан в высказываниях на «немзыкальные» темы, но постепенно в общении со мной начал «оттаивать» и становится более открытым. Кстати, «Доктора Фаустуса» я впервые увидел в его доме, и он не только дал мне эту книгу в русском переводе, но и незабываемо её прокомментировал (в немецком оригинале он получил её в подарок от С. Рихтера). Он был влюблён в музыку Р. Вагнера и во время своего пребывания в Берлине, разумеется, много раз имел возможность слышать её в идеальном исполнении (В. Фуртвенглер). Говорил, что эти партитуры «написаны кровью». Мои первые познания о Вагнере получены именно от Топилина.

Мне трудно даже перечислить всё, что я получил от него — притом за очень короткий срок: с конца 1960 до середины 1962 года. Топилин был более чем учеником Генриха Нейгауза, он сподобился стать его ассистентом. Такое не просто заслужить, памятуя о том, какковы птенцы вылетели из этого «гнезда». Тут, по-видимому, имело место глубокое родство по духу, нечто «конгениальное». В то время, когда С. Рихтер и Э. Гилельс были студентами, только начинающими свою карьеру, тридцатилетний, регулярно концертирующий Топилин в их глазах выглядел уже мэтром. С большой долей иронии упоминал В.В. в разговорах об этом периоде своей жизни («Был ужасным пижоном и сердцеедом... Очень озабочен был сво-



В. Топилин, Г. Нейгауз

ей внешностью — например, мне не нравилось, что у меня круглые щёки...»). «Круглощёкий» тридцатилетний Топилин на несколько секунд появляется в чёрно-белых кадрах кинохроники вместе с Давидом Ойстрахом в известном фильме Бруно Монсенжона («David Oistrakh. Artist of the People?»). Лагерь радикально избавил его от этого «недостатка» навсегда.

Харьковская специальная музыкальная школа, задуманная по образцу московской ЦМШ (только труба пониже и дым пожиже), располагалась в здании бывшего музыкального училища РМО, в церемонии открытия которого (в 1891 г.) принимал участие сам Пётр Ильич Чайковский. Здание, построенное без всяких претензий на роскошь и пережившее всяческие великие события XX века, в 60-е годы находилось в плачевном состоянии. Школе приходилось, к тому же, делить это помещение с музыкальным училищем. Помимо прогнивших полов и протекающих потолков, там было тесно, классов не хватало, и потому занятия шли в три смены — с раннего утра и до позднего вечера.

В 1959 году было построено новое здание школы. Надо отдать должное директору — Л. Карповой — она решилась на не совсем обычный шаг: в новом здании рядом с лестницей, ведущей в концертный зал, на третьем этаже находилась маленькая однокомнатная квартира, поначалу предназначавшаяся для дворника. И эта квартира была отдана В.В. Топилину — впервые за последние два десятилетия у него появилась «своя» крыша над головой. Нам трудно вообразить себе, что это значило для бездом-

ного человека. Он мало что говорил на эту тему, но видно было, как он рад этому счастью: войти в свой дом и запереть за собой дверь.

Была куплена какая-то нехитрая мебель, и В.В. мог себе позволить теперь даже некоторое «сибаритство»: после праведных трудов усесться в своем собственном кресле рядом с торшером и раскрыть любимую книгу. Вместо «кариозного» Becker'a в комнате появился более приличный Blüthner (естественно, тоже прокатный). И — как венец домашнего уюта — в квартире немедленно завёлся домашней: серый полосатый котенок, с которым у В.В. установились самые приятельские отношения. Сидя в любимом кресле, он гладил кота между ушами и смешно рассказывал о его героических похождениях.

В этой квартире происходили не только его занятия с нами, но подчас и встречи — не просто интересные, но в какой-то мере оказавшие влияние на мою дальнейшую судьбу. Помимо харьковчан (среди которых мне хотелось бы упомянуть Леонида Баткина), у Топилина был довольно большой круг довоенных друзей и знакомых. Он часто наезжал в Москву, встречался с Г. Нейгаузом, С. Рихтером, присутствовал на концертах Л. Бернстайна и Г. фон Караяна. В отличие от большинства харьковских коллег, он был в курсе новейших музыкальных событий — именно в его квартире я услышал, например, впервые имя: Глен Гульд. Не только имя, но и записи 4-й и 6-й баховских партит, а также трёхголосных инвенций. Замечательными были комментарии В.В.— мнение выдающегося музыканта, способного с первого раза оценить очень необычное и ломающее старые догматы явление. Топилин обладал большой эрудицией, опытом и сверх того — знанием двух языков. Благодаря его специфической биографии, ему посчастливилось услышать «живьём» то, что другие знали тогда — в лучшем случае — только в записи или вообще понаслышке: В. Фуртвенглера, К. Бёма, С. Прокофьева, Э. Фишера, А. Корто, М. Андерсен. Он действительно мог и умел сравнивать.

Однажды Александр Слободяник — один из талантливейших учеников Нейгауза последнего периода — будучи ещё студентом, внезапно нагрянул в Харьков из Москвы (дело было в феврале 1962 г.). Алику негде было ночевать, и наш общий знакомый под вечер привёл его ко мне. Настроение было «загульное», знакомство крайне интересное, много было говорено (и выпито немало). И в какой-то момент мы решили: едем к Топилину. Без предупреждения (у В.В. телефона своего не было, надо было звонить в школу,

а вечером там никто не снимал трубку). Одним словом, сели и поехали на «авось». Надо отдать должное Всеволоду Владимировичу: он нас, шаромыжников и незваных гостей, не только не выгнал, но мы с ним проговорили всю ночь, да ещё и спускались в концертный зал музицировать. В.В. был в ударе, играл, как бог, а Слободяник сидел, как молнией пораженный, и всё повторял: «Это же Генрих! Какое потрясающее сходство!»

Не думаю я, что В.В. подражал Генриху Густавовичу — он был суровый и очень серьёзный человек, к тому же прошедший лагерь и плен. Но в одном отношении он с Генрихом един: был и оставался чистопородным музыкусом-романтиком. Генрих был ему очень дорог, но он отнюдь не был его единственным «отцом». Не менее важную роль в жизни В.В. сыграл Болеслав Леопольдович Яворский. Я так и не понял, был ли В.В. его прямым учеником по фортепиано, но он явно и несомненно был с ним в контакте, посещал его Баховский семинар в Московской консерватории и часто вспоминал о нём. Во всяком случае, всё, что В.В. сообщил мне о Бахе и об исполнении Баха, носит явный отпечаток идей Яворского. То же самое можно сказать и о Скрябине.

В доме В.В. произошла моя первая встреча с Анатолием Ивановичем Ведерниковым, ставшим впоследствии не только моим учителем, но и другом. Оказалось, что они были старыми друзьями, и Ведерников, будучи на гастролях в Харькове (в декабре 1960 г.), сразу посетил его. Разговор был невероятно интенсивный, интересный, увлекательный. Ведерников рассказывал о последних композиторских новинках в Москве (в частности, о серийных опусах Андрея Волконского). Говорили о Вагнере, Прокофьеве (оба знали его лично), Хиндемите, а я при этом испытывал примерно те же чувства, что и «козёл, которого пустили в огород». Во время разговора Ведерников взял карандаш и в моём экземпляре посвященной ему Пятой сонаты Прокофьева (которую я тогда по совету Топилина начал разучивать к экзамену) отметил две корректуры, сделанные перед смертью Прокофьевым, но не вошедшие в печатное издание. И я вдруг ощутил, что Прокофьев — не «классик», о котором всё известно, сказано, зафиксировано на бумаге, а живой человек, беспокойный, до последнего вздоха пытающийся что-то улучшить в своей музыке. Я почувствовал, что такое живая традиция. А В.В. к слову вспомнил о том, как они с Ойстрахом решили показать Прокофьеву новинку — только что написанный Скрипичный концерт А. Хачатуряна, и о том, как на это реагировал Сергей Сер-



геевич. Он явился в клетчатом костюме, с ярким галстуком и в жёлтых башмаках на толстой каучуковой подошве. Слушал он стоя, засунув руки в брюки и немного раскачиваясь на своих американских каблуках (В.В. изобразил его осанку). После прослушивания, выпятив нижнюю губу и не переставая раскачиваться, изрёк: «Музыка для кисловодского кафе».

Святослав Рихтер в дневниках, опубликованных Бруно Монсенжоном, пишет, что фортепианная игра В. Топилина (чьё исполнение 4-й Баллады Шопена произвело на него магическое впечатление) в каком-то смысле повлияла на его решение выбрать профессию пианиста. Для людей посторонних это может показаться преувеличением, но не для тех, кто слышал В.В. А я имел счастье его слышать много раз. Настоящая трагедия, что нигде не осталось его записей. Помимо моего собственного репертуара, многократно «показанного» им мне, я слышал в его исполнении Брамса, Шопена, Скрябина и Рахманинова, а также все прелюдии Чюрлёниса в специальной телепередаче, посвящённой живописи и музыке этого автора (Харьковское телевидение, 1962 — может быть, видеозапись сохранилась?). Когда в жизни не забуду Первый концерт Брамса, сыгранный на двух роялях ночью в концерт-

ном зале музыкальной школы В. Топилиным вместе с А. Ведерниковым. Ничего подобного я не слышал — ни до, ни после...

Боюсь, что о дружбе Топилина с Рихтером я могу рассказать не слишком много. Вот то, что я знаю от самого Топилина, «из первых рук»: Рихтер в 1959–1962 годах постоянно посещал Топилина во время своих гастролей в Харькове. В отличие от сверхосторожного и «партийного» Давида Ойстраха, который вообще отказался встречаться с Топилиным после его возвращения из лагеря, Рихтер повёл себя как настоящий друг. По-видимому, он не был трусом и не дрожал постоянно за свою карьеру, подобно некоторым другим советским знаменитостям (Ойстрах не просто «многим обязан» Топилину. Когда они впервые встретились, Ойстрах не был ещё Ойстрахом — это был очень талантливый молодой скрипач из Одессы, не обладающий большой музыкальной и общей культурой. Одним из главных источников познания в области культуры вообще и музыкальной культуры в частности стал для него Топилин — родившийся в Польше сын генерала императорской армии, получивший серьёзное образование и свободно владевший французским и немецким языками).

Рихтер привозил ему много подарков и всячески старался украсить Топилину его жалкое существование в качестве рядового педагога фортепиано в Харькове (он не удостоился быть там профессором — профессорами были люди, едва умеющие играть на рояле и не способные дать сольный концерт). Некоторые подарки Рихтера Топилин мне с гордостью показывал, и я их хорошо помню. Множество французских альбомов по живописи (Моне, Мане, Дега, Сезанн, Пикассо, Сальвадор Дали, Шагал, Сутин). Всё это не только показывалось, но и очень «вкусно» комментировалось, поскольку Топилин хорошо знал Францию и Париж и многое на картинах «узнавал». Были и какие-то изящные мелочи: парижский галстук, подобранный с большим вкусом, золотая заколка для галстука в виде мушкетёрской шпаги. Все эти предметы выглядели более чем странно в условиях Харькова 1959–1962 годов — как материальные свидетельства о существовании какой-то другой, инопланетной цивилизации. Надо иметь немалое воображение для того, чтобы себе представить, чем был тогда Харьков (его дважды оккупировали нацисты и дважды «освобождали» сталинисты; каждый акт освобождения сопровождался массовыми арестами и расстрелами людей, которые во время оккупации пытались как-то выжить, найти себе работу, водить детей в школу...).



## СТИЛЬ НЕРВНЫЙ, ОСТРЫЙ, САРКАСТИЧНЫЙ ДВЕ КОНЦЕРТНЫХ КОМПОЗИЦИИ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Сегодня мы включаем в эстетическое «меню» наших музыкальных гурманов два совершенно изумительных «блюда»: Токкату и Бурлеску известного украинского композитора Мирослава Скорика. Их создатель принадлежит к числу выдающихся представителей современного искусства и отличается широтой собственных музыкальных стилевых склонений и пристрастий. Даже беглый взгляд на обширный список его произведений удивляет разнообразием: это и оперы, и кантаты, и концерты, и камерная музыка, и многочисленные эстрадные произведения, музыка к кино- и мультфильмам. Помимо этого, Мирослав Скорик — автор внушительного ряда теоретических трудов. Вслушиваясь в абсолютно

самобытный мир музыки Мирослава Скорика, восхищаешься тонкостью и вкусовой безупречностью различных стилевых граней драгоценного «кристалла», коим является творчество Скорика в современной музыкальной сокровищнице. Пройдя сквозь призму субъективной иррациональности, фольклорные, джазовые, музыкально-бытовые интонации, соединяясь в музыке автора, проявляются чаще всего в виде тонких стилевых намеков. При этом полистилистика не ощутима: музыка Скорика пребывает в строгом облачении академизма.

Представим вначале, пожалуй, самое острое «блюдо» — Токкату. Её динамичность, метрическое и ритмическое непостоянство, яркие тематические мотивы цепко держат внима-



ние слушателей. Образы изобилуют различными красками и эмоциональными состояниями: здесь и агрессия, и сарказм, и тонкая ирония, и трогательность, и сумрачность, и счастливый триумф. Однако все эти аффекты выражены не романтически «беззаветно», а несколько «контурно», графично. Эта особенность определяет фактуру — довольно разреженную, точную, без сонорных «пятен». Атмосферу quasi-серийности периодически «нарушают» мажоро-минорные гармонические «вспышки» и характерные ладовые мотивы. Вместе с тем при всей яркости и «зрелищности» пьесы, развитие её драматургии определяется серьёзной концептуально выверенной стратегией.

Форма сочинения весьма интересна: в ней сочетаются сложная трёхчастность, выраженная в темповом и фактурном планах, и последовательное драматургическое развёртывание, заключённое в предельно отточенном тематизме, который, подобно художественным шедеврам барокко, состоит из множества тщательно «выписанных» деталей-мотивов. Токкатной «пружиной» и *initio* основного образа — агрессивного и напористого — являются первые 6–7 тактов (Пример 1). Составляющие инициальную структуру мотивы будто отталкиваются от основного тона «D» в большой октаве, по спирали «вращаясь» вокруг него и постепенно захватывая в свою «орбиту» всё большее количество тонов, расширяя диапазон. Внезапная однотактовая пауза прерывает это движение и «молчанием» своим (5/8) парадоксально усиливает напряжение, выводящее *initio* на новый виток развития. Вторая фаза раскручивания «пружины» также неожиданно обрывается тактовой паузой в 7/8, после чего начинается средний эпизод первого раздела. Образ преобразуется. Наступательный характер сменяется игривым, саркастичным. Звучание будто «кувыркается» по всему диапазону инструмента. «Скатившись» в контроктаву, тут же взмывает вверх по регистрам в третью октаву и «зависает» там в безостановочном движении шестнадцатых, постепенно «обрастающих» диссонансами. Несмотря на игривость образа, сонорная атмосфера, в которой он пребывает, довольно жёсткая и агрессивная. Складывается впечатление, что весёлость и «дурачество» — вынужденные, как смех шута, обязанного веселить людей. Третья — самая динамичная и продолжительная фаза развития. Здесь возвращённое *initio* основного образа проходит три ступени и приводит в кульминацию первого раздела. На всём его протяжении в эмоциональной

сфере смешиваются два, казалось бы, противоположных начала: агрессия и юмор. При этом они выражены с оттенком механистичности и по-маскарадному гипертрофированной условности. В последних тактах первого раздела на его «лице» словно повисает насмешливая улыбка, с которой он уступает «место» срединному эпизоду *Meno mosso*.

Здесь образная сфера разделяется на два пласта. Нижний пласт — новый важнейший элемент драматургии пьесы, который, кажется, выпадает из логики предшествующего развития и звучит будто издалека, тревожно и настойчиво — это прерывисто и остигато мерцающий органнй пункт «Fis» в первой октаве (Пример 2). Слово призрачный радиосигнал-морзянка он прорывается из глубин подсознания, своими холодными, «слабыми» импульсами приковывая внимание. Будто нарочно игнорирующий эти сигналы в верхнем пласте игриво и с оттенком иронии звучит новый образ. В «действие» пьесы он входит обособленными репликами, каждая последующая занимает больший диапазон, более остра интонационно и энергична. В своём политональном строении этот образ охватывает почти все тоны, кроме «Fis», неизменно пульсирующего в нижнем пласте. Постепенно его импульсы становятся всё слышнее и настойчивей, мелодическая линия верхнего пласта исчезает, и звуковое пространство заполняют таинственные «сигналы», поразительно похожие на зашифрованное кодом Морзе послание — однако послание не реальное, а трансцендентное. Его прерывистая пульсация постепенно превращается в разорванную кластерную музыкальную ткань, напряжение усиливается, но не разрешается: внезапным регистровым нисхождением образ теряет энергетику и ввергается в таинственную, мистическую сонорную атмосферу. В ней нет места нарочитой весёлости. В вибрациях статичных аккордовых «колонн» бьётся сигнал-послание, будто желающий во что бы то ни стало быть услышанным. В сонорном «небытии» растворяются и аккорды. Теперь в четырёх октавах звучат только импульсы тона «Fis». В их пульсацию внезапным *crescendo* врываются интонации верхнего пласта, звучавшие в начале срединного раздела. Теперь в них нет и тени легкомыслия: «атакующие» мотивы жестки и целеустремлённы, это — послания-импульсы. Заполнившая звуковое пространство и доведённая до максимального динамического напряжения пульсация обрывается «звонящей» тишиной, готовой разра-

зиться сильнейшим напором механистично-го движения начала третьего раздела формы.

Раздел Tempo I уникален: возвращается острая токатность, воспринимаемая как повторение первого раздела, однако в действительности тематической репризы нет: продолжает развиваться мелодическая линия из второго раздела, погружённая в эмоциональную сферу первого. В этом необычном структурном феномене — ключ к пониманию художественной концепции формы. Прежде отдельные мелодические фразы «слиты» в единую, неразрывную линию «автоматично» бьющихся восьмых. Партии правой и левой рук при этом представляют собой как бы две половины зеркально отражённой сферы, ось которой — таинственный тон «Fis». Слово в попытке воссоединиться обращённые линии восьмых, то сближаясь, то отдаляясь, заполняют весь диапазон инструмента. И в этот раз их неуклонно растущее напряжение разрешается обретением: застывшее в крайних регистрах клавиатуры биение восьмых сливается в тоне «Fis». Но теперь он становится не посланием-морзянкой, а скандируемой истиной. С этого момента мелодические линии в партиях правой и левой рук звучат в унисон, и именно здесь начинается подлинная тематическая реприза. Разделённые фразы *initio* первого образа неизменно «выходят» на триумфальное скандирование тона «Fis», который, благодаря уплотнению большой терцией, обретает явственный мажорный окрас. Этот гармонический символ окончательно оформляется в драматургической и динамической кульминации пьесы, в которой пульсация «Fis» взмывает в четвёртую октаву, а контроктавный бас перемещается на нижний звук терции — тон «D». Таким образом, итог пьесы, вопреки современным драматургическим тенденциям, положителен: обретаемая истина становится счастливым триумфом. Окончание Токкаты необычно: в ней нет завершения и привычной точки. Заключительное проведение токатного *initio* звучит в контроктаве, и, не теряя своего напора, мелодическая линия спускается вниз по регистрам, где течение музыки обрывается самим диапазоном инструмента: образ уходит в небытие.

Вторыми «открытием» сегодняшней публикации является **Бурлеска** — пьеса с чрезвычайно заострёнными стилистическими и интонационными гранями. Её «ингредиенты» из-за своего совершенно различного происхождения, кажется, не могут «мирно» сосуществовать в одном произведении. Джазовые и откровенно эст-

радные интонации сочетаются с диссонантностью и мастерством современного академизма, а продуманная до мельчайших деталей логика развития скрепляет форму естественностью развёртывания драматургии. Подобный синтез оправдан жанровой программой пьесы. Благодаря яркости тематизма образы Бурлески очень характерны и рельефны.

Полезно вспомнить, что бурлеска как жанр — не совсем то же, что юмореска. В бурлесках, как правило, скрыто серьёзное содержание, выраженное подчёркнуто «неподходящими» средствами. И здесь при всей стилистической гротесковости тематизма в пьесе заложен глубокий драматургический конфликт, усиливающийся к концу сочинения. Он выражается в устойчивой оппозиции двух тем, борьба которых и определяет ход развития, заключённый в сложную трёхчастную форму. Помимо этого конфликт проявляется и на уровне гармонии: происходит «борьба» тонов В, С и А за место доминирующего.

Начинается пьеса довольно незамысловатой на первый взгляд quasi-джазовой мелодией с опорой на тон «В» (*Пример 3*). Однако постепенно её жёсткость и атакующий характер усиливаются, обнажая откровенную агрессию. «Амплитуда» и скорость стилистических «колебаний» мелодической линии весьма высоки: джазовое начало сменяется интонацией, внезапно обретающей черты бытовой музыки. Образ меняет свой облик неуловимо быстро. В эпизоде, обозначенном нюансом *pianissimo*, вступает очень яркая, характерная тема, тяготеющая к тону «А». Её образность довольно неоднозначна. Танцевальность и «зажигательность» в ней соседствуют с резкими мотивами верхнего регистра. Остинатное сопровождение в партии левой руки добавляет образу оттенок механистичности и грубости. После внезапной остановки движения вновь возвращается разорванная и резкая фактура.

Далее почти без цезуры течение музыки попадает на «территорию» второго образа. Его формируют два мелодических пласта: верхний, состоящий из ярко выраженных эстрадных мотивов, и нижний, менее подвижный и более строгий (*Пример 4*). Тем не менее, именно в нижнем пласте заключено непрестанное движение и ощущение развития образа. Несмотря на намеренный оттенок вульгарности интонаций верхнего пласта, его эмоциональный «заряд», скорее, положителен (в пользу этого говорит и *C-dur*'ный лад). Он будто противоположен изменчивости и агрес-

Пример № 1

**Vivo**

*p*  
*m.d.*  
*m.s.*

Пример № 2

*marcato*

Пример № 3

**Allegro**

*p*

Пример № 4

*pp*

Пример № 5

сивности первого образа. Его развитие цельно и энергетически концентрированно: начинаясь на *pianissimo* в малой октаве, неустанно накапливая напряжение, звучание выходит на кульминацию. Но кульминирование оканчивается резким сдвигом в сферу первого образа. При этом последний сильно изменился: бывшая джазовая мелодия обрела качество сокрушительной фатальности. Все элементы динамизируются, их эмоциональное содержание предельно заостряется. На этом высоком экспрессивном «градусе» в права вступает срединный раздел формы.

Раздел *Andante* весьма контрастен не только в темповом отношении. Появляется новый, довольно неожиданный образ (*Пример 5*). Его нарочитое спокойствие и беззаботность после раздела, полного динамического движения и сильной энергетики, создают ощущение неестественной «показушности». Он будто «назло» имитирует безмятежность. Формируется образ двумя элементами, разделёнными по партиям рук. В партии левой руки — остигатное «покачивание». Интонационный состав мотива, составляющего остигато, звучит довольно необычно, несколько вызывающе и вместе с тем игриво, лукаво, иронично. Но основная образная «нагрузка» ложится на мелодию в партии правой руки. Начинаясь во второй октаве, она неспешно и лениво спускается вниз по диапазону, повторяясь в первой и оканчиваясь в малой. Затем, как тревожное предчувствие, *stringendo* звучит средний эпизод второго раздела, в своём нисходящем движении набирающий энергетику и приводящий в кульминацию, в которой неожиданно мелькает второй — «эстрадный» — образ. Быстро «вспыхнув», кульминация также быстро растворяется в возвращении безмятежной темы. Симметричный по строению, средний раздел оканчивается замирающими мотивами «покачивания». Их спокойствие прерывает вторгающаяся реприза первой части.

Раздел *Tempo I* динамичен и полон сильнейшей внутренней энергетики. Танцевальная и острая тема, звучавшая в середине первой части, здесь расширена, ещё более заострена и динамизирована. Повторяясь трижды на разной высоте и с усиливающейся экспрессией, она приходит к кульминации — резкому сопоставлению тонов «В» и «А». Ранее было сопоставление тонов «С» и «Cis» — очевиден сдвиг в сферу параллельной минорной тональности, и это не случайно: звучание обретает неожиданный оттенок трагичности. В репри-

зе второй образ трансформируется: ощущение «эстрадности» пропадает, но появляется чувство неотвратимого устремления к цели. На первый план выходит тема, звучавшая ранее в нижнем голосе. Её восходящее движение и колокольная природа насыщают музыкальную ткань энергетикой. Эпизод накопления напряжения доводит уровень экспрессии, кажется, до возможного максимума. Важнейшим оказывается сопоставление «эстрадного» элемента (он звучит в *A-dur*) и «колокольного» (в *a-moll*). Создаётся впечатление, будто железная воля нижнего пласта во что бы то ни стало должна сокрушить драматизм верхнего. Весь эпизод наполняет ощущение приближающейся грандиозной кульминации: пласты вновь меняются местами и, разведённые на 4 октавы, звучат в высшей степени экспрессивно. Но это не триумф. В звучании есть оттенок иступления и эмоциональной крайности. Более того, напряжение не разрешается, но продолжает усиливаться и приводит к завершению: на высочайшем экспрессивном пике возвращается фатальная тема первого образа. Её концентрация обретает максимальную «плотность». Фактура «раздирается» на три пласта, и кажется, звучат все струны инструмента! Символизм повторяющегося тона, по-видимому, несёт трагедийный оттенок. В окончании пьесы он играет роль знаменателя, к которому приводятся все «герои» сочинения. И даже срединный «безмятежный» образ, внезапно возникающий в последних двух тактах, оканчивается тоном «А» в басу.

Бурлеска и Токката Мирослава Скорика — очень многогранные, разнообразные и концептуально непростые произведения. Они «захватывают» всех: и исполнителя, «вынужденного» думать, постигать неоднозначный замысел, и слушателей, увлечённых динамичностью и эмоциональной яркостью пьес. В то же время, и Токката, и Бурлеска — безусловно, требующие мастерства — всё же доступны не только узкому кругу виртуозов, но могут войти в репертуар большинства крепких пианистов. А их яркость в сочетании с артистизмом исполнителя «бронировывает» им место и в бисовой части выступления. Кроме того, броские и характерные интонации с первого же прослушивания остаются в памяти — это качество, присущее только музыке, способной стать подлинным «шлягером». ■

**Павел ЛЕВАДНЫЙ**



## «ARS LONGA» Татьяны НИКОЛАЕВОЙ

Продолжаем знакомить читателей с воспоминаниями учеников великой пианистки. Наш сегодняшний собеседник — кандидат искусствоведения, профессор Российской Академии музыки имени Гнесиных Сергей СЕНКОВ.

— *Сергей Евгеньевич, Вам посчастливилось соприкоснуться с двумя величайшими русскими фортепианными школами — Александра Борисовича Гольденвейзера и Генриха Густавовича Нейгауза.*

— Да, и, кстати, со школой Игумнова тоже. Моя учительница по гнесинской семилетке, Наталья Фёдоровна Юрлова — выпускница Александра Йохелеса, ученика Константина Николаевича. Именно благодаря ей я не бросил занятий музыкой. Дело в том, что мой первый педагог был очень жёстким человеком, в ярости ломал линейки о спинку стула, на котором я сидел. После одного из таких ударов у меня от страха случился приступ аппендицита, я потерял сознание и попал в больницу. Вернулся я оттуда уже в класс Натальи Фёдоровны Юрловой, которая меня практически «спасла». Помню, она как-то села за инструмент и сыграла Ариетту Грига таким божественным звуком,

с такой педалью! После этого сомнений «заниматься — не заниматься музыкой» у меня не возникало. В училище при Московской консерватории я попал в класс к Рафаилу Юрьевичу Чернову — одному из первых выпускников Александра Борисовича Гольденвейзера. Чернов был таким знатоком нашей «кухни», каких свет не видывал! Он мог, сидя за вторым роялем, поставить в одном фрагменте 4 варианта аппликатуры и каждый из них полностью обосновать. Это была школа Гольденвейзера в чистом виде! За четыре года в училище он меня научил фактически всему — технологии пианизма, умению работать с материалом.

— *То есть с «гольденвейзеровской» ветвью Вы соприкоснулись до того, как стали студентом класса Татьяны Петровны Николаевой?*

— Безусловно! Но Татьяна Петровна — это совершенно особый разговор. Это совершенно



другой тип педагогики: показ, 2–3 слова, брошенные в нужный момент, в нужную точку. Это божественный дар, больше ничего не скажешь. Внешне её педагогика была абсолютно свободна, казалась лишённой всякой системы.

Её колоссальный опыт подсказывал, что смолчать иногда важнее, чем сказать. Это был совершенно осознанный педагогический приём, который я понял уже значительно позднее. Она никогда не прерывала исполнение. Человек приходил в класс с чем-то «своим», и она давала ему «высказаться» за инструментом.

Вообще, ремесло, которого не видно,— это мастерство наивысшего сорта. Это напрямую относится к педагогическим приёмам Т.П. Сейчас мы, конечно, это осознаём, видим и понимаем. А тогда — просто наслаждались тем, как всё тонко, как изящно...

Есть педагоги, которые сознательно выстраивают систему, а есть педагоги, которые, казалось бы, дают полную свободу, но в какой-то момент говорят: «Нет. Нельзя». И даже не всегда объясняют, почему. Вообще, педагоги старой гвардии не считали необходимым вдаваться в дискуссии. Это, можно сказать, консерваторская традиция, переданная нам «из рук в руки». Может быть, у Т.П. многое шло по интуиции. Хотя... учитывая уровень композиторской техники, которой обладала Николаева, гово-

рить о спонтанности её творческого процесса вообще достаточно сомнительно. Её методика была скрыта от глаз, но существовали определённые правила, которые она не позволяла нарушать. И, в первую очередь, это касается чувства меры.

Сама она обладала им в наивысшей степени и того же требовала от учеников, всегда крайне яростно реагировала на любого рода дурновкусицу, никогда не позволяла в классе приближаться к этой грани. И мы старались никогда не позволять себе никаких «сомнительных», а тем более «нецензурных» выражений на клавиатуре. И таких табу у неё было несколько, хотя вслух об этом не говорилось. Достаточно ей было сказать «нет, так не надо», и всё становилось на свои места. Вообще, основой её педагогики был метод показа, метод вовлечения ученика в сам процесс. У неё всё получалось настолько живо и искренне, что никакой агитации не требовалось.

Чем больше увеличивается дистанция, тем больше мы, ученики Татьяны Петровны, понимаем и осознаём, с человеком какой величины и масштаба дарования мы имели счастье общаться. Таких больше нет и не будет. Её жизнь — это как зажжённая спичка, пламя которой вспыхнуло, осветило всё своим светом и продолжает гореть в тех, кому повезло его увидеть.

Музыка и жизнь были для неё совершенно одним и тем же. Я всегда говорю своим студентам: пианист — это такой человек, который делает всё, чтобы наилучшим образом приготовить себя к работе за роялем, а в конечном счёте — к выходу на сцену, всё остальное абсолютно подчинено этому. Вся жизнь Татьяны Петровны была устремлена в направлении творчества, она именно этим и покоряла. Для неё ничего больше не существовало. Да, она могла рассказывать что-то интересное после своих гастролей в разных странах, но житейские вещи её мало интересовали. Когда я приходил к ней в квартиру, было видно, что этот человек служит великому Искусству, и ничего другого ей не надо. Абсолютный, чистейший аскетизм: два рояля и ничего лишнего.

Помимо гениальной природной музыкальной одарённости в Николаевой поражала предельная интенсивность всего, что она делала... Видимо, поэтому она так много успевала. При всём уважении к великим корифеям советской пианистической школы, у меня такое ощущение, что если сложить весь репертуар, переигранный ими, он все равно будет уступать

репертуарному списку Т.П. Она была человеком колоссальнейшей эрудиции! Поэтому чрезвычайно сложно кого-то поставить рядом с ней. Она всегда поражала! Нельзя сказать, что она была не от мира сего, за ней не водилось никаких экстравагантных историй и мистических легенд. Она просто была такой, какая есть, и этим абсолютно покоряла.

Мне кажется, она знала себе цену, но в силу своей невероятной интеллигентности и деликатности никогда этого не показывала, никогда о себе ничего не кричала и не говорила. Были совершенно явные случаи, когда её пытались обидеть, и мы все это очень хорошо чувствовали, но виду она не подавала.

— *Пожалуй, на сегодняшний момент самый объёмный материал о Николаевой — это сборник воспоминаний, составителем которого Вы являетесь.*

— Да. Хотя прошло уже 10 лет с момента его появления, и сейчас планируется выпуск второго издания. Вступительную статью согласился написать сын Т.П. Кирилл, и я считаю, что без этого материала выпуск второго издания не будет иметь смысла. Кирилл предоставил уникальный новый материал, открыл часть семейных архивов, связанных с Т.П. Там есть и письма, и дневниковые записи. Этот материал потрясающе интересен, особенно для людей нашего круга, музыкантов. Там есть оценки её творчества и личности, данные Великими того времени, и это как раз то, чего не хватало при её жизни. В этих архивах содержится интереснейшая подборка фотографий Николаевой — как молодого, так и более позднего периода. А ведь так сложилось, что её чаще всего фотографировали за границей, здесь же практически ничего не делалось. Да и интерес к её личности за границей был намного выше. Японцы сделали замечательный фильм о ней («Дыхание Баха»), но мы не имеем права его показывать в связи с авторскими правами. Англичане также сделали потрясающий фильм с 24 прелюдиями и фугами Шостаковича в исполнении Николаевой, совершенно гениальная запись! И до сих пор всплывают записи, сделанные Т.П., о которых у нас ничего не известно. Я из Мексики привез её запись Восьмой сонаты Прокофьева, которая для меня является эталонной. Совершенно неожиданной для многих явилась великолепная запись Сонаты Дютыйе. А запись Первого концерта Чайковского, сделанная в содружестве с Куртом Мазуром и оркестром Гевандхауза в 1958 году, как раз тогда, когда Ван Клиберн выиграл Конкурс

Чайковского... Многозначительно, что Николаева незадолго до своей кончины снова записала этот концерт, с тем же составом. Конечно, тогда ей уже было очень тяжело, ведь в самые последние годы жизни она, всегда удивлявшая нас своим здоровьем, вдруг стала заметно сдавать...

— *Как Вам кажется, Татьяна Петровна отстаивала игру своих учеников на разного рода обсуждениях?*

— Она никогда, ни одним словом, ни персонально, ни в общих чертах не передавала нам содержание «профессорских разборок» — будь то экзамены, зачёты, кровавейшие отборы, конкурсы. Она придерживалась мнения, что нельзя выносить сор из избы. Тогда нам иногда казалось (по результатам), что она нас не отстаивала. А сейчас, по прошествии времени, я абсолютно уверен, что да, отстаивала. Но делать это Т.П. было очень тяжело, она ведь никогда ни в какие коалиции не вступала, всегда держалась от этого в стороне. Поэтому она либо оставалась в меньшинстве, либо вообще в единственном числе. Т.П. считала, что не стоит «пачкать руки», и в тот момент такая позиция на учениках сказывалась зачастую отрицательно — других результатов и не могло быть. Если бы она принимала участие в конкурсных интригах, она не была бы такой, какой была, ведь гений и злодейство, как известно, несовместимы. Но тогда нам, конечно, было очень обидно... Потом время всё расставило на свои места, и каждый её ученик занял свою нишу. И мы очень благодарны Т.П. за это.

— *Многие отмечают, что ей совершенно чужда была профессиональная ревность.*

— Абсолютно! Но ведь музыкантов той генерации так и учили, они ходили в классы к разным педагогам, слушали, иногда и играли. И всё это было во имя Искусства. Иногда нам, её ученикам, было странно и даже немного обидно, когда Т.П. говорила о молодых ребятах из чужих классов, на которых стоит обратить внимание. В их числе, помню, она называла Андрея Диева, с которым мы играли на Всесоюзном конкурсе 1977 года.

— *Когда Вы попали в класс Татьяны Петровны, ощутили ли Вы разницу в педагогическом подходе? Ведь это было своего рода продолжением одной ветви.*

— Разница, безусловно, была ощутима. У Р.Ю. Чернова был достаточно жёсткий метод педагогики. Всегда четкое расписание — два



Участники легендарного цикла «12 клавирных концертов И. С. Баха»: С. Сенков, М. Петухов, Т. Николаева, М. Евсеева, С. Сондецкис

раза в неделю, в точное время, точные задания на следующий урок, их требовательная проверка и т.д. Он совершенно непререкаемо говорил: «Вы будете приходить за час до своего времени и слушать того, кто играет перед вами, и оставаться после своего урока». И это было законом! Ведь в классе у Александра Борисовича Гольденвейзера было то же самое — однокашники, да и просто гости постоянно сидели «по стенкам». В классе Т.П. эта традиция продолжалась, но никакой жёсткой системы уже не существовало. Вообще, класс был частью её жизни, и все легенды о том, что она, дескать, не занимается, рассыпались для меня в один день. Когда она была не на гастролях, с самого утра приезжала в консерваторию и отдавала нам всё своё время, совершенно не глядя на часы. Когда её в Москве не было, с нами занимался совершенно замечательный музыкант, ассистент Николаевой Олег Игоревич Иванов. Мы любили его легкий характер и всегда старались сначала показывать свою работу ему, а уж потом, попробовав свои силы на публике, при всём классе, понервничав и получив его благословение, шли к Т.П. И там ни про какие 45 минут не шло речи, она занималась столько, сколько было надо — иногда и два, и три часа. И если этого времени не хватало, за-

нятия продолжались у неё дома. Если нужно было, она ночью приезжала в Малый зал на репетицию. У меня даже сохранилась запись одной такой репетиции на диктофон, со всеми её комментариями.

— *Класс Татьяны Петровны всегда славился объёмом и разнообразием репертуара. Она всегда подталкивала студентов к тому, чтобы проходить как можно больше произведений.*

— Есть такое свойство — быстро учить новый текст. Это дано не всем и не во всех возрастах. В молодые годы это намного легче. У меня на первом курсе был довольно курьёзный случай. Я поступал с первой частью Второй сонаты Рахманинова, а вторую и третью не играл. В самом начале осени у Николаевой по причине болезни «слетает» студент, который был отобран на кафедральный концерт. Она мне и говорит: «Серёжа, Вы же поступали со Второй сонатой. Через неделю на кафедре Флиера Вы её играете». Ей и в голову не могло прийти, что я не прошёл сонату целиком! Сказать «нет» было нельзя, поэтому за неделю вторая и третья часть были выучены. Конечно, в 20 лет всё делается быстрее и проще. Тогда за один курс, помимо всего обязательного репертуара, мы с Т.П. прошли



Вторую сонату Рахманинова, Девятую сонату Скрябина, «Петрушку» Стравинского — разве это возможно, если «педагог не занимается»?

— *Расскажите, пожалуйста, о Вашем участии в цикле «12 клавирных концертов Баха».*

— В конце учебного года Т.П. мне сказала: «Серёжа, а Вы не хотите принять участие в баховском цикле, который я планирую сделать на будущий год?». Тогда у меня был просто шок, и кроме слова «да» ничего другого выговорить я не смог. И начались репетиции. Репетировали мы вместе с Мариной Евсеевой и Михаилом Петуховым. Тогда совершенно невозможно было достать ноты, и Т.П. принесла нам свои карманные партитуры, по которым мы и играли. Я помню, репетировали мы в 45-м классе, там тогда стоял третий — игумновский рояль. Конечно, это всё поначалу происходило без участия Т.П., ведь мы ощущали колоссальную ответственность перед ней и должны были подготовиться.

Это большое счастье, что у нас была возможность чаще других общаться с Т.П., в том числе и в житейском плане. Мы стали вместе ездить на гастроли. Постоянное наблюдение за тем, как она репетирует, как играет оркестр, как все друг с другом взаимодействуют — эти впечатления поистине бесценны...

Я считаю, что ни один камерный оркестр в мире не играл тогда так, как оркестр Саулюса Сондецкиса в том составе. Какая была колоссальная отдача! Было ощущение, что ты попал в Старую Европу, где скрипки звучат совершенно иначе, будто у каждого музыканта в руках инструмент Страдивари или Гварнери. Это было просто волшебное время! Конечно, Николаева и Сондецкис находились на одной творческой волне, при том, что в некоторых моментах они были абсолютно разными. Саулус всегда хотел каких-то надёжных договорённостей, как и любой дирижер, который отвечает за результат. А Т.П. была великим импровизатором, с ней можно было договориться на репетициях о каких-то вещах, но когда она выходила на сцену, всё игралось каждый раз заново. Были моменты, когда мы даже немного раздражались, дескать, мы же договорились здесь сделать маленькое *ritenuto*, друг на друга посмотреть... Понятно, что все величины там растяжимые, но всё-таки хотелось застраховаться от случайностей. А она просто слышала, и никуда смотреть уже не надо было... Позже, когда я стал заниматься педагогикой, я понял, что иногда смотреть на партнёра по ансамблю вооб-

ще не нужно. Надо просто настроиться на одну волну, слушать, и всё получается вместе. И наоборот, можно переглядываться, сколько угодно, и играть не вместе.

— *Татьяна Петровна говорила, что её цель — воспитать образованного, способного к самостоятельному мышлению музыканта с широким кругозором знаний. Это было её педагогическое кредо?*

— Вы знаете, она сама обладала широчайшим кругозором и всегда стремилась к тому, чтобы привить ученикам жажду знаний, её взгляд на исполнительство был намного шире, чем у большинства музыкантов. Исполнитель должен обладать знаниями в самых разных областях — это и история, и философия, и литература. Был случай, когда я Т.П. задал элементарный вопрос: играть мордент с верхней ноты или с нижней? Я думал, что получу точную инструкцию, а она посмотрела на меня и сказала: «Всё зависит от того, как Вы подошли к этому месту. И вообще от Вашей трактовки, Вашего взгляда на это сочинение, на этот фрагмент. И от этого каждый конкретный раз будет зависеть, какое Вы будете принимать решение. Но чтобы принять такое решение, Вы должны много знать».

— *Известно, что Николаева достаточно негативно относилась к идее аутентичного исполнения музыки, в частности — баховского наследия.*

— Да. Уже при ней это своего рода сектантство начало цвести пышным цветом, форма начала давить на содержание, а иногда и заменять его собой. Это для неё было совершенно неприемлемо! Дискуссии о том, с какой ноты играть, на каких инструментах — это всё абсолютно выходило за скобки того, чем она занималась. Она занималась музыкой, которая должна нам что-то сообщать, нести нечто духовное и, прежде всего, — быть живой. А всё остальное, что этому мешает, она абсолютно отвергала.

Вообще, Т.П. всегда была и остаётся для меня своего рода камертоном, без которого нашей профессией заниматься бессмысленно. Заниматься творчеством можно только тогда, когда сам себя уважаешь, когда «в зеркало смотреть не противно». В этом, не только профессиональном, но и общечеловеческом смысле Т.П. была примером. И я до сих пор ощущаю влияние её личности во всех сферах своей жизни. ■

**Беседовала  
Ольга ГОРШЕНИНА**



# « **ЖЕСТ** ЕСТЬ



НЕ ДВИЖЕНИЕ  
ТЕЛА,



# А

ДВИЖЕНИЕ



# ДУШИ»

## Мимика и жестикуляция в искусстве пианиста

**Н**едavno на консультации перед госэкзаменом «Музыкальное исполнительство и педагогика» один студент-пианист задал мне вопрос, которого не было в экзаменационных билетах, но который его тревожил: «Педагог очень ругает меня за внешнюю сторону моей игры. С его точки зрения, я излишне свободно веду себя за инструментом, раскачиваюсь,

иногда чересчур размахиваю руками, выражаю свои переживания на лице и т.д. Но я сам не чувствую этого, я веду себя, как мне кажется, вполне естественно. Что об этом говорит теория исполнительского искусства и методика?».

Судя по заинтересованной реакции нескольких десятков сокурсников, данный вопрос волновал многих. Специальных исследовательских

работ на эту тему нет, и студентам неоткуда почерпнуть столь необходимую им информацию. Более того, многие мои консерваторские коллеги — и практики, и историки пианизма — считают, что данной проблемы как таковой не существует: «Надо просто играть и не думать ни о чём постороннем». И это при том, что конец XX — начало XXI века ознаменованы, по общему мнению, резкой визуализацией сознания вплоть до «клипового мышления» (нельзя забывать и того, что в обыденной жизни человек получает 90% информации посредством зрения). Широкое распространение в последние годы видеofilmов об исполнителях, видеозаписей концертов вызывает повышенное внимание к пантомимической стороне игры (в том числе, благодаря использованию «крупного плана» в показе рук и лица артиста). Всё это делает обрисованную проблему особенно злободневной, а её научное изучение — весьма насущным.

Нельзя сказать, что о важности зрительных впечатлений в восприятии игры пианиста не говорилось никогда. Наблюдений, и весьма проникательных, имеется немало, хотя они (в силу их разбросанности по разным источникам) не систематизированы, практически неизвестны и не востребованы.

Можно указать, в частности, на мнение, высказанное однажды Л. Н. Власенко: «Когда я вижу исполнителя, мне становится понятнее его искусство: жесты, позы, манера игры, мимика — всё это несёт в себе большую и важную информацию». Г. М. Цыпин справедливо указывал, говоря о синтетическом, комплексном характере впечатлений посетителя концертов: «Люди приходят в концертный зал не только чтобы услышать, но и увидеть артиста; восприятие в этом случае полнее, красочнее, эмоциональнее богаче». При этом исследователь констатировал также, что «внешность художника связана не только с его внутренним миром, но и — самое любопытное! — с его индивидуальным творческим стилем, манерой, общим характером художественной деятельности... С точки зрения психологической науки тут много интересного, хотя пока и не совсем ясного...».

Пытаясь хотя бы немного разобраться в ситуации, обратимся к истории фортепианного искусства.

Сила визуального воздействия крупной артистической личности отмечалась издавна. Ещё Шуман, слушая Шопена, обращал внимание: «Трогательно наблюдать — как он сидит за роялем». Восхитительно листовское описание внешности и манер Шопена: «Весь его облик



напоминал цветок вьюнка, покачивающий на необычайно тонком стебле венчики чудесной расцветки — из такой благоуханной и нежной ткани, что рвётся при малейшем проникновении... Жесты были изящны и выразительны... Он был неистощимо изобретателен в потешной пантомиме. Он забавлялся часто воспроизведением в своих комических импровизациях музыкальных оборотов и приёмов некоторых виртуозов, имитировал их жесты и движения, выражение лица — с талантом, вскрывающим в одно мгновение всю их личность».

По поводу игры Листа Шуман писал в письме Кларе Вик, а затем и в своей статье о Трансцендентных этюдах великого венгра: «Надо не только слышать, но и видеть композитора. Ибо если созерцание всякой виртуозности возвышает и укрепляет, то прежде всего в его непосредственной форме, когда мы видим, как сам композитор борется со своим инструментом, укрощает его, заставляет его повиноваться в каждом звуке». В другом месте Шуман писал ещё более определённо: «Слушая Листа, его надо и видеть: он ни в коем случае не должен играть за кулисами, значительная часть поэзии была бы при этом потеряна».

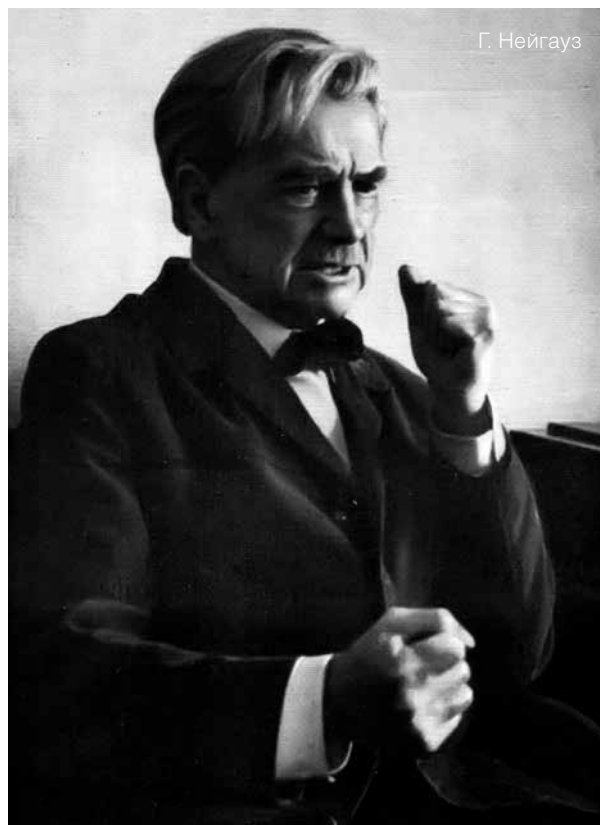
Знаменательно, что многие современники Листа обращали внимание на то, как он выглядит за инструментом. Желая лучше познакомиться с ним слушателей, Мендельсон организо-

вал для него в Лейпциге большой раут, чтобы «дать людям возможность увидеть и услышать его вблизи». Клара Вик писала Шуману в 1838 году: «Мы слышали Листа. Его нельзя сравнить ни с одним пианистом... Как он выглядит за инструментом, описать невозможно... Его страсть не знает границ... Его движения неразрывно связаны с его игрой и очень подходят к нему. Он увлекает всякого в свой мир...».

А. Д. Алексеев, обобщая обширную фактологию, констатировал: «Уже один вид Листа на эстраде приковывал внимание. Это был страстный, вдохновенный оратор. В него, вспоминают современники, словно вселялся дух, преображавший внешность пианиста: глаза горели, волосы трепетали, лицо приобретало удивительное выражение».

В том же ключе об огромном впечатлении уже от самой внешности А. Г. Рубинштейна писали П. И. Чайковский и русский фортепианный педагог-методист М. Н. Курбатов. Пётр Ильич отмечал: «Я имел случай слышать Рубинштейна и не только слышать, но и видеть... Я подчёркиваю это первое впечатление чувства зрения потому, что, по моему глубокому убеждению, престиж Рубинштейна основан не только на его несравненном таланте, а также на непобедимом очаровании его личности, так что недостаточно его слышать для полноты впечатления — надо также его видеть». Перефразируя отмеченную мысль Чайковского о Рубинштейне, Л. А. Баренбойм полностью относил её и к восприятию пианистического искусства Э. Г. Гилельса.

В связи с особенностями сильнейшего воздействия названных великих артистов-романтиков на публику неслучайно обилие карика-



тур на выступления и Листа, и Рубинштейна, и (если выйти за пределы фортепианного искусства) Паганини. Неслучайны и сравнения Листа с орлом, Рубинштейна со львом и т. д. Неслучайны и неоднократные упоминания «могучей львиной лапы» Рубинштейна...

Правда, в это же время ряд выдающихся пианистов придерживался противоположной манеры поведения на сцене. Знаменитый соперник Листа — Сигизмунд Тальберг опирался в своей исполнительской эстетике на некото-



А. Рубинштейн



75

рые полярные по отношению к автору «Венгерских рапсодий» принципы. Если Лист максимально использовал динамические контрасты фортепиано и, по выражению Клары Шуман, «то кричал, то шептал за роялем», то Тальберг, наоборот, намеренно держался «золотой середины», избегая звуковых крайностей. Внешне он тоже был полной противоположностью Листа. По наблюдению И. Мошелеса, «Тальберг за инструментом напоминал солдата, губы которого были плотно сжаты, а сюртук застёгнут на все пуговицы». «От коллег по роялю этот артист выгодно отличается, я бы сказал, музыкальным поведением,— писал Генрих Гейне.— Как в жизни, так и в своём искусстве Тальберг проявляет врождённый такт; игра его такая джентльменская, она так богата, так благопристойна, так чужда всяких гримас, так чужда надутого гениальничания, так чужда глупой хвастливости... Его любят, хотя он не вызывает сострадания эпилептическими припадками на фортепиано».

Такая же, как у Тальберга, аскетическая манера поведения на концертной эстраде отличала Джона Фильда с его, по свидетельству Листа, «почти неподвижной позой и безучастным выражением лица». Фильд, в свою очередь, резко критиковал Листа, «составлявшего с ним самым поразительнейший контраст» (слова А. И. Дюбюка). Как пояснял Дюбюк, после одного из выступлений молодого Листа, «насмотревшись на смелые кидки рук и удары со всего размаха, наслушавшись громоносных звуков, столь чуждых его собственной школе, Фильд обратился к присутствовавшим с вопросом: «А что, он не кусается?»».

Ещё одной противоположностью Листу был Фридрих Калькбреннер (у него мечтал учиться юный Шопен), которого, по словам Гейне, отличали «марципанный облик», «элегантная осанка» и на губах которого блеснула «та набальзамированная улыбка, которую мы заметили также на лице египетского фараона, когда в музее развернули его мумию...».

Впрочем, разные стили держать себя во время игры можно обнаружить и в более отдалённые времена.

Знаменитый английский музыкант и путешественник Чарльз Бёрни так описывал игру К. Ф. Э. Баха в 1772 году: «После обеда я уговорил его снова сесть за клавикорд, и он играл почти до одиннадцати часов ночи. В течение этого времени он становился столь взволнованным и одержимым, что не только играл вдохновенно, но и выглядел так. Его глаза были неподвижны, губа отвисла, а по лицу катились капли пота... Его исполнение убедило меня в том, что он не только один из величайших композиторов, когда-либо сочинявших для клавишных инструментов, но и лучший исполнитель с точки зрения выражения». Современник Эммануэля Баха — Ф. В. Марпург, имея его в виду, писал в 1749 году: «Я знаю одного великого композитора, на лице которого можно увидеть всё, что выражает музыка, исполняемая им на клавире» (слова эти, кстати говоря, можно полностью отнести и к Листу).

Сам берлинский Бах писал в своём трактате в 1753 году: «Музыкант может расстрогать слушателей только в том случае, когда будет расстроган сам... При музыке томной и печальной

он сам делается томным и печальным — это и слышно, и видно по нему. Таким же образом он переносится в музыку бурную, весёлую или какого-либо иного характера... Однако сильнее всего клавирист может захватить слушателей импровизацией фантазии. При этом без мимики нельзя обойтись — это может отрицать только тот, кто, будучи бесчувственным, сидит за инструментом, как изваяние. Насколько неприлична и вредна для исполнения безобразная мимика, настолько же полезна хорошая, ибо помогает передать слушателю наши намерения».

Значительно ранее — в 1670-х годах (задолго до Паганини и Листа!) сверхэмоциональную, гиперромантическую манеру игры демонстрировал А. Корелли. Свидетель его выступления констатировал: «Я никогда не видел человека, который вкладывал бы столько страсти и увлечения в свою игру. Глаза его сверкали, подобно искрам, черты лица так искажались, глазные яблоки вращались как в агонии, и весь он настолько отдавался тому, что делал, что становился непохожим на самого себя».

Описанная манера игры Эммануэля Баха удивительно сходна с характером волеизъявления за роялем необычайно эмоционального Бетховена, испытавшего сильное влияние творчества берлинского Баха. Очевидец сообщал: «Когда Бетховен сидел за роялем, он явно не воспринимал ничего окружающего... Мускулы его лица напрягались, и вены набухали, безумный глаз вращался еще более безумно, губы дрожали; Бетховен выглядел, как чародей, охваченный демонами».

Но нельзя думать, что все музыканты — современники Арканджело Корелли и Эммануэля Баха — придерживались такого подхода. Многие исповедовали принципы, изложенные в 1716 году Франсуа Купереном в его «Искусстве игры на клавесине». Куперен Великий наставлял: «За клавесином надо сидеть непринуждённо; взгляд не должен быть ни сосредоточенным на каком-либо предмете, ни рассеянным; словом, надо выглядеть так, будто ты ничем не занят... Не следует отмечать такта ни головой, ни корпусом, ни ногой — это и лучше, и приличнее... Избавиться от гримас на лице при игре можно самому, без постороннего содействия, с помощью зеркала, поставленного на пюпитр спинета или клавесина». В середине XX столетия то же средство от гримас за роялем, судя по сохранившимся видеозаписям, рекомендовал Артуро Бенедетти Микеланджели, державшийся за роялем весьма отстранённо, чопорно и аристократично.



С. Рихтер

Ещё два пианистических антипода — Рахманинов и Скрябин — привлекали внимание различием сценических обликов, обусловленных различием художественных натур, образных миров, исполнительских приёмов. Это внешнее различие, отражающее внутреннее, удачно запечатлено на рисунках Л. О. Пастернака.

Знаменитая скрябинская манера «ласкать клавиши», использовать при игре движения рук и пальцев «из рояля» нашла отражение и в воспоминаниях современников. «В его игре, — писал А.Л. Пастернак, — отображалась и вся его одухотворённая лёгкость, столь для него характерная во всех проявлениях: в походке, например, в движениях, в жестике, в жестике и в ски-

дывании головы... Он всегда сидел на несколько большем, чем обычно, отстоянии от клавиатуры. Он сидел, откинув торс и вздёрнув голову. Вот тут-то и казалось, что пальцы его не падали на клавиатуру, а как бы порхали над ней».

Совсем иначе выглядел на сцене Рахманинов, о «материальном» интонировании которого Скрябин язвил: «У него не звуки, а целые окорока!». Рахманинов в противоположность Скрябину чаще нависал над клавиатурой (как и Антон Рубинштейн) и как бы, по собственным словам, «прорастал пальцами в клавиатуру». Музицировавший с Рахманиновым в четыре руки А. Ф. Гедике описывал его манеру так: «Вслушиваясь в каждый звук, он как бы “прощупывал” исполняемое».

В наше время сохранилась обычная для исполнительского искусства полифония стилей, которая была и в XVIII, и в XIX веках. Об этом ярко говорит, в частности, феномен Клайберна, вернее, разная реакция на ряд главных особенностей его искусства. Появившись в СССР в 1958 году, Клайберн оказался пришельцем из досоветского прошлого — русского (Рахманинов, Шаляпин), да и европейского тоже (почему-то забывают, что 14 лет до Розины Левиной Клайберн занимался под руководством своей матери — ученицы выдающегося листовского воспитанника Артура Фридгейма!). Клайберн буквально обжёг всех «неслыханной» (молодыми) и подзабытой («стариками») свободой лирического самовыражения. Не могу не вспомнить в связи с этим горестных признаний Л. Н. Власенко: «Нам запрещали играть так раскрепощенно. Это считалось дурным вкусом».

Раскрепощённость Клайберна проявлялась и во внешнем поведении на сцене: он играл, часто не глядя на клавиатуру, широко жестикулируя, часто поднимая голову вверх и т.д. Благодаря такой непосредственности и искренности в жестикуляции и мимике Клайберн дополнительно покорила многих слушателей. В связи с ролью пантомимического фактора в его искусстве показателен спор Л. Н. Оборина (члена жюри) и А. Б. Гольденвейзера (ответственного секретаря того конкурса). Оборин посетовал как-то в разговоре с Гольденвейзером, очевидно, рассчитывая на близкую к своей реакцию: «Ну, почему Клайберн так развязно ведёт себя за инструментом, почему он вскидывает руки, почему всё время задирает голову!?» — «Лёвушка», — ласково и снисходительно ответил мудрый старец, — «он не задирает голову, он говорит с Богом!».

Вот какие разные взгляды по интересующей нас проблеме!



Л. Наумов



Л. Наумов



Показательно, что тот же Гольденвейзер, которого иногда излишне упрекают в сдержанности и даже сухости манеры игры, отмечал важность внешних проявлений пианиста за роялем и неоднократно говорил о необходимости находить степень соответствия пластики движений художественному образу исполняемого.

Кстати, на том же конкурсе С. Т. Рихтер оценил выступление Клайберна высшими баллами и назвал его «музыкальным гением». Пантомимика молодого техасца придавала его музыкальному облику особое обаяние. Сам Рихтер держался на сцене удивительно артистично и поражал — помимо всего прочего — пластикой сценического поведения. Об этом ярко писал Л. Н. Наумов, развивавший в своём творчестве близкий ему в этом отношении рихтеровский подход: «Святослав Теофилович часто мне говорил, что ненавидит, когда во время кино- или телесъёмки исполнения показывают его лицо... «На лице отражена моя мучительная работа, — говорил он, — а это не то, важен лишь результат». Он считал, что на концерте нужно только слушать. Мне же как раз было интересно не только слушать, но и смотреть, наблюдать за ним, потому что лицо отражает такие таинственные переживания, которые руками и пальцами нельзя передать даже на самом хорошем рояле. Мне важна мимика. Она может иногда даже противоречить тому, что играют, или соответствовать, или дополнять, но равнодушно, отрешённого лица во время исполнения я не признаю. Лицо Рихтера было поразительным. Помню одно исполнение финала «Аппассионаты» — никакая аудиозапись не может этого

передать, это надо было видеть! Мимика Рихтера напоминала сцену из «Короля Лира», где Лир идёт по степи, его предали, а на его голову обрушиваются буря, молнии, гром, град, и он рвёт на себе волосы. Само же исполнение оказалось столь простым...».

Обратим внимание, что «само исполнение», т.е. исполнение вне внешнего, пантомимического, визуального воздействия, было, по впечатлению Л. Н. Наумова, очень простым и едва ли вызвало бы столь богатые образные ассоциации.

О том же в ещё большей степени свидетельствует и наблюдение М. В. Плетнёва: «Рихтер — это пианист, который обладал удивительным свойством. Он мог выйти на сцену и... уйти. И этого было вполне достаточно. Но что странно... потом слушаешь запись — что-то не то... За его музыкой что-то такое стояло. Нечто очень масштабное, как и вся его фигура, и выход



на сцену, и это лицо с тевтонской челюстью».

Всплывает в памяти и наблюдение известного пианиста-педагога, историка пианизма Я. И. Мильштейна, кстати сказать, большого поклонника и близкого друга Рихтера: «В жестах выдающегося мастера, оправданных характером исполняемого, подчас отражаются самые глубокие душевные переживания».

Здесь мы уже входим в область теории фортепианной игры.

Целесообразно условно разделить всё многообразие движений исполнителя за роялем на две группы. В первую входят движения, связанные преимущественно со звукоизвлечением, обусловленные задачей получить на инструменте необходимый (по высоте, длительности, громкости, тембру и т.д.) звук. Их иногда на-



зывают «рабочими», «игровыми», «целесообразными» (Фейнберг). В другую группу можно объединить движения по преимуществу смыслопоясняющие, обусловленные задачей (или неосознанной потребностью) с помощью пантомимических средств яснее и полнее раскрыть содержание музыки и её индивидуальное понимание пианистом. К смыслопоясняющим («наглядно выразительным» и «субъективно настраивающим», по определениям Фейнберга) относятся не только движения рук, плеч, корпуса, но и головы, частей лица и т.д. Мимика вся относится к сфере незвуковых смыслопрояснительных, характероуточняющих факторов, которые можно обозначить как «немая речь», «немая игра». Движения рук входят и в первую, и во вторую группы.

Взаимосвязь движений разных типов весьма тесная. Взять аккорд fortissimo на рояле можно по-разному: «с клавиш» или с большого расстояния от клавиатуры широким жестом — чисто звуковой эффект в обоих случаях может быть близким, но образный результат будет различным. А если пианист подчеркнёт аккорд резким сгибанием (или разгибанием) корпуса и наклоном головы или даже привставанием, итоговый эффект будет тем более иным. К примеру, отчётливость каждого из звуков пассажа staccato весьма специфически подчёркивается Гульдом посредством синхронных движений рта. Плавность, кантабельность звучания у того же Гульда усиливается благодаря текучим, гибким дирижёрским пассажам свободной от звукоизвлечения руки.

Имеет смысловое значение и движение после извлечения звука: либо тяжёлое, собранное додерживание, либо «размягчение» и опускание рук, либо жёсткий отскок напряжённых, фиксированных кистей, либо вскидывание рук от плеча и энергичное отклонение корпуса от рояля (как говорят в шутку, «сальто назад, прогнувшись»).

Предложенная методология универсальна, она применима и при рассмотрении других видов исполнительского искусства. В дирижировании собственно звукоизвлекающими являются формальные жесты, показывающие темп, размер и вступление инструментов, всё остальное относится к смыслоразъясняющим, характероуточняющим жестам и мимике. Последние важны не только для оркестрантов, но и для публики. К тому же у дирижёров (и у вокалистов) руки более «развязаны», чем у большинства инструменталистов и поэтому активнее участвуют в разъяснении и даже во внушении и навязывании определённых образов и настроений.

Если сюда добавить ноги, то будет и «танцующий дирижёр» или, по выражению Ф. Вейнгартнера, «артист балета»...

Оба типа движений исполнителя, обычно взаимодополняющие друг друга (это происходит чаще всего бессознательно), имеют каждый своё функциональное значение, свою известную автономию, что особенно ярко проявляется в случаях их рассогласованного действия, когда «звукоизвлекающие» движения (и возникающая в результате этих движений звуковая и образно-смысловая картина) не стыкуются, а то и противоречат пантомимическим проявлениям артиста (вспомним приводившийся пример с игрой Хейфеца). Случаи такого рода, не такие уж редкие, отмечались неоднократно.

Примечательны в этой связи, например, слова Я.И. Зака (из беседы с Я.М. Цыпиным): *«Нельзя играть музыку композиторов барокко или венских классиков, отчаянно размахивая руками и раскачиваясь во все стороны как на танцевальной площадке... К сожалению, приходится видеть иной раз и такое»*. В том же духе высказывался и Н.Е. Перельман. *«Нельзя, — указывал автор коротких рассуждений “В классе рояля”, — играя трагедию, жестикулировать комедию: нельзя, играя Прокофьева, жестикулировать Мендельсона»*. А Фейнберг замечал по схожему поводу: *«Исполнитель фортепианных произведений Прокофьева должен позаботиться о том, чтобы угловатая жестикуляция пассажей не переносилась и в истолкование чудесных лирических моментов»*.

В ином аспекте о встречающемся несоответствии в игре артиста звуковедения и жестикуляции говорил Э.Г. Гилельс: *«Если сопоставить движения рук некоторых пианистов с исполняемой музыкой, то это просто безобразие. Когда звук тянется, скрипач не может бросить смычок, певец — прервать звучание голоса. А иной пианист в это время держит всё на педали, откидывает руки в стороны. Так поступают иногда и крупные пианисты. Посмотришь на их артикуляцию, на поведение за инструментом и видишь — руки их не “разговаривают”»*.

Итак, в системе исполнительских средств выразительности (тембр, громкость звука, артикуляция, темп, особенности претворения метроритма, педализация и др.) пантомимические, смыслообъясняющие приёмы (не связанные напрямую со звукоизвлечением) выполняют особую роль. Их основную специфику точно сформулировал С.Е. Фейнберг: *«Жест — это та сторона движения, которая призвана зрительно разъяснить аудитории настроение и эмоции исполните-*

ля. *Жест шире звучания: замысел, выраженный им, превосходит возможности инструмента».*

Движения двух отмеченных типов должны образовывать одно целое — такое, чтобы, даже не слыша выступающего (позволим себе такое теоретическое допущение), зритель, опираясь только на визуальное восприятие артиста, мог получить адекватное впечатление об образном содержании исполняемой музыки. Именно об этом писал А.Б. Гольденвейзер: *«Играть нужно так, чтобы человек, отделённый от исполнителя звуконепроницаемой, но вместе с тем прозрачной перегородкой и только видящий движения его рук, мог бы себе представить, конечно, не звуки, но характер той музыки, которую он играет».* Ф.М. Blumenфельд шёл в этом ещё дальше. В разговоре с Л.А. Баренбоймом на приёмных экзаменах он сказал: *«Иногда не обязательно слушать играющего — достаточно видеть движение его рук. И, зная, что он играет, можно уже сказать, что из него выйдет».*

О единстве внешнего и внутреннего, слухового и визуального размышлял и Я.И. Зак: *«Во внешнем облике исполнителя, в “рисунке” его движений, в жестах — во всём этом может и должен выразиться стиль исполняемой музыки, так же как выражают его звук, ритм, фразировка, педализация и т.д.».*

Конечно, мимика и жестикуляция пианиста так или иначе (иногда почти никак, а иногда «очень даже как») проявляются в исполнении любой музыки. Но есть особые репертуарные сферы, которые предполагают и даже требуют от артиста более активного включения компонентов пантомимического исполнительского комплекса. Речь идёт об особой роли мимики и жестикуляции в воссоздании характеристической музыки, в частности, юмористических, ироничных, гротескных пьес Шостаковича или Прокофьева, комических сочинений Скарлатти или Гайдна. Чрезвычайно показательны на этот счёт наблюдения известного австрийского пианиста Альфреда Бренделя: *«Слушатель может не заметить, что в музыке происходит что-то смешное до тех пор, пока эта весёлость не будет подчёркнута исполнителем визуально».* В своей статье «Должна ли классическая музыка быть только серьёзной» (жаль, что она, как и многие другие работы замечательного исследователя и эссеиста, не переведена на русский) Брендель подробно объясняет, почему именно весёлой, шуточной, остроумной по духу музыке часто не везёт с адекватным звуковым и пантомимическим воплощением.

*«В наше время, — указывает музыкант, — для большинства исполнителей и практически всех посетителей концертов музыка — это исключительно серьёзное занятие. Исполнители видят себя в роли героев-полубогов, диктаторов, поэтов, обольстителей, волшебников или неких источников вдохновения. Представление же публике комической музыки нуждается в исполнителе, который отважится быть менее благоговейно возвышенным и который не испугается показаться не слишком серьёзным. Вследствие «серьёзного» исполнения комическая музыка может быть разрушена и оказаться полностью бессмысленной...».*

*«Я признаю, — продолжает Брендель, — ожидать, чтобы исполнитель сиял от удовольствия во время игры — трудная задача. Волнение в процессе выступления таково, что многие исполнители из-за сосредоточенности и нервозности выглядят на сцене чрезмерно серьёзно и мрачно вне зависимости от того, что они играют. Уже первые такты классической пьесы задают её настроение. Сесть и начать последнюю из C-dur'ных клавирных сонат Гайдна [Ноб. XVI/50] с выражением муки на лице даже хуже, чем начать так называемую «Лунную сонату» с бодрой улыбкой. Правда, никто не ошибается с первой частью «Лунной» как с весёлой пьесой, в то время как весёлое начало указанной Сонаты C-dur Гайдна легко делают звучащим безжизненно и тупо. В последнем случае ещё перед тем, как прозвучит первая нота пульсирующий сигнал должен исходить от исполнителя к публике: “Внимание! Мы открыты для озорства”».*

Предложенное Бренделем поведение, весьма органичное и убедительное в данной ситуации (и иное в других случаях), запечатлено в видеофильмах с записью его игры. В юмористической по характеру музыке соответствующе ведут себя и другие выдающиеся пианисты. Например, активно используются пантомимические средства в исполнении Михаилом Плетнёвым озорного финала Второго концерта Бетховена (видеозапись 2000 года с Клаудио Аббадо). Сила актёрского перевоплощения солиста настолько велика, что, обращая внимание на жесты и мимику, трудно поверить собственным глазам, что видишь «того самого» Плетнёва, сценический облик которого меньше всего ассоциируется с образом весельчака, шутника, юмориста и чаще обозначается словосочетанием «печальный маэстро».

Жестикуляция и мимика пианиста в интерпретации ярко характеристических сочинений особенно наглядны и, как говорится, находятся на виду. Но особая пластика и особая пан-

томимика — более сокровенная, более скромная как бы не напоказ — присуща воссозданию и лирических, скорбных, мрачных произведений. Безусловно, прав и С. И. Савшинский, который утверждал: *«Спокойствие или возбуждение, величественность, нежность, игривость или поэтическая мечтательность, лукавство, спесивость — всё выражается не только непосредственно музыкальными средствами, но также и повадками исполнителя».*

У того же Плетнёва невольное оттенение где бы то ни было трагически звучащей гармонии посредством обречённого наклона головы и сокрушённого прищуривания глаз — не менее впечатляюще по силе воздействия. Да и не только у него. Здесь вспоминаются слова Шаляпина, которого тоже, как говорили, «надо было не только слушать, но и смотреть»: *«Малейшее движение лица, бровей, глаз — это называют мимикой — есть, в сущности, жест... Жест есть не движение тела, а движение души».*

Нельзя не согласиться с тем, что у каждого крупного артиста есть присущий только ему пантомимический стиль, индивидуальный комплекс основных черт его сценического облика. Поэтому и можно составить специфические «пантомимические портреты» В. Горовица и Арт. Рубинштейна, Г. Гульда и Ф. Гульды, Л. Оборина и Я. Флиера, С. Рихтера и Э. Гилельса, Г. Соколова и М. Ушиды... Их можно создать на основе словесных описаний, рисунков, карикатур, дружеских шаржей, фотографий, видеоматериалов, личных впечатлений.

На страницах этой статьи приведено уже много такого рода портретов или, по крайней мере, эскизов к ним. Немало их можно найти в книге «Портреты пианистов» Д. А. Рабиновича: *«нетерпеливо “восклицательные” мимика и жесты Нейгауза», «движения Гринберг, волевые и смелые, как её интерпретации, сочетающие в себе размах с прицельной мягкостью, артистическую броскость с организованностью»* и т. д. Нельзя не привести здесь «словесные фотографии» Рабиновича фрагментов исполнения Рихтером Шестой сонаты Прокофьева: *«В паузах, “на выходах” из пассажей, молниеносно проносющихся через все регистры рояля, его руки, подобно высвободившимся стальным пружинам, мощными рывками разлетаются в разные стороны».* А вот пример составленной Л. А. Баренбоймом «пантомимической характеристики» Гилельса (конечно, в рамках рассмотрения исследователем всех сторон художественной личности музыканта): *«И в жизни, и за инструментом он сдержан — без малейших призна-*



Э. Гилельс

*ков аффектации, сосредоточен, всецело захвачен сознанием своей артистической миссии. Весь его внешний облик — осанка, поза, мимика, жестикация — выражает волю, самообладание, эстрадную выдержку. Закрытые глаза говорят о полной слитности с инструментом... Едва уловимы — по выражению лица — душевные состояния. На обычно несколько сомкнутых губах во время игры могла появиться ирония, лёгкая усмешка»...*

Различие индивидуальных стилей сценического поведения особенно сильно бросается в глаза тогда, когда исполнители разных пантомимических манер выступают в одном ансамбле. История фортепианного искусства сохранила на этот счёт примечательное свидетельство.

Речь идёт о фортепианном дуэте с участием М. В. Юдиной, представить которую за инструментом вне её типичного сценического облика (запечатлённого в том числе на известной гравюре Фаворского), невозможно. Современница описывала: *«Мария Вениаминовна играла с С. (скорее всего, имеется в виду В. В. Софроницкий. — А. М.) концерт для двух роялей. Ближе к публике сидел С., совсем прямо, играл спокойно, без усилий, точно он играет для себя дома. За ним громоздилась Мария Вениаминовна, сильно наклонив голову к клавиатуре, качаясь из стороны в сторону, поднимая высоко руки, и по сравнению с неподвижным С. казалось, что она делает лишние движения. Вдруг С. снял руки с клавиатуры, встал, держась за стул, и ушёл с эстрады...»*.

Продолжая разговор на заданную тему, нельзя не учитывать, что внешнее поведение артиста меняется (во всяком случае — должно меняться) в зависимости от характера музыки, которую он исполняет. Конечно, и Лист был очень разным и далеко не всегда таким, каким изображён на карикатурах. Чрезвычайно показательна, к примеру, такая его словесная ремарка в нотном тексте: *«Сдерживаемая боль, тяжесть... такое настроение, которое исключает лёгкие эластичные движения, как их привыкла делать виртуозная рука»*. Или такое листовское пояснение в нотах: *«Эта бурная вариация должна быть сыграна с мощной звучностью... не надо применять “изящные верчения кистью”»*.

Бывали случаи, когда пианист резко менял свой сценический имидж. Так, Таузиг в начале своего творческого пути был в этом аспекте типичным листианцем, в конце — полной противоположностью. Впрочем, и Лист эволюционировал, и он в юности был одним, в зрелости — другим. Это отмечал Гейне: *«Он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал, точно от порыва бури, и по длинным космам волос словно целыми струями стекали капли от только что сыгранного ливня. Теперь, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он всё же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы, в то время как в долине идёт гроза...»*.

Нахождение гармонии внешнего и внутреннего, органичной индивидуальной меры в пантомимических действиях исполнителя — «альфа и омега» сценического поведения артиста. Разумеется, что здесь абсолютно недопустимы дешёвая «игра на публику», ходульные жесты, расхожие мимические штампы, копирование чьей-либо манеры. С. И. Савшинский подчёркивал: *«Главное в артистическом поведении — его*

*правдивость. Характер пантомимических движений должен полностью соответствовать характеру музыки»*. Идеал такого соответствия В. Ю. Дельсон, например, видел в музицировании Софроницкого. Вспоминая его выступление, музыковед писал: *«Помню, что меня поразило тогда больше всего — небывалая гармония между внешним обликом пианиста, его исполнительскими жестами, мимикой лица, всей “жизнью на эстраде” и самим исполнителем; полное слияние того и другого»*.

Такое единство зримого и слышимого, пластики движений и звукового результата, мимических проявлений и психологических обертонов содержания — неотъемлемая черта творчества выдающихся артистов и секрет их потрясающих успехов. Единство это, конечно, может проявляться по-разному: у кого-то соответствия выглядят обобщённо, усреднённо, умеренно, у кого-то — детализировано и обострено. Но важно, чтобы оно действительно было. Последний из двух обрисованных подходов отстаивала, в частности, В. Х. Разумовская: *«Лицо исполнителя всегда должно отражать содержание не только больших эпизодов, но и малейшие сдвиги в настроении»*. Всё это должно быть взято на вооружение молодыми пианистами.

Какие же выводы методического свойства может извлечь студент-пианист из всего сказанного?

Прежде всего, то, что жестикаляция и мимика — неотъемлемый атрибут исполнения, атрибут важный и необходимый. Перефразируя афоризм Шумана «аккорд, сыгранный по нотам и сыгранный без нот, — это два совершенно разных аккорда», можно сказать, что аккорд, сыгранный с улыбкой (или печалью и т. д.) на лице и сыгранный без неё, — это разные аккорды.

Диапазон пантомимических действий артиста весьма широк. Каждый может найти себя между двумя противоположными «берегами», между двумя крайностями, которых, понятно, следует избегать — с одной стороны, не сидеть за инструментом неподвижно, «как будто исполнитель нарисован на картине» (К. Ф. Э. Бах), с другой, не превращать выступление в «пантомимическую игру» (Д. Г. Тюрк), в «актёрствование» (Р. Мути), в гримасничество, позёрство, театральщину.

Важно, чтобы пластический образ пианиста соответствовал содержанию интерпретируемой им музыки. Необходимо также оставаться при этом верным и своему пантомимическому стилю, а он у всех разный: у экстраверта — один, у интроверта — другой, у исполнителя «стати-



ческой (классической) звукотворческой воли», по терминологии Мартинсена,— один, у представителя «экстатической (романтической) воли» — другой и т.д. Как писал Н. Е. Перельман, «жестикуляция — это стиль», подразумевая как неизбежное продолжение знаменитый афоризм: «Стиль — это человек» (Бюффон, 1763).

Если же кого-то ругают за манеру поведения за инструментом, необходимо прислушаться, точнее — присмотреться, проанализировать видеозапись собственной игры и решить, что и в какую сторону скорректировать или ничего не менять.

При этом рискованно и перемудрить, переусердствовать, «перегнуть палку», нарушив органичность творческого бытия на сцене действительно самобытного пианиста. Исходя из ортодоксальных академических традиций, менять, например, пластический рисунок игры Валерия Афанасьева значило бы серьёзно деформировать и обеднить художественный результат. Искусственное ограничивание движений — такая же манерность, как и искусственное их преувеличивание. Нельзя вместе с «водой» (действительно лишними движениями) выплёскивать и «ребёнка» (совершенно необходимые для полноценной, выразительной игры движения).

Причины же неестественных движений заключаются чаще всего в общей психологической и физической зажатости, в негативном воздействии эстрадного волнения, когда перевозбуждение приводит либо к истеричной жестикуляции, либо, напротив, к своего рода «пантомимическому ступору». В.К. Мержанов постоянно призывал ввести в консерваторский курс обучения дисциплину «драматическая игра» для развития и образного мышления, и интонационной речевой выразительности, и пантомимического аппарата исполнителя. «Психологический жест» (термин К.С. Станиславского), жест, оправданный драматургически, нужен и актёру, и, с известны-

ми поправками, музыканту-исполнителю. Ряд педагогов-пианистов — Б.М. Берлин, Л.Н. Наумов — специально работали с воспитанниками над пластическим воплощением замысла...

Вообще же органично вписать пантомимические средства выразительности в систему исполнительских выразительных приёмов игры для максимально яркого и полного претворения индивидуальной образно-драматургической концепции артиста — одна из сверхзадач концертирующего музыканта. Именно об этом в обобщённом и конкретно-методическом аспекте писал А.Б. Гольденвейзер: «Соответствие всех движений и ощущений нашего тела звуковым образам влияет и на зрительные впечатления слушателей, и на самоощущение играющего, и на качество звучания инструмента».

Обращаясь в заключении импровизированной «лекции» уже непосредственно к студенту, задавшему вопрос, который послужил отправной точкой разговора, я пересказал ему тогда три принципиальных соображения Фейнберга. Во-первых, «совет музыканта, отрицающего всё внешнее в движениях исполнителя: “играйте с наименьшим числом движений, лишь бы — звучало”, — на практике обычно приводит к нежелательным результатам, так как влечёт за собой не только порчу зрительного впечатления от игры, но и дурное исполнение». Во-вторых, «даже очень музыкальные и опытные исполнители не всегда отдают себе отчёт в том, что одним из существенных факторов, препятствующих объективной оценке собственной игры, нужно считать излишнюю жестикуляцию при извлечении звука... Чрезмерная жестикуляция оглушает самого исполнителя». И, в-третьих, «внешне убедительное и выражающее стремление к закономерному звуковому результату движение руки оказывается наиболее необходимым и целесообразным». ■

**Александр МЕРКУЛОВ**



## Сергей ОСИПЕНКО: «МОЁ КРЕДО В ТРЁХ СЛОВАХ — ЛЮБИТЬ СВОИХ УЧЕНИКОВ»

**П**роблема взаимоотношений учителя и ученика обсуждена, казалось бы, уже тысячи раз: родились самые различные методики преподавания, появились психологические исследования и рекомендации, защищены сотни научных работ на эту тему. Однако она всегда остаётся в нашем музыкальном мире животрепещущей, неоднозначной, не имеющей универсального решения. Вероятно, причина этого не только в бесконечном многообразии профессиональных и психологических нюансов про-

цесса преподавания, но и в том, что все теории и методики живут и доказывают себя, пока жив и деятелен их создатель. С уходом последнего возникают традиции, школа, многочисленные приверженцы которых, как правило, не обладают той же степенью одарённости и энергетики для их успешного воплощения. Когда появляется новая масштабная и даровитая личность, она создаёт свою школу, и всё повторяется, как описано выше. Кроме того, успешность методики определяется не убедительностью и стройно-

стью её литературного — теоретического — воплощения (которого может и не быть), а достижениями учеников. Создателей подобных практических, не оформленных в научные труды методик мы знаем множество — как ушедших, так и здравствующих педагогов.

И сегодня нас ждёт встреча с одним из таких мастеров, известным, благодаря успехам учеников, по всему миру — **заслуженным деятелем искусств России, профессором Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова Сергеем Ивановичем Осипенко**. Наши читатели, благодаря Сергею Ивановичу, имели возможность «побывать» на мастер-классе Льва Оборины и познакомиться с подробным исполнительским анализом «Времени года» Чайковского (см. «PianoForum» №№ 1, 2, 2012).

В классе Сергея Осипенко происходит поразительное явление: словно предопределённый бурный творческий рост практически каждого ученика. Стремясь к идеалу, ученик разрывает цепи своих «пороков» — техническое несовершенство превращается в виртуозность, физиологическая и эмоциональная скованность — в свободу и одухотворённость. Но самое главное, он совершает прорыв силою собственной лично-

сти, которая, как известно, всегда уникальна. Разумеется, общие для всех последователей характерные черты фортепианной школы Сергея Осипенко очевидны: это, прежде всего, особое туше, позволяющее максимально контролировать звукоизвлечение, и, как следствие, «звучащий» (в узкопрофессиональном понимании) инструмент, физиологическая свобода, естественность формообразования в процессе исполнения (на макро- и микроуровнях), тончайшая фразировка. Однако эта Школа — лишь средство для пробуждения и возвращения собственной творческой личности Ученика. Поэтому в классе Сергея Осипенко не бывает одинаковых исполнений, обязательных интерпретационных «трафаретов», а классные концерты обретают качество фестиваля самобытных исполнителей.

Всё сказанное — это, что называется, со стороны, «видно» всем. Но что конкретно определяет успех педагогики Сергея Ивановича — талант учеников? Следование традициям игумновской школы? Собственный педагогический дар? Или есть профессиональный «секрет»? Надеемся, что интервью с Сергеем Осипенко прольёт свет на эти вопросы, приоткроет завесу в творческий «быт» Мастера.

— **Что в педагогике является определяющим — школа, методика или личность и одарённость педагога?**

— Я думаю, нельзя отделять одно от другого: профессиональный фундамент, который прививает педагог, и его человеческие качества, которые, естественно, накладывают отпечаток на учеников. Должен быть синтез доброго, тёплого отношения, желания помочь и дать всё, что можешь, и профессиональной базы. Наверное, это и является залогом успеха. Так меня воспитала Вера Борисовна Демченко, моя учительница в десятилетке при Ленинградской консерватории, которая радела за своих учеников, оберегала их и бесконечно любила. Не открою Америку, если скажу, что это и есть фундамент, на котором стоит именно русская педагогика, в ней личностный контакт должен быть обязательно. На Западе ты платишь за образование, получаешь уроки, но педагог не несёт ответственности за твою жизнь и за то, как ты себя в ней реализуешь. Хуже это или лучше — не знаю, потому что и на Западе есть замечательные музыканты, которые выжили там и определяют очень высокий уровень исполнительства. Но себя я не мыслю без тёплых человеческих отношений с учениками, потому что мой класс — это своего рода

семья, в которой ученики формируются. Они «варятся» в нашем классном «бульоне», и эта атмосфера, безусловно, влияет на их становление.

— **Педагог — это профессиональный гуру или всё-таки друг?**

— Честно говоря, не знаю. Я боюсь вешать какие-либо ярлыки в нашем педагогическом деле. Кому-то нужен гуру, а кому-то — человек, который бы давал свободу размышления. Когда я считаю, что нужно что-то фундаментально менять, я об этом прямо говорю ученику: есть такая-то проблема, от тебя зависит, будем ли мы над этим работать глубоко и серьёзно или будем заниматься «косметикой». Некоторые начинают работать, а некоторые на словах соглашаются, а на деле ничего не предпринимают для решения проблемы. Когда человек 15 лет играл своими, не всегда правильными приёмами и к 20 годам приходит с уже сложившимися навыками, ему часто не хватает воли и желания что-то менять.

В Индии люди идут к какому-нибудь гуру и знают, что это действительно гуру. А я всю жизнь учусь и не знаю, гуру я или нет. Моим ученикам виднее, кто я — гуру, деспот или демократ. В каждом случае по-разному. Когда-то



я бываю и деспотом, когда нужно настоять на вещах, без которых не получится ничего. А когда-то нужно, наоборот, показать различные пути и дать право выбрать тот, который кажется ближе. Поэтому, думаю, здесь нет однозначного ответа.

— *Есть ли у Вас универсальная, применимая ко всем стратегия преподавания, методика? Или же с каждым учеником Вы создаёте нечто новое в Вашем педагогическом подходе?*

— Детские педагоги могут иметь определённую систему приобщения к инструменту. Но я ведь не занимаюсь «педиатрией», я «терапевт», а следовать каким-либо догмам или схемам в «терапии» — взрослой педагогике — на мой взгляд, нехорошо. Я соприкасаюсь с людьми достаточно зрелыми, которые имеют на всё своё мнение. К 18–19 годам ученик уже получил некоторый слуховой опыт и профессиональные навыки, и я всегда отталкиваюсь от того, что он мне предлагает, насколько он готов идти дальше. Поэтому у меня нет «прокрустова ложа», через которое бы я пропускал каждого индивида.

— *Известно мнение, что неважно, кто был твоим педагогом до 17 лет, но важно, кто будет твоим педагогом после. Согласны ли Вы с этим?*

— Это неверная позиция, с моей точки зрения. Могу сказать о себе: всем, чем я обладаю как профессионал, я обязан Вере Борисовне. Конечно, в консерваторском возрасте роль на-

ставника, профессора, старшего коллеги очень велика. Причём эта роль, особенно с одарёнными людьми, мне представляется не в том, «как играть вторым пальцем» — этому уже должны были научить, а, например, в беседах, связанных со стилистикой, с постижением «сердцевины» творчества того или иного композитора, в помощи создания самобытной, но адекватной интерпретации. Поэтому значение наставника, который может корректировать стезю, дорогу исполнителя, помочь «вызреть» его индивидуальности сложно переоценить.

— *Есть множество примеров, когда превосходный исполнитель не становился хорошим педагогом, и наоборот, когда замечательный педагог не обладал высоким уровнем пианистического мастерства. Насколько важно для педагога самому быть хорошим исполнителем?*

— Вопрос не так прост, как кажется. Я всегда придерживался мнения, что педагог должен уметь хорошо показывать. Но я знаю множество примеров, когда гениальные педагоги ничего не играли на уроках и всё могли объяснить словами. Но это, скорее, исключения. Вообще, показ — это «оружие» довольно острое. Когда ты показываешь (особенно, если хорошо), люди начинают копировать и перестают думать сами. Для учеников не самых одарённых показ может стать якорем: только так и никак больше. Это обратная сторона медали. Замечательно, когда сам на уроке не играешь, а только говоришь, и человек понимает тебя и начинает в верном направлении искать, и при этом у него нет слухового «манка», на который он волей-неволей ориентируется. Возможно, тем, кто показывает, просто не хватает слов, а гениальные педагоги могут вербально объяснить, что происходит в музыке. Я, например, не могу, поэтому показываю. Исходя из моего педагогического опыта, могу сказать, что наиболее одарённым ученикам показ был необходим. Он даёт верное направление, в котором они могут творчески развиваться. Оборин, Игумнов, Нейгауз, Воскресенский, Башкиров, Вирсаладзе — в русской педагогике показывают все.

— *Опытный педагог, как правило, сразу видит возможности ученика и то, как примерно он будет развиваться, просчитывает на начальном этапе стратегию всего обучения. В Вашей практике были случаи, когда Ваше педагогическое предвидение было ошибочным?*



— Этот процесс очень непредсказуемый, и педагог далеко не сразу видит всё. Очень часто ты думаешь, что ученик будет развиваться замечательно, но потом что-то происходит. Может случиться что угодно — отвлекут разные жизненные ситуации, человек перестанет заниматься или потеряет веру в себя. Бывает и наоборот: приходит студент, и кажется, что виден его «потолок». Но потом этот ученик начинает тебя опровергать. Трудится, работает: смотришь — а потолок-то, оказывается, совсем не близко. У меня случалось такое, даже когда я был достаточно опытным педагогом. И в этом случае ощущение, что я ошибся, приносит мне колоссальную радость. Чем больше творческих людей в нашей профессии — тем лучше. К сожалению, их не так много: иногда очень хорошие профессионалы, увы, не являются по-настоящему творческими людьми.

— *Менялся ли со временем Ваш подход к преподаванию?*

— Я думаю, это лучше видно со стороны. Когда изменяешься эволюционно, а не революционно, трудно отдать себе в этом отчёт. Мне кажется, я всегда занимался честно и серьёзно, чтобы каждое произведение, которые мы в классе проходим, соответствовало определённому уровню в исполнительстве, в стилистике. Я могу сказать только о внешних сторонах: чем старше становлюсь, тем я менее сдержан. Бывает, и покрикиваю. В молодом возрасте я был чрезвычайно терпелив. Раньше, если ученик не сделал то, о чём мы с ним договаривались по каким-то необходимым, важным вопросам, и принёс опять совсем не то, я бы просто помолчал, и ему стало бы стыдно. Но сейчас начинаю активно наступать.

— *Насколько Вы позволяете себе вмешиваться в трактовки учеников?*

— Когда произведение играет учеником уже достаточно хорошо, всегда слышно лицо исполнителя, если, конечно, он талантлив. И я стараюсь это лицо оставить. В моей практике очень одарённых людей было не так много, как хотелось бы. И я всегда очень чутко понимал, что в их исполнении мне нравится, что убеждает. Это могло нуждаться в корректировке, огранке, но главное, что сердцевина, стержень — верный, талантливый. Педагог ведь всегда видит: копирует его ученик или имеет собственные представления. Даже если исполнение ученика расходится с моим видением того, как необходимо исполнять то или иное произведение, но я понимаю, что это талантливо, интересно, я очень бережно к этому отношусь, никогда не ломаю.



С. Осипенко и одна из самых знаменитых его выпускниц: Анна Винницкая, победитель Международного конкурса Королевы Елизаветы в Брюсселе (2007), ныне — профессор Высшей школы музыки и театра в Гамбурге.

Есть особый тип пассивно одарённых учеников, которые не «предлагают себя», а «едят меня», а потом играют как бы от себя. При этом играют хорошо, творчески, интересно, но исключительно в том интерпретационном направлении, которое указал я. Пассивно одарённые люди тоже могут быть хорошими исполнителями. Но, к сожалению, на первый урок они приносят сочинение пустое, как белый лист. Они ждут, когда я им всё расскажу и покажу. Вооружившись полученной от меня информацией, дальше они двигаются творчески в указанном направлении. Иногда, слушая пассивно одарённого ученика, ловишь себя на мысли, что он так своеобразно осмыслил и прочувствовал мои указания, что в его исполнении «меня» словно нет. С другой стороны, когда такой ученик остаётся сам по себе после консерватории, он превращается, выражаясь ботаническими терминами, в пустоцвет. Он вооружён знаниями, профессиональными навыками, пониманием стиля, но своё видение произведения у него не складывается, он остаётся ведомым, а не ведущим. Тип «пассивной одарённости» в музыкальной среде довольно распространён.

— *Традиционный вопрос о конкурсах: как Вы относитесь к их изобилию в нынешней ситуации? Обязательно ли участвовать*

**в конкурсах? На страницах нашего журнала была полемика о правомерности включения в жюри фортепианных конкурсов пианистов. Что Вы об этом думаете?**

— Моё мнение консервативное: должны быть пианисты. Одно дело, если в жюри приглашают крупного дирижёра. Но когда сидят менеджеры, которые не знают нашей «кухни», всего, что стоит за становлением личности в искусстве, и судят на уровне «нравится — не нравится», это, на мой взгляд, плохо.

Ситуация непростая в силу невероятно разросшейся конкуренции и конкурсомании. Но раз на сегодняшний день конкурсы являются своеобразным профессиональным трамплином — с этим приходится мириться и в этой системе жить. Бывают случаи, когда появляются бриллианты, как Кисин или Володось, не участвовавшие в конкурсах, их замечают и начинают раскручивать. Но основная дорога на эстраду конкурсная, к сожалению. Конкурсов сейчас такое количество, что уже ничему не веришь. В Италии и Испании — чуть ли не в каждом дворе. Сейчас ведь все лауреаты. Если в афише над фамилией ничего не написано, это вызывает недоумение, люди могут не пойти на пианиста без регалий. Но на самом деле индულгенция в виде лауреатского звания в наше время ни о чём не говорит, за исключением, может быть, лауреатства самых крупных конкурсов. Но их в мире не больше десятка. Да и лауреаты первых премий подобных конкурсов также не всегда подтверждают свой статус. Бывает, что лауреат шестой премии впоследствии становится великим. Главное, чтобы этому лауреату шестой премии иногда давали зал, позволяли развиваться и платили какие-нибудь деньги, чтобы он мог жить в своей профессии.

**— Вы проводите большое количество мастер-классов, которые являются отдельной важной стороной Вашей профессиональной жизни. В чём, по-Вашему, специфика проведения мастер-классов и их главная задача?**

— Я давно для себя сформулировал задачу мастер-классов: принести посильную помощь конкретному человеку. Мастер-класс — это непростая «ниша». Далеко не все могут публично заниматься в силу разных причин: иногда боятся плохо показать на инструменте, испортить свой имидж. Я никогда не боялся и всегда показывал, даже если ранее не играл произведение. Я неоднократно бывал на мастер-классах больших музыкантов. Часто люди начинают давать различные теоретические экскурсии. Проходит время, все смотрят на часы — а с учеником не позани-

мались. Может быть, если он очень одарён, эти рассказы и всколыхнут в нём что-то, он начнёт думать. Но это под большим вопросом! Когда я обучался у Льва Николаевича Оборина, и мы проходили, например, Шуберта, он мне тоже рассказывал про Вену, её жителей. Но эти уроки я имел раз в неделю регулярно. Он мог себе позволить в какой-то урок рассказать о Вене. Однако если проходит мастер-класс с человеком, с которым, возможно, мы никогда больше не встретимся, — не время рассказывать о Вене и венцах, он ждёт от тебя точных указаний. Если я вижу, что ученик играет неверно, вне стиля, то понимаю, что ему нужен не экскурс в историю, а полное конкретики занятие. На своём опыте отмечу, что такие уроки могут быть очень интересными. Но бывает, что начинаешь вдаваться в подробности сочинения, и публике становится скучно. Однако ученику, который рядом сидит, это необходимо. И наоборот: когда начинаешь говорить, например, о Бетховене, то люди активизируются: сидят, записывают — как замечательно, что спустился с неба человек и просвещает нас! Публика в восторге! А ученик уходит, опешив, не зная, «с чем едят» 17-ю сонату Бетховена, например. Он как был не готов её играть, так и остался не готов. Ему просто рассказали о Бетховене. Я неоднократно замечал, что мастер-класс с Бахом, кроме того, что очень трудный, не особенно интересен публике, но очень важен для индивида, с которым занимаешься. А когда занимаешься романтикой или Гайдном, сопровождаешь указания мастеровитым показом, все в восторге. Зал ждёт шоу. Но мастер-класс не должен быть шоу. Необходимо уметь быть публичным человеком, но не превращать всё в шоу. Проблема мастер-класса в том, что нельзя забывать об ученике: ты должен с ним честно позаниматься и принести ему конкретную помощь.

**— Можете ли Вы в нескольких словах сформулировать своё творческое кредо?**

— Моё творческое кредо заключается в трёх словах: любить своих учеников. Для меня это означает заниматься с ними честно, подробно, независимо от собственного настроения. Если ты любишь своих учеников, то должен им, не откладывая на потом, на каждом этапе зрелания сочинения говорить те слова, которые двинут творческий процесс дальше. Я часто привожу «формулу землекопа»: рыть тоннель необходимо с двух концов, тогда мы с учеником «встретимся». Каждый должен честно пройти свой путь, и педагог в том числе. ■

**Беседовал Павел ЛЕВАДНЫЙ**

## ОСТРОВ ПЕРЕЛЬМАНА



**Натан Перельман.  
Беседы у рояля.  
Воспоминания. Письма.  
Составители Фаина  
Брянская, Елена Мовчан.  
М., «Арт-транзит», 2013.—  
292 с., ил., компакт-диск.**

Говорят, что в России нужно жить долго, но гораздо реже объясняют, зачем. Для мыслящих, наделенных общественным темпераментом людей ответ часто звучит так: чтобы увидеть относительную свободу после несвободы, относительное торжество правды над ложью, и, конечно, пожить немного (русское словечко, подразумевающее, опять же, относительный комфорт, спокойствие и предсказуемость).

Натан Ефимович Перельман (1906–2002) жил очень долго, застал несколько эпох перемен, но для него это не имело почти никакого значения. Его жизнью была музыка, географическая замкнутость и внешние границы бытия компенсировались безграничностью душевных движений, богатством внутренней жизни. Вот почему и в бурные 1980-е Аппассионата (Двадцать третья соната Бетховена), по выражению Н.Е., была для него гораздо интереснее перестройки.

Пианист и педагог, профессор Ленинградской, а затем и Санкт-Петербургской консерватории, Перельман, по удачному выражению Элисо Вирсаладзе, создал в Ленинграде-Петербурге собственный остров. *«Его радовали ученики, которые, получив признание и известность, снова и снова приходили к нему и приводили уже своих учеников (...), походы в консерваторию (...), где ценили и любили его... Но главной его радостью было служение музыке. Вспоминая Натана Ефимовича, я думаю, как обделены многие сегодняшние молодые музыканты, которые даже не представляют себе, как можно жить музыкой, служением этому искусству. Когда я слышу, как они говорят о музыке: поверхностно, информативно или вычурно и пафосно,— я вижу, что ничего за этим не стоит. Я вижу, к сожалению, как чисто прагматически используют они профессию — для того, чтобы жить, а не наоборот... И передо мной встают примеры тех, кто служил ей самозабвенно (таких почти уже не осталось). Они ничего, кроме этого служения, не знали. Нет, конечно, знали — и знали многое, но они отдавали всё этому служению. Они не просто жили музыкой, они ею восторгались. Сейчас уже в 20 лет перестают восторгаться, играют, как столетние. Натан Ефимович восторгался в 90 лет. И оттого была у него необычайная свежесть восприятия музыки, музыкального произведения, как будто оно, это произведение, только что написано и исполняется в первый раз, и в первый раз оно вызывает в нем такое чувство, такую радость наслаждения. В то время как было оно создано столетия тому назад и исполнялось тысячи раз...».*

В книге, составленной одной из любимых учениц Перельмана и его падчерицей, сохранена аура свободы, радости и творчества, которую он создавал вокруг себя. Воспоминания друзей и коллег перемежаются «прямой речью» — то беседой с Андреем Хитруком (впервые опубликована в известной книге последнего «Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство»), то автобиографической повестью «Вальс Вальдтейфеля», то фрагментами переписки. Но главное,— свободой проникнуты воспоминания о Н.Е. Это и объяснения в любви, и маленькие моментальные портреты, эскизы, зарисовки, которые складываются в большой портрет героя. Среди авторов — Элисо Вирсаладзе, Леонид Гаккель, Иосиф Фридман, Олег Малов, Александр Избицер, Вадим Пальмов и многие другие.

Жемчужина и смысловой центр книги — изумительные «Беседы у рояля», литературная запись цикла передач с участием Натана Перельмана на Ленинградском телевидении. Первая из публикуемых бесед относится к марту 1985, последняя, 14-я — к октябрю 1987. Как следует из текста, они сопровождалась игрой самого Н. Е. и его коллег, певцов и инструменталистов. Как водится, плёнки с передачами были размагничены, но благодарный слушатель — литератор Фаина Брянская — записала текст прямо с телевизионной картинки. И теперь живое слово Перельмана (увы, не его игра в эфире!) стало нашим достоянием. «Беседы у рояля» — образец высокого просветительства, сочетающего компетентность и глубину с доступностью, увлекающего в мир музыки.

К счастью, читатели смогут оценить и пианистическое искусство Натана Перельмана: к книге приложен CD с записями произведений Шуберта (три сонаты и миниатюры), Прокофьева (Вальс из оперы «Война и мир» в фортепианном переложении Н.Е.) и Шостаковича (цикл «Танцы кукол»).

Презентация издания прошла 23 мая в Музее-квартире А.Б. Гольденвейзера в Москве (отдел ВМОМК имени М.И. Глинки). ■

## ВЕНОК АКЦЕНТОВ



**Волгоград-фортепиано — 2012. Сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства. Ред.- сост. Михаил Лидский. Волгоград, 2012.— 320 с., ил., нот. Тираж 500 экз.**

Четвёртый сборник «Волгоград-фортепиано» оказался не менее интересным, чем предыдущие (2000, 2004, 2008). С огромным удовольствием отмечу, что почти за полтора десятилетия серии удалось сформировать не только круг постоянных авторов и героев, но и фирменный стиль: перефразируя Глинку, издание «равно докладно» знатокам и любителям, высокий научный уровень и компетентность сочетаются с доступной, увлекательной, часто беллетристичной (в высшем смысле слова) формой подачи материала.

Первый большой раздел сборника озаглавлен LES TOMBEAUX; как известно, у этого французского слова нет точного русского перевода. Название известной фортепианной сюиты Мориса Равеля *Le tombeau de Couperin* — «Гробница Куперена» — весьма точно определяет основную идею раздела. Перед нами **несколько собраний материалов памяти великих пианистов XX века** — Эмиля Гилельса, Станислава Нейгауза, Татьяны Николаевой, Самуила Фейнберга. В каждом из этих собраний — своя внутренняя логика: в нейгаузовском венке акцент сделан на воспоминания сына С.Г., Генриха Нейгауза-младшего и на чрезвычайно ценном списке репертуара и аудио- и видеозаписей пианиста (в основном, составленных им самим); николаевский венок — воспоминания Михаила Петухова и дополняющее их интервью Михаилу Лидскому, а также небольшая подборка писем Дмитрия Шостаковича и список сочинений Т.П.; фейнберговский венок — прежде всего, подборка его писем разным адресатам (выделяются фигуры Александра Гольденвейзера, Александра Гедике, Павла Ламма, Левона Атовмьяна, Виктора Мержанова) из собраний РГАЛИ и ВМОМК имени Глинки, а также из личных архивов. Самый большой венок (по количеству материалов, но не по объёму в сборнике) — памяти Эмиля Григорьевича Гилельса. Этот пианист — сквозная

фигура всей серии «Волгоград-фортепиано», и в каждом случае удаётся найти оригинальный подход к «предмету». На сей раз первая половина гилельсовского раздела — это отклики советской и зарубежной прессы начала 1930-х — конца 1970-х годов, вторая — воспоминания об Э.Г. Некоторые материалы печатаются с согласия Фонда Эмиля Гилельса во Фрайбурге, возглавляемого Феликсом Готлибом. Весьма интересно, что авторитетные отечественные исследователи фортепианного искусства — Александр Церетели, Александр Меркулов, Григорий Гордон — предоставили свои материалы, написанные несколько десятилетий назад для газеты «Советская культура» и журнала «Советская музыка»; также опубликована статья Евгения Либермана. К примеру, яркий контраст ждёт читателей уже в самом начале: прологом ко всему собранию служит статья немецкого музыкального критика Инго Хардена для журнала *Fono Forum* (октябрь 1972), а за ней следует печально знаменитый материал Виктора Городинского «Воспитание Эмиля», опубликованный 17 февраля 1934 газетой «Советское искусство».

Вторая часть сборника — **интервью, воспоминания, статьи** — затрагивает как знаменитые, так и совсем не знакомые фигуры фортепианного искусства. Среди последних — Ольга Ачкасова-Юниус, ученица Анны Есиповой. О судьбе артистки, о том, как сталинский террор пытался уничтожить любую память о ней, рассказывает материал Татьяны Подрабинек. Выделим также серию бесед с зарубежными пианистами Кэролы Гринди (фрагмент книги, опубликованной ИД «Классика-XXI»).

Наконец, третья часть сборника — **источниковедческая**. Здесь выделяется факсимильная рукопись Прелюда «К послеполуденному отдыху фавна» Дебюсси в фортепианной обработке Анатолия Ведерникова (публикация О.В. Худякова); Соната ля мажор, ор. 120 Шуберта с пометками ещё одной «сквозной» героини серии «Волгоград-фортепиано» — Марии Гринберг (публикация О.А. Макаровой), а также статья Макса Регера о Песнях без слов Мендельсона, написанная к 100-летию со дня рождения последнего (1909; перевод и комментарии Виктора Шпиницкого).

Многие материалы сборника «Волгоград-фортепиано-2012» опубликованы впервые; часть из них, как уже было замечено, заимствованы. При этом история самого фортепианного искусства соединяется с историей сборника о фортепианном искусстве: в конце гилельсовского раздела опубликован материал Александра Церетели «Воспоминания о короткой переписке с Э.Г. Гилельсом». Впервые он появился в первом сборнике «Волгоград-фортепиано» (2000), а в нынешнем автор с удовольствием отмечает, что память о пианисте «деятельно жива».

Постскрипtum сборника — статья Михаила Лидского памяти скончавшегося в 2012 году пианиста Игоря Никоновича.

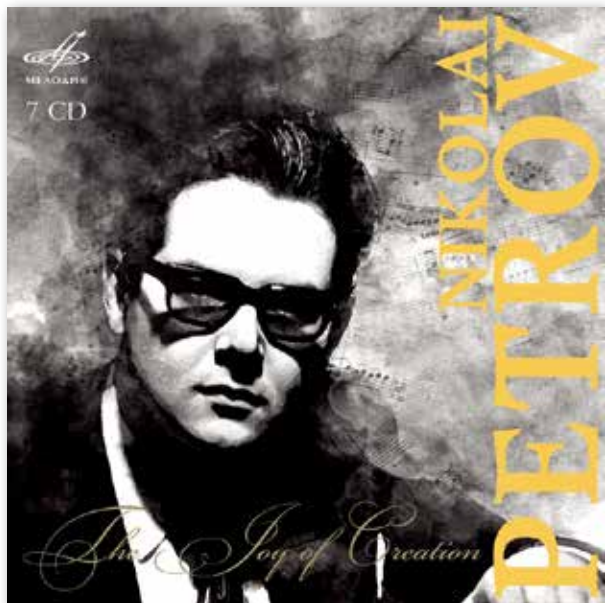
Отмеченные заимствования совершенно не уменьшают значимости всего издания, отличающегося, как уже говорилось, и стройностью концепции, и профессионализмом самих материалов. Возможно, стоило бы добавить небольшую вступительную статью, освещающую проблематику сборника, а также краткие сведения обо всех его авторах. ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**

# РАДОСТЬ СОЗИДАНИЯ

К 70-летию со дня рождения Николая Петрова (1943–2011) Национальный фонд поддержки правообладателей и фирма «Мелодия» выпустили антологию записей выдающегося пианиста — 7 компакт-дисков под титулом «Радость созидания».

92



**В** 2011 году не стало двух выдающихся российских пианистов: 29 апреля в Ганновере скончался Владимир Крайнев, 3 августа в Москве умер Николай Петров. Каждый в той или иной мере соединял сегодняшний день русского пианизма с его золотым веком: Крайнев был учеником Генриха и Станислава Нейгаузов, Петров закончил класс Якова Зака, также нейгаузовского ученика. Пианисты принадлежали к одному поколению; почти одновременно стали лауреатами международных конкурсов — одними из первых среди студентов Московской консерватории того времени. В 1962 году Петров занял второе место на I конкурсе пианистов имени Вэна Клайберна, годом позже Крайнев завоевал «серебро» на I конкурсе в Лидсе (тогда же первую и вторую премии на конкурсе имени Лонг и Тибо в Париже получили Виктор Ересько и Оксана Яблонская). В 1964 году Петров стал лауреатом Конкурса имени Королевы Елизаветы в Брюсселе, а Крайнев победил на конкурсе в Лиссабоне.

В судьбах двух пианистов заметны и другие сближения — тем более горько, что оба ушли сравнительно рано. В нынешнем году отмечается 70-летие со дня рождения Николая Петрова,

и к этой дате приурочен выпуск антологии его записей разных лет. Следует отметить роль Марка Зильберквита в её составлении; он не только предоставил для буклета свое подробное интервью с Петровым, взятое для книги о крупнейших российских пианистах, но и написал биографию маэстро. При решающем участии Зильберквита была также выпущена книга Владимира Крайнева «Монолог пианиста», и было бы естественно предположить, что через год, когда будет отмечаться 70-летие со дня рождения Крайнева, в свет выйдет и его собрание исполнений. Тем более что в свое время Крайнев активно записывался, однако сейчас на компакт-дисках его записей практически нет.

Насколько Крайнев и Петров были разными людьми и пианистами, видно из их высказываний на такие принципиальные темы, как пианистические конкурсы или камерное музицирование. Вспоминая о своем несогласии с Рубеном Агароняном, примариусом Квартета имени Бородина с 1996 года, в трактовке Фортепианного квинтета Шостаковича, Крайнев говорил: «Что написано у автора? Квинтет для фортепиано и струнного квартета — фортепиано на первом месте. И когда солист находится на сцене, остальным следует слушать и делать то, что говорит солист». **Фортепианный квинтет Шостаковича**, записанный с Квartetом Бородина в 1977 году, — одно из лучших исполнений в антологии записей Петрова, и тем интереснее следующие его слова: *«Нигде культура пианиста не проявляется столь ярко, как при его участии в камерном ансамбле. Здесь немедленно становится очевидным — понимает или нет данный музыкант стиль композитора, соотношение звучания различных инструментов; здесь видна даже его манера поведения за этим инструментом. Играя, например, в квинтете, музыкант не чувствует себя солистом и не ведет себя как солист. Пианист не должен раскачиваться, сидя за роялем, размахивать головой или руками, даже если он привык к этому, играя самостоятельно. Такое поведение выглядело бы абсурдно, когда другие участники ансамбля спокойно,*

без лишних движений играют, не демонстрируя своих эмоций. Пустяк? Да, но это очень важно».

Эту беседу, открывающую собрание записей Петрова, хочется цитировать целиком; в отличие от интервью Петрова последних лет, во многом акцентирующим «свинцовые мерзости» современной российской жизни, она посвящена исключительно музыке. Интервью состоялось в 1981 году, когда знаменитому пианисту не исполнилось еще и сорока; большинство записей, вошедших в антологию, к тому моменту уже было сделано, и они говорят о таланте Петрова красноречивее всего. Однако его размышления о камерном исполнительстве буквально

Увы, на семи дисках антологии, если не считать фортепианных дуэтов, это единственное сочинение в жанре камерной музыки. Не слишком много здесь и концертов с оркестром, которых в репертуаре Петрова было несколько десятков, — всего четыре: **Второй Рахманинова, Первый Шостаковича, Первый Щедрина и Третий Прокофьева**. Два последних следует отметить особо: запись концерта Щедрина — полное соответствие между произведением и исполнителем, буквально купающемся в музыке, подтверждая свою репутацию гедониста. Наслаждение, которым пианист щедро делится со слушателями, возвышает эту запись даже

**Н. Петров: «Звукозапись — это благодеяние и счастье для нас, исполнителей. Однако некоторые пианисты слишком уж эксплуатируют возможности, предоставляемые нам самыми различными техническими средствами, используя их для бесконечных дублей и дополнительных переделок. В результате с профессиональной точки зрения это выглядит нечестно: достижение высокого качества исполнения фактически осуществляется с помощью чисто технических средств звукозаписи. (...) Поэтому я считаю запись выступления вживую особенно ценной. Конечно, возможность «обессмертить» то или иное выступление — это замечательная вещь. (...) Но, прослушав многие записи даже весьма известных пианистов, не могу не вспомнить и не процитировать замечательный афоризм известного ленинградского пианиста и педагога, профессора Натана Перельмана: «Запись — это документ, который затем превращается в свидетельство».**

бросаются в глаза, когда слушаешь Фортепианный квинтет и пытаешься соотнести слова пианиста с его игрой.

Любопытно сопоставить эту запись Квинтета с двумя другими — в своем роде эталонными: одна сделана самим Шостаковичем с Квартетом имени Бетховена, другая — Святославом Рихтером с тем же составом Квартета Бородина. Наибольшая разница заметна в Скерцо: Шостакович и бетховенцы играют его так быстро, как только возможно — на этом фоне темпы Рихтера и бородинцев кажутся поначалу шокирующе медленными, а музыка — едва узнаваемой. В обоих названных записях, однако, фигура пианиста столь масштабна, что поневоле отвлекает внимание на себя. Именно от этого предостерегает Петров, полностью подтверждая делом слово: в его исполнении Квинтета с бородинцами ансамбль пятерых музыкантов близок к идеальному. По сравнению с двумя названными интерпретациями эта представляет собой — в лучшем смысле слова — своего рода золотую середину и может быть поставлена с ними в один ряд.

над авторской — также незаурядной, и жаль, что в наши дни не появляется новых интерпретаций этого замечательного концерта.

Третий Прокофьева, напротив, записывался десятки раз, но Петрову сопутствует удача и тут: запись сделана в 1966 году, когда пианист участвовал в Конкурсе имени Чайковского и был еще в лучшей форме, нежели всегда. Дирижирует Геннадий Рождественский, ярчайший исполнитель музыки Прокофьева — как раз в те годы он записывал все его симфонии с Большим симфоническим оркестром. Виртуозность, которой славился Петров еще со школьных лет, проявлена здесь в полной мере, и прокофьевский диск — один из лучших в антологии. Кроме Третьего концерта, на нем представлены Седьмая соната и Десять пьес (соч. 12), напоминающие о Петрове — непревзойденном мастере фортепианной миниатюры.

**Антология охватывает более четырех десятилетий — с 1963 по 2006 гг.** В 1963 году двадцатилетним Петровым записаны четыре сонаты Доменико Скарлатти — легендарное исполнение, в свое время впечатлявшее слушателей не меньше, чем «Времена года» и «Искусство

фуги», представленные Московским камерным оркестром. В семидесятые Петровым записана классика романтического репертуара — **Вебер, Шуберт, Шуман, Брамс**; в начале восьмидесятых к ней добавляются **Мендельсон и Лист**. Дальше во временном охвате собрания — пауза ровно на двадцать лет, прерванная уже в начале нового века, нового тысячелетия, когда Петров обратился к фортепианному дуэту.

**Дуэт с Александром Гиндиным** стал отдельной и исключительно яркой главой творческой биографии Петрова; маэстро словно обрел ещё одну молодость, добавив к своему репертуару целый ряд дуэтов, а также двойных концертов с оркестром. В антологии представлены **Концерт для двух клавиров C-dur Иоганна Себастьяна Баха**, а также «**Весна священная**» **Стравинского** в авторском переложении для двух фортепиано. Музыка легендарного балета, которому в нынешнем году исполнилось сто лет, подходит темпераменту Петрова явно больше Концерта Баха, звучащего в исполнении дуэта несколько механически. Хотя не стоит забывать о том, что вскоре после «Весны» Стравинский сменил свои творческие ориентиры, обратившись именно к Баху: не случайно квази-баховский Фортепианный концерт Стравинского звучит в исполнении Петрова (дирижер Сикстен Эрлинг) куда более органично, и жаль, что возможности включить эту яркую запись в антологию не представилось.

В заключение — ещё одна яркая цитата из интервью Петрова, открывающего антологию: «*Сейчас я занимаюсь не более трёх-четырёх часов в день... такого количества времени для ежедневных занятий мне вполне хватает. Конечно, перед конкурсом Вэна Клайберна я занимался по семь-восемь часов в день, но это было для меня сплошным кошмаром*». Это слова сложившегося мастера, яркого солиста с обширным репертуаром — и тем примечательнее, что три десятилетия спустя, в одном из последних интервью, Петров говорил о занятиях иначе: «*Это нескромно с моей стороны, но могу сказать, что Господь Бог подарил мне с юных лет силы и талант. Как в четвёртом классе ЦМШ я сдал экзамен по гаммам, так с тех пор не сыграл ни одного упражнения. Всё это я нахожу в текстах тех сочинений, над которыми работаю. Есть пианисты, которым необходимо перед выступлением разыграть. Мне это не требуется... Я никогда в жизни не носил перчаток. Мне не надо греть руки, они всегда у меня горячие. Рихтер занимался по четырнадцать часов, а Рубинштейн — два, а может быть, и вообще не занимался. Так что считайте меня страшным лентяем и сибаритом*».

Что ж, способность к тому, чтобы постоянно меняться, — один из главных признаков настоящего мастера, и тем большей потерей стал уход Петрова, ещё многое собиравшегося сказать своей публике. ■

**Илья ОВЧИННИКОВ**





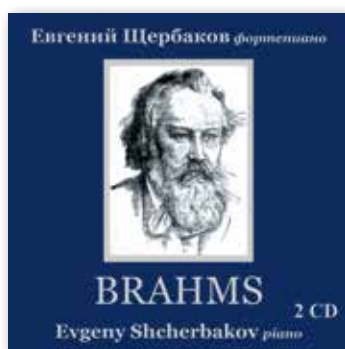
# ЛЕТОПИСЬ В ЗВУКАХ



Главная отличительная черта каталога московского музыкального издательства «АРТсервис» — демократичность: наряду с классической музыкой здесь представлены джаз, фолк, авторская песня и другие направления. Но даже один только классический раздел каталога поражает богатством — десятки имён композиторов и исполнителей. Это и молодые музыканты, и те, кто вот-вот станут звёздами, и признанные мэтры. «Наша главная цель — продвижение некоммерческой музыки и отечественных исполнителей, выпуск раритетов и воплощение оригинальных авторских идей. основополагающий принцип работы — выпуск проектов, полностью очищенных по авторским и смежным правам и отвечающих современным техническим требованиям».

Мстислав Ростропович, Валентин Берлинский, Тимофей Докшицер, Юрий Башмет, Фридрих Липс, Алексей Любимов, Максим Федотов, Александр Князев, Алла Васильева, Вера Горностаева, Лидия Давыдова, Иван Монигетти — вот лишь немногие музыканты, чьи уникальные записи представлены в каталоге «АРТсервиса». Издательство уделяет особое внимание музыке современных российских композиторов — среди них Сергей Беринский, Борис Тищенко, Михаил Броннер, Ефрем Подгайц и многие другие. «АРТсервис» — это исторические записи сегодня и абсолютно новые записи, которые могут стать историческими уже завтра.

95



## Евгений Щербаков | Брамс

Евгений Щербаков — композитор и теоретик, преподаватель Академического музыкального колледжа при Московской консерватории и старший преподаватель консерватории по музыкально-теоретическим дисциплинам (композиторский факультет, кафедра инструментовки). Окончил Московскую консерваторию по композиции, в 1993–95 гг. обучался в ассистентуре-стажировке. В течение многих лет сочетал преподавание с концертной деятель-

ностью, выступал во многих городах России; в сотрудничестве с Ольгой Седельниковой (сопрано) исполнил все романсы Глинки, все вокальные сочинения Прокофьева, а также произведения Перселла, Брамса, Листа. С Анастасией Чеботаревой (скрипка) гастролировал по Германии, Турции, Италии, давал сольные концерты во Франции и Испании. В его репертуаре — «Гольдберг-вариации» Баха, сонаты Бетховена, баллады и Соната № 3 Шопена, сочинения Листа, прелюдии и Сюита для фортепиано Дебюсси, «Исламей» Балакирева, «Картинки с выставки» Мусоргского, Этюды-картины и прелюдии Рахманинова, «Петрушка» Стравинского, Прелюдии и фуги Шостаковича, скрипичные сонаты Брамса, Штрауса, Франка, фортепианные концерты Сен-Санса, Грига, Прокофьева, «Рhapsодия в стиле блюз» Гершвина, «Фантазия на темы Рябинина» Аренского.

Евгений Щербаков — автор нескольких десятков сочинений, среди которых симфонии, симфонические увертюры и фантазии, концерт для скрипки с оркестром, концерт для мужского

хора «Псалмы Давидовы», камерные ансамбли, произведения для фортепиано, вокальные циклы на стихи Ахматовой, Заболоцкого, Цветаевой. Член Союза композиторов России с 1996, Союза Московских композиторов с 1997, постоянный участник Международного фестиваля современной музыки «Московская осень». Среди исполнителей музыки Щербакова — скрипач Александр Тростянский, виолончелист Рустам Комачков, московский камерный оркестр «Времена года» п/у Владислава Булахова.

Особое место в репертуаре маэстро занимают сочинения Брамса: оба фортепианных концерта, фортепианные сонаты, камерные ансамбли и другие. Выпустив два диска музыки Щербакова, издательство «АРТсервис» представляет двойной альбом Щербакова-пианиста, целиком посвященный Брамсу. На первом диске звучат четыре баллады ор. 10, объединенные с двумя каприччио и двумя интермеццо из ор. 76. Второй диск полностью отдан поздним сочинениям — это пять пьес из цикла «Семь фантазий» ор. 116, три интермеццо ор. 117, а также избранные пьесы из ор. 118 и 119. Для того, чтобы войти в эту репертуарную сокровищницу, требуется определенное мужество; Щербакову — зрелому исполнителю и композитору — его хватает вполне.



## Юлия Монастырская | Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Чайковский

«Я люблю играть хорошо известную музыку, — говорит незрячая пианистка Юлия Монастырская (Монастыршина-Ядыкина). — Всегда интересно пройти по тропе, исхоженной миллионами до тебя, и найти на ней нечто, не замеченное остальными». Юлия родилась в Москве в 1972 году, в 1990 окончила Музыкальное училище им. Ипполитова-Иванова и поступила на фортепианный факультет Московской консерватории в класс профессора Татьяны Николаевой. В 1993 поступила на теоретико-композиторский факультет, в 1996 закончила

оба факультета с отличием, в 1999 — аспирантуру по специальности «музыкальное искусство». Лауреат международных конкурсов имени Баха (Лейпциг, 1990, II премия), «Концертино Прага» (1991, I премия), имени Брайля (1991, I премия). Кандидат искусствоведения (2000). Доцент кафедры истории и теории музыки Государственной классической академии имени Маймонида (с 2008). Издательством «Артсервис» выпущены три диска Юлии Монастырской с сочинениями Баха (Парти-та e-moll, Французская сюита G-dur), Моцарта (две сонаты и Фантазия d-moll), Бетховена (Соната № 31), Шуберта (два Экспромта) и Чайковского («Времена года»).

*«Эти диски для меня — «вторая жизнь», возвращение после более чем десятилетнего перерыва, — размышляет Юлия. — Конечно, меня уже забыли... Но, с другой стороны, профессия пианиста уникальна: танцовщики уходят со сцены в 35 лет, певцы заканчивают около 50. Пианист к 40 годам уже имеет духовный багаж, ему есть что сказать... Наибольший интерес представляет для меня «нефортепианная музыка», которую можно сыграть на фортепиано. Такова, например, клавирная музыка И. С. Баха... Бах идеален для передачи энергии исполнителя слушателю. Исполнение баховской музыки — это всегда «введение» публики в некое транс-овое состояние, своего рода гипноз... Мечтаю записать двухголосные инвенции и трёхголосные симфонии, все французские, английские сюиты и партиты. Сверхзадача — выпустить антологию клавирной музыки Баха.*

Моцарт — один из самых сложных для понимания композиторов. Несмотря на кажущуюся простоту и гармоничность, он вовсе «не стремится» общаться с исполнителем и уж тем более со слушателем. Чтобы быть соразмерным искусству Моцарта, нужно до него «дорости», «дозреть». События у Моцарта происходят с такой «скоростью», которая обычному человеку неподвластна... Наверное, поэтому так мало людей, по-настоящему хорошо играющих музыку Моцарта. [...] Для меня опус 110 — глубоко личная история. Не слухавлю, если скажу, что именно это сочинение Бетховена было все эти годы моей «путеводной звездой», моим «ангелом-хранителем». У нас с Бетховеном где-то сходные судьбы: он оглох, я ослепла, он был брошен всеми, и я в какой-то момент потеряла себя в жизни. Когда мне было особенно трудно, я садилась за инструмент и начинала играть опус 110, и музыка давала мне то, в чём я так нуждалась — силу духа, силы жить и выжить.

Цикл «Времена года» настолько совершен, что здесь невозможно ни убавить, ни прибавить ни одной ноты. Убери из этого «здания» хоть один кирпичик, и оно рассыпется. Кроме того, это произведение космического масштаба. Пейзажная зарисовка времён года составляет, наверное, лишь сотую часть тех смыслов и откровений, которые здесь есть... Для меня исполнение произведения — результат длительных раздумий по поводу исполняемого и даже музыковедческого исследования. Я люблю возвращаться к ранее сыгранному и открывать в нём всё новые грани».



## Павел Домбровский, Евгений Тонха | Брамс, Бетховен, Друбич

Альбом пианиста Павла Домбровского и виолончелиста Евгения Тонхи продолжает дискографию участников московского фестиваля камерной музыки «Возвращение». На протяжении первых лет его называли «форумом молодых исполнителей, съехавшихся домой на зимние каникулы» — как вдруг привычная формулировка устарела. К десятилетию фестиваля, отмечавшемуся в 2007 году, многие его герои стали частью московской и европейской музыкальной элиты: скрипач Роман Минц и гобоист Дмитрий Булгаков, виолончелисты Кристина Блаумане и Борис Андрианов, пианисты Яков Кацнельсон, Екатерина Апекишева и Александр Кобрин, альтист Максим Рысанов, кларнетист Игорь Федоров, гитарист Дмитрий Илларионов и другие.

К этому кругу принадлежат и Павел Домбровский с Евгением Тонхой. Тонха — постоянный участник «Возвращения», Домбровский впервые сыграл на фестивале в 2011 году, однако это всё равно случилось бы рано или поздно: круг «Возвращения» постоянно расширяется, и если появляется яркий исполнитель с широкими репертуарными взглядами, он наверняка попадает в этот круг. А Павел Домбровский — именно такой музыкант: и шедевры романтизма, и класси-

ка XX века звучат в его интерпретации крайне свежо, будь то сонаты Шуберта или Musica stricta Андрея Волконского. В свою очередь, Тонха участвует в ряде международных фестивалей, выступает в России и за её пределами, активно сотрудничает с современными композиторами. Один из примеров такого сотрудничества — пьеса Анны Друбич Intro Version для виолончели соло, записанная в конце программы.

Друбич окончила высшую школу музыки и театра в Мюнхене, выступает как пианист и композитор. На одном диске с сочинениями Брамса и Бетховена её пьеса звучит вполне органично — нет более естественного пути для постижения новой музыки, кроме как в одном контексте с классикой, которая тоже когда-то была нова. Впрочем, композиционно было бы более удачно поместить её не в финал, а в середину, между Бетховеном и Брамсом: там она воспринималась бы как естественный центр программы. Семиминутная Intro Version для виолончели соло больше всего напоминает пьесы, которые создаются для конкурсов виолончелистов. Она начинается как попытка монолога, где говорящий несколько раз прерывает сам себя, не решаясь продолжить — или это скорее диалог и вопросы нетерпеливого собеседника? Затем картина резко меняется, задумчивость сменяется острой ритмичностью, как будто кто-то переключил канал с классики на рок. Впрочем, скоро виолончель возобновляет свой грустный монолог, звучащий всё более устало. Евгений Тонха — адресат и первый исполнитель сочинения — наверняка найдет в нем со временем новые краски.

Виолончельная соната Брамса № 1, открывающая диск, поначалу разочаровывает: то ли музыкантам в тот день не хватило вдохновения, то ли дело в том, что запись всё же — суррогат живого исполнения? Впрочем, сомнений хватает на полторы минуты: затем в музыке появляется драйв, она начинает дышать. На протяжении всей первой части подобные перепады повторяются, а фортепиано время от времени заглушает виолончель. Вторая и третья части сонаты звучат куда ровнее и твёрже, словно до того музыканты лишь разогнались. Гораздо более взвешенным представляется прочтение Второй виолончельной сонаты Бетховена — лучшего номера диска. В этом номере музыканты выступают как равноправные партнеры, тогда как в сонате Брамса Домбровский показывает себя более чутким ансамблистом. ■

**Илья  
ОВЧИННИКОВ**



# ПОД ЗНАКОМ ГОРОВИЦА

**С** 17 по 24 апреля в Киеве прошел X Международный конкурс молодых пианистов памяти Владимира Горовица. В этом году на сцене Киевского дома ученых и Национальной филармонии Украины выходили совсем юные музыканты — участники состязания в группе «Горовиц-Дебют» и младшей группе. По словам генерального директора конкурса Юрия Зильбермана, именно эта, «детская» часть музыкального соревнования, — «самая интересная и привлекательная, потому что малыши играют так, как живут, а живут они искренне».

За несколько конкурсных дней киевляне познакомились с 83 маленькими пианистами от 7 до 15 лет. «География» музыкального события охватила 12 стран: Австралию, Беларусь, Великобританию, Грузию, Канаду, Китай, Молдову, Россию, Турцию, Украину, Швейцарию и Япо-

нию. Наиболее опытные и подготовленные из участников выступали в младшей группе — в «классическом» трёхтурном состязании с исполнением концерта с оркестром в финале. Однако создатели конкурса видели свою задачу, прежде всего, в том, чтобы наблюдать талантливых ребят с самого раннего возраста и постепенно вводить их во «взрослую» концертную и конкурсную жизнь. Но не все маленькие музыканты до 14 лет могут подготовить большую программу и преодолеть колоссальную эмоциональную нагрузку. Поэтому в 2000 г. к трём возрастным категориям основного соревнования присоединилась группа «Горовиц-Дебют» с более гибкими условиями для начинающих пианистов: однотурное прослушивание ребят, знакомящее их с правилами «взрослых» состязаний, но — в миниатюре. Здесь участникам до 14 лет предо-

Жюри конкурса



ставляется возможность попробовать себя в одной (или нескольких) из четырёх номинаций с самостоятельным выбором программы и небольшими временными ограничениями. Номинация «А» предполагает выступление продолжительностью до 10 минут, «В» — до 15 минут с обязательным исполнением этюда, «С» — до 25 минут с включением в репертуар сонаты или вариаций и виртуозного произведения. Участники в номинации «D» демонстрируют своё мастерство в ансамблевой игре, исполняя концерт для фортепиано с оркестром в сопровождении второго рояля. Победительница в этой категории — Окуи Шио из Японии (8 лет) — на торжественной церемонии закрытия конкурса выступила с оркестром Национальной филармонии, сыграв концерт Гайдна D-dur.

Антоний Барышевский, обладатель I премии в группе «Горовиц-Дебют» IV Международного конкурса молодых пианистов памяти Владимира Горовица в 2000 г. и II премии в средней группе VI Международного конкурса молодых пианистов памяти Владимира Горовица в 2005 г., а сейчас — концертирующий пианист и лауреат многих международных конкурсов, отметил, что «для маленького ребенка возможность поиграть с оркестром — это колоссальный жизненный опыт, а выступления в прекрасном зале, на замечательных роялях и для высокопрофес-

сионального жюри — это большая радость для участников». **Жюри** конкурса уже традиционно возглавил заслуженный артист Украины, профессор Национальной музыкальной академии Украины **Валерий Козлов**. По его словам, «критерием оценки на любом конкурсе является не только профессионализм, но и талант. Однако требовать большого профессионализма, например, в группе «Горовиц-Дебют» — сложно. Поэтому основной критерий — это талант». В жюри в нынешнем году работали **Паола Вольпи** (Италия) — профессор Государственной академии им. Николо Сала в г. Беневенто, **Паскаль Галле** (Франция) — профессор Консерватории Монтрей-Су-Буа, **Эльза Колодин** (Германия) — профессор Музыкальной академии Фрайбурга, **Станислав Почекин** (Испания — Россия) — профессор, заведующий кафедрой фортепиано Барселонской высшей консерватории Liceo и **Валида Расулова-Сук** (США) — профессор Люси Мозес Скул и Франко-американской школы музыки Нью-Йорка.

Подводя итоги состязания, В. Козлов отметил, что «конкурс набирает обороты в профессиональном отношении. К примеру, в младшей группе можно было услышать «Петрушку» И. Стравинского или «Andante maestoso» из «Щелкунчика» П. Чайковского в концертной обработке М. Плетнёва. Мы сами поражаемся: вы-



ходит маленький мальчик, Александр Малофеев, и играет сложнейшее сочинение. Поэтому каждый конкурс не только открывает новые имена, но и показывает более высокий уровень по сравнению с предыдущим». Нужно сказать, что финалисты конкурса в младшей группе и в третьем туре удивляли слушателей исполнением сочинений абсолютно «взрослого» фортепианного репертуара. Со сцены Национальной филармонии в их исполнении звучали концерты для фортепиано с оркестром Э. Грига, П. Чайковско-

го (№ 1) и Ф. Шопена (№ 2). Ещё одним подтверждением слов В. Козлова стало и нестандартное распределение премий в группе «Горовиц-Дебют». Здесь, несмотря на предусмотренные условиями шесть призовых мест, все они были присуждены только один раз — в номинации «В». В других номинациях уровень исполнения участников жюри признали настолько высоким, что присудили по несколько первых и вторых премий (номинация «А», три первых и четыре вторых места!). ■





Впечатлениями о конкурсе и его «открытиях», а также размышлениями о конкурсной стороне музыкальной жизни поделился Станислав Почекин — профессор, заведующий кафедрой фортепиано Барселонской высшей консерватории Лицео, профессор Академии фортепиано г. Мурхардт (Германия) и художественный руководитель Международного конкурса пианистов в Андорре.

*— Расскажите, пожалуйста, о критериях оценивания юных конкурсантов. На что в их исполнении Вы обращаете внимание в первую очередь?*

— Я думаю, что критерии оценивания были такими, которые мы бы применили и к более взрослым музыкантам. Оценивалась и музыкальность, и пианистическая подготовка, и умение держать себя на сцене — все те факторы, из которых складывается оценка обычного конкурсного исполнения. И были совершенно удивительные случаи, как, например, с А. Малофеевым: как он ловко «выпутался» из фуги Баха, где забыл текст. Не каждому взрослому дано таким образом выйти из сложной ситуации, которая может подстергать на сцене любого. Мне кажется, что это — уже недетское владение музыкой, которую ты играешь. Фактически участники конкурса — это маленькие профессионалы.

*— В этом году особенно ярко проявился такой парадокс: детский конкурс — и совсем недетский репертуар. Является ли это отражением общей тенденции времени?*

— Это общая тенденция, но я не могу сказать, что она во всём положительна. Это так только в том случае, когда, как говорится, победителей не судят — когда ребенок вышел и сыграл «взрослое» произведение на таком уровне, на котором может сыграть и взрослый. Значит, ребенок уже подготовлен к музыке, которую он играет. Но были выступления и с явно завышенной программой. Как правило, это не приводит к хорошему конечному результату. Я считаю, что это неверная педагогическая тактика. Лучше развивать ученика постепенно, нежели вот так. Но в каждой конкретной ситуации нужно свое решение.

— *А возможно ли в исполнении маленьких пианистов отличить их собственное «слышание», понимание музыки от «наученности» и хорошей школы?*

— Да, безусловно. И были такие случаи, когда дети 8–9-летнего возраста «слышали» уже как... зрелые музыканты. Хотя, конечно, сложно применять к ним такое слово, ведь восприятие складывается из двух элементов — из того, что видишь, и того, что слышишь. И когда слышишь одно, а видишь на сцене такого малыша, то это и восхищает, и приятно удивляет одновременно. Я много езжу по конкурсам, и, честно говоря, больше люблю детские. Но за границей их очень мало.

— *Чем можно объяснить такую ситуацию?*

— Там очень низкий уровень начального образования — просто никакой... Поэтому «прорываются» единицы — когда и дети имеют соответствующие способности, чтобы играть на каком-то инструменте, и их родители относятся к этому серьёзно, и им удаётся найти хорошего детского педагога, что очень сложно. Потому что, если многие хорошие педагоги и уехали в своё время из России на Запад, то в основном это были преподаватели консерваторий, и детская специфика — не их профессиональный «конёк». Так что те конкурсы, которые за границей есть, сильно отличаются от наших по уровню. Бывает, что премии давать почти некому — если только нет сильных ребят из бывших советских республик или из Китая. Кстати, в Китае очень хорошая фортепианная школа — именно детская. А вот подростки, которые уже могут поступать в вузы, как правило, из Китая уезжают.

— *Является ли участие в детских конкурсах обязательным условием успешной «взрослой» карьеры музыканта?*

— Я считаю, что нет. И, может быть, некоторым детям это даже во вред. Участие в конкурсах не должно быть обычной практикой. Для ребенка, который идёт туда с надеждой быть замеченным, получить какую-то премию, ситуация, когда он ничего не получает, становится травмой. Ведь для детей это не так, как для взрослых. Среди пианистов сейчас есть целое поколение, которое на конкурсах просто зарабатывает деньги. На одном — вылетел с первого тура, на другом — получил первую премию. Знаете, конкурс — это лотерея. Правда, при этом надо уметь играть. Но всё-таки случайность определяет многое. И с детьми в этом плане нужно быть очень аккуратными. К сожа-

лению, многие педагоги грешат тем, что если есть хороший, по-настоящему талантливый ученик, то нужно обязательно показать его на каком-нибудь конкурсе, чтобы немножко пропагандировать своё имя. Если психика ребенка позволяет выдерживать «удары судьбы», то, может быть, и можно попробовать, но — снова повторю — очень осторожно.

— *Какой должна быть тактика педагога в случае неудачного выступления ребенка на конкурсе?*

— Педагог всегда должен быть психологом, в противном случае он не педагог. У меня нет опыта работы с детьми, но думаю, что учитель не должен акцентировать внимание на неудаче, иначе она может повториться потом не раз и не два. Нужно найти такие моменты, которые могут ребенка подбодрить: ведь не всё же он сыграл плохо, в конце концов. И не всегда он играет плохо и поэтому не прошёл. Бывает так, что он играет хорошо, но тот, кто рядом, играет лучше. Или ошибка жюри — всё бывает в жизни. Педагог не должен делать из этого трагедии. Во всяком случае, я бы сделал так.

— *В каждой из трёх первых премий в младшей группе есть участники из Китая или китайского происхождения, и все они в финале играли музыку славянскую — концерты Ф. Шопена, П. Чайковского. Значит ли это, что «география» музыканта и произведения больше не имеет значения?*

— Я не очень убеждён, что нужно быть китайцем, чтобы лучше играть китайскую музыку, или что Рахманинова лучше всех играют русские. Может быть, так и совпадает в большинстве случаев, но... вспомним, как Вэн Клайберн играл Третий концерт С. Рахманинова — дай Бог каждому русскому так сыграть... Я думаю, важно просто любить ту музыку, которую ты играешь.

— *Скажите, пожалуйста, несколько слов о лауреатах — чем запомнились их выступления?*

— Чэнь Сюехун, который получил первую премию, на всех трёх турах выделился из общей группы. Прежде всего — особым отношением к звуку, очень благородным звучанием инструмента, профессиональной уверенностью и глубиной понимания музыки. Он замечательно играл пьесы В. Сильвестрова и «Элегию» Н. Лысенко — вот, кстати, пример — это же не китайская музыка.



Для меня открытием стал Юнь Тони Сици (II премия). На третьем туре он меня просто удивил. Я не так положительно относился к нему предыдущие два тура, не совсем он меня убеждал. Но в финале он сыграл I часть Второго концерта Ф. Шопена просто замечательно — романтично, с хорошим вкусом, что всегда не просто в музыке этого композитора, и, в общем, очень профессионально.

Мария Клименко (II премия) также обладает всеми профессиональными качествами. Она играла очень «деланно» — и в музыкальном, и в пианистическом отношении, хорошо чувствовала себя с оркестром. Кстати, что тоже важно, потому что все ребята (или почти все, я так полагаю), играли с оркестром первый раз в жизни, что совсем непросто. И у многих из них это получилось — они хорошо, как-то «по-взрослому» слушали оркестр.

Что касается Лу Син Ю (III премия), то он произвел на меня большое впечатление своим пианистическим потенциалом. Возможно, ему пока не хватает музыкальной зрелости, но уже сейчас он обладает качественным пианизмом, артистической волей — достаточно вспомнить его исполнение III части Первого концерта П. Чайковского, где Лу Син Ю с завидной легкостью справлялся с такими пианистическими сложностями, которые доставляют немало хлопот и зрелым, концертирующим пианистам.

Александр Малофеев (IV премия) — очень интересный, талантливый мальчик, с хорошими артистическими данными, но его подвело отсутствие опыта игры с оркестром. У него были очень хорошие вещи и в первом, и, в особенности, во втором турах. Он играл Вальс из «Фауста» Гуно–Листа, а ведь это труднейшая, виртуозная пьеса. И ему удалось, как мне кажется, достичь достаточно хорошего уровня исполнения этой пьесы.

Много интересных ребят было в группе «Горовиц-Дебют». Например, в номинации «В» первую премию получил замечательный мальчик — Богдан Волошин. Было очень приятно его слушать. Он — тоже своего рода «открытие». И замечательно, что это произошло именно на конкурсе Горовица. Я думаю, что этот конкурс запомнится ему на всю жизнь.

И ещё, говоря о конкурсе в целом, я хочу отметить очень хорошую организацию, какую мало где встретишь. Я каждый год бываю примерно в пяти жюри, и могу сказать это с уверенностью. Организационный комитет работает, как отлаженный механизм. И Юрий Зильберман — редкий человек по энергии, по тому об-

ширному полю деятельности, которой он занимается. Такой вдохновитель всегда должен быть, потому что ни один конкурс не «катится» сам по себе, как вагон по рельсам. Обязательно кто-то его должен «толкать». Это, как правило, один человек, вокруг которого работают другие. Но всё-таки «сердцем» конкурса всегда бывает кто-то один. Я думаю, так даже лучше, потому что если их было бы два, то они между собой не ладили бы — как это бывает и в жизни, и в природе. Поэтому я уезжаю под большим впечатлением и от конкурса вообще, и от детей, которых я услышал. Я думаю, что через несколько лет какие-то фамилии мы сможем услышать и на «взрослых» конкурсах, и на концертной эстраде. Будем надеяться на это.

X Международный конкурс молодых пианистов памяти Владимира Горовица еще не окончен — весной 2014 г. Киев услышит выступления пианистов в средней и старшей группах. Маленькие же музыканты в следующий раз выйдут на киевские сцены в 2015 г. ■

**Мария  
ВОРОНИНА**

#### ЛАУРЕАТЫ, МЛАДШАЯ ГРУППА

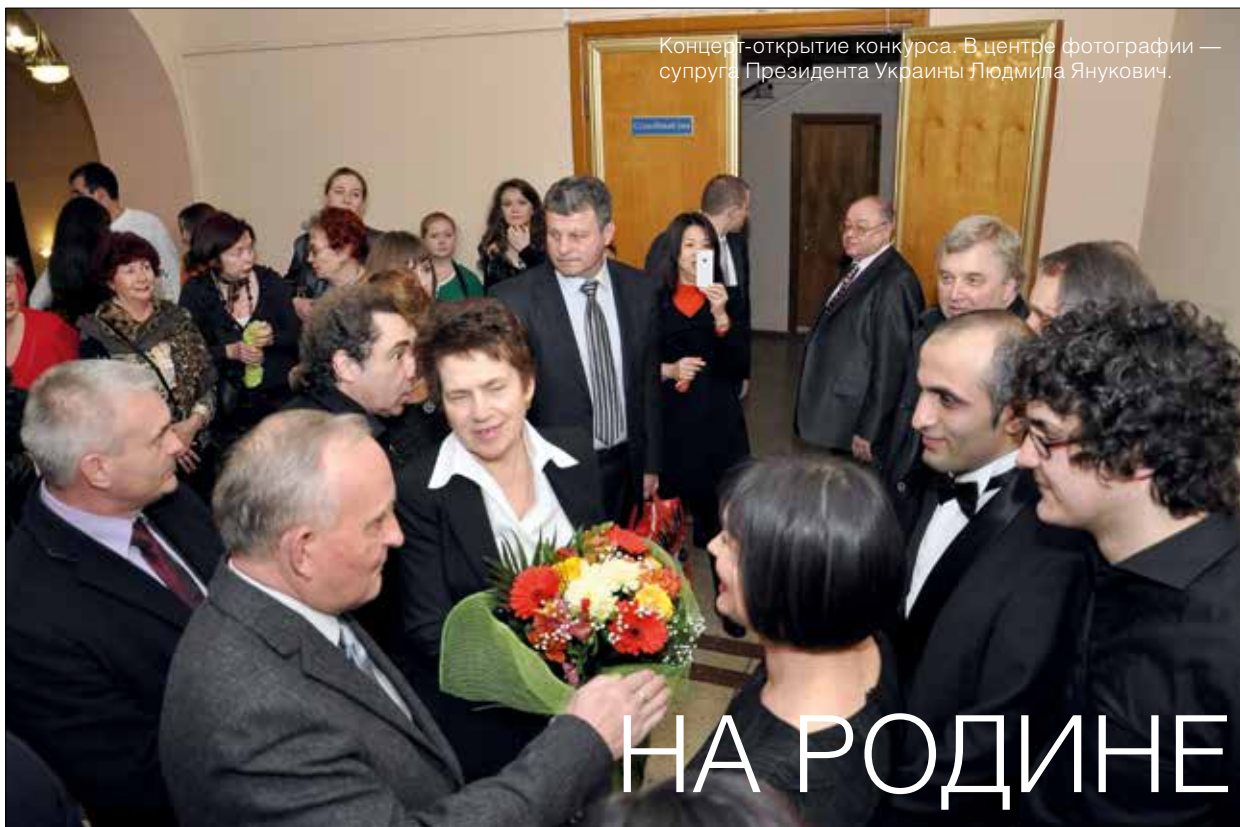
**I премия** — Чэнь Сюехун (Китай, музыкальная школа при Центральной Пекинской консерватории, преп. С. Джан)

**II премия** — Юнь Тони Сици (Китай, музыкальная школа при Центральной Пекинской консерватории, преп. Цзан Цзинь); Мария Клименко (Украина, ДМШ г. Ильичевска, преп. О. Головчанская)

**III премия** — Лу Син Ю (Китай, ученик музыкальной школы при Университете штата Миннесота, проф. А. Брагинский)

**IV премия** — Александр Малофеев (Россия, ДМШ им. Н.П. Осипова в Москве, преп. Е. Березкина)

**V премия** — Евгений Моторенко (Украина, Киевская ССМШ им. Н.В. Лысенко, проф. Н. Гриднева)



Концерт-открытие конкурса. В центре фотографии — супруга Президента Украины Людмила Янукович.

## НА РОДИНЕ ПРОКОФЬЕВА

С 8 по 15 апреля 2013 года Донецк принимал участников и гостей VII Международного конкурса молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева. В течение недели музыкальная жизнь в шахтёрской столице буквально кипела: торжественное открытие конкурса в Концертном зале имени С. С. Прокофьева Донецкой областной филармонии, конкурсные прослушивания, мастер-классы членов жюри. Событием стала поездка участников и членов жюри на родину Сергея Прокофьева — в село Красное, где находится музей великого композитора.

**М**еждународный конкурс молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева — одно из первых серьёзных музыкальных состязаний, вот уже 22 года занимающее своё почётное место среди самых известных и престижных фортепианных конкурсов Украины. Он был учрежден Министерством УССР в 1991 году, который в ознаменование 100-летия со дня рождения композитора был объявлен ЮНЕСКО «Годом Прокофьева». Высокий профессиональный уровень участников и масштаб проведенных конкурсов позволили организаторам в 1999 году присвоить ему статус международного. Многие лауреаты первых «прокофьевских» донецких конкурсов стали известными пианистами, для которых эти победы были первой серьезной ступенью в их музыкальной карьере.

В работе жюри в разные годы принимали участие известнейшие музыканты, пианисты-педагоги со всего мира — Евгений Малинин, Николай Петров, Алексей Наседкин, Евгений Ржанов, Анатолий Рябов, Борис Архимович, Виктор Макаров, Валерий Сагайдачный, Александр Бугаевский, Ленс Марк Вайсман, Михай Дуффек, Йозеф Ерминь, Йозеф Стомпель, Ким Кьюнг Ми, Гарри Гельфгат и многие другие. Бессменным членом жюри, автором идеи и организатором конкурса был **Вячеслав Григорьевич Бойков** (1947–2012) — выдающийся украинский музыкант, пианист, педагог, заслуженный деятель искусств Украины, кавалер Ордена Дружбы РФ, профессор, 20 лет возглавлявший кафедру специального фортепиано Донецкой музыкальной академии имени



Члены жюри, почётные гости и участники концерта-открытия конкурса

С. С. Прокофьева. Впервые конкурс проходил без его создателя...

Помимо поиска новых молодых талантов, в планах организаторов — сделать «прокофьевский» конкурс культурным брендом Донбасса и способствовать распространению мировой славы Донбасса как родины величайшего композитора XX века. **Генеральный директор конкурса Альбина Орищук** комментирует: «Отрадно осознавать, что в наше время находятся неравнодушные и социально заинтересованные люди, внимание которых к первым шагам победителей конкурса в профессиональном искусстве обеспечит им надёжный старт и уверенность в собственном будущем, а Донецкому региону — заслуженное уважение во всем мире».

О статусе конкурса красноречиво свидетельствует одна деталь: на концерте-открытии присутствовала **супруга Президента Украины Людмила Янукович**. В сопровождении Академического симфонического оркестра Донецкой филармонии (главный дирижер Александр Долинский) выступили лауреаты первого прокофьевского конкурса, известные сегодня гастролирующие пианисты **Артём Ясинский** и **Эльмар Гасанов**.

В этом году информационную поддержку конкурсу оказали не только украинские СМИ, но и Сергей Прокофьев-младший — внук великого композитора, который разместил информацию о конкурсе на сайте Фонда Сергея Прокофьева в Лондоне.

В состязании-2013 приняли участие **35 исполнителей** из Белоруссии, Китая, России и Украины (три возрастные категории: младшая — до 12 лет, средняя — до 16, старшая — до 20). **Жюри** возглавил заслуженный деятель искусств РФ, художественный руководитель Московского Международного конкурса юных пианистов имени Фридерика

Шопена **Михаил Александров** (Россия). В состав жюри вошли: профессор и артист-резидент Алабамского университета в Бирмингеме **Яков Касман** (США), член правления Международного общества поддержки юных музыкантов Владимира Крайнева **Михаил Шаламов** (Германия), кавалер Офицерского Креста Ордена Возрождения Республики Польша **Эва Осиньска** (Польша), генеральный директор конкурса, доцент Донецкой музыкальной академии им. С. С. Прокофьева **Альбина Орищук** (Украина), заслуженный работник культуры Украины **Татьяна Ким** (Украина), заведующий кафедрой специального фортепиано Донецкой музыкальной академии им. С. С. Прокофьева, профессор **Валерий Семькин** (Украина), доцент кафедры специального фортепиано Львовской консерватории имени Н. В. Лысенко **Елена Пилатюк** (Украина). ■

**Елена МАРТЫНЕНКО**

**ЛАУРЕАТЫ**

**Старшая группа:**

- I премия** — Денис Линник (Белоруссия)
- II премия** — Анастасия Шарина (Украина)
- III премия** — Мария Колосова (Россия)

**Средняя группа:**

- I премия** — Алексей Канке (Украина)
- III премия** — Маркиян Ивашкевич (Украина).

**Младшая группа:**

- I премия** — Ульяна Пинаева (Украина)
- II премия** — Станислав Гринкевич (Белоруссия), **III премия** — Валерия Коврига (Украина), Екатерина Тахтай (Россия), Михаил Толстов (Украина)

# АВТОРЫ

## «PIANOФОРУМ»

### № 2 (14), 2013



**Марина АРШИНОВА**

Пианистка, выпускница Санкт-Петербургской консерватории. Ведущий редактор отдела по связям с общественностью Санкт-Петербургской филармонии.



**Борис БОРОДИН**

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



**Мария ВОРОНИНА**

Музыковед, студентка I курса магистратуры Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра.



**Ольга ГОРШЕНИНА**

Пианистка, выпускница Московской консерватории. Ассистент кафедры инструментального исполнительства МГПУ.



**Любовь КИЯНОВСКАЯ**

Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки Львовской Национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко. Автор 10 монографий и учебников, более 300 публикаций.



**Людмила КОКОРЕВА**

Доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории. Автор пяти монографий и более 100 научных трудов.



**Павел ЛЕВАДНЫЙ**

Аспирант Московской консерватории (композиция) и Ростовской консерватории (фортепиано, композиция). Член Союза композиторов РФ.



**Александр МЕРКУЛОВ**

Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Автор более 150 научных трудов.



**Илья ОВЧИННИКОВ**

Музыкальный критик. Член экспертного совета Московской филармонии.



**Елена ПИНЧУК**

Старший преподаватель кафедры гармонии и полифонии Харьковского Национального университета искусств имени И.П. Котляревского.



**Михаил СЕГЕЛЬМАН**

Музыковед, музыкальный журналист, пианист. Организатор ряда крупных художественных проектов. Руководитель международного отдела Московского театра «Новая Опера».



**Ольга СКОРБЯЦЕНСКАЯ**

Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской консерватории. Член Союза композиторов РФ.



**Андрей ХИТРУК**

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

«С. Bechstein» — лидер мирового фортепианостроения, фирма со 160-летней историей. Инструменты компании «С. Bechstein» — это рояли и пианино высочайшего качества, отвечающие любым запросам и рассчитанные на самые разные бюджеты.



## C. Bechstein Pianofortefabrik AG

Компания «С. Bechstein» представляет уникальный модельный ряд качественных пианино и роялей. Это марки «**C. Bechstein**», «**Bechstein**» и «**W. Hoffmann**» — широкий ассортимент инструментов: от недорогих пианино и роялей для начинающих до инструментов элитного класса. Компания «С. Bechstein» способна выполнить любое желание музыканта и осуществить его мечту об идеальном инструменте.

Предусмотрены размеры и характеристики пианино и роялей, соответствующие требованиям самых разных помещений: больших концертных залов и камерных салонов, репетиционных залов, студий звукозаписи, классов, фойе и гостиных. Внешняя отделка может соответствовать любому дизайну.

На своих фабриках в Германии (марки «С. Bechstein» и «Bechstein») и Чехии (марка «W. Hoffmann») фирма соединяет тончайшую ручную работу опытных мастеров и высокие технологии XXI века. Каждый готовый инструмент проходит тщательнейший контроль.

Фирма дает пятилетнюю гарантию на все инструменты, а уполномоченные специалисты осуществляют необходимый сервис.

Инструменты компании «С. Bechstein» чрезвычайно «выносливы»: они прекрасно чувствуют себя в странах с самым разным климатом.

### Галерея музыкальных инструментов в Архиповском музыкальном салоне

125009 Москва, Брюсов пер., д. 2/14, стр. 8  
Телефон (495) 504 3085, факс (495) 692 0674  
[www.salon-bechstein.ru](http://www.salon-bechstein.ru)  
E-mail: [bechstein@mail.ru](mailto:bechstein@mail.ru)

**Продажа и техническое обслуживание роялей  
и пианино ведущих мировых производителей**



**МЕЖДУНАРОДНАЯ  
МУЗЫКАЛЬНО-  
ТЕХНИЧЕСКАЯ  
КОМПАНИЯ**

## **УВАЖАЕМЫЕ ДАМЫ И ГОСПОДА!**

Наша компания приглашает к сотрудничеству коллег по музыкальному цеху, заинтересованных в вопросах продажи и технического обслуживания роялей и пианино ведущих мировых производителей. Наша совместная работа будет взаимовыгодной!

**8 (800) 555 0027**

(звонок из любого региона России бесплатный)

**E-mail: [mm-tk@mail.ru](mailto:mm-tk@mail.ru) [www.mm-tk.ru](http://www.mm-tk.ru)**

  
**C. BECHSTEIN**

**W. HOFFMANN**

  
**STEINWAY & SONS.**

  
**SEILER**

  
**PETROF®**  
PIANOS SINCE 1864

**YAMAHA**

**SAMICK**

**Steingraeber & Söhne**

**Bösendorfer**

**AUGUST FÖRSTER**

  
**C. BECHSTEIN**