

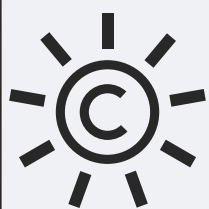
piano FORUM

№ 4 (20), 2014

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

12+

Con anima: музыка Никиты МНДОЯНЦА



**ФЕСТИВАЛЬ
ДЛЯ ВСЕХ:**

«Что пишут
молодые
композиторы.
20 лет спустя»



**Мери
ЛЕБЕНЗОН:**

«Сколько учеников
— столько
и «педагогик».



**МИРОВАЯ
ПРЕМЬЕРА:**

В.П. ЗАДЕРАЦКИЙ.
24 прелюдии
и фуги



www.pianoforum.ru

PIANOФОРУМ

Ежеквартальный журнал: всё о мире фортепиано



№4 (20), 2014

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

Издатели:

Национальный фонд
поддержки правообладателей

ЗАО «Юрконсультация №1»

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и вёрстка
Александр АРЬКОВ

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

pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

Типография:
ООО «Меридиан»

Зарегистрирован Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций.
Свидетельство ПИ № ФС 77-59571
от 8 октября 2014 г.
Журнал выходит с 2010 г.

Тираж 3.000 экз.



СОДЕРЖАНИЕ

Piano Universum: прощание с Олимпом2

СОБЫТИЕ

Мировая премьера:
24 прелюдии и фуги В.П. Задерацкого 17

ПЕРСОНА

Никита Мндоянц24
Мери Лебензон.....34
Павел Назаров 51

ФЕСТИВАЛЬ

«Эстафета Веры»..... 17

ПАМЯТНАЯ ДАТА

Михаил Петухов — к 90-летию со дня рождения
Татьяны Николаевой45

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Сара Немцов: 20 эскизов для фортепиано55
Три сонаты Сергея Протопопова58

МАСТЕР КОНТЕКСТА

Ольга Соколова: «Балетный концертмейстер
не имеет права на ошибку»66

АРХИВ

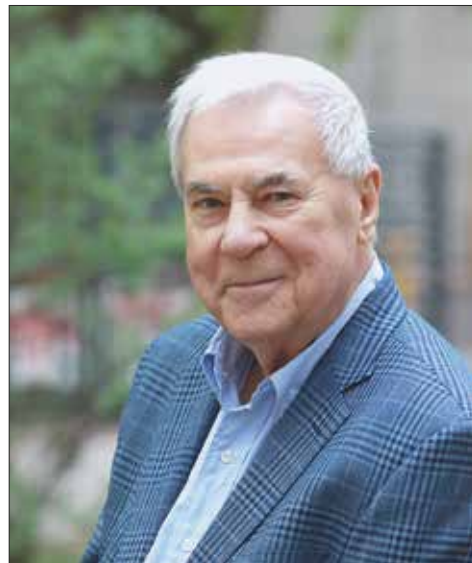
На пьедестале правды:
Абрам Логовинский73

ПОЛЕМИКА

Русская фортепианная школа или школы?.....79

КОНКУРСЫ.....95

PIANO UNIVERSUM: ПРОЩАНИЕ С ОЛИМПОМ



Сегодня мы все отчетливее осознаём, что фортепиано покидает Олимп универсализма. Настаёт век новых источников звука, век звукоsonора, «звукоживописи», смешения звукоокрасок и кластерных синтезов, эпоха уже не ладового, но сонорного ритма. Монохромия рояля наскучила творцам. Сочинение за роялем становится анахронизмом, а сочинение для рояля — большой редкостью и, в случае удачи, — свидетельством «классического профессионализма». Жанр фортепианного концерта торжествует именно в силу тембросмещения. Даже из классического фонда чаще извлекается для вынесения на большую эстраду концертный жанр, поскольку симфонические программы оттесняют на второй план Klavierabend. Роль дирижёра в продвижении современного пианиста возрастает чрезвычайно.

Но это, условно говоря, ещё вершина тонущего айсберга, вершина, которая всё ещё над водой. Спускаясь с Олимпа, и на спуске своём рояль всё ещё несёт громадную просветительскую функцию. Бессмертие классического фортепианного репертуара — залог бессмертия и самого инструмента. Но с авансены социально-культурной жизни он вынужден уйти. И уже затонувшие слои исторического гиганта под на-

званием «эпоха господствующего фортепиано» говорят о необратимости процесса.

Если само по себе искусство не имеет прогресса, то практика социального соотношения с искусством, сам процесс культурного развития человеческих сообществ целиком подчинён принципу прогрессивного поглощения старого новым. Мы радостно приветствуем научно-технические открытия, меняющие контур цивилизации и влекущие смещение культурных акцентов, изменение динамики сопряжения с целой суммой традиционных ценностей. Исторические повороты осуществляются медленно, и в глубинах замедленных эволюций таятся предвестия будущего. Собственно, постепенно вызревающие ростки новых стремлений и есть фермент разрушения традиции, которая тоже прошла свой «путь роста».

Понимание исторической функции фортепиано — это одновременно понимание причин его отступления от переднего плана просветительских и творческих процессов. А причины эти многолики и во многом связаны с развитием цивилизации в параметрах как социальных, так и технических. Но причины *отступления* видны на фоне представлений о процессе *восхождения* на Олимп всеохватной

функциональности. И здесь решающим представляется фактор чисто социальный: распространение фортепиано в бытовом пространстве жизни людей.

«Конец главы» — так можно было бы, заимствуя, назвать исторические наблюдения, посвящённые зарождению, расцвету и завершению великого культурного процесса под именем «домашнее музицирование». Именно домашнее музицирование с участием фортепиано сыграло ключевую роль в музыкальном просветительстве и росте музыкальной образованности в нашей стране (и не только в нашей, конечно) в период от начала XIX до середины XX столетия.

Домашнее музицирование — вопрос исторический и социальный. Тем, кто вознамерится проследить за историческим становлением традиции, вопрос этот следует поставить шире — музыка в доме. Разные дома, разное историческое время — разная музыка. В старокрестьянском доме — это песня, танец, примитивные народно-инструментальные ансамбли — среда рождения фольклорных памятников. Музыка в старой боярской усадьбе допетровской эпохи — ансамбли ложечников, балалаечников, народных певцов. Музыка в дворянской усадьбе второй половины XVIII века — малые оркестры, роговые оркестры (у VIP-персон), классические ансамбли и, наконец, — фортепиано (прежде всего, с голосом). Усадебное музицирование конца XVIII–начала XIX столетий — прямое предшествование городского домашнего музицирования, ставшего на протяжении столетия главным компонентом музыкальной жизни. В этих новых формах домашнее музицирование может быть осознано как явление исключительно европейское, пришедшее в нашу страну в связи с новыми формами быта и демократизацией культурной жизни общества, обретающего буржуазные и национальные черты (первые русские романсы в XVIII веке создавались ещё на французском языке).

Итак, фортепиано (рояль, пианино) как инструмент новый, благородный и современный оказался в центре огромного процесса под названием «домашнее музицирование». Городская квартирная ситуация естественно отмечает целый ряд громоздких элементов музыкально-театральной жизни, коллективное многолюдье остаётся там, где было, — при больших дворцово-усадебных пространствах. Клавесин не успевает прижиться в пору усадебного музицирования XVIII века — этого предвестия музицирования «разночинного». Пропуск клавесинного опыта — особенность русской уса-

дебной культуры. Именно фортепиано, входящее в городские жилища, становится главным инструментом домашней музыки. Точнее, — фортепиано и голос. Русский романс рождением своим обязан приусадебному и домашнему музицированию.

В дворянской среде женщины становятся носителями музыкальной идеи. Дворянское воспитание предусматривало в качестве почти обязательного обучение игре на фортепиано. Это касалось прежде всего женской ветви сословия. С середины XIX века домашнее музицирование входит в быт так называемого мещанского и разночинного сословия, осознаётся как форма культурного досуга и — шире — как форма культурного самообслуживания (особенно в провинции, где доступ до театрально-концертных форм экспозиций искусства был либо затруднён, либо редок, либо вовсе невозможен). Начинается век фортепиано.

Уже в середине XIX века становится ясно, что одного экспорта инструментов недостаточно, и следует создавать фабрики по производству инструментов непосредственно в России. Приглашаются иностранцы — основатели фирм, рождается номенклатура иллюстратора инструментов. Джон Фильд был именно таковым в начале своей карьеры в России. Тот, кто займётся изучением становления фортепианного производства в России, откроет неведомую в деталях страницу нашей музыкальной истории: какие фирмы основали свои предприятия в России, насколько производство пианино преобладало над производством роялей и преобладало ли вообще, какие критерии качества были приложимы к фортепианной продукции, создаваемой в России, как распространялась продукция в необъятных просторах империи? Все эти вопросы следует поставить перед современной музыкальной историографией.

Феномен «домашнего музицирования» прорастал постепенно. Усадебное музицирование XVIII–XIX веков выросло до масштабов нарицательного явления, во многом определившего культурную жизнь в городах. «Разночинный» характер этого процесса определил его массовость. Издательство Юргенсона привлекло 500 (!) композиторских имён главным образом для удовлетворения нужд домашнего музицирования, которое стало важнейшей отличительной чертой эпохи постромаантизма. Каждая эпоха предлагает свой главенствующий вектор творческих усилий. Эпоха барокко — церковь и дворец, эпоха классицизма — высокая классика во дворцах и первых концертных залах. Эпоха



романтизма — салон виртуозов. Эпоха постромантизма — домашнее музицирование и большие концертные залы. При всей обобщительной грубости подобной схемы, она фиксирует главные векторы развития музыкально-просветительской темы в истории, темы, обозначаемой титулом «Музыка в жизни человека».

Расцвет домашнего музицирования второй половины XIX века становится началом периода всепроникновения фортепиано, началом его универсализма. Домашнее музицирование неразрывно связано с домашним же образованием. Фортепиано становится главным музыкальным обучающим инструментом. Развитие музыкальных школ и классов не отменяет домашней репетиционной работы ученика, и эта работа становится устойчивой фонической краской уже не только дворянского, но и мещанского быта. Инструмент захватывает множество функций, в том числе одну из важнейших — функцию первого помощника композитора.

Итак, функция домашнего «концертирования», функция главного обучающего инструмента, функция концертмейстерского сопровождения, подготовки спектаклей в музыкальных театрах всех жанров и типов, важнейшие в определённые эпохи тапёрские функции и, наконец, главное — функция в художественном просветительстве на уровне концертных экспозиций бессмертных шедевров.

Концертная жизнь — вершина художественно-просветительского процесса. Концерты не в салонах, а в залах, концерты условно «для всех» в России возникли несколько позже, чем в Европе (уже Бетховен даёт знаменитые «Академии» в концертных залах Берлина и других городов). В России же возникновение ИРМО и отделений филармонических обществ — это главный исторический рубеж, обозначивший новую динамику культурных стремлений в общественной жизни. В этот период (вторая половина XIX в.) рояль занимает устойчивую позицию на больших эстрадах крупных городов. Рождается и большое творчество для фортепиано. Глинка и Даргомыжский не создавали концертных фортепианных опусов. Последние начали возникать именно во второй половине столетия. Но вопрос о роли фортепиано можно поставить шире. Знаменитые исторические концерты Н. Рубинштейна в Москве проходили в самом крупном зале Благородного собрания и даже в Манеже, где собиралась многотысячная аудитория. Это были симфонические программы, но посещали их главным образом собственники пианино и роялей, истинные любители музыки, прошедшие курс музыкального самообразования дома в процессе всё того же домашнего музицирования и домашнего обучения.

Существуют разные аспекты рассмотрения динамики развития культурных процессов.



Пока ещё никто не задумался взглянуть на эволюцию культурной жизни через призму судьбы фортепиано (в любой из отдельно взятых стран). В силу неуклонного стремления и конечного достижения универсализма этот критерий может обозначить красноречивый вектор и целостную эволюцию культурного состояния нации, и становление важнейших элементов художественной жизни.

Но воистину *ignotio nulla cupido*¹. Нет уточнённых сведений ни о скромном присутствии клавесина в России XVIII века, нет достоверных утверждений о начале проникновения в Россию молоточкового фортепиано. Равно отсутствуют сведения о нарастании темпа импорта инструментов, о зарождении фабрик непосредственно на русской земле и о ритме их умножения. Мы не знаем, сколько инструментов производилось и завозилось в эпоху высшего развития домашнего музицирования и активизации волн концертной жизни. Сколько строилось и ввозилось пианино, сколько роялей, насколько высоко была поднята качественная планка. Все эти пока ещё не раскрытые в полной мере сведения могли бы многое объяснить и в плане представления о культуре быта людей, и в плане творческих накоплений.

Два чрезвычайных происшествия лежат в основании кардинальных изменений, постепен-

но деформировавших столетнюю традицию под именем «музыка в доме». Во-первых, изобретение звукозаписи. Открылись врата в бессмертие всему звучащему. И почти все двери, ведущие в комнаты, где играли дома, запечатаны густым сургучом. А что лучше? Видимо, нет сравнения. Победила прагматика. Однако осталась (хоть редко, но возвращаемо осталась) ностальгия как действенный возврат к старому живому. Просят: повторите этот шлягер (пьесу). Проигрыватель даст тот же результат, да и смотреть некуда. Живой исполнитель обязательно внесёт новизну, и наблюдение за ним — прикосновение к феномену рождения на глазах некоего искусства (и неважно, что в кавычках).

И всё же в каменных лабиринтах городских кварталов запись победила. Она безгранична в выборе, она абсолютна в качестве, она является мгновенно по призыву. Акт наблюдаемого рождения искусства устойчиво поселяется в концертных залах. Туда идут снимать ностальгические спазмы сердца.

Итак, запись побеждает. Даже несовершенная, она сразу же приступила к отстранению фортепиано с позиции главенства в деле домашнего слушания. Домашние «концертные» посиделки «у камелька» уходят в прошлое. Чайковский застал вершинное состояние форм домашнего музицирования и зафиксировал в пьесе-эпиграфе к «Временам года» колорит подобных событий. Но через несколько десяти-

¹ К неизвестному нет влечения



летий изменится всё. Домашнее музицирование обретёт электро-механические параметры и встанет на место великой традиции дилетантской игры в доме, когда просвещённый любитель сам стремился к условно-совершенному воплощению, представляя себя (хоть иллюзорно) артистом. Уже патефон оказывается способен воспроизвести действительно совершенную интерпретацию (но не звучание!), а электропроигрыватели, беспрестанно совершенствуясь, достигают действительно достойного звучания шедевров, исполненных мастерами. Домашнее фортепиано с его «концертами у камелька» исчезает из бытового пространства.

Второй чрезвычайностью в судьбе клавишного гегемона оказалась революция 1917 года и всё, случившееся вслед. Процесс демократизации социального присутствия музыки не прервался, но наоборот — получил невиданный импульс. Тезис о всеобщем образовании коснулся и музыкального просвещения. Множатся музыкальные школы, возникает собственное производство инструментов. Пианино становится главной продукцией. Производство роялей в условиях бегства инженерного состава старых фортепианных фабрик столкнулось с непрофессионализмом и, дискредитировав себя, торжественно скончалось. Сказалось отсутствие отечественной традиции в производстве «королевского» инструмента, а новых инстру-

ментальных мастеров отсек занавес тоталитарной изоляции.

Пианино невольно становится королём инструментов. Оно доступно в продаже, оно чуть ли не в каждом доме, ибо вмещается в малогабаритный объём жилища. Но уже одной функции у этого инструмента нет. Он почти не служит демонстрации дилетантских умений в домашних музыкальных встречах. Теперь на нём не исполняют. Даже шлягерно-развлекательные домашние опыты постепенно поглощаются и записью, и баянно-аккордеонной культурой в силу мобильности инструментария. Зато теперь на пианино учатся. Подобная эпидемия распространения пианино с целью обучения наблюдалась в Америке на полстолетия ранее и произвела существенный сдвиг в формировании нового отношения к музыке целой нации. Этот феномен подготовил почву для рождения тысяч оркестров, среди которых лучшие в мире. Это было требование просвещённой аудитории, требование «фортепианных дилетантов». У нас же процесс свёртывания домашнего музицирования до масштабов звучащего процесса обучения ребёнка обеспечил параллельный фон к электромеханическому воспроизведению записей. Функция домашнего «концертирования» как системный феномен исчезает совершенно. Так же точно исчезает функция тапёров (в танцзалах и на площадках их заменяет грам-



запись). Но в балетных и оперных репетиционных классах рояль по-прежнему в центре: он удобен и эффективен. В оперном классе функция концертмейстера вообще может быть уподоблена функции субдирижёра: он делает с певцами партию, готовит её к выносу на сцену, на оркестр.

Задумываемся ли мы о том, что есть «История музыки» как предмет познания одной из сторон художественной жизни и как сумма представлений, встроенная в макромасштаб целостной истории человечества? Существуют попытки философствований на эту тему с большим или меньшим желанием вырваться из пределов «философии для философии», но так и не нащупавших истину. Даже ту, которую Ницше окрестил «неопровержимым заблуждением». По мне история музыки (как и «макроистория») — это многострунный поток, где каждая струна несёт своё насыщение солью земли, свой цвет, устремлённость и глубину. Но каждая подобная струна, при всей своей выделенности, питается многострунной влагой целого и сама по себе, рассмотренная отдельно, способна прояснить иные слагаемые целого. История фортепиано как инструмента — это уже несколько «историй»: 1) эволюция инженерно-технических решений на векторе движения к совершенству; 2) устойчивая концертная жизнь совершенных образцов (наподобие

изделий кремонской школы); 3) временные параметры и методы внедрения фортепиано в бытовую культуру обществ Европы и Америки; 4) нарастание и увядание образовательно-просветительских функций; 5) история творческого обеспечения инструмента и в учебном (в том числе — детском), и в концертном планах; 6) начало отхода от антропоморфной сущности инструмента и процесса отказа от исторической «инструментальной памяти». Каждая из этих тем — производная от целого процесса художественной истории — резонирует важнейшим её показателям и даже может служить индексом целого. В первую очередь — индексом социальной динамики развития общества.

Процесс великих технических сдвигов зародился в XIX веке и начал бурно развёртываться в первой половине XX, пока не полетел над миром (в буквальном смысле) с середины минувшего столетия. Если даже ничего не знать об истории человечества и познакомиться только с эволюцией фортепианного производства высшего образца, станет ясно, что единая магистраль превратилась в «многопутку», где сохранено прежнее, где искажено прежнее и где вовсе отменено прежнее.

Прежнее в высших своих образцах стало подлинным музеем. Каждый концертный инструмент, вышедший из цехов знаменитых фирм и вознесённый на большую концертную эстра-

ду, по сути дела становится музеем классического искусства. Создание инструментов высшего класса — подлинное чудо современной индустрии. Это плод науки и интуиции. Сама по себе наука-инженерия не рождает чуда. Оно — результат таинственной игры рационального опыта и интуиции. Сама идея фортепиано родилась как итог слияния интенций мастеров и композиторов. В результате фортепиано — суть рациональное создание, предназначенное для воплощения иррационального. Собственно, эту сентенцию можно отнести к любому музыкальному инструменту, но дело в том, что фортепиано — сложнейшее инженерно-техническое сооружение, несущее множество элементов и, как выяснилось, — самые неожиданные предпосылки к изменению самой природы инструмента. Большой инструмент будто несёт в себе большие предложения к варьированию самой своей сути.

Рояль в сущности некий инструментальный синоним антропоцентричности, отразившейся в нём дважды. С одной стороны, это воплощение человеческого поиска обретения конкретного совершенства. Продукт Культуры, совершенствующий Цивилизацию через тиражирование однотипного совершенного. Но каждый из однотипно созданных совершенств обретает свой антропоморфизм, ибо в идеале предназначен для нахождения уникального, единственного. Антропогенное и антропоморфное слилось в единстве всей «исторической добычи» величайших сокровищ веков. Так продолжалось до следующих великих подвижений в науке, обращённых к звуку.

Постепенная потеря роялем антропоморфизма началась с середины минувшего века. Кейдж уже в 1945 году апеллирует к приготовленному роялю», и суть приготовления в резекции самое души инструмента — в нивелировке «forte» и «piano». Ритмопоток под безвоздушным колпаком. Нет дыхания. Есть магия механистичности, живущей вне динамической шкалы. Но это было всего лишь обозначение тенденции, частная инициатива.

Подлинная же потеря антропоморфизма связана с буйным наступлением электроники. Один за другим возникают варианты фаршированных роялей. Disklavier, к примеру, творит чудеса: он обеспечит тебе «караоке» в четыре руки для двух, передаст «эстафету» другому роялю, вообще прогонит тебя из-за клавиатуры и сам сыграет. И за тебя, и за оркестр. Хорошо это? Да чудесно! Невероятно! Но это уже другой инструмент, с другой «инструментальной па-

мью» и, конечно же, с другими функциями. Не купят родители своему «кинду» (дуже если он «вундер») подобный инструмент, чтобы дитя просто гоняло на нём этюды Черни и пользовало фрагменты из «детских альбомов». Парадоксально: инструмент, вооружённый новыми возможностями, обретший целый «пакет» новых функций (теперь бы сказали «опций»), теряет главное своё призвание: академическая концертная функция его отвергается полностью. Классический рояль под давлением новаций как будто спускается ещё на один шаг в долину под Олимпом, а новый пока ещё не в состоянии занять его ступень.

Окончательное сокрушение общественно-тренажёрной функции пианино стало следствием сразу трёх причин: квартирный вопрос, наступление электронной промышленности и сокрушение собственно фортепианной индустрии. Углубляться в эту проблематику не стоит — она как песок в пустыне — у всех на зубах. В бесчисленные малогабаритки нашего народонаселения, всё чаще продуцирующего способных, талантливых и попросту «вундер»-киндов, вместо пианино стройными рядами двинулись электрические клавиатуры разных мастей. То, что всякое подозрение об антропоморфности подобных изделий совершенно нелепо, — это одно. Хуже другое: сам ученик обретает качество, которое сегодня уже удобно назвать «электроморфизмом». Учиться на электронной клавиатуре всё равно, что нюхать розу через противогаз. Этаким матричный ученик пластмассовых форм. Вы скажете — преувеличение! Возможно. Иначе не предупредишь об угрозе. Клавишный фонд страны в опасности! Тот, на котором учат звуку, ищут краску и обретают соответствие великому замыслу. Спустившись с Олимпа всеохватности, фортепиано остаётся среди людей истинно королевским инструментом. И вот ведь незадача: в насквозь «проэлектроненных» Японии и Китае создаются (кроме «генномодифицированных») тысячи натуральных инструментов. В Японии — концертные — в ряду лучших мировых; в Китае — в дома, где учатся миллионы не на матричных клавиатурах, а на живом вочеловеченном материале. У нас рояль стал музеем. Быть может, самым посещаемым и действенным, но как никогда нуждающимся в защите. ■

**Доктор искусствоведения,
профессор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**

Зачерташкин



9

СВЕТ и ВОЛЯ

(из глубин инфернальной реальности)

24

ПРЕЛЮДИИ и ФУГИ

Многим талантливым и даже гениальным артистам в начале карьеры нужен «разгон»: дебют в престижном зале, первое выступление с классным оркестром, победа на конкурсе или всё это вместе. Такая же помощь требуется композиторам и сочинениям, вынырнувшим из пучины неизвестности или забвения (что не одно и то же). Выданный аванс (или кредит) не вечен: настоящий талант всегда возвращает его, притом с солидными процентами.

Несколько лет назад мир по-настоящему узнал о жизни, судьбе и музыке композитора Всеволода Петровича Задерацкого (1891–1953). Не считая опубликованных в 1970 году издательством «Музычна Украина» и несколько раз исполнявшихся (впервые, фрагментарно — Аллой Задерацкой в Киеве, в том же 1970-м) 24 прелюдий 1934 года, наследие композитора оставалось почти не охваченным ни исполнительской практикой, ни критической мыслью. Редкие исключения (исполнение упомянутого сочинения Александром Марковичем в 1985 году, Александром Райхельсоном — в 2003; статья Екатерины Кретовой в газете «Московский комсомолец» в 1997 году) лишь подтверждают правило. В октябре 2008 года в Германии вышел CD, на котором 24 прелюдии Задерацкого и аналогичный цикл Шостаковича, созданный в 1932 г., исполнил Яша Немцов. В рецензии Ф. Зиберта, обозревателя солидного журнала «Fono Forum», читаем: *«Цикл [Задерацкого] оставляет более серьёзное и цельное впечатление, нежели цикл его знаменитого коллеги»*. Знаковым событием стал концерт-презентация книги «Per aspera...» 15 октября 2009 года в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Этот первый труд о композиторе написан его сыном, доктором искусствоведения, профессором Всеволодом Вс. Задерацким. Затем последовали книга Задерацкого-отца «Золотое жительство» (открывшая превосходного прозаика Серебряного века), статьи Задерацкого-сына и других исследователей, концерты, издания нот и компакт-дисков на Украине, в России, в Германии, Франции, США.

Событие, случившееся 14 декабря 2014 в Рахманиновском зале Московской консерватории, безусловно, открывает новый этап в изучении и исполнении музыки композитора. **Впервые без купюр прозвучал грандиозный цикл 24 прелюдий и фуг — без сомнения, главная страница наследия Всеволода Задерацкого. Сочинение представили шесть блестящих пианистов: Екатерина Мечетина, Андрей Гугнин, Никита Мндоянц, Арсений Тарасевич-Николаев,**

Фёдор Амиров, Андрей Ярошинский; каждый артист сыграл 4 прелюдии и фуги. Концерт посвятили предстоящему выходу академического издания (отдельные прелюдии и фуги уже издавались в 1983 и 2004).¹

Из той же книги «Per aspera...» мы узнаём о трагических обстоятельствах возникновения этого сочинения: сталинский ГУЛАГ; бумага (в том числе разлинованные телеграфные бланки), которая доставались по крохам, как доставался хлеб; творчество набело, без права на ошибку. Узнали и о том, что именно Задерацкий создал первый всетональный полифонический цикл XX века, опередив Пауля Хиндемита и Дмитрия Шостаковича (справедливости ради: первые сведения и первые характеристики макроцикла мы найдём в книге проф. Натальи Симаковой «Контрапункт строгого стиля и фуга», т. 2) .

Рискну остаться непонятым, — но теперь все эти обстоятельства создания произведения и его последующего забвения, в сущности, не имеют особого значения. Их можно знать, а можно не знать. Они — тот самый аванс, полностью оправданный самим сочинением.

24 прелюдии и фуги — композиторский и пианистический шедевр длиной в два с половиной часа — представляют мир композитора во всей полноте! Не претендуя на исчерпывающее исследование, набросаю лишь несколько штрихов к портрету сочинения.

Его стиль исследователи называют неоромантическим, а музыкальный язык — новотональным. И то, и другое, пожалуй, верно. Но одна из главных загадок Прелюдий и фуг — их несомненная почвенность. При этом русскость музыки Задерацкого — и не петербургская (кучкистская или прокофьевско-стравинская), и не московская (чайковско-танеевская). Точно так же, например, музыка Макса Регера с первых тактов распознаётся как немецкая, но её национальную принадлежность очень сложно «прощупать». Одним из самых осязаемых приёмов у Задерацкого становится интонационное прорастание в темах фуг. Многие из них весьма протяжённые и разворачиваются как цепь рефлексий интонационного зерна.

Русский мир сочинения вбирает миры «Мимолётностей» Прокофьева (Прелюдия ля минор), «Причуд» Мясковского (Прелюдия соль мажор), «Картинок с выставки» Мусоргского (фуги си минор, ля мажор), «Музыкальных моментов» и этюдов-картин Рахманинова (Фуга соль-диез минор), сочинений Дебюсси (Фуга соль-бемоль

¹ «Русское Музыкальное Издательство», директор и главный редактор Дмитрий Дмитриев.



Екатерина Мечетина



Андрей Гугнин



Никита Мндоянц

мажор), Равеля (Прелюдия фа мажор). В редкие моменты неоромантизм оборачивается то настоящим романтизмом (Прелюдия си-бемоль минор, Фуга си мажор), то игрушечным, «детским» псевдоромантизмом (фуги ре мажор, ми мажор, — с темами, апеллирующими к «советской пасторали», воплощающими «дневной миф»). И, конечно, важнейшим воспоминанием Задерацкого остаётся Бах; в ряде случаев композитор предлагает нам интонационные путешествия от И.С. в XX век. В отличие от Шостаковича, Задерацкий почти не прибегает к «эзоповому языку». Редкий пример — Фуга ми минор, в которой тема русской песни «Эй, ухнем» «оборачивается» темой Dies Irae: перед нами — танец Узника и Смерти. Казалось бы, композитор идёт по самому сложному пути — предельной интонационной открытости; но она приводит не к пестроте, а к стилистической цельности; чужое, опосредованное ясной волей, интеллектом и мастерством, становится своим — а это привилегия действительно больших мастеров.

Архитектоничность мышления композитора не вызывает сомнения: в каждый момент он представляет себе место детали (той или иной прелюдии и фуги) в цикле. Из множества примеров выберу три. Прелюдия до-мажор — начало мира и начало цикла — строится как цепь вариаций на basso ostinato. Образная ассоциация усилена и самим обращением к барочной форме, и зерном темы (секунда как одна из «изначальных» интонаций музыки). Фуга соль-диез минор (важнейший момент цикла, завершение его «диезной» части) как бы совершает путешествие из мира баховской в мир русской, «колокольной» скорби. Фуга ре-минор отмечена едва ли не самой монументальной кульминацией в репризе: это настоящий конец мира и конец цикла.

Очевидно, что изначальный образ фуги у Задерацкого — баховско-генделевский: чистота линии и изощрённость полифонической работы сочетаются с масштабными «симфоническими»

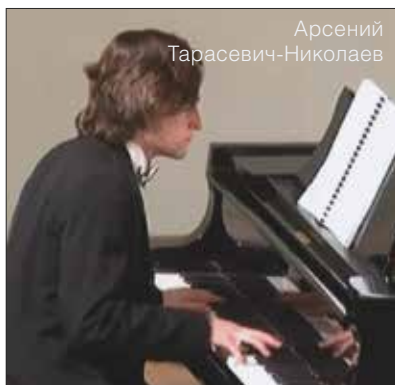
кульминациями в завершающих частях, в которых полифония часто «изображается» средствами гармонии.

С фортепианной точки зрения Прелюдии и фуги Задерацкого просто великолепны: масштабность и тонкая звукопись, импровизационность и ясность логики, разнообразие технических задач, пианистичность и, в то же время, «оркестровость», — всё это вместе даёт пианисту возможность развернуться во всем блеске. Чем и воспользовались наши герои.

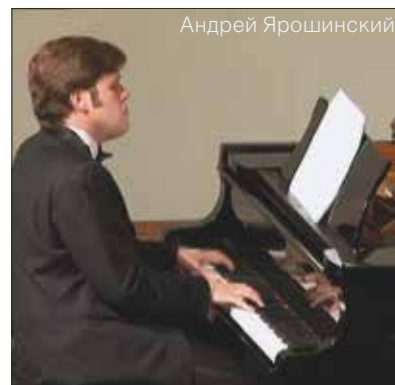
24 прелюдии и фуги — во всех смыслах *tabula rasa*: нет ни исполнительской традиции, ни (за редким исключением) записей, но самое главное — в уртексте практически отсутствуют обозначения темпов, агогики, артикуляции. Как показал концерт, артистам, которым есть что сказать, такая ситуация скорее благоприятствует.

Трудно сказать, предполагал ли автор концертное исполнение цикла одним пианистом; Если да — найти такого артиста крайне сложно. Чтобы ощутить масштаб задачи, представим себе, например, драматического актёра, который в одной и той же сценической постановке играет Фауста, Мефистофеля и Гретхен — или Отелло, Яго и Дездемону. В Рахманиновском зале каждый пианист искал в музыке себя.

Прелюдии и фуги В.П. Задерацкого, несомненно, чаще будут звучать порознь, возможно, — в концертах, но чаще — в учебных программах консерваторских фортепианных классов. Реализация полного цикла от первого лица — сверхзадача, к которой могут приступить лишь избранные. Такую миссию осуществляет сегодня **Яша Немцов** — выдающийся музыкант, живущий в Берлине и объявивший премьеру цикла на фестивале в Горише, который должен состояться в июне 2015 г. Это будет подлинная мировая премьера на Западе, премьера, осуществлённая одним пианистом, отважившимся пронести весь груз гигантского сочинения на своих плечах. Мы ждём этого события.

Арсений
Тарасевич-Николаев

Федор Амиров



Андрей Ярошинский

Но вернёмся к событию уже состоявшемуся. Открывавшая цикл Екатерина Мечетина подчеркнула, прежде всего, концертный аспект сочинения. Крупные, иногда предельные контрасты звучности, линейная плотность ткани, технический блеск — выражение пианистического масштаба, абсолютно соответствующего масштабу сочинения. Андрей Гугнин обнаружил в цикле явные классические аллюзии. Игра Никиты Мндоянца сочетала пианистический и композиторский подход. Чувствовалось, что гармонический язык Задерацкого невероятно близок пианисту. В трактовке Арсения Тарасевича-Николаева слышались ясные ассоциации с миром Скрябина, Дебюсси и Равеля. Напротив, Фёдор Амиров (склонный к ультрасовременным сочинениям и — в хорошем смысле слова — музыкальному акционизму) обнаружил современные черты языка В.П.З. Огромное впечатление произвела игра Андрея Ярошинского. И дело не в том, что этот не столь известный

московской публике пианист «впрягся» в проект в последний момент. «Симфоничность» его пианизма оказалась созвучной и «симметричной» игре Екатерины Мечетиной; таким образом, вся конструкция сочинения (и концерта) приобрела необходимую устойчивость и завершённость.

Сказать, что Прелюдии и фуги ожидает триумфальное шествие по стране и миру, вероятно, было бы наивным предположением: слишком сложное и масштабное сочинение. И, вероятно, главный смысл концерта в Рахманиновском зале Московской консерватории — не в самой «премьерности» события. Созданное в 1930-е и исполненное в 2010-е, сочинение приглашает следующие поколения исполнителей и слушателей к духовному труду. Он сложен, но как много потеряют те, кого отпугнёт эта сложность! ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН





14 декабря 2014 в Рахманиновском зале Московской консерватории произошло серьёзное открытие. Я под глубоким впечатлением от концерта: это — возрождение из небытия крупнейшего композитора XX века.

Если кратко, то сформулирую два основных впечатления. Первое — это открытие крупнейшего русского композитора. Великолепный цикл, который я прослушала на одном дыхании. Понимала, насколько этот человек владеет полифонией, понимала, что это ученик Танеева, что это колоссальная полифоническая школа. Понимала, какую он прожил жизнь. Всеволод Всеволодович Задерацкий во вступительном слове сказал очень важное слово — «преодоление», которое я вспоминала во многих фугах...

Но это «первое» стало возможным потому, что к участию были приглашены настоящие исполнители. Все они продемонстрировали колоссальную культуру исполнения, понимание полифонии. И при этом все играли по-разному.

Я много лет преподавала в разных странах — в Италии, во Франции, в Германии, в США, в Японии. И у меня сложилось очень чёткое и подробное представление о том, какие школы как построены; сложились критерии для сравнения. И 14 декабря я слушала наших пианистов с чувством огромной гордости за Московскую консерваторию. Потому что профессиональный уровень и уровень дарования всех исполнителей в высшей степени меня порадовал и ещё раз убедил, что Московская консерватория — это заведение, которым может гордиться страна и мир.

Все играли с любовью, с интересом, вкладывали своё личностное прочтение. Прекрасный тон задавала Катя Мечетина. Великолепно выступил Андрей Гугнин. Очень понравился Никита Мндоянц, какой пианист и композитор! Самый юный из участников — Арсений Тарасевич-Николаев: своеобразный, очень талантливый, играет, никому не подражая. Федя

Амиров очаровывает своим особенным талантом, он тоже нашёл что-то своё. И, конечно, великолепный Андрей Ярошинский, который достойно завершил этот блистательный концерт. Кстати, всех исполнителей зал приветствовал с большим восторгом. Это было очень радостно. И ещё одно важное обстоятельство: все они играли с любовью к музыке вообще и к этой музыке в частности. Они разобрались в ней, поняли. Я это слышала у каждого, а это о многом говорит. Я думаю, что молодые исполнители, которые представили 24 прелюдии и фуги, будут это сочинение играть, пропагандировать. Это неизбежно. Кстати, я считаю очень правильным, что цикл представили шесть молодых пианистов, а не один — пусть даже очень хороший. Один играл бы, как один, а здесь каждый показал свой взгляд на эту музыку.

Вообще, для любого исполнителя поставить Прелюдии и фуги В. П. Задерацкого в программу — это выгодно, это «стреляет». Потому что автор — не «кот учёный», который писал в соответствии с теорией контрапункта. Это блестящий мастер, который вкладывает интересные, оригинальные, яркие образы в каждый диптих.

Музыка слушается! Понимаете, что это такое? Когда сидишь три часа и, не отрываясь, слушаешь! Моя музыкальная семья [дочь — профессор Московской консерватории Ксения Кнорре и внук Лукас Генюшас — прим. ред.] слушала, затаив дыхание. Гипнотическое впечатление...

В этом событии есть ещё один крайне важный аспект — моральный. Все исполнители — очень востребованные, занятые музыканты. Но они нашли возможность, время, что-то отложили. Это была акция настоящего понимания, осознания долга перед этой трагической судьбой, перед этой замечательной музыкой. Они понимали, что должны вернуть в историю культуры замечательного композитора.

... Я ждала этого концерта, знала о судьбе композитора, читала его сборник новелл «Золотое житьё». Он ведь прекрасный писатель! Моя приятельница Людмила Улицкая прочитала его книгу и сказала: «Это настоящая русская литература». А я после концерта скажу так: это огромное явление в русской культуре XX века. И слава Богу, что оно возрождается из небытия. ■

**Народная артистка России,
профессор Московской консерватории
Вера ГОРНОСТАЕВА**



Е. Мечетина, А. Гугнин, Н. Мндоянц, А. Тарасевич-Николаев, Ф. Амиров и А. Ярошинский представили цикл, обнаружив неоромантическую природу музыки Задерацкого, явив одну из её ярчайших особенностей – императив интерпретационности, личностного прочтения художественного материала. Поэтому столь разными, вмещающими в себя индивидуальности исполнителей, прозвучали пьесы цикла.

Пройдя искус многих экспериментов в области музыкального языка в эпоху Серебряного века, в прелюдиях и фугах композитор отрешается от атональной музыки в пользу тональной системы. Вселенная музыкальных смыслов раскрывается с двадцати четырёх ракурсов и завершается катарсическим исходом колокольного торжества последних аккордов ре мажора. А ведь цикл был написан в каторжном лагере на Колыме, где средний срок жизни лагерника, по чудовищной статистике того времени, составлял в среднем четыре года. Музыка была записана в течение двух лет карандашом на телеграфных бланках, разумеется, без возможности проверить на инструменте.

Отразились ли эти обстоятельства в музыке? И да, и нет. Думается, особый строй эпоса этого произведения, в котором лирические страницы окрашены в тона некоей отстранённости, говорит о предельной сдержанности создателя, не позволившего себе никаких рефлексий, никаких «сантиментов». Более чем суровая реальность на грани выживания открывала эпические горизонты сознания, в которых становились незначительными многие из человеческих переживаний и чувств. При этом особую значимость приобрели конструктивные и фактурные составляющие музыкальной ткани, музыка прелюдий и фуг буквально играет формами, играет в божественную и титаническую игру, в которой присутствуют и гротеск, и эпос, и образы стихий, и тени веков.

Грандиозное музыкальное полотно, в которое складываются 48 полифонических пьес, подобно Вселенной покрывает собой и вместе с тем вмещает в себя добро и зло, прекрасное и безобраз-

ное, страх и нежность, боль и смех — вовлекает в свою орбиту множество содержательных смыслов, провоцирует художественные аллюзии, включает культурную память. Принадлежность этой музыки русской культуре очевидна. Здесь и полифоническое наследие учителя С. Танеева, и импрессионистические отголоски современника С. Рахманинова, и фактурная образная ёмкость М. Мусоргского. И здесь же интонационные ходы ещё не существующего Ludus tonalis П. Хиндемита, и страшноватые образы угловатых линий позднего Д. Шостаковича, и пронзительные щемящие гармонии Г. Свиридова. Как будто экзистенциальный холод и физические испытания, предельная серьёзность чёрного неба долгой полярной зимы открыли композитору звучания созданной музыки, дали возможность услышать некий общий голос вселенной музыкальных смыслов, соединить в художественное единство элементы сложнейшей полифонической и фактурной музыкальной ткани.

Да, конечно, мы преклоняемся перед великим подвигом художника и человека, но на протяжении всего звучания не оставляла мысль: даже если бы не эти чрезвычайные обстоятельства создания, если бы эта музыка была сочинена в тихом кабинете члена Союза композиторов СССР, а не в лагерном бараке, всё равно музыка 24 прелюдий и фуг В. Задерацкого осталась бы для нас крупнейшим художественным явлением XX века, грандиозной полифонической фреской, удивительной по мастерству и впечатляющей по художественному результату.

Три часа звучания наполнили сознание новыми смыслами и вместе с тем исчерпали физические и эмоциональные возможности слушателей. Тем не менее воодушевление было таково, что хотелось ещё раз повторить, ещё раз взглядеться во все подробности этого долгого и многообразного повествования. Казалось, что мы рано расстаёмся, что многое ещё нужно понять в этой музыке, что-то прочнее задержать в памяти, восполнить пропущенное, прояснить непонятое.

У цикла впереди большая концертная жизнь, обязательно найдутся отважные музыканты и возьмутся за исполнение труднейшего для пианиста произведения. Откроют миру первый в XX столетии «барочный» цикл, который, как верится, способен по-своему объяснить мир и оправдать его, дать представление о смысле и существовании нашей жизни. ■

**Пианист, кандидат искусствоведения,
доцент Самарского института культуры
Дмитрий ДЯТЛОВ**



Премьера масштабного цикла Прелюдий и фуг Всеволода Петровича Задерацкого — безусловно, знаковое, эпохальное событие. И тут нет преувеличений, ведь мы услышали музыку великой эпической силы и богатейшей образно-эмоциональной экспрессии. Причём удивляет органичность сплава одного и другого — сплава самой высокой пробы. Стилистика каждой звуковой фрески — а все композиции этого гигантского цикла суть именно монументы, созданные в технике *al fresco* — глубинна в своих генетических истоках и кодах: это и строгость полифонического письма Танеева, и фактурный конструктивизм русского авангарда — очевидным кажется родство с фортепианными опусами ранних Мосолова, Протопопова, Щербачёва, это и экспрессивный тонус фортепианных сочинений Фейнберга, Мяковского... Но лики преемственности, общности, родства здесь отнюдь не главное. Художественный пафос фортепианного цикла Задерацкого как раз в обратном — в его уникальности и самобытности. Неповторимы образы, характеры, движения мыслей и чувствований; их субъективные яркие пульсации просто поражают!

Цикл, исполненный плеядой наших замечательных (и столь разных!) пианистов новой генерации, позволяет сказать ещё об одном имманентном свойстве фортепианной музыки Задерацкого — о её щедрости и открытости для оригинальных, несхожих исполнительских интерпретаций. А это золотое свойство. Уверен, что сложнейшие Прелюдии и фуги Задерацкого станут — *должны* стать! — не только предметом историко-аналитического научного интереса, но и благодатным источником к артистическому поиску новых берегов в современном музыкально-исполнительском искусстве. Да, это было событие. ■

**Доктор искусствоведения,
профессор Московской консерватории
Владимир ЧИНАЕВ**



В 2007 г. вышел второй том моей объёмной книги «Контрапункт строгого письма и fuga». Я постаралась разведать всё, что создано в этом жанре, и наткнулась на коряво написанную копию полнотонового цикла 24 прелюдий и фуг неизвестного композитора по фамилии Задерацкий. Собственно, сын композитора — мой коллега — и передал текст, скопированный в основном рукой вдовы композитора, не знавшей нотной грамоты. Он предупредил, что меня ждёт много интересного, ибо текст, хотя и создан в колымском каторжном лагере, принадлежит перу ученика Танеева.

Тогда я сразу поняла, что попало мне в руки, и по сей день горжусь, что была первой, кто воскликнул о великой значимости этого уникального опуса.

А сейчас я его слышала. Одни восклицания — фейерверк! Какие образы! Огни! Какая серьёзность философской мысли и каков контраст цветов и оттенков! Здесь всё в органичном соединении — и традиции, и абсолютно свежий подход к жанру. Это произведение высокой драматической накалённости с чертами подлинного симфонизма. Непрерывное развитие методом симфонизации как будто сливает цикличность и одновременно действует в рамках каждого диптиха.

Остаётся воскликнуть — ошеломляюще! Грандиозно!

Невольно задаёшься вопросом: как бы отреагировал Шостакович, если бы ему довелось услышать этот (первый!) вариант переосмысления барочной идеи?.. ■

**Доктор искусствоведения,
профессор Московской консерватории
Наталья СИМАКОВА**



Примите слова сердечной благодарности за возможность прикоснуться к удивительному, незабываемому творчеству Всеволода Петровича Задерацкого. Огромное впечатление произвела на меня музыка, исполнители, и я постоянно в мыслях возвращаюсь к концерту, размышляю, задаюсь вопросами... — он меня «держит». Сложилось впечатление, что автор разговаривал со мной и слушателями, музыкальные фразы были настолько выразительны, что я слышала слова, предложения: «Слушайте, почему?..», «Так на всю жизнь...», «Как же это возможно...» — и ответы, разговоры... мысли... чувства... Потрясающе!

Как замечательно, что программу исполняли разные музыканты! Каждый нёс своё прочтение и понимание автора, что позволило услышать В.П. Задерацкого совершенно разным, каждый раз новым, интересным, мощным или лиричным, очень человеческим, мажорным. Его музыка очень жизнелюбива, она даёт пример верить в жизнь и свои силы. ■

**Заместитель директора по методической работе Жуковской Детской школы искусств № 2
Елена ТОМИЛИНА**

ClassicalForum.ru

Премьера цикла «24 прелюдии и фуги» В.П. Задерацкого настолько **грандиозна**, что о ней нельзя написать два слова. Наверняка мои эмоции будут малопрофессиональны, но до сих пор не могу выйти из состояния потрясения и поэтому опишу весь концерт поподробнее...

(...) Во вступительном слове сын композитора, профессор В.В. Задерацкий рассказал, что в качестве «нотной бумаги», помимо телеграфных бланков, насыщенных трафаретными начертаниями, в ход шли малюсенькие обрывки бумажек, где умещалось по одному

такту. Как это удалось расшифровать и сложить воедино, — так же непостижимо, как и то, что всё это величие можно было написать. При всём кошмаре окружения — цикл естественно драматичный, но — не удручающий. И слушать его не трудно, даже несмотря на большую протяжённость по времени — почти 3 часа.

Могучий цикл, надрывный и в тоже время очень мелодичный, красивый. Действительно неоромантизм. Потрясающая полифония, причём в совершенно разных проявлениях. А уж насколько он сложен технически, я воздержусь от комментария. (...) Как он мог слышать всю эту махину! Хочется сказать «не верю», но верить приходится — сама слышала этого колосса. Сознанием принять и охватить этот цикл, зная условия его написания, нельзя. Так не бывает, потому что такого быть не может. Но он есть...

Все пианисты играли действительно хорошо. Даже если в манере некоторых исполнителей лично мне не всё нравится, то именно в этих Прелюдиях и фугах всё слушалось адекватно. Все «четвёрки» Прелюдий и фуг получились разнохарактерными и непохожими.

(...) Тарасевич-Николаев играл очень лично, и это отличало его 4 Прелюдии и фуги от других. Не знаю, насколько это отвечает замыслам автора, но звучало великолепно.

Андрею Гугнину достались самые «немелодичные» Прелюдии и фуги. Он сыграл очень вдумчиво, продуманно и колоритно. На мой взгляд, его Прелюдии и фуги были самыми сложными с точки зрения передачи настроений. Они как бы высвечивали внутренний настрой автора. Мне подумалось, что это мысли Задерацкого на нотном стане: печальные, ироничные, сумбурные, стремительные и одновременно — обо всем на свете и о великом.

Игра Фёдора Амирова — это прорыв в другое пространство, ворожба, таинство, от которого захватывает дух. Не знаю, насколько дар Амирова проявляется при исполнении произведений других авторов, но именно в Прелюдиях и фугах Задерацкого его «ворожба» была очень уместна. (...)

Вот таким сумбуром я могу описать **чудо**, с которым довелось соприкоснуться. Уверена, что многие исполнители захотят играть весь цикл полностью — это явление невозможно отстранить от себя, один раз к нему прикоснувшись. ■

**Участник classicalforum.ru
под ником АЛЬКА**



Поздравление ректора
Московской консерватории
А. С. Соколова

17

ПОДТВЕРЖДЕНИЕ РЕПУТАЦИИ

Хотите приобщиться к благородству? Тогда идите в Московскую консерваторию. Если повезёт, то вы попадёте на фестиваль «Эстафета Веры», в четырёх концертах которого полтора десятка молодых артистов сыграют целое море музыки — от классиков до современности. А когда вы спросите, что их объединяет, вам с величайшим пиететом покажут миниатюрную элегантную женщину: это действительно будет Вера — Вера Васильевна Горностаева, бли-

стательная пианистка, профессор, народная артистка — человек, который дал дорогу в музыку сотням молодых талантов. Даже следует сказать — в Большую музыку, потому что среди её учеников нет ни одного «просто лауреата»: все остепенены множеством настоящих побед и наград, так что действие сразу настраивает на серьёзный лад. А благородство, кроме общей атмосферы радостного поклонения, выразится в том, что в конце каждого концерта, ко-



А. Гугнин

гда артисту полагается принимать цветы, он спустится в зал и пригласит на сцену Веру Васильевну. И все участники концерта будут с радостью и почтением приветствовать своего учителя и друга.

Почему мы подчёркиваем атмосферу радости? Потому что именно она — один из главных компонентов артистического свершения, творческого результата. Что есть феномен педагога, особенно в искусстве? Это не сумма преподаваемых знаний, не пересказ некоего источника мудрости. «Втянуть» ученика в водоворот размышления, ведущего к пониманию, дать стимул к развитию, приоткрыть то, что легко назвать философией творчества, — а на деле является труднейшей проблемой постижения... Обозначить некий художественный идеал, дать прочувствовать его, превратить в систему взглядов... Этот титанический труд лежит в основе каждой состоявшейся репутации. Отсюда — ценность происходящего, значимость многолетней деятельности Веры Горностаевой. И здесь же — радость совершаемого последователями и учениками.

Известно, что «юбилейные мероприятия» (а фестиваль был посвящён 85-летию Веры Васильевны) зачастую эклектичны, затянуты и ничего, кроме скуки, не вызывают. В нашем же случае (впрочем, как всегда у Горностаевой и её учеников) программа фестиваля

и каждого концерта была тщательно выстроена. Открытие было отдано концертам с оркестром, а в последнем фестивальном вечере было явлено изысканное «камерное пиршество». Сольно пианисты блистали в двух центральных концертах. У всех — сложившиеся репутации, за каждым интересно наблюдать, отслеживая развитие таланта. И первым хочется отметить **Андрея Гугнина**.

Если спросить, чьё восхождение в последние месяцы представляется самым заметным, то, безусловно, должен быть назван он. Блистательные победы на престижных конкурсах плюс несколько удачных концертов, включая большое бетховенское выступление (четыре сонаты) в Большом зале консерватории, сделали его имя приметным и обсуждаемым. Тем отраднее быть свидетелем несомненного роста пианиста, его взросления и во всех смыслах положительного прогресса.

В фестивальном концерте он исполнил 23-ю сонату Бетховена, «Аппассионату». Так случилось, что автору этих строк довелось услышать её несколько раз: и в процессе подготовки, и в концертах публичных. Самое важное: пианист абстрагируется от набившего оскомину штампа «изумительной и нечеловеческой» музыки, ищет в ней иное, реальное содержание. От выступления к выступлению темпы сонаты замедлялись, а в деталях проявлялась зримая



Л. Генюшас

выпуклость. Соната приобрела столь желанную событийность, а все повторения из элементов формы сделались факторами драматургии. Возникает впечатление, что пианист всё более внимательно слушает себя, переосмысливая не только отдельные эпизоды, но и весь сонатный цикл. Это приводит к замечательным находкам, позволяющим услышать новое в хорошо известном. Например, кода первой части не истает в общем *diminuendo*, а заканчивается ясно слышимым движением баса (авторское указание — *piu pianissimo!*), которое и завершается в нижнем регистре тоекратно повторяемым и задерживаемым на фермате *f*. Вторая часть вообще воспринимается по-новому благодаря очень чёткому артикулированию всего текста. Отмечаются романтические красоты и флёр «выразительности». Что же до финальной части, — то в ней исчезает привычная по многим исполнениям гонка, пианист вслушивается в детали текста — и перед нами возникает картина внутреннего переживания, тоски и ожидания света, который вдруг обретается в ослепительном ликование коды. Думается, от Андрея Гугнина следует ждать новых открытий в Бетховене, этот автор займёт важное место в репертуаре талантливого пианиста.

Серьёзнейшее впечатление произвело выступление **Даниила Саямова**. Пианист — не самый частый гость на московских концертных

площадках, заявленная в программе Соната *B-dur* Шуберта вызывала некоторый испуг. Причина? Нередко случается, что исполнительское сообщество дружно «набрасывается» на то или иное произведение; оно начинает «мелькать» на множестве афиш. В последнее время такой «жертвой» стала именно эта соната. Всё бы ничего, но с подачи некоторых недавних кумиров в ней, особенно в первой части, стали безбожно замедлять темпы; авторское *Molto moderato* заменилось на невообразимое *Lento–Lentissimo*, и в результате получила хождение трактовка с двумя огромными медленными частями.

Пианист избежал этой опасности. Более того, найденные им темпы следует признать художественным достижением: не отклоняясь в крайности, он смог построить четырёхчастный цикл сонаты как искреннее и сосредоточенное повествование о чём-то едином, не распадающемся на фрагменты. И с трагизмом не случилось перебора — переживание драматической, но уже принятой и осмысленной коллизии составило содержание серьёзной и углублённой интерпретации.

Интересно, что ни в одном моменте мы не услышали пылкости и порывистости, столь характерных для нейгаузовского направления в пианизме; во главу угла было поставлено внимание к деталям и неспешное их произнесение. Объяснение этому нашлось. Оказалось, что начало музыкального пути Даниила пришлось на 90-е годы, и пианистический фундамент закладывался в классе профессоров, наследующих другой замечательной школе — выдающегося пианиста и педагога Льва Оборина. Отдадим должное Вере Васильевне, разглядевшей столь важные начатки индивидуальности молодого музыканта, сохранившей их и придавшей им законченную форму.

Лукас Генюшас выбрал для выступления Первую сонату Брамса. Это — настоящий прорыв в новое творческое пространство. Ампула продвинутого аспиранта оставлено позади; пианист показывает, какого масштаба задачи он перед собой ставит. А в том, что труднейшая до-мажорная соната Брамса ставит задачи поистине гигантские, нет сомнения. 19-летний Брамс противостоит в ней эстетке романтизма, для него сочинительство есть строительство логично развёртывающейся, конструктивно цельной композиции. Не менее важна одержимость идеалом Бетховена, причём прицел берётся на позднейшие, самые важные, по мнению Брамса, сочинения. Для экспози-



Д. Саямов

ции своей Первой сонаты он берёт, слегка видоизменяя, главную тему величественного опуса 106 — «Hammerklavier». И далее, погружаясь в мотивную разработку и полифоническое развитие тем, ни на мгновение не снижает накала повествования! И вот к этой Сонате, которая звучит на концертных подмостках крайне редко, подступает юный Генюшас. С первых же нот становится ясно, что его целостный и сильный пианизм располагает серьёзными возможностями; пианист рисует крупными мазками. Настолько, что первоначально показалось (может быть, это было следствием естественного волнения), что в звуковом потоке не хватает цезур, и пианист, легко «расправляющийся» со сверхвиртуозной кодой первой части, не оставляет нам возможности перевести дух. Однако ощущение это быстро рассеялось, зато захватила сосредоточенность второй части, в которую пианист погрузился сам — и надолго погрузил слушателей. Естественным выходом из неё показалась вихревая танцевальность в венском духе, не помешавшая ни размышлениям в многочисленных эпизодах-отступлениях, ни масштабности штриха, с которой была завершена вся часть.

Зато в третьей части наступило желанное спокойствие. Выбран спокойный темп, и пианист начинает показывать нам эпизод за эпизодом, это — как бы разные взгляды на нечто еди-

ное; картины речного дна, мерцающие сквозь ясный поток воды, которые нам дано созерцать, не догадываясь о приближении мощного завершающего действия финала. В финале пианист чутко обыгрывает известный со времён Баха композиторский приём «многократного начинания», как будто мысль вырывается на глазах у слушателей и далеко не с первой попытки обретает полноту высказывания. Если добавить сюда звуковое разнообразие игры Генюшаса и безупречное владение им всеми средствами пианистического выражения, можно констатировать очень серьёзное художественное свершение развивающегося таланта.

Не менее серьёзным оказалось выступление **Андрея Ярошинского**: Чайковский. Большая соната. Пианист авторитетен в Европе и Америке, имеет титул «Steinway Artist» и насыщенный гастрольный план. Есть серьёзные шаги и в звукозаписи: совсем недавно записаны 24 прелюдии Рахманинова. К 175-летнему юбилею приурочена целая программа фортепианного Чайковского.

Большая соната — незаслуженно редкая гостя в концертах. Музыковедение любит подчёркивать в ней «шуманизмы», не пытаясь пойти дальше этого действительно имеющего место влияния. Никакого открытия Америки тут, между тем, нет: преклонение Чайковского перед творчеством Шумана общеизвестно.



Но пианист предлагает взгляд с другой стороны. Сонату пишет зрелый и состоявшийся художник. Она — соседка Четвёртой симфонии. Все в творчестве — и в жизни — уже определилось. Круг тем, характер мелодизма... Надежды на жизненные заблуждения сменились горькой ясностью. Бытие наполнено вопрошаниями. Вопросы эти хватают за горло, но кто слышит эти иступлённые возгласы? Попытки диалога с судьбой безуспешны, её удары безжалостны, а чувства нередко причиняют боль. Рок уже довлеет, мысли о конце неотвратимы, хотя до последней, итоговой симфонии ещё далеко.

Ярошинский играет экспозицию энергично, но нет в ней привычной бравуры, а есть ясно слышимое и продиктованное автором желание петь. Пропеть начало, пропеть боль беды, которая никуда не отступает. Конечно, не обойтись без темы судьбы, и *Dies irae* тут же является. Чайковский пишет отчаянную ремарку *fortissimo*, но: он единственный в истории, кто цитирует этот мотив в мажоре — он хочет примириться... Пианист несуетно развёртывает эту драму, он аккуратно и даже робко подходит к нежнейшей побочной теме, и сколько настоящей правды чувства открывается, если слушать музыку внимательно и никуда не спешить... Но голос судьбы неумолим. Он возвращается, он говорит о своей победе, ибо ничто не может противостоять судьбе... И наступает

вторая часть — «стон и мольба о покое и о забвении», как писал о ней Асафьев. Мы слышим подобие речитативов, которые действительно напоминают Шуман; драма первой части продолжается во второй. И вот финал. Поначалу кажется: прочь грусть — жизнь продолжается, рассвет регулярен, цветы благоухают. Но в последних страницах проносится вихрь пассажей, крошечная цезура... И звучит совсем другая музыка. Пианист ещё и усиливает эту паузу, замедляет темп... Не рискнём сказать, что это панихида, но музыка упокоения — совершенно точно. На низком органном пункте проходят, словно взгляд в прошлое, все темы части, превратившиеся в величественный хорал, говорящий о конечности бытия... «Чтоб в страшной пустоте моё осталось тело, Чтобы в последний раз душа моя горела Земным бессилием, летя в рассветной мгле, И дикой жалостью к оставленной земле».

Соната Чайковского завершала программу концерта, и именно Андрей Ярошинский был тем рыцарем, который вывел Веру Васильевну на сцену, где к ним присоединились все остальные участники концерта. Овации, цветы, поздравления...

Ещё один герой, проявивший себя во всеоружии возможностей, — **Максим Филиппов**. Давний выпускник В.В. Горностаевой, многократный лауреат, ассистент своего профессо-

ра, ныне — доцент консерватории. Его исполнительская репутация сложилась не вчера, и основными её отличительными чертами являются устойчивость аппарата и возвышенная манера высказывания, нередко доходящая до подлинного ораторского пафоса. Его стихия — большие полотна, включая те, за которые многие братья просто не рискуют. Пример его программы: Прокофьев—Плетнёв. Сюита из балета «Золушка» для двух фортепиано; Рахманинов. «Симфонические танцы» в авторском двухрояльном переложении. На предыдущем юбилее В. Горностаевой он играл Первую сонату Рахманинова — огромное, многословное и крайне редко звучащее сочинение; именно оно нашло наибольшее понимание публики и удостоилось наивысших похвал критики.

В нынешнем фестивальном концерте прозвучала (совместно с **Дарьей Петровой** — супругой и также выпускницей В.В. Горностаевой) сюита из «Золушки», заставившая не просто восхититься, а оценить отменное качество техники и высокий уровень ансамбля. А центром программы Филиппова стала Шестая соната Прокофьева. Всё, что мы знаем об этом сочинении, было явлено в превосходной степени; интенсивность звукового образа показалась максимально возможной. Монолитное высказывание музыканта вместило в себя и маршеобразную наступательность первой части, как бы стремящуюся к преодолению, и необыкновенную мощь финала. Пианист обостряет драматический конфликт сонаты, сталкивая регистры и создавая неожиданные контрастные колористические эффекты. Не снижая накала повествования, он дал ясно почувствовать «несущую» функцию крайних частей, и эмоциональную разрядку, которая выражена в созерцательности лирики срединных вальса и скерцо, отсылающих нас к балетным сценам Прокофьева и говорящих о стремлении к счастью...

На бис Максим и Дарья сыграли Тарантеллу из Второй сюиты для двух фортепиано Рахманинова. Чёткость и слаженность ансамбля были выше всяких похвал!

Экватор перейдён, повествование движется к концу. Мы говорили о своеобразии построения фестиваля, в частности — о «крайних» концертах. В первом из них участвовал Симфонический оркестр консерватории, дирижировал его художественный его руководитель Анатолий Левин. Солировали **Лукас Генюшас, Андрей Гугнин, Полина Осетинская** и **Вадим Холоденко**. Кажется, была поставлена задача обмануть ожидания и перепутать все исполнительские ампулы: в афише список исполняемых



А. Ярошинский

концертов и список солистов были «разнесены», и оставалось только догадываться, какой концерт мог бы соответствовать каждой из объявленных индивидуальностей. Вот фрагмент афиши: «Полина Осетинская, Вадим Холоденко, Лукас Генюшас, Андрей Гугнин. В программе: Моцарт. Концерт № 21. Равель. Концерт G-dur. Шостакович. Концерт № 1, Концерт № 2». И эта «обманка» удалась с блеском! Гугнину «достался» концерт Равеля, а Вадиму Холоденко, известному несколько «физиологичной» манерой игры, — тончайший и лиричнейший 21-й концерт Моцарта. И он представил его в высшем качестве, да ещё с собственной каденцией. Первый Шостаковича играл Генюшас, Второй был «поручен» Полине Осетинской. «Обманка» обернулась точным попаданием в цель!

В фестивальной программе Полина «отвечала» за Шостаковича: в сольном концерте исполнялись ещё «Танцы кукол» и 24 прелюдии. Пианистка в равной степени виртуозно владеет двумя стихиями: игровой и лирической, причём игровая нередко её «захлёстывает» (это комплимент, не критика!). Шостакович в её представлении — повелитель контрастов; Полина видит в них отражение реальной жизни и не жалеет красок для разделения света и тени. Цикл прелюдий для неё — способ показать дистанцию между реальностью, миром мечты и игрой в иносказание. Музыкальная ткань



Х. Герзмава, Е. Ганелина

прозрачна настолько, что в ней вдруг оказываются слышны узнаваемые ходы из квартетов, в т.ч. из тех, которые родились многими годами позже... Такое же понимание жанра заставляет её поставить в цикле яркую точку, сыграв последнюю из прелюдий в сверхбыстром темпе.

И, наконец, — последний концерт фестиваля. Его программу нельзя назвать иначе, как изысканной, и это — «фирменный знак» талантливейшего Алексея Гориболя, присутствие которого всегда придаёт концертному действу оттенок аристократизма. Первое отделение включало тонко сыгранные виолончельные пьесы Шумана (Р. Комачков — А. Горiboldь), его же «Восточные картины» ор. 66 (К. Кнорре — А. Горiboldь), Фокстрот Л. Десятникова из музыки к к/ф «Мишень» (в том же исполнении), Две песни Пёрселла в транскрипции Б. Бриттена (О. Рябец — А. Горiboldь) и собственно Бриттен — кантатка «Авраам и Исаак» (О. Рябец, М. Гали, А. Горiboldь). Последний исполнялся артистами не впервые: одно из первых его явлений относится к 2009 году, где он был исполнен в бриттеновской программе на «Декабрьских вечерах». Второе отделение составили романсы Чайковского и Рахманинова в исполнении Хиблы Герзмавы и Екатерины Ганелиной — также выпускницы класса Горностаевой.

Фестиваль окончен, но эстафета Веры продолжается. Пожелаем друг другу соприкоснуться с искусством пианистов этого класса снова и снова! И не забудем при этом, что фестивалей много, а с благородством дело обстоит не так хорошо... ■

Александр ЦЕРТЕЛИ
Фото Ирины ШЫМЧАК,
Евгении ЛЕВИН





CON ANIMA: МУЗЫКА
НИКИТЫ МНДОЯНЦА

Никита Мндоянц в современной музыкальной жизни — явление относительно новое, словно на наших глазах он входит в большую историю искусства современной России. Он постоянно и последовательно обнаруживает в себе новые качества, каждый раз превосходя предшествовавший собственный же акцент. Никита Мндоянц — пианист мирового класса с осязаемо открытой дорогой восхождения. Никита Мндоянц — композитор со своим «интонационным знаком» и полным арсеналом средств, композитор новый, смелый, уже явивший работы, способные жить своей жизнью в пространстве истории. Никита Мндоянц имеет в себе то редчайшее сбалансированное равновесие умений в искусстве, когда невозможно обозначить первенствующее изначальное. Пианист и композитор звёздного плана: вспомним немногочисленных великих, обладавших подобным равновесием, и убедимся, что их так мало на свете. Никита Мндоянц встал на свою дорогу открытий. Рискнём предсказать ему путь свершений.

— Никита, с 2012 года Вы — приглашённый композитор Международного музыкального фестиваля в Висамбуре (Северный Эльзас). Точнее, на этом фестивале Вы выступаете в обеих своих ипостасях — композиторской и исполнительской: звучит Ваша музыка, Вы играете соло и в ансамблях. Поистине — уникальная творческая ситуация. Каким образом она сложилась?

— Организатор этого фестиваля Хуберт Вендель — удивительная личность. Он окончил Страсбургскую консерваторию как органист, живёт и работает в Висамбуре. Увлекался реставрацией старых аудиозаписей, бескорыстно помогал молодым музыкантам. Настоящий альтруист. Десять лет назад он решил создать фестиваль исключительно для того, чтобы собрать в одном месте музыкантов того типа, который ему близок. Он очень любит камерную музыку, и условие фестиваля — чтобы музыканты, помимо сольных выступлений, играли много камерной музыки в различных составах. Если он приглашает квартет, то он играет с разными пианистами — соответственно, фортепианные квинтеты. Если приглашает отдельных инструменталистов — виолончелистов, альтистов, скрипачей, то соединяет их, допустим, в секстеты, которые вообще очень редко исполняются, или квинтеты.

Предыстория моего появления в Висамбуре такова. Господин Вендель дружит с одной супружеской парой из Базеля, они истинные меломаны, по знанию музыки могут соперничать со многими музыковедами. Они очень тесно дружили с Рудольфом Баршаем и его супругой, когда те жили в Базеле, отчасти помогали им адаптироваться в новой среде. И эти «профессиональные меломаны» путешествуют по Европе в поисках новых музыкальных впечатлений, новых имён. Так случилось, что в 2008 году они

услышали моё выступление на сольном концерте в Лувре и порекомендовали меня господину Венделю — исключительно как пианиста. Потом он сам в интернете нашёл записи моих сочинений. Музыка ему понравилась (притом, что он очень скептически относится к современным сочинениям), и он решил предложить некоторые мои камерные вещи различным музыкантам. Получилось так, что практически все откликнулись, и в девяти концертах фестиваля исполнили мои камерные сочинения.

Я сначала не поверил, что такое возможно: тогда я только закончил консерваторию и очень хорошо помнил, каких трудов мне стоило собрать коллег-студентов для исполнения небольшого камерного сочинения на кафедральном концерте. А тут — практически ничего не делаю, и музыканты откликаются. Это, конечно, стало огромным стимулом для дальнейшей работы. И через год я написал фортепианный квинтет, который исполнил в Висамбуре с чешским «Цемлински-квartetом». В нынешнем году на фестивале состоялась премьера моего фортепианного трио.

— На фестивале-2014 Вы также участвовали в исполнении Фортепианного трио Б. Чайковского. Рискну предположить, что идея этого исполнения принадлежит именно Вам.

— Я очень люблю музыку Бориса Чайковского, стараюсь по мере возможности её исполнять. Несколько раз исполнял его потрясающий фортепианный концерт. С камерными сочинениями организационно проще: можно уговорить других музыкантов — им это и в удовольствие, и подготовить легче, не нужно учить наизусть. Господин Вендель не знал этого композитора, но он открыт ко всему новому. Мы с ним стали друзьями, переписываемся, обме-

Финалисты Конкурса Вана Клиберна. 2013



26

ниваемся записями: он присылает некоторые интересные вещи, которые есть у него, я ему показываю музыку, относящуюся к советскому периоду. В том числе, я открыл для него Бориса Чайковского. Насколько я почувствовал, ему этот композитор оказался близок.

— *В Вашем композиторском багаже фортепианные сочинения — не самая обширная его часть.*

— Да, у меня больше сочинений для камерных составов. Позиция была такая: пока учишься в консерватории, пока тесно общаешься со сверстниками, молодыми инструменталистами, лучше писать больше камерной музыки, чтобы она чаще звучала. В целом музыка XX–XXI веков — не самый акцентный репертуар для большинства исполнителей. Но если в консерваторский период формировать взгляды исполнителей в этом направлении, они потом будут чаще возвращаться к музыке такого рода. Постепенно получилось так, что мои знакомые инструменталисты стали заказывать что-то новое, и я предпочитал писать камерные, нежели сольные сочинения.

— *Создаётся впечатление, что для фортепиано соло сегодня пишут мало, а если*

и пишут, то не очень представляют себе возможности инструмента. Одно из счастливых исключений — фортепианное творчество Владимира Рябова, сочинения которого, я знаю, входят в Ваш репертуар.

— Владимиру Владимировичу удалось найти свой индивидуальный фортепианный стиль. Конечно, корни его уходят в традиции и пианизм XIX века, в прокофьевский пианизм, но всё равно — это самобытное явление. И мой отец, и я играли многие его сочинения. Это очень интересно с исполнительской точки зрения.

Что касается других авторов... Видимо, не просто найти индивидуальный подход к инструменту, многие начинают «препарировать» его, использовать неординарные приёмы игры... Но в сольном варианте это звучит неубедительно. Мне кажется, сольная пьеса должна быть достаточно цельной по драматургии, и исполнитель должен эту цельность держать на личностном начале, с предельной эмоциональной концентрацией. Если же он начинает отвлекаться на некие технологические манипуляции, всё может развалиться по форме. Другое дело — большой ансамбль, в котором дирижёр «держит» всю композицию. Например, «Студия Новой музыки» часто представляет сочинения с участием рояля, и это интересно, так как появ-

Н. Мндоянц, Н. Хозяинов, В. Холоденко. Форт-Уорт, 2013



27

ляется огромное количество тембровых и фактурных комбинаций как с «препарированным» роялем, так и с обычным его вариантом. Ориентируясь на такой состав, я написал свой Концерт для фортепиано и камерного ансамбля и дважды исполнял его с этим замечательным коллективом.

— Но это уже движение в сторону инструментального театра...

— Конечно... Кстати, именно с инструментальным театром связано одно из самых ранних и самых ярких моих музыкальных впечатлений. Мой папа тесно общался с пианистом Валерием Афанасьевым. И взял меня на его концерт, в программе которого был «Макрокосмос» Джорджа Крама. Помню, что музыкант совершал какие-то экстравагантные действия, использовал нетрадиционные приёмы игры на рояле. На пол падал, издавал странные звуки... Это и для искушённого слушателя было необычно, что уж говорить о четырёхлетнем мальчишке! Думаю, это впечатление отчасти повлияло на то, что я начал сочинять. Впрочем, серьёзно заниматься композицией я начал позже, во втором классе ЦМШ, поступив в класс профессора Татьяны Алексеевны Чудовой.

— Мы плавно подошли к главе «Начало». Вы выросли в семье музыкантов, Ваш отец — профессор Московской консерватории Александр Мндоянц, мама — пианистка, педагог, первая учительница одного из героев нашего журнала — Арсения Тарасевича-Николаева (см. «РiаноФорум» № 2, 2014). Обычно родители предпочитают учить ребёнка сами, а на следующей стадии передают другому педагогу. У Вас — наоборот, или я ошибаюсь?

— Музыкальной грамоте меня обучала бабушка, мамина мама, которая была одной из первых учениц Ростроповича. Папа дал ей такое «поручение», и начались занятия. Мне тогда было пять лет, лето, дача... Видимо, я не очень охотно воспринял новые «обязанности», папа был вынужден сделать мне внушение, я стал усидчивее, и после этого освоение азов пошло быстрее. А осенью папа «передал» меня своей коллеге по ЦМШ — Тамаре Леонидовне Колосс. Во-первых, всем было известно, что она потрясающе занимается с детьми. Во-вторых, он избежал дополнительной психологической проблемы, когда родители обучают детей. Так что решение заниматься у Тамары Леонидовны было абсолютно правильным. Естественно, папа постоянно контролировал процесс, и чем старше я становился, тем он больше он в него вовлекался.



Так что моё обучение в его классе в консерватории было совершенно естественным.

— *Годы обучения в ЦМШ Вы провели в статусе вундеркинда, чему есть даже документальное подтверждение — немецкий фильм 2000 года «Русские вундеркинды». У Вас не было трудностей перехода в студенческое состояние, когда профессора и сокурсники видят в Вас не чудо-ребёнка, а, соответственно, ученика и коллегу?*

— Рубежным был момент поступления в консерваторию, потому что «в последнюю минуту» я решил выбрать композиторский факультет. Это отчасти было связано с тем, что раньше можно было поступить на фортепианный факультет, а через год (бесплатно) — на композиторский (или дирижёрский, или вокальный). А когда я поступал, такую бесплатную возможность прикрыли. Пришлось выбирать, я почувствовал, что мне будет интереснее получить композиторское образование. Я поступил в класс к Александру Владимировичу Чайковскому, у него же в дальнейшем закончил и аспирантуру. При этом «за спиной» всегда был папа, который отвечал за образование фортепианное. Кроме того, мне везло на встречи с интересными, выдающимися людьми. В частности,

в 12-летнем возрасте я познакомился с Николаем Арнольдовичем Петровым. Мы с папой пришли к нему в гости на Остоженку. Помню, я сыграл ему Первый концерт Листа, какие-то пьесы и собственные фортепианные сочинения. Петров сразу же стал общаться со мной, как со студентом консерватории, а не учеником ЦМШ, давая ценные советы и делая меткие замечания. После этого я часто приходил ему играть. Это была для меня новая профессиональная ступень. Благодаря его влиянию моё сознание стало поворачиваться в сторону взрослой музыкантской дороги, и я в большей степени стал относиться к музыке, как к профессии. Николай Арнольдович, в силу удивительной щедрости натуры, стал мне помогать и в плане концертных выступлений. Вскоре я стал стипендиатом Фонда Петрова и в этом качестве выступал в рамках его фестиваля «Кремль музыкальный» как с сольными программами, так и с камерными оркестрами.

— *Вы пять лет проучились у Николая Арнольдовича в консерватории. Расскажите, как он занимался.*

— Мы все понимали, что приносить ему неготовые вещи — бессмысленно. Он этого не любил. Ему нужно было принести практически



концертный вариант. И после этого шла работа над... Нет, даже не над деталями... Он мог порой подметить какую-то «мелочь», но это сразу меняло окраску и даже драматургию всего произведения. Конечно, он очень большое внимание уделял качеству звука, его разнообразию, объёму. Он не учил прикосновению, но он учил поиску звукового результата, и мы его сами должны были находить, и это работало даже в большей степени, чем если бы он говорил что-то конкретное. Конечно, очень большую роль играл и его репертуарный опыт, потому что практически все произведения, которые мы ему принесли, были у него «в руках», и он мог подсказать тончайшие технические секреты, которые помогали выявлять новые грани.

— *У вас не было желания поучиться за границей? Это ведь достаточно модная тенденция.*

— На мастер-классы ездил. Первый раз — в 2004 году. Это была большая удача, я прошёл по конкурсу в Академию на фестивале в Вербье. Мне было всего 15 лет и я был самым младшим среди участников. В тот год преподавали два профессора — Дмитрий Александрович Башкиров и Йозеф Калихштайн. Первую неделю я занимался у Калихштайна, вторую — у Башкиро-

ва. Надо сказать, я впервые столкнулся с новым для меня уровнем и типом преподавания. И через две недели курсов я ощутил некий профессиональный скачок.

— *Что Вы имеете в виду под новым типом преподавания?*

— Когда дело абсолютно не касается конкретных технических деталей. Разговор идёт о произведении в контексте той эпохи, когда оно было создано, идёт поиск тончайших смысловых связей... Знаете, как разница между фортепианной музыкой и симфонической, содержание и смыслы экстраполируются на другой уровень. И ещё — новые повороты мышления, взгляд на музыкальное сочинение совершенно с другого ракурса. Кроме того, в Вербье была возможность каждый день посещать фестивальные концерты, а репертуар там — широчайший, в то время многие сочинения были для меня новыми. Например, нечасто исполняемые симфонии Малера, Брукнера. То, что в России редко услышишь в живом исполнении.

— *Вы заметили, что студенты к современной музыке относятся с известной долей осторожности. У Вас другая ситуация — Вы исполнитель и композитор. И всё*



же: как складывались Ваши отношения с новой и новейшей музыкой? Понимание, интерес пришли сразу или с неким слушательским опытом?

— Я достаточно рано погрузился в тот пласт музыки, который был создан до середины XX века — я имею в виду Прокофьева, Шостаковича. Эта музыка просто стала для меня классикой. И на этом фоне я смог почувствовать потребность в совсем новой музыке, она стала для меня абсолютно естественным явлением. Безусловно, мне не всё нравится. Дело не в стилистике или эстетике, просто есть качественная и некачественная музыка во всех направлениях. Даже если всё построено только на одних приёмах, на шумовых эффектах, но сделано это очень качественно, продумана драматургия, это всегда слышно, и я подобную музыку слушаю с интересом.

— Наверно, к Вам часто обращаются с просьбой сыграть что-то новое на рояле либо сольно, либо в ансамбле?

— Радикального не предлагали. В основном, это направление, в котором работает Владимир Рябов, то есть нечто более традиционное. Я стараюсь играть музыку второй половины XX века, она мне интересна, и мне

просто жалко, что она звучит так редко. Я рад, что благодаря фестивалю в Висамбуре есть возможность продвигать музыку такого рода. Да и более ранние сочинения, например Квинтет Вайнберга, который написан во время Второй мировой войны, у нас практически не звучат. В 2014 мы сыграли этот квинтет с Цемлински-квartetом, и я знаю, что для многих слушателей это стало одним из самых сильных фестивальных впечатлений. И это очень ценно, я уверен, что теперь эти люди будут стремиться услышать и другие сочинения Вайнберга и композиторов этой эпохи.

Кроме того, я участвую в проекте «Антологии фортепианной музыки русских и советских композиторов», которую на протяжении нескольких лет выпускает фирма «Мелодия» совместно с Фондом им. Хренникова. Для этого проекта я записал сочинения Хачатуряна, Бабаджаняна, Рябова, Чудовой, Мирзояна, Дешевова, Кабалевского, собираюсь записать Первую сонату Бориса Чайковского. Совсем недавно участвовал совместно с пятью замечательными пианистами (Е. Мечетиной, А. Тарасевичем-Николаевым, А. Гугниным, Ф. Амировым, А. Ярошинским) в премьерном исполнении уникального цикла В.П. Задерацкого «24 прелюдии и фуги».

— *Может быть, потому, что у европейской публики процент любопытства в крови несколько выше, чем у нас? Ведь любопытство — одна из движущих сил — как у организаторов концертов, так и у публики.*

— Может быть... Но мне кажется, что, наоборот, любопытства должно быть больше у нас. У нас ведь слушатель — даже в Москве — достаточно обделённый, поскольку в филармонических афишах — один и тот же репертуар. А в Европе включение 15-минутного сочинения современного автора в симфонический концерт — это норма: современное сочинение, какой-нибудь романтический концерт и симфония. Такая программная политика развивает тягу к новой музыке. Европейский слушатель просто знает, что современная музыка существует. А у нас многие думают, что её нет.

— *Вы очень рано начали выступать в больших концертных залах. Наверное, в детстве страха сцены не было. А потом?*

— Первые выступления были в сборных концертах: ощущение праздника, приподнятое настроение. Когда мне было 9 лет, состоялся первый сольный концерт в Академии им. Яна Сибелиуса в Хельсинки. Помню свои ощущения перед выходом на сцену: я в первый раз должен сесть за рояль и сыграть весь концерт, кроме меня тут играть никто не собирается... Было достаточно страшно. Естественно, когда я вышел на сцену и начал играть, то забыл о страхах. К счастью, это качество сохранилось: как только начинаю играть, страх уходит.

— *У Вас есть «фирменные рецепты» эмоциональной настройки перед выходом на сцену?*

— Нет. Чем больше я на этом акцентирую внимание, тем больше начинаю волноваться. Я просто стараюсь как-то рассеять сознание, чтобы резко собрать его прямо перед выходом. Особенно сложно было на конкурсе Клиберна, я чувствовал мандраж перед каждым выступлением.

— *На конкурсные туры Вы выходили, как на концерт, или всё-таки конкурентная атмосфера давала о себе знать?*

— В большей степени — конечно, как на концерт. Но концерт концерту тоже рознь. Когдаходишь в огромный зал, ощущения не столь спокойные, как в камерной обстановке музыкального салона. В Форт-Уорте я понимал, что играю для большого количества людей, да ещё — камера стоит, которая транслирует моё выступление на весь мир... Я не думал о конкур-

се, о жюри в зале. Но понимал, что в зале сидит «профессиональная публика», знатоки...

— *Как те профессиональные меломаны из Базеля?*

— Да! И для меня важно впечатление именно таких людей. У них нет профессиональных пристрастий, но есть баланс искренности восприятия и большого багажа знаний, слушательского опыта. Они могут прийти на концерт признанного пианиста и очень сдержанно отозваться об услышанном. Это очень искренние люди, которые не будут выказывать восторг только потому, что у исполнителя громкое имя. Они поделятся впечатлениями от конкретного исполнения. И если я знаю, что в зале — именно такая публика, её оценка моего выступления важнее, чем конечный результат конкурса.

— *Лауреатское звание на Конкурсе Клиберна-2013 принесло Вам что-то важное в плане развития пианистической карьеры?*

— В прошлом сезоне я два раза слетал в Америку, были туры с концертами и мастер-классами. Я не знаю другого конкурса, который организовывал бы выступления для всех шести финалистов, а не только для первой «тройки».

Произошла одна неожиданная история. На последних гастролях в Америке я играл сольный концерт в Аризоне, в городе Тусон. Перед этим я написал небольшую фортепианную пьесу, чтобы сыграть «на бис». Я объявил в зале, что это первое исполнение только что написанного сочинения. Оно, кажется, всем понравилось. После концерта ко мне подошёл один господин, который сказал, что представляет Общество камерной музыки Тусона. И заказал мне фортепианный квинтет. И что ещё более удивительно, они решили пригласить для исполнения Цемлински-квартет, с которым я играл в Висамбуре. Премьера нового квинтета — в ноябре 2015. Такая вот «цепная реакция»...

— *Вы планируете участие в фортепианных конкурсах в будущем?*

— Возраст пока позволяет...

— *Дело не в возрасте, а в личной «установке», мне кажется...*

— Конкурсы — это вынужденная необходимость.

— *Как сегодня молодые исполнители выбирают конкурсы, на что обращают внимание? Жюри, призовой фонд, ангажементы?*

С Цемлински-квartetом



32

— Лично я смотрю, прежде всего, на программу. Чем свободнее программа, тем больше возможностей подать заявки на несколько конкурсов. География, естественно, тоже имеет значение: трудно выступить в Америке, а через две недели — в Европе... Для меня каждый конкурс требует длительной психологической подготовки, хотя я понимаю, затраченные усилия могут и не оправдаться.

— *Вы испытывали серьёзные разочарования, связанные с участием в каком-либо конкурсе? Или Вы это спокойно переносили неудачи, будучи психологически подготовленным?*

— У меня не слишком большой опыт участия в конкурсах. До Клиберна я участвовал в 2007 году в конкурсе им. Падеревского, там было всё хорошо [Н. Мндоянц получил I премию и специальный приз за полуфинал — прим. ред.]. Годом раньше я играл на конкурсе в Лидсе. Мне тогда было 17 лет, вместе с одним японским пианистом мы были самыми юными участниками. Я прошёл в полуфинал, и разочарования не было, я понимал, что это мой первый взрослый конкурс. Кстати, и он имел интересные «последствия»: в жюри работала Белла Михайловна Давидович, у которой мой папа учился в кон-

серватории. И спустя много лет после её отъезда в Америку возобновились контакты с ней, и благодаря ей и её сыну Дмитрию Ситковецкому мне довелось познакомиться с Родионом Константиновичем Щедриным.

— *Та самая встреча, после которой появилась запись Р. Щедрина на Ваших нотах: «Никите Мндоянцу с верой в его большое и успешное музыкантское будущее»?*

— Да. Дмитрий Юлианович договорился с Родионом Константиновичем, что я ему позволю, когда он будет в Москве. Я, конечно, очень боялся этой встречи... Позвонил и был поражён: я — маленький мальчик, а он спрашивает, когда мне удобно. Это такой тип людей, которых сейчас практически нет... Наша встреча длилась полтора часа, я показал ему записи некоторых камерных сочинений, и он отнёсся к ним с интересом, сказал, что у меня есть композиторская хватка и нужно этим заниматься. Меня это очень воодушевило. К сожалению, после этого у меня не было возможности продолжить общение с ним.

— *Вы сознательно распределяете время между композицией и исполнением или этот баланс складывается сам собой?*

— Почему-то сейчас держать этот баланс становится сложнее. Обстоятельства складываются так, что приходится больше времени уделять исполнительству. А композицией заниматься по остаточному принципу. И слава богу, что есть стимул — это либо заказы, либо просьбы. Если бы этого не было...

— **Перестали бы сочинять?**

— Нет, конечно. Но написание одного сочинения растягивалось бы вплоть до года. А так — есть временные рамки, в которые я должен уложиться. Но есть обратная сторона такого режима, потому что иногда не успеваешь до конца продумать все детали, и приходится, пользуясь наработками, доводить сочинение до конца уже после репетиции.

— **Каковы Ваши пианистические репертуарные акценты сегодня?**

— Я не ощущаю себя универсальным пианистом в плане репертуара. Понимаю, что нужно играть всё, расширять репертуар. Но иногда я чувствую, что то или иное сочинение — не для меня. Возможно, я смогу довести его до достойного уровня, но мне будет не очень комфортно.

— **А что для Вас комфортно?**

— Я очень люблю играть Бетховена и музыку XX века. Из романтиков — Шумана. Очень люблю Брамса, но пока меня не тянет исполнять его сольные сочинения. Я играл его Первый концерт. Надеюсь, что в этом произведении мне удалось найти пути к его пониманию. Тем более, как мне видится, концерты Брамса — это некий сплав его симфонической и камерной музыки. Вообще, нет зависимости от конкретного композитора, есть зависимость от жанра. Я абсолютно свободно чувствую себя в камерной музыке Брамса, очень многое играл — и квинтет, и два фортепианных квартета — ля-мажорный и до-минорный, кларнетовое трио, кларнетовую сонату. Мне, правда, всегда везло с партнёрами. Например, квартет Брамса я играл с замечательным французским коллективом — квинтетом «Эбен».

— **Есть область деятельности «на стыке» исполнительства и композиции: фортепианные транскрипции. Вас этот жанр не увлекает? Знаю, что у Вас есть замечательная транскрипция Скерцо из Пятой симфонии Прокофьева.**

— Это, пожалуй, единичный случай. Транскрипцию я сделал, когда ещё учился в ЦМШ. Я

просто «заболел» этой симфонией, играл по партитуре. Играя вторую часть, понял, что она идеально подходит для рояля и звучит достаточно эффектно. Трудно назвать это транскрипцией, я просто зафиксировал фортепианный вариант, не сделав никаких изменений, за исключением чисто регистровых. Эта пьеса сыграла большую роль в моей концертной практике, я часто вставлял её в программы, и публика воспринимала её с большим энтузиазмом.

После этого я ничего в жанре транскрипции не делал. Год назад, когда мы готовили проект для четырёх роялей с Александром Гиндиным, Вячеславом Грязновым и Алексеем Курбатовым я сделал переложение «Пасифик 231» Онеггера и скерцо «Ученик чародея» Дюка. Но это, скорее, необходимость, потому что репертуар для такого ансамбля весьма ограничен. Я не сторонник создания «фантазий на темы». Мне кажется, я не смогу сделать вольную обработку настолько убедительно, чтоб не раздражать слух.

— **О преподавании не задумывались?**

— После композиторской аспирантуры я второй год преподаю инструментовку в консерватории. Опыт фортепианной педагогики у меня совсем небольшой. После того, как я стал финалистом на конкурсе Клиберна, в сезоне 2013-14 было несколько гастрольных поездок, программа которых включала мастер-классы. Это был мой первый педагогический опыт, да ещё на английском языке. Я помню, как мой папа преподавал на знаменитых мастер-классах «Тель-Хай» в Израиле, я туда тоже ездил, когда ещё учился в школе, занимался у Виктора Дервянко. Там каждый день проходили открытые уроки разных педагогов, и этот слушательский опыт мне очень пригодился.

— **Вы занимались с детьми или студентами?**

— Были ребята и 12-летние, и 20-летние. Но общий уровень по российским меркам — училищный, 1–2-й курс музыкального училища.

— **Понравилось?**

— В общем, да. Это очень ценный опыт — пытаться сформулировать вербально какие-то принципы, музыкальные идеи. То же самое, кстати, я испытал, когда стал вести инструментовку: научился формулировать то, что до этого делал интуитивно. ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА**



Мери ЛЕБЕНЗОН:
«СЕКРЕТА НЕТ —
МНЕ ПРОСТО ВЕЗЛО»

Более 100 учеников, около шестидесяти из которых — лауреаты престижных конкурсов — это класс Мери Лебензон, профессора Новосибирской консерватории. В декабре 2014 года исполнилось 60 лет с тех пор, как Мери Симховна посвятила себя педагогической деятельности. Сегодня в её классе занимаются 11 человек в возрасте от 11 до 25 лет, она даёт мастер-классы и регулярно концертирует. Размышлениями о педагогике и судьбе, воспоминаниями об Арнольде Каце и своём учителе Александре Гольденвейзере Мери Лебензон поделилась с Мариной Монаховой.

— Вы — выдающийся педагог, большинство ваших учеников добивается осязаемых профессиональных высот и признания. В чем секрет? Почему у вас получается растить таких талантливых детей?

— Не у меня одной получается, и секрета, как жетса, нет. Быть может, мне помогает терпение и увлечённость делом. Однако основная причина — мне везёт на учеников, так как я систематически получаю их от своих прежних выпускников. Они дарят мне самых любимых, самых одарённых и обычно ещё не в консерваторию, а в старшие классы НСМШ (Новосибирской специальной музыкальной школы (колледжа) — М.М.). Так, недавно моя ученица в прошлом Елена Гесина из Барнаула привела ко мне Павла Третьякова и Марка Парфёнова, сейчас они студенты первого и второго курса и лауреаты. В прошлом году консерваторию закончила Анна Кляустер, также ученица Елены Гесиной и также лауреат. Моя бывшая ученица из Красноярска Наталья Григорьева привела ко мне в НСМШ Льва Терскова, сейчас он аспирант, безусловный лидер класса, обладает всеми возможными лауреатскими званиями, замечательный музыкант и пианист, начинающий педагог консерватории. Моя бывшая ученица Светлана Пудовкина, учительница НСМШ, привела мне в консерваторию удивительную девочку — Данию Хайбуллину, которая стала душой класса, его центром. Она не только одарённый человек, но и обладает особой сердечной щедростью. Ей можно поручить всё: позаниматься с кем-либо, проаккомпанировать, обсудить чьё-либо исполнение и так далее.

Надо отметить, что такая эстафета стала уже системной, и учителями тех, кто приводит мне учеников сейчас, также были мои ученики более ранних выпусков. Так, Эльвира Петровна Россинская, заведующая фортепианным отделением Барнаульского музыкального училища, привела мне в класс целую когорту учеников: Елену Гесину, Евгения Гутчина, Ольгу Савину, Вячеслава Иващенко, Ман Син Ли, Дину Зубову и многих других.

Кроме того, я люблю начинать обучение с самого начала. Маленькие быстро становятся единомышленниками. С Ромочкой Борисовым я начала заниматься с четырёх с половиной лет. Сейчас ему одиннадцать, это невероятно умный и очень способный мальчик. С Русиком Петровым — с шести лет. Он тоже очень способный, с хорошей музыкальной интуицией, жаль лишь, что лень родилась раньше него. И Рома, и Русик — лауреаты. Одиннадцатилетним мальчиком поступил в мой класс Гера Уколов, сейчас он аспирант и также лауреат многих премий.

С Тимошей Казанцевым я начала заниматься, когда ему было около четырёх. Теперь ему двадцать, он студент второго курса, солист нашей филармонии, лауреат различных конкурсов. Такой же маленькой ко мне пришла Таня Черничка с братом — дети нашего профессора консерватории Геннадия Павловича Чернички. Чуть позже привела Илюшу Рашковского мама — моя бывшая ученица Вера Коноваленко. Сейчас и Таня, и Илюша — известные музыканты, лауреаты самых престижных конкурсов. В этом году учительница из Томска Татьяна Николаевна Кузнецова привела ко мне в седьмой класс НСМШ очень перспективного четырнадцатилетнего Германа Таразанова.

Поскольку большинство моих учеников проходят через учёбу в НСМШ, я не могу не отметить ту роль, которую играет школа в нашей жизни. Это, с одной стороны, кузница наших абитуриентов, с другой — творческая лаборатория для лучших выпускников консерватории. И этому в высшей степени способствует удивительный директор школы Александр Тихонович Марченко.

— Ум, кругозор, общее развитие — все это необходимые условия для того, чтобы исполнитель состоялся. Вы наблюдаете не первое поколение учеников — как они меняются?

— Наша земля талантами не оскудела, может быть, нынешние ребята становятся более практичными, больше задумываются о том, что их ждёт впереди. Обычно педагоги жалуются,



что учащиеся мало читают, но в своём классе я этого не наблюдаю.

— *В Вашем классе и совсем юные пианисты и аспиранты консерватории. Какие цели вы ставите в работе с учениками и разнятся ли они в зависимости от их возраста?*

— Работаю я очень давно. В декабре исполнилось 60 лет, но сказать, что я выработала какую-то формулу, абсолютную истину педагогики — не могу. Сколько учеников — столько «педагогик», всё это очень индивидуально. А основных целей — три, и они, мне кажется, не меняются.

Самое главное — уметь расшифровать произведение, уметь прочесть его наиболее полно, глубоко, детально. Иными словами, сделать так, чтобы сквозь сочинение проявился портрет композитора, его эпоха, среда, его характер, чаяния, приоритеты... Для этого, конечно, нужно накопить много знаний, нужна музыкальная интуиция и много составляющих. Из трёх целей — это самая важная и самая трудная. Далее нужно очень хорошо знать пианистические возможности своего аппарата. И третье — необходимо знать возможности нашего инструмента. Его до сих пор называют то ударным, то клавишным. Мне же кажется, что мы немногим отличаемся от струнников. Просто нам нуж-

но до такой степени хорошо овладеть молоточком, чтобы видеть в нем смычок, способный по-разному касаться струны — не плотно прижиматься, а оставлять некоторый зазор, чтобы струна продолжала вибрировать. Конечно, из законов физики известно, что качество звука зависит только от высоты, скорости и веса падения руки, и это, безусловно, так. Но наши пальцы, благодаря разному характеру прикосновения к клавиатуре, могут влиять на создание звука так же, как влияет скрипач, касающийся непосредственно струны и хорошо владеющий смычком. Это, в свою очередь, требует определённых знаний, опыта, а самое главное — «хороших ушей» и понимания, зачем это нужно. Вот три цели, которые я преследую в педагогике. Добиваюсь ли — другой вопрос.

— *В вашей биографии был судьбоносный поворот. В годы войны, когда Ваша семья находилась в эвакуации в Узбекистане, Вы попали на прослушивание, которое проводила Московская консерватория. Если бы не случилось тогда приглашение в Москву, как думаете: Вы бы все равно пришли к исполнительству и педагогике?*

— Самое интересное в том, что не я попала на прослушивание, а педагоги Московской консерватории, частично находившейся в Ташкен-



те, ездили по музыкальным школам Узбекистана в военное время.

До войны, в Одессе, я училась с четырёх лет в школе им. П. С. Столярского у профессора Берты Михайловны Рейнгвальд. В Одессе я также занималась и композицией. Тетрадь с моими сочинениями всегда была со мной. После прослушивания нашей школы московскими педагогами тетрадь попала к Александру Борисовичу Гольденвейзеру. Он и сделал нашей семье вызов в Москву. Конечно, это было поворотным моментом в моей судьбе, но думаю, если бы этого не случилось, я занималась бы всё равно только музыкой.

— *Сейчас в Ваших подходах, в Вашем отношении к музыке прослеживается влияние вашего учителя — Александра Гольденвейзера? Вы же несёте традицию этой школы, в чем она?*

— Безусловно, влияние Александра Борисовича прослеживается, и чем дальше, тем больше. В начале своей работы я даже стеснялась помянуть всуе его имя, не ссылалась на педагога. А теперь мне хочется говорить о нём каждый день, потому что он становится ближе, понятнее. Я чувствую его лучше.

В чём влияние? Во-первых, в отношении к прочтению произведений — он был в этом

смысле невероятно педантичным, ему хотелось раскрыть всё. Он часто говорил, что даже самый лучший ученик не выполняет больше двадцати пяти процентов написанного. Этой тщательности он даже не учил, он её передавал — а мы, каждый в свою меру, этому следовали. Кроме того, он был энциклопедически образован, во всём хотел дойти до самой сути — перед этим можно только преклоняться.

Когда он писал свои редакции сонат Бетховена, я приходила к нему и видела, как он работает. В нашей стране ещё не было редакций Шнабеля, Мартинсена, а у Александра Борисовича были не только они, но также и редакции Листа, Мошелеса, Леберта, Лямонда, Бюлова. Тогда не было ксерокса, и я многое из этих изданий перефотографировала, так как меня это интересовало, как и всех его учеников. У Александра Борисовича были ноты издательства Artaria — прижизненное издание сонат Бетховена. Они интересно печатали сонаты — как детские книжки: вытянутые в ширину и значительно ниже в высоту. При этом всё было рассчитано на удобство, на то, чтобы исполнители не боялись трудностей. Если, допустим, в главной партии первой части сонаты ор. 13 в левой руке идёт повторяющийся рисунок восьмых, то не выписывалось всё полностью, а только знаком отмечался повтор.



Ученики Александра Борисовича испытывали его влияние каждый в свою меру. Например, Дмитрий Благой, сын академика-пушкиниста Дмитрия Дмитриевича Благого, воспринял исследовательский дух своего учителя. В 1966 году он выпустил книгу «А.Б. Гольденвейзер. 32 сонаты Бетховена», в работе над которой выступил как составитель, редактор и автор статьи «Труд большого музыканта». В 1969 году он также как составитель и редактор выпустил книгу «Статьи, материалы, воспоминания». В 1971 году Дмитрий Благой защитил в Московской консерватории диссертацию «А.Б. Гольденвейзер — редактор. Проблемы музыкальной текстологии». Таким образом, можно сказать, что он продолжил исследовательскую направленность творчества своего педагога, кроме того, состоялся как композитор и исполнитель.

В то время, когда я училась в классе Александра Борисовича, я чаще всего присутствовала на уроках Димы Благого, Лялика Бермана, Делика Башкирова, Мити Паперно. Тогда я не думала, насколько каждый из них испытывает влияние Александра Борисовича, а скорее поражаюсь их различию, их непохожести друг на друга. Лялик Берман удивлял невероятным масштабом исполнения и виртуозностью, в самом подлинном значении этого слова. Делик Башкиров всегда был экстравагантным, ориги-

нальным, с новыми идеями, неповторимым, непредсказуемым, мне казалось, что он всегда «в полёте». Митя Паперно был «шопенистом», истинным поэтом фортепиано, его душой.

— А какую черту восприняли от вашего учителя Вы?

— О себе трудно говорить. Может быть, самоедство. Это качество проходит красной нитью через дневники Александра Борисовича. Стремление дойти до истины в какой-то мере свойственно и мне.

Александр Борисович заражал нас своей удивительной принципиальностью, честностью, он не менял своих мнений — так и никак иначе. Если нужно было кого-то защитить, он защищал.

— По окончании консерватории, Вы, наверное, видели себя, в первую очередь исполнительницей. Как так вышло, что для многих сегодня Вы в первую очередь выдающийся педагог? Это был внутренний импульс или так сложились обстоятельства?

— Вы повторили сейчас слова Натальи Алексеевны Любомудровой, нашего преподавателя по педпрактике. Она ставила мне зачёты, отличные оценки и приговаривала: «Мери, Вы ведь никогда не будете педагогом». Я тогда

не задумывалась об этом, а вышло всё по обстоятельствам.

Когда в 1954 году я закончила консерваторию, закончилось и моё счастливое одиннадцатилетнее пребывание в классе А. Б. Гольденвейзера. Мне очень не хотелось расставаться с Александром Борисовичем, расставаться с его замечательными ассистентами Лией Моисеевной Левинсон (правда, к тому времени у неё был уже собственный класс) и Людмилой Александровной Сосиной, которая опекала нас до самого окончания, расставаться со всей аурой Московской консерватории. Но на первом курсе я вышла замуж. Мой муж в это время закончил Военно-инженерную академию имени Куйбышева, и его послали служить на север. Пять лет мы жили врозь, я приезжала к нему на каникулы, а к концу пятого курса у нас уже был годовалый сын. Во время государственных экзаменов ко мне приехала свекровь, и на семейном совете было решено, что теперь нужно ехать к месту службы мужа. Свекровь, сын и я поехали в город Северодвинск. Я начала работать в музыкальной школе. Меня очень хорошо там приняли, поселили в классе, муж приезжал на выходные и праздники.

Через полтора года его перевели в Архангельск. Здесь мне тоже посчастливилось, потому что я проработала шесть лет в очень хорошем училище и была внештатной солисткой Архангельской филармонии. В училище директором был Борис Александрович Князев — отличный виолончелист и дирижёр, он организовал при училище небольшой симфонический оркестр. В филармонии художественным руководителем был Пётр Фёдорович Кольцов, много лет назад окончивший Московскую консерваторию по классу К. Н. Игумнова, особенно ценивший русскую классику. Перед тем, как выходить на сцену, я всегда играла ему свои программы. Мне ещё повезло в том, что они договаривались с оркестрами, приезжавшими в Архангельск, чтобы в качестве солистки с ними играла я. Часто приезжал Ярославский оркестр с Юрием Арановичем. Это замечательный дирижёр, который тогда ещё был совсем молод.

Через шесть лет мужа решили перевести в Североморск — совсем небольшой город, и передо мной стал вопрос, где я буду работать. Мне, конечно, хотелось работать в консерватории, так как она предполагала другой репертуар и другой уровень подготовленности учеников. Правда, и в Архангельске я не могла пожаловаться: все мои выпускники поступали в Московскую, Ленинградскую и другие кон-

серватории. У меня были хорошие ученики, мне везло. Так, Лена Медведкова поступила в класс Г. Г. Нейгауза, Миша Губин — в класс В. В. Софроницкого, Таня Кожина — в класс Д. Д. Благого, Наташа Вашанцева — в Ленинградскую консерваторию.

Много лет спустя мой ученик Антон Мордасов играл на конкурсе П. И. Чайковского. Мои ученики из Архангельска, которые к тому моменту все уже стали папами и мамами, узнав, что я в Москве, специально приехали, чтобы увидеться. Мы встретились, я была очень тронута...

А в истории с переездом в Новосибирск мне помогла сестра. Она у меня врач, а муж её тоже был военным, и совсем недавно их семью перевели в Новосибирск, в котором в 1956 году открыли консерваторию. Сестра предположила: если меня возьмут на работу в Новосибирскую консерваторию, тогда и мужа смогут перевести в Сибирский военный округ.

Я поехала в Новосибирск. С собой у меня было рекомендательное письмо Александра Борисовича к Арсению Николаевичу Котляревскому, ректору консерватории, и он взял меня на работу. Сначала я попросила, чтобы у меня было только полставки: я оставляла время, чтобы готовиться к урокам и заниматься самой. Занималась я в консерватории по ночам. У сестры, конечно, было старенькое пианино, но у неё двое детей и мой — третий.

Сестра стала со временем профессором, доктором наук, прекрасным врачом, заведовала одной из кафедр Новосибирского мединститута. Она у меня замечательная. Теперь надо говорить — была.

Так шло время, и через девять месяцев мужа действительно перевели в Новосибирск. Здесь мы и осели: с 1961 года была уже только Новосибирская консерватория.

— Устраивали Вас те профессиональные возможности, которые предоставлял Новосибирск? Если не ошибаюсь, на момент вашего переезда в городе наряду с консерваторией был уже и оперный театр, и филармония, и совсем недавно образованный симфонический оркестр под управлением молодого Арнольда Каца...

— Об оркестре можно говорить долго и много. Я просто влюблена в наш оркестр — и во всех вместе и в каждого в отдельности. Я с ними много играла, много играла и с Арнольдом Михайловичем Кацем. Хотя что значит «много»?.. Если бы я была только солисткой филармонии,



можно было играть и больше, но все педагоги — заложники своей специальности, она требует много времени и оставляет его очень мало для собственных занятий, ведь на учеников тратятся не только официальные часы. Я играла со многими дирижёрами, и все они были для меня важными и интересными, однако первым среди них и самым главным остался А. М. Кац. С ним я играла Концерт Баха d-moll, Концерты Моцарта № № 20, 22, 23, Первый и Третий концерты Бетховена, Первый Шопена, Первый Ли-

ста, Второй и Четвёртый Рахманинова, Первый Чайковского, Грига, «Голубую рапсодию» Гершвина.

В консерваторскую пору Людмила Александровна Сосина, ассистентка А. Б. Гольденвейзера, сказала мне: «Если ты хочешь играть — соглашайся на игру, даже если тебе скажут играть через полчаса». Я следовала её совету. Также я играла и с другими дирижёрами: М. Е. Абрамовым, М. И. Туричем, И. А. Зайдентрегером, О. В. Бураковым, В. П. Гусевым, А. И. Жоленцом, Ю. Н. Факторовичем, В. И. Прасоловым, А. А. Людмилиным, А. С. Дмитриевым, Г. Я. Юдиным, Д. И. Лиссом, Г. П. Провоторовым, Е. И. Шестаковым, В. А. Рыловым, В. Нельсоном, Ю. М. Ароновичем и др.

В консерватории я участвовала в кафедральных, камерных концертах, играла сольные концерты. Из собственных программ могу назвать Прелюдии и фуги Баха, Шостаковича,

Сонаты Бетховена, Моцарта, Гайдна, Сонату f-moll Брамса, Вторую и Третью сонаты, 24 прелюдии, Первую и Четвёртую Баллады Шопена, Вторую сонату, Прелюдии и Этюды-картины, «Вариации на тему Корелли» Рахманинова, «Крейслериану», «Симфонические этюды» Шумана, «Времена года» Чайковского, «Картины» Бабаджяняна. В камерных концертах с квинтетом консерватории (М. А. Корн, В. М. Минасян, Ю. М. Мазченко, Л. М. Руханкин) я сыграла три квинтета Шумана, Брамса и Шостаковича,

с А. Б. Ямпольским мы исполнили все сонаты Моцарта для скрипки и фортепиано.

Так что Новосибирск профессионально меня вполне устраивал и устраивает, разве что рояли в консерваторских классах — моя боль.

— *Ваша связь с Москвой не закончилась вместе с отъездом?*

— Эта связь была длительной. До 1961 года я приезжала к Александру Борисовичу каждый год, иногда вместе с учениками. Когда его не стало, я ездила в Москву на конкурсы Чайковского, с удовольствием посещала уроки московских профессоров. Иногда мне так везло, что я могла подряд слушать Восьмую сонату Прокофьева в классе В. В. Горностаевой, а затем в классе Л. Н. Наумова. Сейчас я уже не бываю в Москве, но слежу за творчеством музыкантов молодого или, скорее, уже среднего поколения — Дениса Мацуева, Николая Луганского, Александра Гиндина, Екатерины Мечетиной, Евгения Кисина. К сожалению, значительно реже у нас бывают мэтры. Правда, Михаил Васильевич Плетнёв два года подряд приезжает к нам: играл сам, дирижировал своим оркестром. Григория Соколова приходится слушать только в Интернете. Знаю из музыкальных журналов, что появилась и новая поросль — Лукас Генюшас, Андрей Гугнин, Вадим Холоденко, Андрей Коробейников. Но с этими пианистами я знакома больше через Интернет.

Конечно, я наблюдаю за своими бывшими учениками, которые выступают на престижных конкурсах.

— *Вот, кстати, о конкурсах — от них сейчас больше пользы или вреда?*

— Вред от конкурсов может быть только один: если исполнитель тиражирует одну и ту же программу. А помочь в карьере могут только очень престижные конкурсы. Я наблюдала за конкурсом Ф. Бузони в Больцано, где стала лауреатом моя бывшая ученица Татьяна Черничка (впоследствии она училась у Э. К. Вирсаладзе). Затем слушала её на конкурсе Королевы Елизаветы в Брюсселе, где она также стала лауреатом. Слушала последний конкурс в Лидсе, на котором стал лауреатом мой бывший ученик Илюша Рашковский (впоследствии он учился у В. В. Крайнева).

Наблюдала за конкурсом Марии Канальс в Барселоне — там сразу двое моих бывших учеников стали лауреатами — Илюша и Татьяна. Конкурс в Калгари порадовал тем, что там получил Гран-при Павел Колесников,

сейчас он заканчивает аспирантуру у С. Л. Доренского.

Вот на таких конкурсах и только первая премия могут сыграть роль в карьере. К ним, конечно, надо отнести и конкурс им. П. И. Чайковского.

Конкурсы, в большом количестве проходящие внутри страны, в смысле карьеры не дают ничего, так как у нас нет института импресарио, но я всё равно посылаю на них учеников. Почему? Наши студенты очень занятой народ: у них по шесть часов лекций в день, стипендии крошечные, значит, они бегут по подработкам. Времени на специальность не остаётся. Но если началась подготовка к конкурсу, то всё приносится в жертву. Они готовятся, много успевают и часто приносят первые премии. Для карьеры — ничего, но это интенсифицирует их занятия.

— *Вы дома много играете для себя? Меняются ваши пристрастия с ходом времени?*

— Может быть, как-то расширяются, но, в основном не меняются: это русская и западно-европейская романтика. Не могу сказать, что я много занимаюсь, но весь день занят музыкой. Не знаю, можно ли это назвать музицированием, но, во-первых, я смотрю всё, что проходят мои ученики, особенно, если они приносят современную музыку. Кроме того, я повторяю что-то старое, а иногда учу новое для своих выступлений. Сейчас их мало.

А вот импровизацией я чаще всего занимаюсь в классе, на уроках. Если хочу, к примеру, показать, почему композитор использовал именно эту гармонию, модуляцию, этот мелодический оборот, данную форму, ведь можно было как-то иначе сочинить, — и показываю, как по-другому можно было бы это сделать. Отношусь к этому не без юмора и надеюсь, что композиторы простят мне эту вольность. Этот процесс вызывает живейшую реакцию и какое-то новое понимание у учеников.

— *Когда ваши ближайшие концерты?*

— Ближайшие не очень близко. Сначала мне предстоит подготовить своих учеников для выступления с симфоническими оркестрами. Роман Борисов будет играть с оркестром филармонии Первый концерт Бетховена, Дания Хайбуллина — Первый концерт Шопена с оркестром консерватории, Герман Таразанов — финал Концерта Сен-Санса с оркестром Томской филармонии. Кроме того, самый маленький Рома Борисов должен выступить на конкурсе в Яро-



Ученики:
Дания Хайбуллина,
Лев Терсков,
Роман Борисов

славле. Потом будет сессия, а затем будут концерты памяти А. Б. Гольденвейзера. Здесь надо будет обязательно играть. Концертов запланировано четыре в марте. В одном будут выступать мои нынешние ученики, в другом — бывшие ученики, в третьем — моя бывшая ученица, профессор Лариса Владимировна Смешко, будет отмечать эту дату со своим классом, и завершать этот своеобразный фестиваль будет заведующая нашей кафедрой, профессор Тамара Игнатьевна Игноян (ученица Д. А. Башкирова), также со своим классом.

— *Вы следите за судьбой ваших учеников?*

— Конечно. Меня радует, что все они работают по специальности в России и за рубежом, продолжая на ниве педагогики и исполнительства дело, начатое задолго до нас.

Так, на кафедре специального фортепиано Новосибирской консерватории более тридцати лет замечательно работает профессор Лариса Владимировна Смешко. Большинство её учеников также лауреаты. В Новосибирской специальной музыкальной школе прекрасных результатов добиваются педагоги Яна Турич, Светлана Пудовкина, Дмитрий Карпов — он же лауреат многих конкурсов, замечательный солист нашей филармонии. Много лет и успешно фортепианным отделом Новосибирского кол-

леджа имени А. Ф. Муро́ва заведовал Владимир Васильевич Гурьянов. Более сорока лет работает концертмейстером в нашей консерватории Лариса Токарева.

В Москве в музыкальной школе преподаёт джазовую импровизацию одарённый музыкант Георгий Голосов, он импровизирует не только на музыкальные темы, но и на литературные.

В Красноярске работает профессор Сергей Германович Чайкин, превосходно сочетающий исполнительскую и педагогическую деятельность. В Барнауле ведёт интенсивную исполнительскую работу художественный руководитель филармонии Евгений Германович Третьяков, а в музыкальном театре успешно работает дирижёром, композитором, пианистом Евгений Захарович Гутчин. В музыкальных училищах Рязани и Липецка преподают Элеонора Огарёва, Светлана Базарова и Нина Левицкая. Много лет и плодотворно работает в Кызылском музыкальном училище Владимир Минин. В Омской музыкальной школе преподаёт Татьяна Молодых.

В Китае педагогами трудятся Игорь Демченков и бывшая солистка нашей филармонии Наталья Талдыкина, лауреат многих конкурсов, замечательная пианистка. Прекрасно работает в Мексике педагогом, концертмейстером и исполнителем Элеонора Коробченко.

НЕКОТОРЫЕ УЧЕНИКИ М. С. ЛЕБЕНЗОН:

43

Успешно закончив докторантуру Филадельфийского университета, Игорь Реснянский ведёт на фортепианном факультете педагогическую и исполнительскую работу, даёт мастер-классы, участвует в жюри конкурсов. Там же работает Татьяна Абрамова, очень тонкий музыкант и лауреат многих конкурсов. Успешно работают в Германии Сергей Лейпсон — педагог и исполнитель, Нателла Цикаришвили и Евгения Диль. В Люксембурге преподаёт в консерватории Дина Зиатдинова, в Израиле работает талантливый музыкант Светлана Пахтер. В Австралии, в Сиднейском оперном театре много лет проработала Елизавета Аранович.

Конечно, упомянуть всех учеников просто невозможно...

— У вас такой большой опыт — и не только в ощущении музыки, но и в жизни — длинный путь, много мыслей. Если бы вам предложили написать книгу, о чем бы она была?

— Я уже говорила о том, что больше всего в процессе обучения меня интересует умение прочесть произведение во всех его деталях. Вот это умение прочесть, расшифровать, увидеть сквозь ноты автора, мне представляется самым главным, потому что к этому необходимо привлечь представления об эпохе, сфере композитора, о его приоритетах и т.д. Все это хорошо укладывается в форму методического пособия. Я уже пробовала писать такие пособия. Например: «Времена года» П.И. Чайковского», «Детский альбом» П.И. Чайковского», «Сонатное творчество Гайдна на примере сонаты e-moll Hob.XVI 34». Если время позволит, я бы писала о Фантазии c-moll Моцарта и, быть может, о Сонате Бетховена op.13.

Ещё одна тема для книги, но не моей — это возможности нашего инструмента. Многие поступающие в консерваторию играют на рояле, не зная его возможностей. Часто повторяют «рояль это оркестр», но мало кто из них знает, что им действительно можно овладеть как оркестром, сделать его более изощрённым и дифференцированным.

И, конечно, я надеюсь, что кто-нибудь другой, более литературно образованный, расскажет об Александре Борисовиче. Сейчас каждый из нас пишет о том, что увидел в нём, а я мечтаю, чтобы вышла книга, которая осветила бы все стороны его творчества и характера. ■

Фото
Виктора ДМИТРИЕВА

Роман БОРИСОВ — лауреат Всероссийского фестиваля-конкурса детского и юношеского творчества (I премия, Новосибирск, 2011), Открытых конкурсов молодых пианистов «Запад — Сибирь — Восток» (Новосибирск, I премия, 2011; Гран-при, 2014), Международного конкурса-фестиваля «Сибирь зажигает звезды» (I премия, Нижний Новгород, 2012), конкурса-фестиваля молодых пианистов им. В.Ю. Виллуана (II премия, Нижний Новгород, 2012), международных конкурсов юных пианистов в Астане (II премия, 2012), им. В. Гаврилина (I премия, Вологда, 2013), юных исполнителей имени Л. и М. Ростроповичей (I премия, Оренбург, 2014), молодых пианистов им. А. Наседкина (I премия, Ярославль, 2014).

Тимофей КАЗАНЦЕВ — лауреат открытого конкурса «Запад — Сибирь — Восток» (Новосибирск, 2002, 2005, 2008, 2011), международных конкурсов памяти Веры Лотар-Шевченко (I премия, Екатеринбург, 2012), им. М.А. Балакирева (I премия, Краснодар, 2014).

Павел КОЛЕСНИКОВ — лауреат многих международных конкурсов, в том числе в Андорре, памяти Э. Гилельса в Одессе, Европейского конкурса пианистов в Познани, Международного конкурса в Пинероло, Шотландского международного конкурса пианистов в Глазго. В 2011 стал обладателем специальной премии жюри Международного конкурса им. П.И. Чайковского. В 2012 Павел стал победителем одного из крупнейших музыкальных состязаний в мире — Международного конкурса «Эстер Хоненс» в Калгари. С тех пор выступления музыканта проходят во многих странах мира: в Италии, Испании, Канаде, Швейцарии, Германии, Великобритании, Польше, Украине. Окончил Московскую консерваторию у проф. С.Л. Доренского, в настоящее время оканчивает аспирантуру.

Елена МЕЛЬНИКОВА — лауреат международных конкурсов в Марсале (Италия, I премия, 1994), В. Крайнева (II премия, 1994), им. Бетховена в Мангейме (II премия, 2002), им. Антона Рубинштейна в Дрездене (II премия, 2005). Окончила Высшую школу музыки в Ганновере в классе К.Х. Кеммерлинга.



Т. Казанцев



П. Колесников



А. Мордасов



И. Рашковский



Н. Талдыкина



Т. Черничка

Мария МИТИНА — лауреат Всероссийского конкурса в Казани (III премия, 1990), Международного конкурса в г. Марсале (I премия, 1992); работает в Швеции.

Антон МОРДАСОВ — лауреат Всероссийского конкурса (I премия, 1989), Всесоюзного конкурса им. Рахманинова (I премия, 1990), Международного конкурса имени Чайковского (III премия, 1990). Работает в США.

Илья РАШКОВСКИЙ — лауреат международных конкурсов в Марсале (I премия, 1995), В. Крайнева (Гран-при, Харьков, 1998), «Хаэн» (I премия, Испания, 2005), в Гонконге (I премия, Китай, 2005), Королевы Елизаветы (Брюссель, 2007), в Лиссабоне (Португалия, 2010), в Турине (I премия, Италия, 2011), в Тель-Авиве (III премия, Израиль, 2011), в Хамамацу (I премия, Япония, 2012), им. Дж. Энеску (II премия, Румыния, 2014). Награждён фондом Ростроповича, стипендией им. Э. Гилельса.

Наталья ТАЛДЫКИНА — лауреат международных конкурсов «Citta di Marsala» в Италии (I премия, 1992), В. Крайнева (I премия, Харьков, 1994), им. Рахманинова (II премия, 1996), им. М.А. Балакирева (I премия, Краснодар, 2004), памяти В. Лотар-Шевченко (II премия, Новосибирск, 2006).

Лев ТЕРСКОВ — лауреат международных конкурсов юных пианистов, скрипачей и виолончелистов (I премия, Таллин, 2002), молодых пианистов памяти В. Горовица (III премия, Киев, 2003), юношеского конкурса им. В. Гаврилина (I премия, Вологда, 2007), памяти Веры Лотар-Шевченко (II премия, Новосибирск, 2010), Молодёжных Дельфийских игр России 2011 и 2012 г.г. (I премия), Международного конкурса пианистов «Русский сезон в Екатеринбурге» (I премия, 2012), Международного конкурса памяти Э. Гилельса (I премия, Одесса, 2012).

Софья ЦЫГАНКОВА — обладательница Гран-при на Всероссийском конкурсе юных пианистов им. В.И. Сафонова (1999), лауреат международных конкурсов «Campillos» в Неаполе (III премия, 2007), в Барлетте (II премия, 2013). Окончила аспирантуру Московской консерватории.

Татьяна ЧЕРНИЧКА — лауреат международных конкурсов в Гёттингене (I премия, Германия, 1995), им. Шопена (I премия, Чехия, 1998), в Тбилиси (Грузия, 2001), «Хаэн» (Испания, 2005), им. Бузони (Италия, 2009), Королевы Елизаветы (Брюссель, 2013), им. Марии Канальс (Испания, 2014). Впоследствии училась в классе проф. Э.К. Вирсаладзе в Мюнхене.



В ЧЕСТЬ УЧИТЕЛЯ

90-летию со дня рождения Татьяны Николаевой один из её самых преданных учеников, а ныне — профессор Московской консерватории Михаил Петухов посвятил исполнение шести клавирных концертов И.С. Баха.

Доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории Елена СОРОКИНА: «Этот вечер надолго останется в памяти тех, кому посчастливилось быть в Большом зале консерватории. Красоте программы — звучали 6 клавирных концертов И. С. Баха в сопровождении Московского камерного оркестра Центра Павла Слободкина, дирижёр Илья Гайсин — соответствовала красота исполнения. Пожалуй, прежде всего, пленяла его естественность. Солист ничего не придумывал, полностью доверяя его развитию. Отсюда — благородство фразировки, убедительность темпов быстрых и медленных частей и та особая космическая энергетика, которая исходит из текста и волшебным образом передаётся слушателям через исполнителей-избранников. А звук рояля — мягкий, глубокий и плотно-упругий — в сочетании с «говорящей» фразой и властной композитор-

ской убеждённостью прямо напоминал характер звукоизвлечения незабвенной Татьяны Петровны Николаевой.

Я ясно помню, как почти 40 лет назад слушала в Большом зале цикл «Все клавирные концерты И. С. Баха», исполняемый с оркестром под управлением С. Сондецкиса Татьяной Петровной, игравшей концерты для одного клавира, а для двух и более — в ансамбле со своими учениками, среди которых был студент III курса Миша Петухов. Какая это была школа! Подражали ли ученики Мастеру-учителю? Конечно. И это было замечательно. Как верно написал в своих воспоминаниях о Татьяне Петровне Михаил Петухов, происходило «слияние восхищения музыкой с восхищением объектом подражания».

Представляю, как радовалась бы Татьяна Петровна, слушая сегодня игру своего ученика, ставшего большим Мастером и передающего традицию Учителя нынешним своим ученикам».

«КРАСОТА ЕЁ ДУШИ ОЗАРЯЛА ВСЕХ НАС»
Представляем фрагменты воспоминаний Михаила Петухова о Т.П. Николаевой

46



Мне настолько же трудно писать о моем учителе, насколько трудно было бы писать о собственных родителях, ибо я всегда испытывал к Татьяне Петровне чувства, значительно превосходящие обычное отношение ученика к наставнику. Духовно она была для меня второй матерью. Я обожал её и безгранично преклонялся перед всеми проявлениями её поистине гениального дарования художника и человека.

С именем Т.П. Николаевой связана громадная эпоха отечественной музыкальной культуры XX века.

Маленькой девочкой приехав в Москву, Татьяна Николаева восхищается своим необыкновенным дарованием знаменитого профессора Гольденвейзера и с тех пор навсегда остаётся его любимой ученицей.

Проходят годы, и девочка становится крупным Мастером. Она осваивает гигантский репертуар и производит настоящую сенсацию

на баховском конкурсе, где сближается с Шостаковичем, который, вдохновлённый её игрой, создаёт бессмертные Прелюдии и фуги.

Уже в конце 1940-х годов начинается почти полувековой концертный марафон Татьяны Петровны. В начале 1950-х она совершает свои первые большие турне по Европе, Азии, Латинской Америке, Австралии и Новой Зеландии.

Для абсолютного большинства советских артистов тех времён всё это была terra incognita. Совсем молодая пианистка делила вечер в знаменитом Театре Колон в Буэнос-Айресе с самим Давидом Ойстрахом, к тому же играя великолепный концерт собственного сочинения, — и это было бесспорным и внушительным свидетельством её авторитета. На австралийских и новозеландских сценах её узнали и оценили тогда, когда там были в почёте имена Лоуренса Оливье и Вивьен Ли, а звезда Джоан Сазерленд ещё даже не взошла.

В 1956 году в Большом зале «Моцартеума» Татьяна Николаева принимает участие в цикле моцартовских программ (к 200-летию композитора), играя под управлением выдающегося дирижёра Карла Шурихта. На следующий день в том же зале и в рамках того же цикла любимая Татьяной Петровной Клара Хаскиль играет под управлением Караяна.

А когда в 1962 году в СССР приезжает Стравинский, возникает паника: кто из советских знаменитостей смог бы сыграть неизвестное тогда у нас его Каприччио для фортепиано с оркестром, выучив эту пьесу всего за несколько дней?? Все опрошены, но все отказываются... Кроме всё той же Татьяны Петровны! Стравинский, разумеется, был восхищён, да и могло ли быть иначе? Ведь масштаб дарования артистки, несмотря на её молодость, уже в те годы делал Татьяну Николаеву равной её великим старшим коллегам и даже учителям. Поэтому жизнь её была переполнена событиями подобного рода.

Она их принимала с тихой благодарностью, мало о них рассказывая и никогда ничем не похваляясь. К счастью, сохранились и запись Каприччио Стравинского того памятного концерта под управлением Роберта Крафта, и запись моцартовского концерта с Шурихтом, неожиданно найденная мною недавно в Зальцбурге. В буклете — фотография очаровательной Татьяны Петровны, раскланивающейся на сцене. На лицах музыкантов — радость и восхищение.

Обычно разговоры о Татьяне Петровне затрагивают, в основном, область её исполнительских заслуг и беспрецедентного по масштабам репертуара. Но она была ещё и чрезвычайно одарённым композитором — писала чудесную, настоящую музыку, в которой доподлинно ощущалась связь с великими традициями отечественных классиков. И если бы Татьяна Петровна посвятила сочинительству больше времени, которого, естественно, не было — и просто не могло у неё быть физически, — если бы, например, она вышла за рамки камерного жанра, посвятив себя симфонии, опере или оратории, — она и на композиторском поприще сумела бы подняться на самую высокую ступень.

Больше 20 лет прошло с тех пор, как эта великая артистка покинула наш временный мир, в который она с таким трудом вписывалась. Она была могущественна и беззащитна, а красота её удивительной, большой души озаряла всех нас, общавшихся с нею. Разумеется, её творческая деятельность и уровень дарования по достоинству не оценены даже до настоящего времени, потому что язык агрессии, зависти и бизнеса

был ей неведом. Но власть артистического и человеческого присутствия этой женщины была поистине безграничной.

Подобно Митропулосу, Ойстраху и некоторым другим избранникам искусства, Татьяна Николаева находилась на его «воинственной арене» вплоть до последнего мгновения земной жизни.

Есть основания полагать, что на последнем концерте в Сан-Франциско во время исполнения Прелюдий и фуг Шостаковича она, почувствовав недомогание, покинула сцену после одной из её любимейших страниц цикла — b-moll'ной фуги. И если это так, то как прекрасно для артиста её ранга уйти с этой «горней» музыкой, словно символизирующей вознесение умиротворённой души на Небеса!..

Татьяна Петровна скончалась, как и жила — мирно и счастливо. Но ведь жизнь её отнюдь не была безоблачной — скорее наоборот: ей суждено было пронести крест, который, вероятно, не был бы под силу никому из нас.

К счастью, Господь щедро одарил её не только великим талантом ярко выраженного музыкального феномена. Он надёжно защитил её психику от множества тлетворных влияний нашего весьма противоречивого музыкального мира, наделив эту гениальную женщину редкой добротой, могучим стоицизмом, трогательной бесхитростностью, пламенным сердцем, глубоким смирением и почти детской восторженностью. Она словно была увенчана гигантской диадемой добродетелей, в которой крупным бриллиантом сверкал талант, увы, сейчас все более редкий для музыкантов-профессионалов: талант фанатической влюблённости в музыку.

Все разговоры, которые Т.П. обычно заводила в неизменно располагающей к себе манере, почти всегда сводились к музыкальным темам. Она жила музыкой и во имя музыки: все в её жизни было музыкой, и даже сама эта её жизнь порой казалась нам звучащей мажорной симфонией.

Однажды другой мой наставник, Альберт Семёнович Леман, вспоминая Нейгауза, рассказывал, как старик плакал, слушая Сороковую симфонию Моцарта в исполнении Тосканини.

— Найдите мне сейчас кого-нибудь, кто способен плакать, слушая музыку! — с горечью прибавил Леман.

Мне же хочется вспомнить далёкий 1972 год и столь важный для меня баховский конкурс в Лейпциге, где в период фестивальных концертов я имел счастье слушать в обществе Т.П. Берлинский камерный оркестр под управлени-

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



ем Хельмута Коха. Я сидел, переживая, вероятно, счастливейшие мгновения своей жизни, и во время знаменитой арии из D-dur'ной сюиты, не в силах скрыть более своего волнения, чуть повернулся к Т.П. Она слушала не шелохнувшись. По её прекрасному вдохновенному лицу катились крупные слезы... Через несколько дней она сама играла «Искусство фуги». Это было нечто мистическое...

... Первое впечатление о Т.П.? Чарующе мягкий, немного властный голос, раздавшийся с затемнённого балкона переполненного Малого зала Московской консерватории во время всесоюзного отбора к тому самому конкурсу им. Баха:

— Вы сыграете увертюру и затем — от сарабанды до конца.

Этот голос заставил меня потряхнуть оцепенение. Позабыв о созвездии великих имён тогдашнего состава жюри, я шагнул в пропасть великого и хаотического мира искусства с начальными тактами гениальной Французской увертюры Баха.

Когда же я впервые увидел Т.П., то не мог оторвать от неё глаз: весь её облик словно излучал солнечный свет. Она буквально окутывала собеседника теплом — даже в самом звучании речи и тембре её голоса как будто отражалось всё богатство души.

Она нисколько не нуждалась в том, чтобы очаровывать при помощи банальных «испытанных приёмов», к которым так часто прибегают распираемые тщеславием дутые авторитеты нашего мира. Скромность и простота, с которыми держалась Т.П., были поразительны, и вместе с тем в этой женщине было что-то величественно-патрицианское. Вам не надо было заботиться о том, чтобы установить некую почтительную дистанцию в общении с ней — дистанция эта устанавливалась сама собой.

Её неторопливая, но темпераментная речь, с характерными интонациями, была исполнена большого внутреннего достоинства. Разговаривая, она никогда не отворачивалась, всегда глядя собеседнику в глаза.

Впоследствии, занимаясь в классе Т.П., я всё время замечал, что даже самые простые детали её поведения выглядели как-то неординарно, значительно. Вероятно, поэтому все её ученики часто бессознательно подражали ей, и я не был исключением.

Жизнь Т.П. была неразрывно связана с Московской консерваторией, её неизменным родным домом, — где бы она ни находилась. Само её присутствие в классе уже было праздником, хотя по ответственности урок с ней всегда был равнозначен сольному концерту. Прийти неподготовленным, тратить драгоценное время музыканта такого калибра на то, чтобы ковыряться в фактуре? Нет, это было решительно невозможно! И если на первом уроке начисто сыгранный материал удостаивался оценки «Молодец! Хорошо разобрал!», — это было большой похвалой. Если же что-то не получалось, Т.П. очень внимательно старалась вникнуть в технологию деталей, изумительно демонстрируя способы преодоления трудностей, но, как правило, её общий диагноз был лишён всяких сантиментов:

— Все доучить! — кратко говорила она, перелистывая ноты; и, указывая на особенно «отличившиеся» пассажи, добавляла со сконфуженной гримасой:

— Какая грязь!.. Просто грязные лужи...

Становилось ужасно смешно, потому что последние слова она сопровождала по-детски чистым смехом. И одновременно — нестерпимо стыдно: нельзя было при ней так играть!

Т.П. была большим экспертом по части исправления неточностей текста, так как знала почти все на свете. Когда во время исполнения полифонической пьесы Баха у кого-то случалась заминка, уникальный «компьютер» без промедления подсказывал:

— В теноровом голосе — ля.

Слушала она всегда с потрясающей сосредоточенностью, словно застыв в безмолвном напряжении. Когда урок происходил у неё дома, часто случалось, что в момент исполнительского «апофеоза» из настенных норвежских часов выскакивала кукушка, пронзительно оглашая комнату напоминанием о времени. Обычно неожиданность этого момента вызывала у играющего маленький шок. Т.П. же при этом чинно восседала в кресле напротив, ни малейшим движением не реагируя на шум. Понятно, что он был ей привычен. Но даже в такой детали она была неподражаема.

Комментарии Т.П. во время уроков были всегда лаконичны, но при этом наполнены глубо-

чайшим смыслом. Она обладала феноменально развитым ассоциативным видением музыкальных образов, которые всегда у неё имели свои конкретные зрительные или звуковые прототипы. Интонационные сопоставления, которые она находила в музыкальных произведениях самых различных жанров и стилей, были бесчисленны.

Т.П. невероятно много знала, но при этом, как истинно великая личность, всегда имела мужество сомневаться в непогрешимости своих суждений. Таким был и почтенный А.С. Леман. Однажды я спросил его, как он оценивает по степени значимости Танеева и Глазунова — кто из них крупнее? Альберт Семёнович ответил: «Знаете, высокогато — отсюда не видно...».

А как она показывала или аккомпанировала на уроке! Какое это было чисто зрительное удовольствие — наблюдать за её удивительными руками, столь компактными, удобными и пластичными! Лёгкость и непринуждённость, с которыми Т.П. покоряла технические трудности высшего порядка — благодаря феноменальному природному пианизму, — вызывали в нас, учениках, чувство гордости.

Её присутствие снимало негативное напряжение, изгоняя всё дурное и высвобождая большие артистические резервы ученика. При ней всегда игралось лучше. Исполняя вместе с Т.П. фортепианные концерты при комиссии, я даже просил её во время каденции повернуться в мою сторону, — словно чувствуя её защиту.

Разумеется, она всегда очень волновалась перед выступлениями учеников, но виду не подавала. Навсегда запомню характерное краткое благословение перед любым моим выходом на сцену:

— Ради Музыки, Миша!

Т.П. была человеком потрясающе смелым, быть может, смелее самого Артура Рубинштейна. Условия, в которых ей зачастую приходилось играть, думаю, оказались бы неприемлемы даже для его психики. Её удивительное гармоничное устройство казалось недоступным для разрушительных козней нашего мира.

Она никогда не участвовала в пересудах и не говорила дурно о коллегах. Её внешние благодушие и безграничная внутренняя благожелательность ко всему и всем определялись уровнем её мирозерцания, с высоты которого она стремилась все объяснить и оправдать.

Поэтому, когда Т.П., исполненная глубокого смирения и трепетного восторга, играла Сицилиану из E-dur'ного концерта Баха, мы чувство-

вали, что она достаивалась в тот момент наивысшего дара — Небесной Благодати. Казалось, само время останавливалось тогда, и нами забывалось и лучшее из гульдовской Бахианы, и все остальное...

Возвращаясь к мыслям о стремительном взлёте блистательной и ранней карьеры Т.П., никак не хотелось бы списывать её успехи на простое везение. Ибо она, вероятно, хорошо знала (или чувствовала) сокровенный смысл евангельской притчи о талантах. Господь призвал её на подвиг в искусстве, ниспослав такие дары, обрабатывая которые этой нестигаемой русской женщине было суждено не знать ни минуты покоя.

И если к её поистине фантастической творческой занятости прибавить мало с чем сравнимые трудности семейного быта, которые ей приходилось претерпевать, то невольно возникает вопрос: кто вообще мог с ней сравниться? Кто мог, как она, выдерживать этот безумный график бесчисленных программ и концертов, потеряв мужа — незаменимую опору и помощника во всех делах — и оставшись с малолетним сыном и тяжело больным братом на руках? Я-то был свидетелем лишь незначительной части её житейских трудностей — когда Кирюша был уже подростком, но всё равно нуждался в помощи. По крайней мере, его надо было накормить. А Т.П. — как раз уезжать в очередное турне!

И вот в один из таких типичных периодов своей жизни она не нашла ничего лучше, как последовать рекомендации старого еврейского анекдота — «возьмите козу!» — и поселить в свою квартиру ещё и меня, в ту пору готовившегося к конкурсу в Брюсселе.

Это было в апреле 1975 года, сразу после моего знакомства с Дмитрием Шостаковичем, которому я сыграл его знаменитую *gis-moll* ную Прелюдию и фугу, заявленную в конкурсной программе. Т.П. активно протезировала этой встрече, имевшей величайшее значение в моей творческой жизни.

Я тогда снимал квартиру без телефона, очень далеко от центра, и Т.П. сочла более надёжным «не выпускать меня из рук». Я поселился у неё, и она, продолжая играть и преподавать, взвалила себе на плечи ещё одного «ребёнка», двадцатилетнего. В быту от меня было толку что от козла молока: единственное, что я сделал путного, — помог маленькому Кириллу с домашним заданием по рисованию, сотворив натюрморт, который Т.П. окрестила «опытом в духе Сезанна».

Она была самым занятым человеком на свете, но при этом никогда не суетилась. И если вы обращались к ней, идущей по консерватории, то первое, что она всегда делала, моментально останавливалась.

— Ну, а как Николаева? — обычно по-крестьянски спрашивал мой отец, её земляк и бывалый геолог. — Все мотается по белу свету?

— Мотается, мотается, — не без гордости отвечал я.

— Представь себе ситуацию, — рассказывала как-то Т.П. — Однажды перед Новым годом, когда мои родные были уже уверены, что встретят его без меня, за пять минут до полуночи я появляюсь! Прямым сообщением — из Австралии!..

Я часто слышу голос Татьяны Петровны, рассказывающей о своих заокеанских впечатлениях, — о волшебной тишине австралийской ночи, о яростном Тасмановом море при перелёте в Новую Зеландию, когда самолёт швыряло, как спичечный коробок, о яркой и калейдоскопичной Южной Америке... Я так часто безжалостно её утомлял, желая без устали слушать рассказы о её великих современниках, и буквально не отпускал её. У неё на все хватало терпения и сил, а порою эта внешне сдержанная женщина с сердцем, горячим, как вулканическая лава, даже откровенничала со мной. И множество раз она напоминала и наставляла:

— Побольше играй и сочиняй музыку, Миша!

Иногда её могли назвать «дамой», но к такой личности, как она, это прекрасное слово тем более могло быть применено в качестве титула, подобно Майре Хесс или Нелли Мельбе.

О Татьяне Петровне не напишет книги Монсенжон, вероятно, даже не догадываясь о том, что Милость Всевышнего возвела эту девочку из провинции в ранг королевы и обессмертила её человеческие и артистические заслуги. И если читатель захочет упрекнуть меня в излишней пристрастности к Татьяне Петровне, то пусть знает: никакой пристрастности не хватит, чтобы описать её талант!

— Ты чудо, Таня! — часто говорила пианистка Лидия Аркадьевна Бессмертная, её старая минская подруга,

Этим словам вторит дарственная надпись Татьяне Петровне на именном буклете известной литовской актрисы Моники Миронайте: «Пройдут годы, и какая-нибудь актриса вот так же будет играть Вас как чудо нашей жизни». ■



ИЗ ГЛУБИН ИНТУИЦИИ — К ВЕРШИНАМ КОНЦЕПЦИИ

Словесный отклик на музыку может показаться делом простым, если суждение твоё разнесётся в пространстве собственного жилища. Но слово, вынесенное на авансцену, под огни рампы, весит много, напрягает значительностью и суггестивным настоящим. Трудное это дело — слово на публике, да ещё о музыке. Поэтому и выработались определённые стереотипы — живые, гибкие сами по себе, но всё же — стереотипы. Они не мешают выявлению индивидуальной мысли. Просто они не предупреждают об «эффекте неожиданности» (хотя и он возможен в границах установленного «канона»). Но иногда мы сталкиваемся (как с неожиданностью в полной мере) с текстом от первого лица настолько необычным, интригующим, который будто сообщает: «А я вообще с другой стороны пришёл к вам, писакам; пишу, как дышу — вольно и счастливо от переполняющих меня чувств».

Именно такой текст, посвящённый Павлу Назарову — выдающемуся пианисту, подлинному мастеру и поэту звуков, создала Наталья Эскина — самарский музыковед и критик, человек, рыцарски преданный искусству и влюблённый в него.

Самара — полуторамиллионный город. Сколько в нём профессиональных музыкантов? Вряд ли меньше одного процента. Тысячи человек. А вот скажите самарскому музыканту — «Паша», и вас не переспросят: «Какой Паша?».

Убеждалась на собственном опыте. В Самаре проходил традиционный конкурс юных музыкантов имени Д. Б. Кабалевского. Жюри пианистов возглавлял профессор Альберт Тараканов. Приехал утром из Саратова, огляделся в филармоническом закулисье. Никого. Лишь я в пустом коридорчике брожу. Человек, совершенно ему не знакомый. Альберт Михайлович подошёл и уверенно спросил: «Ну, как там Паша?».

Пианист Павел Назаров — кротости необыкновенной. Полгорода его зовёт «Паша». А он не встаёт в позу, не поправляет: «Какой я вам Паша?!».

А почему так получается? Почему «Паша»? Фамильярность или признак всенародной славы? Ну-ка, кого из пианистов так назовём, чтобы было понятно, о ком речь? Лишь самых именитых в своей среде обитания, в своём культурном пространстве (неважно, столичном или провинциальном).

Вот скажите самарскому певцу: «Паша», — и вы увидите, что будет. Ещё лучше, если певцов будет несколько. С мрачной подозрительностью поглядев друг на друга, певцы немедленно поссорятся. Каждый постарается хоть клочок от Паши урвать.

Почти непроницаема тёмная бездна интуиции. Назаров туда кидается, как в океан. Плохо представляя, доплывёт ли до берега. Да и где он, этот берег, и есть ли вообще? Как в «Тоннеле» Кафки — в железнодорожном туннеле свет начала уже не виден, и неизвестно, есть ли свет конца.

Сольный концерт Назарова. Я готовлюсь — мне предстоит вступительное слово. Программа такая: «Большая соната» Чайковского, соната Метнера, «Исламей», цикл прелюдий Шопена, чуть ли не все четыре баллады... Вроде ещё и «Мефисто-вальс» присовокуплён. В общем, что-то нереальное.

Непонятно, как пианист переплывёт это безбрежное море. Мне на моём необитаемом музыковедческом островке тоже не всё со вступительным словом ясно. «Паша, ну поиграй мне, — говорю ему на репетиции. — А что? — Ну, «Исламей», что ли...»

Становлюсь счастливым — и единственным — получателем Пашиного «Исламея». В его интерпретации об «Исламее» многое можно сказать. Я и говорю перед концертом. Об «Исла-

мее» — побольше, о Шопене и Листе с Чайковским — поменьше.

Зачем ставить такой акцент на Балакиреве? Всё же в зале немало музыкантов сидит, и преимущественно пианисты. Шопена-Листа-Чайковского всячески «проходили», художественное содержание их произведений для пианистов не секрет. А об «Исламее» в этом ключе не говорится. Так, упоминается мимолётно как виртуозное сочинение. Но у Назарова это не просто сумма технических трудностей, а именно художественная концепция. И хочется слушателей об этом предупредить.

Вот она течёт себе, течёт, концертная программа, Чайковский, Метнер, Шопен, Лист. «Исламей»-то где? После Листа, под конец второго часа рог избытия внезапно пустеет. Я вспоминаю, что перед концертом Паша обмолвился: «Посмотрим, как дело пойдёт. Может, я и не всё сыграю». Вместе со смущением — ну чего я им, нашим слушателям, об «Исламее» наговорила? — чувствую и род злорадства — они-то выдающийся Пашин «Исламей» не услышали! Жалко... Но это не умысел Назарова. Стихия! Тёмная бездна интуиции...

Моё знакомство с Назаровым — позволим себе здесь ностальгическую нотку — произошло в 2003 году. Самара — с позволительным провинциальным опозданием — отмечала 175-летие со дня смерти Бетховена. Самарские пианисты почтили немецкого гения исполнением 32-х фортепианных сонат. Весь массив жанра поделили между собой восемь человек. Павлу выпало сыграть 19-ю и 29-ю сонаты. Хаммерклавир-сонатой удивить несложно. А вот удивить Девятнадцатой — это задача. Назаровская соната вошла в поле нашего внимания и слуха с первой нотой. Как известно, в 19-й сонате это затактовое «ре» первой октавы. Немецкий историк пианизма Йоахим Кайзер объясняет, как в бетховенских сонатах важно сыграть первые звуки. Хотя неплохо бы не только первые, но и все последующие звуки, вплоть до последнего, хорошо сыграть. Например, вот уже второй звук, а это, как известно, «си-бемоль». И эту сентименталистскую сексту, и всю череду мелких мотивчиков, как и все макроструктуры сонаты, Назаров сыграл особым образом. Почему же так запомнился первый звук? Словно открылось окно в атмосферу какой-то иной планеты. Холодком потайного потянуло. В этой божественной прохладе мгновенно перестраивается весь слушательский организм.

Микромир назаровского искусства не уступает макромиру. Не лишённая неуклюже-

сти, безразмерно длящаяся, состоящая на 50% из рамплиссажей (что вообще-то для Шуберта редкость), непредсказуемо изменчивая, фантазия «Скиталец» в прочтении Назарова обретает глубину и стройность. И невиданную (прости-те, неслыханную) чёткость концепции.

Как собрать воедино расплывающуюся романтическую импровизацию? Ну, предположим, с помощью романтических же ассоциаций. Не стала интервьюировать Назарова, расспрашивать, сознательно ли он опирается на систему романтических архетипов. Мало ли что в голове у исполнителя... Загадку чужой психики не разгадать путём вопросов-ответов. Тем более, что система романтических ассоциаций у каждого слушателя, разумеется, своя.

А ассоциаций в связи с назаровским воплощением приходит в голову довольно много. Кто, например, эти рыхлые гиганты начальных тактов, тут же рассыпающиеся крошечком пассажи?

Немецкая большая романтическая форма начинается громоздким, масштабным, внутренне неустойчивым мотивом. Как в волшебной сказке Михаэля Энде «Бесконечная история» — произведении, в известном смысле программном для немецкого романтизма. Громоздкого великана начальных глав Энде называет «Пьёрнрахцарк». Сколько таких пьёрнрахцарков рассыпано по страницам немецкой фортепианной музыки! Огромные каменные создания грызут скалы, проедая их до дыр. На это нужна вечность, и не одна. Местность вокруг усыпана каменными крошками.

Голодные пьёрнрахцарки шубертовской Фантазии с фаустианской страстностью штурмуют каменные горы. И рассыпаются, рассыпаются крошками пассажи. Почему Шуберт избрал для Фантазии тональность до мажор? У романтиков это совершенно особая краска, безрадостная, чреватая опасными поворотами. Никакой классической назидательности, основательности, дидактичности она в себе не содержит.

В ярком недоброжелательном свете романтического до мажора очевидной делается суетность и пустота жизненного успеха, в ликующих возгласах прослушивается некая нотка сомнения и разочарования.

Победные клики начала Фантазии у Назарова тут же подвергаются сомнению, сменяются рефлексией, на яркий резкий свет набегают тени — то едва заметные, то непроглядно тёмные. От прозрачных перистых облаков до тяжёлых туч — небосвод «Скитальца» настолько же предрасполагает к непогоде, как и к задумчивому сиянию.

От Фантазии невозможно оторваться — Назаров тонко расчлняет звучащую материю, создаёт внутри массивного сияющего фортиссимо множество многообещающих микросюжетиков. На то это и фантазия. Сославшись на «Бесконечную историю» М. Энде как на удобную модель, демонстрирующую романтическую конструкцию и образность, еще раз оглянемся на бесконечность немецкой романтической сказки. Энде начинает каждую из 26 глав своей книги с буквы латинского алфавита — А, В, С, D... — и до самого конца, до X, Y, Z. И из каждой главы вырастает в конце зачаток будущего, новый завиток сюжета — тут же оставленный прорасти самостоятельно, очевидно, в фантазии читателя («Ну, это уже совсем другая история, и рассказана она будет в другом месте», — обещает Энде, но так свои обещания и не реализует) .

Шубертовская конструкция — этакая фортепианная фэнтези начала XIX века, с многочисленными романтическими сюжетными завитками, зачатками и запасами. Из которых главное — как раз ритмический мотив начала Фантазии, четверть — две восьмые. Скорее всего, для романтиков это — мотив шага. Беззаботного, вприпрыжку. Как, скажем, в шубертовской песне «Посол любви».

Но в металлическом фактурном одеянии беззаботный шаг преобразуется в упругий мотив скачки. Куда несётся романтическая кавалькада? Сколько их, этих скачущих субъектов, в немецкой поэзии и музыке! Кто-то в раннем средневековье умчался на коне от своей возлюбленной («Кармина бурана»), кто-то — в балладах Брамса — сражается на рыцарском турнире, кто-то несётся к разверстой могиле («Ленора» Бюргера).

Поразительно агогическое мастерство пианиста. Множество вариантов — от неслыханно упругого до задумчиво притормаживающего, со всеми градациями. Время то несётся вскачь, упругое время жизни, то размагничивается оглядывается само на себя, подвергает шум жизни рефлексии. Внешнее превращается во внутреннее, событие в воспоминания. До мажор в однотерцовый по отношению к нему до-диез-минор (в медленном эпизоде с цитатой из песни).

Хотелось бы сослаться на общеизвестный романтический текст — на начало «Золотого горшка» Э.Т.А. Гофмана — Ансельмус, удаляясь от шумного всенародного праздника, располагается в одиночестве под кустом бузины. Такое преобразование окружающего внешнего мира в душевные переживания сопровождается ещё одним важным романтическим приёмом — им завершается много менее популярное произве-

дение Гофмана, «Чуждадьное дитя» («Das fremde Kind», в не очень точном традиционном переводе «Неизвестное дитя». А дело не совсем в «неизвестности», поэтому привожу название в своём переводе). Герой теряет все — умирают родители, бездушный богатый родственник отнимает у него их бедный домик, отлетает в своё заоблачное царство «чужестранный ребёнок» — волшебное небесное существо. Единственное, что остаётся герою — интенсивно проживать каждое мгновение. Романтический герой Назарова следует этому рецепту, проживая каждое мгновение жизни с невиданной интенсивностью.

И вся бесконечность шубертовской формы у нашего пианиста укладывается в типизированную, но столь трудно достижимую в воплощении романтическую концепцию: вовне шумит-гремит бездушный праздник, а в середине — как зёрнышко волшебного ореха Кракатук — таинственный душевный мир. Снаружи стремительно несущееся время — только успевай хватать — а внутри молчание вечности.

Подтекст, контекст, интертекст... Знаменитое романтическое произведение окутано в прозрачный кокон ассоциаций. Тысячи пианистов касались этих прозрачных одеяний. Уж поистерлись, наверное, священные пелены...

Может ли современный музыкант открыть в изведанном неизведанное, недораспознанную тайну, воссоздать своё открытие в глубинах индивидуально познаваемого, приблизившись к своей Трое в облике верного Шлимана? Назаров отвечает утвердительно.

Однажды случилось так, что Павел Назаров получил исключительную возможность стать первым исполнителем в России Сонаты № 1 Всеволода Петровича Задерацкого, великого музыканта начала XX века. В той же программе он исполнил (второй раз после московской премьеры) 24 прелюдии для фортепиано 1933–3 гг. того же композитора. Современник Рахманинова, Скрябина, Метнера, композитор Задерацкий по уровню таланта, самобытности музыкального языка, своеобразию художественного мира должен бы стоять в этом ряду, составив славу русской музыки. Но... Всеволод Петрович был принят в императорской семье, преподавал нечто вроде музлитературы цесаревичу Алексею. За дружбу с семьёй Николая Александровича Романова и за участие в боевых действиях в рядах Белой армии Антона Деникина советская власть отомстила Задерацкому как сумела. Умела эта власть многое. Годы тюрьмы, ссылки, заговор молчания. Ни одной нотки не просачивалось через железный занавес — оказывается, железный

занавес — понятие собирательное: он прекрасно изолировал от внешнего мира не только огромную страну, но и отдельно взятого человека.

Рукописи не только не горят в огне революций, но и не промерзают намертво в вечной мерзлоте забвения. Чуть потеплело — и вот они из-под пластов почвы прошлого, бивни мамонта. 24 прелюдии Задерацкого. Но есть и сонаты, программные циклы, романсы, опера...

Прочная и прозрачная фактура пьес по-шопеновски светла и по-рахманиновски асимметрична. Течёт, струится не то вода, не то ткань самого Времени. Приподнимает её пианист осторожно за уголок — вот вам и складки, драпировки, морщинки на глади этой струящейся материи. Прелюдии № № 1, 3, 7, 8, 12, 17, 19 — почти треть всего материка — покрыта разными формами «струящихся» фигураций, по-разному подсвеченных (удивительно, какое многообразие тембров, какие разные смены освещения возможны, оказывается, на нашем немолодом «Kawai!» Но это исключительно под руками мастера.

Неисследованный и нетронутый, как свежесвыпавший снег, в этих прелюдиях стиль Задерацкого все же производит впечатление чего-то смутно знакомого. Очевидно, по всем канонам жанра — струение контрастных событий: он оптимистичен, быстротекущ, как изгибы того райского зверя, о котором писал Бараташвили: «Остался губитель и прячется в кущи — чешуячатокольчатоскоротекущий...»

Райские переливы цвета особенно эффектны на фоне гулких басов.

Где вы, Владимир Владимирович? Имею в виду, конечно, не Маяковского, а его антагониста, предлагавшего: «Посмотрите на арлекинов!» Он и сам, Набоков, любовался клоунски-разноцветными лоскутками, радужным многоцветьем своего дачного витража. Пока мы смотрим на арлекинов — на кувыркающегося Полишинеля 5-й прелюдии, на арлекинские прыжки прелюдии № 23 — тут уже и смерть неподалёку. Все подходим, подходим к последнему краю. Раскачивается набатный колокол последней, ре-минорной прелюдии. Взвихривается, падая в Стикс, дошедший наконец до точки звуковой поток. Безумным революционным лозунгом звучит поверх шума времени эта не уместяющаяся в ладовые структуры мелодия.

Такое исполнение — живое свидетельство: оправдал Павел Назаров само существование племени пианистов. Показал, как высечь из мрамора Вечности свою Галатею. ■

Наталья ЭСКИНА



СОНОР, ИНТЕЛЛЕКТ И ЭМОЦИИ

Несмотря на усилия многих энтузиастов, современная академическая музыка не входит в круг интересов большинства пианистов. Слишком сильный разрыв произошёл между традицией и авангардным выражением. И пусть данное утверждение весьма спорное с точки зрения культурологов и исследователей, но в вос-

приятии исполнителей, воспитанных в барочно-классическо-романтическом ключе, мир авангардной музыки — это «иномир», малозначительная в музыкальном «быту» сонорная экзотика. А между тем, именно она определяет лицо современного — «живого», а не «исторического» — искусства. И скептикам, отказывающим

современному искусству в праве на художественную ценность, следует напомнить расхожую фразу: «мир никогда не будет прежним», музыка развивается и «животворит» непрерывно. Задача-максимум рубрики «Репертуар» — объединить сферы современного композиторского творчества и современного исполнительского искусства в единую естественную творческую среду. Задача-минимум — дать «ключи» от двери в загадочный и «опасный» для неподготовленного сознания мир авангардной музыки.

Одним из таких ключей является **сочинение немецкого композитора Сары Немцов «Двадцать эскизов» для фортепиано**. Г-жа Немцов принадлежит к молодому поколению европейских композиторов-авангардистов. Будучи выпускницей Высшей школы музыки и театра в Ганновере, Сара сотрудничает с выдающимися исполнителями современной музыки, а также многократно становилась лауреатом крупных международных конкурсов. Сочинение, выбранное редакцией для ознакомления, имеет яркую сонорную стилистическую доминанту и позволяет плавно войти в мир современной сонористики. В то же время «Двадцать эскизов» не противопоставляют себя традиции. Внутреннее строение цикла и многие концептуальные решения уходят корнями в эпоху романтизма, а серийный характер музыки опирается на техники XX века. В этом смысле сочинение Сары Немцов вернее было бы отнести не к авангарду, а к «радикальному» модернизму, который, как известно, обновляет семантику и выразительные средства музыки, не ставя под сомнение сам статус искусства (этим как раз и «занимается» авангард).

Цикл Сары Немцов — это не сборник пьес, а произведение с выраженной сквозной драматургией и частыми ремарками *attacca* и *quasi attacca*, поэтому номера имеют различную степень завершенности. Некоторые являются кульминацией предыдущих, а некоторые — вступлением к последующим. Однако большинство пьес могут быть исполнены самостоятельно или небольшими группами вне контекста цикла. Довольно условно сочинение может быть поделено на две равные части по 10 пьес. Начиная с 11 номера, в драматургии возвращаются образно-фактурные элементы из I раздела, динамизированные и преображенные. В одном из интервью автор дала ключ к пониманию концепции композиции: «*Это 20 эскизов к картине, которая никогда не будет полностью создана. Происходит поиск различных элементов этой картины, рассматриваются наброски. Фантазия может рисовать разные варианты целого, которое ни-*

когда не будет завершено». Часто современной академической музыке присуща излишняя рационализированность и «идейность» ради самой идеи. Сара Немцов, напротив, заявляет об ориентации на эмоциональное восприятие искусства: «*Для моей музыки очень важны чувства и эмоции, поскольку я хочу, чтобы исполнители и слушатели не только анализировали, но и переживали, чувствовали мои сочинения*».

Первый номер цикла экспонирует один из главных образных элементов — пульсирующие в фактуре *martellato* диссонансные сонорные «пятна». Динамичная, стремительная и интонационно острая пьеса полна внезапных переключений характеров и образов. Контрастным ей является второй эскиз, в котором красочные точки будто разбросаны звуками по музыкальному холсту. Кажется, что разрозненные пуантилистические «пиксели» отдельных тонов и гармоний, широко расставленные в пространстве тишины, полностью останавливают стремительное движение.

Третья пьеса с импрессионистическим стилистическим оттенком весьма интересна, её образы и краски будут понятны даже не искущённому в современной музыке слушателю. В небольшом эскизе происходит взаимодействие двух сфер: статичной и динамичной. Спонтанные, холодные и «медитативные» восточные колокольчики, словно звенящие на редких порывах ветра в верхнем регистре инструмента, растворяются в угасающих вибрациях, чтобы внезапно и с большей силой вновь встревожить тишину (**Пример 1**). Статичности первой сферы противостоит новый драматургический элемент — форшлаговые «шаги», которые в своём движении и фактурном постоянстве создают ощущение устремления к цели (**Пример 2**). Но они не имеют завершенности, как небольшой сегмент некой мозаики. Обрываясь, «шаги» вновь уступают место «колокольчикам».

Созерцательный характер третьей пьесы «взрывается» натиском и жёсткостью созвучий четвертой, в которой бурным потоком звучат серийные последовательности тонов и аккордов в нижнем регистре. Следующий номер завершает линию развития аккордов и подготавливает к возвращению пуантилизма тёмных диссонансирующих красок в шестой пьесе. Седьмой эскиз — это своеобразная кульминация шестого. Создается впечатление, что различные гармонии будто в хаотичном порядке вспыхивают по всему диапазону инструмента, приковывая к себе внимание прихотливым ритмом и динамичностью. Восьмой номер вызывает ощущение надвигающейся

Пример № 1



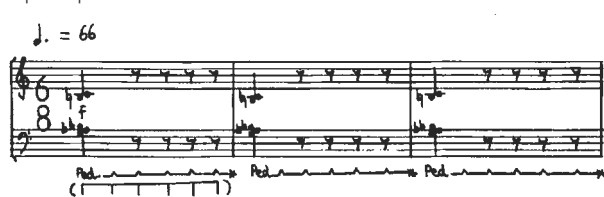
Пример № 2



Пример № 3



Пример № 4



бури, приближения неких масштабных явлений. Таким явлением становится следующий — девятый номер. Его бурлящее «море из камней» выносит на свою поверхность важный символ в драматургии пьесы: 9-тоновую серийную последовательность. Неуклонное мерное нисхождение четвертей в контроктаву словно погружает образ в глубину своих «каменных вод». Необычно строение десятого номера, в котором нет ни одного тона, кроме ре. В различных ритмических и регистровых ипостасях он пронзает паузы, заставляя вслушиваться в биение своих вибраций.

Эскиз № 11 возвращает форшлаговые «шаги» из третьей пьесы. Разведённые в крайние реги-

стры инструмента, фактурные линии обеих рук будто персонализируются. Благодаря звенящей пропасти между ними они обретают качество некой экзистенциальности, надмирности отображаемых процессов. Краткая зарисовка в 12-й пьесе придаёт музыке лёгкую лиричность. Однако её «серебряное журчание» оказывается недолгим, и, внезапно обрываясь, она уступает место следующему номеру.

В эскизах № 13 и № 14 используются редко применяемые педальные возможности нашего инструмента. Средняя педаль, которая присутствует на всех новых инструментах и даёт широкие возможности для сонорной дифференциации фактурных пластов, до сих пор в полной мере не освоена исполнителями. В основу пьесы № 13 положен принцип постепенного «вызвучивания» аккорда, взятого бесшумно и «схваченного» средней педалью (Пример 3). Острые ниспадающие пики созвучий рисуют образ несколько диковатый и нервный. В номере 14 используется необычный эффект правой педали: благодаря её быстрой смене взятое staccato созвучие угасает не плавно, а резко-поступенно, будто некий объект на картине из первого плана исчезает и оказывается на втором, потом третьем и т.д. (Пример 4) Однако этот эффект требует мастерства и адаптации к конкретному инструменту.

В дальнейших пьесах происходит возвращение материала из предыдущих в обновлённом виде. Так, № 15 имеет фактурную и образную связь с № 1, № 16 — с № 8, № 17 — с № 7, № 18 — с № 11. Неожиданное продолжение в № 19 получает хрупкий и трогательный образ из 12-й пьесы. Он становится более острым, драматичным и взрывным. Оканчивается цикл 20-м номером, в котором жёсткие, словно ударяющие созвучия заставляют вибрировать обертона взятых беззвучно на средней педали звуков и тем как бы пробуждают скрытую «сонорную реальность».

Уровень сложности представленных пьес различен. Отдельные эскизы могут быть сыграны даже учащимися ДМШ, но большинство всё же требует высокого профессионального мастерства, и в целом мы адресуем цикл главным образом концертирующим пианистам, либо студентам консерваторий. Без сомнения, «Двадцать эскизов» для фортепиано Сары Немцов будут очень полезны всем, кто решится освоить специфику атематической и атональной сонористики и обогатить свой репертуар высокоинтеллектуальной современной музыкой. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ





Музыкальные курганы 1920-х годов. Часть I. Сергей ПРОТОПОПОВ

Сергей Владимирович Протопопов (1893–1954) относится к группе композиторов русского авангарда 1910–20-х годов, чья музыка была незаслуженно забыта. Среди этих авторов — Всеволод Задерацкий, Артур Лурье, Александр Мосолов, Николай Обухов, Николай Рославец, Владимир Щербачёв. Они создавали новые манеры музыкального выражения, сопоставимые по своей новаторской интенции с творчеством таких мэтров русской музыки, как Александр Скрябин, Игорь Стравинский,

Сергей Прокофьев, а также с музыкой их зарубежных коллег — Арнольда Шёнберга, Пауля Хиндемита, Белы Бартока.

Сергей Протопопов известен, прежде всего, как ученик и соратник известного музыкального теоретика Болеслава Леопольдовича Яворского (1877–1942). В 1920-х годах Протопопов выработал собственный модернистский стиль, ключевым элементом которого является новаторская гармония, основанная на принципах теории ладового ритма Б. Яворского. В этот пе-

риод (1920–1933 гг.) композитором созданы музыкальные произведения, немногочисленные по количеству, но значительные по качеству. Это три сонаты для фортепиано, романсы и вокальные циклы для сопрано и фортепиано на стихи А. Пушкина и С. Липского, три вокальных произведения на тексты русских сказок (записанных Б. Шергиным и А. Афанасьевым), «Стих о Покрове» на исторический религиозный текст для сопрано и двух фортепиано, «Поэма о 26» для виолончели и фортепиано и, отчасти, опера «Первая конная» на либретто А. Иркутова по мотивам одноимённой пьесы В. Вишневского. В творчестве Протопопова наблюдаются два других периода — ранний (1913–1920) и поздний (1933–1954). В ранний период композитор ещё не выработал свой оригинальный музыкальный стиль, и в его музыке ощутимы влияния старших композиторов, в первую очередь, Скрябина. В музыке позднего периода под давлением государственных запретов 1930-х годов композитор возвращается к простому, позднеромантическому стилю, утрачивает новаторские черты своей музыки и гармонию, основанную на ладовой теории Яворского. **Три сонаты для фортепиано**, рассматриваемые в статье, относятся к модернистскому периоду.

В 1920-е годы сонаты для фортепиано представляли едва ли не один из наиболее популярных жанров, к которому обращались С. Прокофьев, Д. Шостакович, Н. Рославец, А. Мосолов, В. Задерацкий, С. Фейнберг, Д. Мелких, А. Александров, Н. Мясковский, Ю. Шапорин, Д. Кабалевский, В. Щербачёв и другие. Многие из этих авторов испытали на себе заметное влияние музыки Скрябина.

Творчество Протопопова, как и многих его современников, соприкасается с несколькими эстетическими направлениями в искусстве России начала XX века. В произведениях композитора ощущаются черты символизма и экспрессионизма, выраженные через преломление позднего романтизма в контексте эстетики XX века; черты кубофутуризма, присутствующие в холодных, абстрактных, формальных конструкциях, неординарных гармониях и фактурных звучаниях. Антиномичное сочетание романтической экспрессии с «антиромантическими» архитектурными формальными конструкциями. Д. Гойови в своей книге «Новая советская музыка 20-х годов» выделяет Рославца и Протопопова как композиторов, наиболее успешно сочетавших романтическую эмоциональность с тяготением к ладовой структурности. Он обобщает их стилистическую тен-

денцию как «постромантический модернизм» и определяет их как наиболее выраженных представителей московской композиторской школы тех лет.

Достоинны особого внимания построения формы в каждой из трёх фортепианных сонат и исходящая из них сквозная драматургия. Другим важным их свойством является новаторская гармония, основанная на ладах Яворского. Композитор оригинально трактует теорию ладового ритма своего учителя и извлекает из неё своеобразные гармонические законы, в которых составленные из ладов Яворского симметричные лады (близкие к «ладам ограниченной транспозиции» О. Мессиаана) вместе с «внетональными» звуками, выходящими за рамки этих ладовых образований (выполняющими функцию, подобную «диссонантным» хроматическим звукам в диатонике), составляют основу гармонии музыки Протопопова модернистского периода. В основу его сочинений того времени берутся исключительно сложные формы ладов, известные как «дважды-лады», то есть лады в сочетании с их транспозицией на тритон. Неустойчивые звуки (тритоны и квинты) трактуются как «диссонантные звучания», требуют своего разрешения.

В сочинениях Протопопова модернистского периода дважды-лады схематически записаны на добавочном нотном стане. В произведениях крупной формы (в том числе, в трёх фортепианных сонатах) схемы дважды-ладов помещены в начале каждого нового раздела, когда устанавливается новый лад Яворского или его новая транспозиция. Композитор тем самым поясняет форму музыкального произведения, помогая исполнителям и аналитикам осознать гармоническое и композиционное развитие музыки. Смена лада, как правило, совпадает с началом нового раздела, подчёркивая формообразующую функцию гармонии.

Сонаты для фортепиано Протопопова наиболее наглядно представляют основные параметры стиля композитора. Первая соната ор. 1 была написана в 1920 году во время учёбы композитора у Яворского в Киевской народной консерватории; Вторая соната ор. 5 написана в 1924 году, а Третья, ор. 6 — завершена в 1928 году в Москве. Три фортепианные сонаты, — по сути, единственные чисто инструментальные произведения модернистского периода композитора. В них почти всегда отсутствуют традиционные классические структуры в чистом виде. Всем трём произведениям свойственны индивидуальные формы, которые в то же время со-

держат модифицированные элементы классических структур в разных градациях.

Первая соната — единственное сочинение, написанное в трёх частях. Первая часть содержит модифицированную трёхчастную форму. Каждый из трёх разделов обладает неординарным построением, резко отличным от стандартной трёхчастной формы. В первом, экспозиционном и третьем, репризном разделах присутствует «твёрдая» (следуя терминологии А. Шёнберга) основная тема (a) и вторая «рыхлая» тема (b), напоминающая по звучанию связующую тему. Главная тема первой части беспокойна и напряжённа по эмоциональному настроению и виртуозна по фактуре. В ней представлены певучая мелодия в басу в левой руке и дублировка в терцию и сексту в аккомпанементе правой руки. Здесь фактура несёт определённое сходство с фактурой Этюда Шопена C-dur, op. 10 № 7. В гармонии присутствует главенство лада «тон-полутон» в сочетании с параллелизмом гармоний (подчёркнуты параллельные сексты и кварты) и аллюзиями на диатонику (*Пример 1*). В срединном разделе присутствует смена размера (4/4 меняется на 3/4) и характера музыки. В ней ощущается более светлое настроение, усугубленное заметным внедрением элементов диатонического мажора в гармонию, а также симметрическое построение фраз. Срединный раздел — это четыре повторения девятитактной фразы в транспозициях. Последний раздел варьирован и обладает чертами перехода, ведущего к репризе. Тем не менее, музыка нарочито заигрывает с ожиданиями слушателей. Это связано с тем, что по характеру срединный раздел сам по себе вполне напоминает сонатную форму. Репризный отдел содержит обратный ход тем: «рыхлая» связующая тема, а затем — главная.

Медленная часть сонатного цикла обладает спокойным, лирическим настроением, в противовес бурным крайним частям, и наделена наиболее традиционной формой — простой трёхчастной. В ней очевиден предельный контраст фактуры, по данному параметру эта часть обладает наиболее заметными чертами миниатюр Скрябина. Причудливая лирическая тема проводится через вариационное развитие, и в завершении второй части музыка замирает в предельно умиротворённом состоянии.

Особый интерес в смысле неординарного тематизма, формы и драматургии представляет собой драматическая третья часть (*Пример 2 — начало III части*). Здесь присутствует модифицированная трёхчастная форма с повто-

ряющимися разделами (A-A1-B-B1-Coda). Однако здесь происходит заметная нестыковка между параметрами, заданными сменой музыкальных тем и фактуры, с теми, которые указаны сменами ладов Яворского, написанных на добавочных нотных станах в начале соответствующих разделов. Последние приносят кажущиеся атрибуты формы рондо с тематически выпуклыми подразделами. Завершающая фаза формы возвращает начальную тему, совершенно изменённую в фактурном плане. Она представлена в высоком регистре с удвоениями в октаву на фоне бурного аккомпанемента в левой руке, продолжающего лучшие традиции фортепианной фактуры Листа (полный контраст к началу). Меняются её ритмический облик и размер — с 4/4 на 6/8.

Завершение сонаты несёт в себе нечто вроде симфонического итога, связанного с глубокими преобразованиями. Начинаются сложные ладовые метаморфозы, рождающие по сути тематическое комбинирование и новые варианты (но различные) мелодии, в чередовании которых видны точные совпадения интервалов с фрагментами первоначальной темы в ситуации меняющегося ритмического контура. Яркое впечатление производят вставные пассажи, выходящие за пределы регулярного метра, — путь к возбуждению и активизации экспрессии.

Во **Второй сонате**, op. 5 композитор ставит иные задачи. Она одночастна и наделена индивидуальной структурой с чертами трёхчастной формы и аллюзией на сонатную. Она состоит фактически из девяти разделов, которые можно сгруппировать в три макрораздела. В этом случае проясняются черты трёхчастия целой структуры. Три группы из трёх разделов могут представить сонатную экспозицию, разработку и репризу. Помимо того, к некоторым разделам добавлены неметризованные пассажи, представляющие «альтернативный материал», придающий форме сочинения совершенно оригинальное оттенение.

На форму Второй сонаты чрезвычайно влияет переменность характера фактуры. Фактурные контрасты подчёркивают границы девяти разделов, прослоенных неметризованными эпизодами, уточняющими восприятие формы. Подобная роль фактурных словов порождает очевидную переключку с эстетикой кубизма в живописи. Своеобразен подход к музыкальному тематизму в сонате. В каждом из девяти разделов представлена одна и та же тема, которая в первом разделе предстает перед нами в виде мотива из трёх нот, далее — во вступлении и во многих других разделах, начиная со вто-

Пример 1

Лад.

Rapido con attività.

p rumore sordo

sotto voce, lugubre

cres sf - - - - - *cen - sf* - - - - - *do* *mf* *al*

mf marcato

Пример 2

Лад.

Lugubre tempestoso, M.M. 76.

fs rinf. *cres* - - - - - *cen* - - - - - *do*

con forza

ff *mf.* *p* - - - - - *cres* - - - - - *cen* - - - - - *do*

f *rinf.* *cres* - - - - - *cen* - - - - - *do*

Пример 3



Пример 4

A tempo, Lento
Maestoso, elevato
 Величественно, возвышенно

pp
8va
marcato il tema nel basso, imitando la vaga risonanza delle grande campane
 выделять тему в басу, подражать мягко резонирующему звуку больших колоколов, неопределенно

рого, — в более развёрнутом и конструктивно-варьированном виде.

Вторая соната вся построена на единой теме (Пример 3), исходящей из одного лаконичного мотива (три ноты). В каждом из девяти разделов, а также во вступлении и в неметризованных интерлюдиях содержится совершенно разный фактурный материал. Фактура в данном случае несёт тематическую функцию в большей степени, чем мелодика. Изменение фактурной окраски влечёт контрастное тематическое развитие. Фрагменты неметризованных структур создают дополнительную интригу и обогащают звучание, тяготеющее к бравурному, героическому настроению. Второй раздел, наделённый чертами побочной партии экспозиции, начинается с неметризованной прамбулы, затем представляет такую же бравурную фактуру, что и в первом разделе. После этого музыка переходит к медленному, лирическому подразделу с плавной мелодической линией в правой руке и пассажно-фигуративным фоном в левой. Третий

раздел — заключение экспозиции, продолжающее прежнее настроение в условиях транспозиции лада Яворского.

В четвёртом разделе, разработочно дробном, фактурно переменчивом, заметно противопоставление стремительных пунктирно-аккордовых пассажей неметризованным фигурациям из двузвучий, какие были в прамбулах. Завершается раздел фактурой аккордовых пассажей с пунктирными ритмами, которые постепенно замедляются, становятся тише и спокойнее. Пятый раздел начинается с неметризованных фигураций (от прамбул), из которых вытекает медленное звучание с полифонической фактурой и тихой динамикой. Шестой раздел (Пример 4), несущий черты кульминации разработки, также начинается с прамбулы с гармоническими фигурациями. По своей жанровой образности звучание напоминает торжественный, фантастический марш. Завершается шестой раздел ещё одним эпизодом, содержащим всё те же неметризованные гармонические фигурации.

В седьмом и восьмом разделах отсутствуют неметризованные преамбулы. Седьмой раздел, представляющий аллюзию на начало репризы (варьированной, зеркальной), содержит быструю гомофонно-полифоническую фактуру с форшлагами, наделённую атрибутами скерцозной образности — в лучших традициях Листа и позднего Скрябина. Восьмой раздел, носящий черты побочной партии репризы, медленный по темпу, тихий по динамике, обладает фактурой хорала. Он содержит чередования арпеджио и групп из нескольких аккордов. Девятый раздел — сопоставление собственно репризных эффектов и образов предшествовавшего раздела (скерцо). Финальная структура также начинается с неметризованной преамбулы с фигурациями двузвучий в низком регистре. Затем включается бравурная фактура из громких аккордов, которые чередуются с быстрыми, динамичными пассажами, украшенными форшлагами, придающими музыке характер гротескного скерцо. Неметризованный раздел с фигурациями завершает сонату на предельно громкой динамике и в низком регистре. На протяжении всей сонаты тема претерпевает значительные изменения, включаясь в неметризованные преамбулы. Помимо индивидуальной формы развития, которой подвергается тема в каждом разделе, сам фактурный контраст между разделами и неметризованными интерлюдиями играет едва ли не большую тематическую роль, чем собственно мелодическая тема, тем самым обогащая формообразующий и драматургический аспекты сонаты.

Наиболее грандиозным из сочинений композитора в этом жанре является **Третья соната, ор. 6**. Она одночастна, длится более 20 минут и наделена самой оригинальной формой из всех трёх сонат композитора. Её можно определить как индивидуальную сквозную форму с вариантным развитием нескольких контрастных тем, с элементом трёхчастной репризной композиции и отдалённой аллюзией на сонатную форму (ABA1/CDE/FGH). В данном произведении развитие музыки, в особенности, тематизма и фактуры происходит как бы исподволь, постепенно. В отличие от чёткой и резкой контрастности между разделами Второй сонаты, в Третьей сонате, здесь наблюдается последовательное и постепенное драматургическое нарастание одного звукового потока, от самых тихих до самых громогласных, бравурных и драматургически напряжённых звучаний, после которых следует постепенный спад к первоначальной приглушённой динамике. Гипер-динамиче-

ская волна формы — синтез конструктивности и собственно драматургии как интонационного процесса. Лишь в нескольких ключевых местах присутствуют внезапные смены фактуры, приобретающие в данном контексте тематическую функцию. Значительно разнообразнее представляется постоянное тематическое развитие, основанное на производности тем. Форма сонаты индивидуальна и в большей мере, чем другие произведения композитора, основана на постоянном внедрении и последующем развитии обновляемого тематического материала.

Показательными являются размеры девяти разделов, начала которых определены указанием ладов Яворского. Эти размеры увеличиваются по объёму, начиная от первого — к пятому и шестому, образующим кульминационную зону произведения (от 23 тактов — до 94-х).

Подобное необычное соотношение разделов сонаты не может не сказаться на амбивалентном качестве черт традиционных функций сонатной формы, которые здесь заметно преломляются. Первые три раздела можно представить как экспозицию сонаты, вторые три раздела — как разработку, а последние три — как репризу. С другой стороны, соотношение темпов и тематического материала не совсем вписывается в такой структурный тип композиции. Первые три раздела весьма однотипны по своему характеру: медленный темп, достаточно медленная ритмика и необычный размер — 5/8. В них фактически развивается единая тематическая ячейка, представленная в первом такте. Фрагменты нового тематического материала возникают в конце второго раздела и, в ещё большей мере, в конце третьего раздела. Только лишь в четвёртом разделе, ранее определённом нами как «разработка», появляются новые темы, первую из которых можно было бы условно представить как «побочную» партию (*Пример 6 — конец III раздела, появление новой темы*). Однако дальнейшее развитие этой темы и привнесение новых тем упраздняет эту функцию.

Первый раздел начинается медленной музыкой в необычном размере 5/8 с тихой динамикой, но заряженной энергией. В тт. 1–7 (*Пример 5*) представлен простой мотив из трёх звуков. Затем происходит лёгкое наращивание фактуры и постепенное развитие первоначального мотива, вовлечение его в секвентные повторения. Далее появляется новый материал, меняется размер, уплотняется фактура. Новый (производный) материал вырастает до более обширной темы из семи звуков, и далее вступают все новые и новые контрастные темы, производ-

Пример 5

The image displays a musical score for Example 5, consisting of two systems. The first system features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part is marked with *Lento da lontano* and *pp con una forza trattenuta*. The second system continues the piano accompaniment, marked with *pensoso* and *cre-scen-do*, followed by *visibilmente decrescendo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ные из первоначального материала первых трёх разделов. Фортепианная фактура расширяется в большем объёме, достигая предельно виртуозного уровня. Упомянутая производность тем ощутимо присутствует в расширении тематического материала, вплоть до масштабной кульминации. В её процессе вновь появляются контрастные темы, в том числе остинатные и полиостинатные, возникает контрастное сопоставление противопоставленных друг другу тематических и фактурных структур. Большинство из этих тем кажутся вполне отличными друг от друга. Всё же именно благодаря такому постепенному фактурному (и, следуя из этого, тематическому) нарастанию каждая мелодическая тема представлена так, что она вытекает из предыдущей, менее динамичной темы, отчего динамика произведения постепенно, но неизменно нарастает до высшей точки. Последняя наступает в начале седьмого раздела и включает в себя неметризованные бравурные виртуозные пассажи. За ними — заметный спад динамики в сторону тихой, приглушённой музыки. В восьмом разделе проводится ещё одно нарастание до кульминационного пика (меньшего, в сравнении с основной кульминацией), после чего музыка окончательно спадает до первоначального приглушённого состояния, и в неё возвращается инициальный тематический материал.

Третья соната Протопопова остаётся едва ли не самым значительным инструментальным сочинением композитора, в котором он смог довести свои новаторские разработки в области новой гармонии, фортепианной фактуры, формы, эмоциональной выразительности и драматургии до самой высокой точки.

Протопопов всю жизнь оставался верным приверженцем учений Б. Яворского. Поэтому можно провести наглядную параллель между воззрениями учёного и музыкальной эстетикой его ученика. Яворский предложил целую концепцию развития музыкальной истории: от первоначального периода устойчивости музыкальных параметров (средневековье) до эпохи крайней неустойчивости, динамизма, волевого развития и прогресса (современная ему эпоха). Учёный определял Шопена и Листа как наиболее прогрессивных композиторов обозримой музыкальной истории, чьи стилистические параметры должны стать основой для всей последующей музыки. Вслед за ними подобной чести был удостоен Скрябин. Сохранились неопубликованные тексты Яворского, в которых он анализирует фортепианные сонаты Протопопова и рассматривает их в свете своих музыкально-исторических суждений, высвечивая автора сонат как прямого продолжателя традиций Шопена, Листа и Скряби-

Пример 6

The image shows a musical score for Example 6. It consists of two systems of staves. The top system features a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef). The piano part is marked "affabile, con animazione". The violin part has a melodic line with some grace notes. The bottom system continues the piano part, marked "ppp" and "basso", and includes a section marked "m.d." (mezza dolce). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

65

на и едва ли не самого наглядного выразителя наиболее прогрессивных тенденций своей эпохи. Согласно Яворскому, Протопопов сумел довести построение новой формы, драматургию, эмоциональную выразительность, технику тематического развития и, главное, синтез сонатной формы и симфонического цикла (преодолев открытое обнаружение признаков) до логического предела. Яворский утверждает, что Первая соната выражает борьбу за новое общество, вторая — процесс строительства, а Третья — торжество науки. Трактовка Яворского, безусловно, рождена идеологическими веяниями времени написания сонат. Она не может в полной мере охватить все семантические аспекты этих произведений с их контрастными нюансами и многогранными внутренними противоречиями. Тем не менее, она, несомненно, вносит свою лепту в наше понимание возможных задач композитора. Несмотря на предвзятость мнения теоретика в пользу своего ученика, нельзя не отметить органичную связь Протопопова в его фортепианных сонатах с творчеством Шопена, Листа и Скрябина, в особенности с сочинениями сонатного жанра, и безусловное произрастание стилистической модели сонат

из музыкального наследия этих композиторов. Не менее очевидными являются параллели между сонатами Протопопова и сочинениями его современников, многих из которых Яворский критиковал, противопоставляя им стиль Протопопова, — в первую очередь, Мосолова, Прокофьева и Стравинского.

Сонаты для фортепиано Сергея Протопопова являются весьма значительными музыкальными произведениями, одними из лучших образцов русского композиторского творчества 1920-х годов. Очевидна их глубинная связь с целым рядом эстетических течений в музыке и других ответвлений искусства той эпохи, их новаторские черты, а также преемственность от музыкального наследия XIX и начала XX века. Сонаты представляют собой существенный вклад в русское музыкальное наследие первой половины XX века. В ту его часть, которая оказалась незаслуженно забытой, но в высшей степени достойной того, чтобы к нему обратились музыканты — исполнители, музыковеды, композиторы — и вернули его в музыкальный репертуар, на большую концертную сцену. ■

Антон РОВНЕР



«БАЛЕТНЫЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕР НЕ ИМЕЕТ ПРАВА НА ОШИБКУ...»

Рубрику «Мастер контекста» продолжает беседа с концертмейстером балетной труппы Московского академического Музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко Ольгой Соколовой.

— *Ольга, профессия концертмейстера очень многопланова. Расскажите, пожалуйста, какова специфика работы концертмейстера балета?*

— Во-первых, концертмейстер балета — это человек, обладающий хорошим музыкальным образованием: владение инструментом на высоком уровне составляет основу профессии. Это специалист, хорошо знающий балетное искус-

ство (балетные спектакли, названия движений, стили и направления хореографии, историю балета и музыкального театра). Таким образом, профессия балетного концертмейстера — это соединение двух специальностей.

Когда меня приглашают на мастер-классы для пианистов, которые стремятся овладеть этой профессией, я говорю, что начинать нужно с изучения азбуки классического танца,

с ознакомления с французской терминологией, используемой в балете для обозначения движений и их комбинаций. Французские термины должны стать такими же привычными, как для всех музыкантов — итальянские. На следующем этапе необходимо изучить огромное количество видеоматериалов: посмотреть всю классику балетного театра. Далее начинается работа с балетмейстерами, педагогами-репетиторами, солистами, то есть практическое соединение музыки и танца в органичном ансамбле.

— Поправьте меня, если я не права: мне кажется, в нашем профессиональном музыкальном образовании подготовке вокальных концертмейстеров уделяется большее внимание, нежели подготовке балетных. Получается, что профессиональное становление концертмейстера балета происходит только на практике?

— Конечно, знание в теории — это одно, знание на практике — другое. Когда я училась в Московской консерватории, у нас был курс балетоведения, который вёл Лев Анатольевич Ладыгин: мы изучали теорию хореографического аккомпанемента, теорию взаимодействия и взаимосвязи музыки и хореографии, овладевали навыками музыкально-хореографического анализа. Но пока ты не придёшь в балетный класс и сам не увидишь все телодвижения танцоров, не поймёшь специфику их работы, не попытаешься это озвучить, теоретические знания — не помощники. Можно знать историю балета, но при этом не суметь сыграть элементарную балетную комбинацию, например, *battement tendu* на размер 2/4. Ведь на размер 2/4 в хореографии может быть бесчисленное количество различных рас, и, следовательно, эти 2/4 должны быть разными по темпу, характеру, артикуляции, структуре — в зависимости от конкретного движения. Это постигается только на практике.

В начале своего профессионального пути я, приходя домой, сама пыталась встать в хореографические позиции, чтобы прочувствовать, как работают мышцы, как выворачивается пятка, как подтягивается бедро и как нужно вывести ногу, чтобы она была «пяткой вперёд, а носком назад», и — главное — что и как мне нужно сыграть, чтобы помочь танцору в этом прекрасном, но абсолютно каторжном труде.

— Ольга, а как Вы пришли в балет? Ведь консерваторию Вы закончили как теоретик.

— Да, действительно, высшее образование у меня теоретико-композиторское: углублённое знание гармонии, анализа форм, оркестровки, навыки чтения партитур, композиции и импровизации — всё это мне ежедневно помогает в работе. Ведь балетный концертмейстер — это ещё и правая рука дирижёра. Когда ставятся новые спектакли или создаются новые музыкальные редакции, часто требуется работа с партитурой: например, в отсутствие клавира нужно играть по партитуре, при необходимости делать грамотные музыкальные перестановки, купюры. Знания, приобретённые на этом факультете Московской консерватории, очень выручают.

— И всё-таки тема балета, видимо, шла с Вами по жизни? Ваша дипломная работа была посвящена взаимодействию музыки и хореографии...

— Тема шла с ясельного возраста: в 4 года у меня обнаружили абсолютный слух и способности к хореографии. Но я была пухленькой девочкой, и мне рекомендовали заняться народными танцами в Ансамбле Моисеева. Моя мама, не имеющая к искусству прямого отношения (мои родители из среды научной интеллигенции), подумала и решила отдать меня в музыкальную школу при консерватории, за что я ей бесконечно благодарна. Потом было училище при консерватории, консерватория... И, видимо, это судьба: когда я училась на третьем курсе консерватории, Валентина Николаевна Холопова открыла кафедру междисциплинарных специализаций музыковедов с новым направлением «Балетоведение». Моя детская любовь дала о себе знать, и я с радостью начала изучать балет: так возникла тема моего диплома. К тому времени я пересмотрела множество балетных спектаклей, знала основные классические постановки и вообще обожала ходить в театр. И всё же не думала, что это может стать моей реальной профессией. Всё решил случай: позвонила моя хорошая знакомая и сказала, что в хореографическое училище Большого театра требуется концертмейстер. Я приехала на прослушивание, и меня приняли. Так всё началось.

Потом я вышла замуж, родила двух детей и некоторое время не работала. Когда детишки подросли и появилась возможность вернуться к работе, мне поступило предложение из совершенно другой организации, но по этому же профилю — так я пришла на кафедру хореографии в Институт современного искусства и работала концертмейстером там. Позже меня пригласили в театр, и вот уже 14 лет я работаю в балетной



С дирижёром Феликсом Коробовым

труппе Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко.

— *Сегодня Вы ещё и доцент кафедры хореографии Института современного искусства.*

— Я читаю курсы лекций на двух факультетах: хореографам преподаю азы теории и истории музыки, а также музыкальную драматургию балетного спектакля. Для пианистов же — будущих концертмейстеров балета — предназначен лекционно-практический курс, который соединяет теоретические основы профессии и концертмейстерскую практику на кафедре.

— *Какие балеты Вы рекомендуете смотреть студентам в первую очередь?*

— Я отправляю их смотреть золотую триаду балетов Чайковского («Лебединое озеро», «Щелкунчик» и «Спящая красавица»), далее — «Жизель» Адана, «Дон Кихот» и «Баядерка» Минкуса, «Ромео и Джульетта» Прокофьева, балеты Стравинского. Нужно смотреть и современную хореографию. Но я категорически не приемлю, когда знают «Жизель» только в постановке Матса Эка, но не знают классическую постановку Готье и Коралли. Или когда обсуждают «Лебединое озеро» Мэтью Берна, не зная постановки Горского и Иванова. Это основа основ, это культура.

— *Расскажите о Вашей деятельности в составе Российской гильдии пианистов-концертмейстеров.*

— По приглашению генерального директора Гильдии Ольги Бер я дважды принимала участие в мастер-классах, проводимых Гильдией, в 2009 и 2014 году. Гильдия делает великое дело: привлекает внимание музыкального сообщества к профессии концертмейстера, так незаслуженно недооцениваемой, а также помогает начинающим специалистам повышать квалификацию и налаживать профессиональные контакты. Так, например, благодаря совместной работе с концертмейстером Татьяной Вологиной на мастер-классе в 2014 году, у нас появилась идея издать сборник нотных материалов для балетного концертмейстера — своеобразное музыкальное пособие для уроков классической танца.

— *По какому принципу строится подобный сборник?*

— Существуют два основных принципа организации музыкального материала в сборниках для балетных концертмейстеров. Первый излагает нотные примеры в соответствии с порядком исполнения элементов балетного экзерсиса. То есть plie, battement tendu и battement tendu jete, rond de jambe par terre en dehors и en dedans в сочетании с различными port de bras,

battement fondu, battemant frappe, rond de jambe en l'air en dehors и en dedans, petit battement, battemant releve lent, grand battement jete во всех направлениях. Однако если пианист полагается только на сборник, это очень ограничивает его репертуар: сборник предлагает, например, лишь два музыкальных примера на battements tendus, и пианист сегодня играет один, завтра другой, а послезавтра — снова первый? А ведь можно воспользоваться и мелодиями из других разделов, если достаточно свободно ориентироваться в предмете...

Второй принцип составления сборников — это организация музыкального материала по группам движений: например, раздел музыкальных отрывков для движений плавного, «адажийного» характера с примерами названий движений, которые входят в эту группу (plie, releve lent, battement fondu и др.); следующий раздел для более активных движений (например, battement frappe, grand battement jete и т.д.); затем раздел для выполнения прыжков и т.д. Но сборник — это не панацея, это лишь спасательный круг, своего рода подсказка музыкальных идей.

— Существуют ли методические разработки, которые могут помочь молодым концертмейстерам быстрее войти в профессию?

— В своё время Л. А. Ладыгин издавал труды, посвящённые методу музыкально-хореографического анализа, но это скорее искусствоведческий подход, не прикладной. На мой взгляд, наибольшую помощь оказывают знакомство с непосредственно балетной литературой («Основы классического танца» А. Вагановой, «Азбука классического танца» Н. Базаровой) и, конечно, просмотр видеоматериалов (постановки М. Петипа, В. Вайнонена, Ю. Григоровича, Дж. Баланчина).

— Если для вокального концертмейстера обязательны умение хорошо читать с листа и транспонировать, знать вокальный и оперный репертуар, то каковы необходимые навыки для балетного аккомпаниатора?

— Умение хорошо читать с листа, импровизировать, а также свободное владение текущим балетным репертуаром. В нашем театре сейчас идут примерно 18-20 балетных спектаклей. Это означает, что каждый из концертмейстеров должен уметь играть любой из этих 20 клавиров. Поэтому, конечно, если человек медленно учит и плохо читает с листа, работать будет сложно: каждый балет в среднем по 200 с лишним стра-

ниц нотного текста, и в условиях постоянных репетиций на разбор нот просто нет времени. Тем более, что мы часто имеем дело с весьма непростым в пианистическом отношении материалом — взять, например, балеты Чайковского или Прокофьева. Или балет «Майерлинг» К. Макмиллана на музыку Листа, партитура которого включает и «Годы странствий», и Трансцендентные этюды, и Мефисто-вальс...

Но при этом важно понимать и специфику работы балетного концертмейстера: при всей насыщенности фортепианной фактуры, мы — не солирующие пианисты: наша задача сыграть в нужном темпе, характере, донести до артиста нужные эмоции и создать настроение. И ещё: балетный концертмейстер не имеет права на ошибку: мы не можем остановиться и переиграть пассаж — на сцене танцуют 24 лебедя, и они просто переломают себе ноги, пытаясь «попасть» в наше «музицирование»...

— А как проходит работа в хореографическом классе?

— Любой балетный день начинается с балетного класса в 11 часов утра: это экзерсисы у станка, потом на середине зала, потом прыжки от маленьких до больших и всяческие вращения. Это необходимый ежедневный разогрев, который держит в форме всех балетных артистов, без класса не начинаются репетиции.

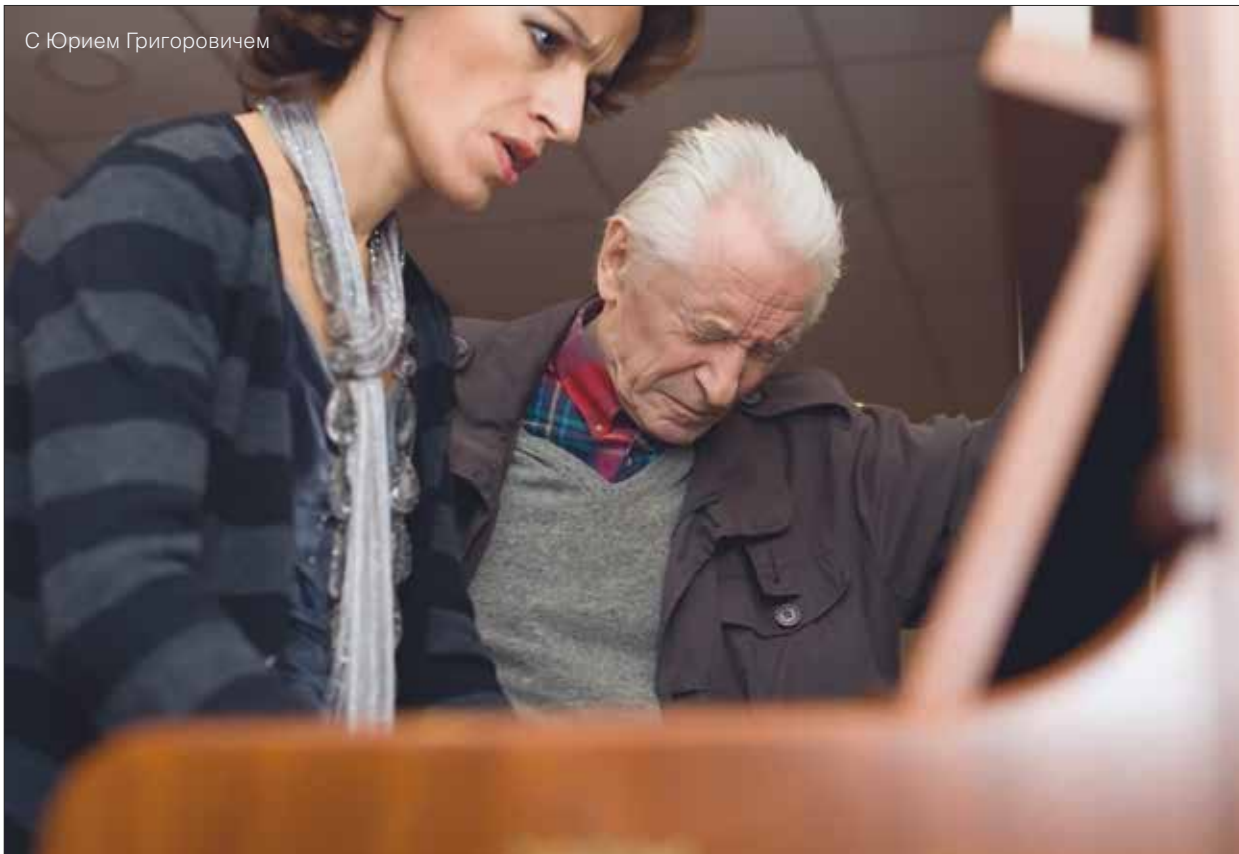
— И музыкальный материал для этих классов — это забота концертмейстера?

— Конечно! При этом мы играем балетные классы без нот — это чистая импровизация. Здесь должна быть полная мобильность: в зал входит репетитор и задаёт какую-то свою комбинацию, концертмейстер смотрит на эту комбинацию, понимает и озвучивает.

Я помню первые годы своей работы — любую услышанную где-либо и понравившуюся мне музыкальную тему я мысленно «примеряла» под балетные движения, думала, где её можно будет применить — на какой прыжок или движение, как изменить размер или темп, чтобы она была удобна артистам. Так формировался мой музыкальный «багаж», моя профессиональная музыкальная «лексика». Сейчас в копилке моей памяти накопилось огромное количество музыкального материала.

После балетного класса начинаются репетиции текущего балетного спектакля: это уже работа с клавиром. И здесь уже включаешь предельную концентрацию и волю, а подчас и физическую выносливость...

С Юрием Григоровичем



70

— *Я не могу понять, как при всей сложности и глубине профессии концертмейстера, она остаётся «в тени» концертно-исполнительского искусства, даже на афишах часто имя концертмейстера пишется крохотными буквами внизу...*

— Да, это наша большая психологическая боль. Но если по этому поводу постоянно переживать, это невыносимо! Вероятно, нужно на каком-то этапе смириться с этой «участью»: мы занимаемся этим делом, потому что любим его, а не в погоне за афишными буквами. В любом случае, мы же помощники, а не главные действующие лица, и с этим ничего не поделаешь.

— *И всё же, согласитесь, на хорошего концертмейстера всегда большой спрос. За солирующими пианистами очередь не выстраивается...*

— Да, большая сложность в театре — принять (точнее — найти!) нового концертмейстера. Часто приходят пианисты после консерватории, после аспирантуры, блестяще владеющие инструментом, которые могут сыграть все концерты Рахманинова, но при этом им сложно сразу понять, что такое две четверти в хореографии и как их сыграть. Кроме того, наша работа психологически тяжела... Актёры — крайне

эмоциональные люди (и это прекрасно!), но на репетициях всё бывает: кто-то сорвётся, кто-то выскажет замечание-пожелание и т.п. К этому надо относиться с великим пониманием. Ведь балет — это адский труд, и танцовщикам в любом случае ещё тяжелее, чем нам. И мы пытаемся им помочь, но если возникает напряжение в коммуникации, на это обижаться не стоит. Личные амбиции — это тупиковый путь для концертмейстера балета.

— *Важна психологическая устойчивость?*

— Да, устойчивость, спокойствие и два великих качества: терпение и эмпатия, способность понять ситуацию, солиста и репетитора.

— *Вы почти 15 лет работаете в театре, с разными постановщиками. С кем из них Вам особенно запомнилась работа и почему?*

— За 14 лет работы одним из самых ярких впечатлений и невероятным везением была работа над балетом «Каменный цветок» с Ю.Н. Григоровичем. Это бесценный опыт, оставивший воспоминания на всю жизнь, ибо возможность работать с таким мастером даётся не каждому. У Григоровича уникальная энергетика и свои, совершенно особенные взгляды на хореографию. Кроме того, специально для

нашего театра Юрий Николаевич сделал новую редакцию этого балета: два акта и эпилог. И мы совместно с главным дирижёром нашего театра Феликсом Коробовым работали над новой музыкальной версией спектакля.

Ещё одно из ярчайших впечатлений — это Джон Ноймайер. В ноябре 2014 состоялась премьера балета «Татьяна» — это третья постановка Ноймайера в нашем театре. Первой была в 2007 г. «Чайка» — абсолютно гениальный спектакль на музыку Шостаковича, Чайковского, Скрябина и Гленни. Это потрясающая работа и по музыке, и по хореографии, и по синтезу того и другого. Затем была «Русалочка» на музыку Леры Ауэрбах, и вот — новая совместная работа Ноймайера с этим же композитором — балет «Татьяна».

— *Мы говорили о работе с постановщиками, а бывали ли у Вас особые впечатления от работы с солистами?*

— Скажу совершенно искренне: в нашем театре замечательная, потрясающая балетная труппа! У меня за 14 лет работы не было ни одного конфликта ни с артистом балета, ни с педагогом-репетитором! В труппе множество самых настоящих звёзд балета — Наташа Сомова, Оля Сизых, Лера Муханова, Оксана Кардаш, Георгий Смилевски, Дима Соболевский и многие-многие другие — все они великолепные танцоры и прекрасные люди. Бытует мнение, что в балете много «капризных личностей». Не знаю, не замечала...

Мне вообще очень в жизни везёт на людей, с которыми доводилось работать. С бесконечной благодарностью я вспоминаю Г.Г. Малхасянца — выдающегося танцора, хореографа, талантливого педагога, который научил меня творчески относиться к своей профессии, верил в меня и всячески поддерживал в начале моей карьеры; искренне люблю М.Л. Лавровского — уникальнейшего Человека, Интеллекта и Артиста, с которым до сих пор счастлива сотрудничать...

— *Каковы основные сложности работы балетного концертмейстера, помимо уже названных?*

— Психологическая и музыкально-интеллектуальная нагрузка. Представьте: концертмейстер играет прогон балета, перед глазами стоит 200-страничный клави́р, а прогон начинается с первой страницы, с увертюры (это важно для художественно-постановочной части и для помощников режиссёра, так как спектакль начинается уже с открытия занавеса), и пианист

должен играть non-stop до первого перерыва без права на ошибку, потому что на сцене танцоры, работает световая партитура, меняются декорации и т.д. Заболела ли голова, устала ли рука — это в расчёт не идёт. И при этом не просто играть нотный материал, а играть «под ногу», в нужном темпе, музыкально и эмоционально, постоянно находясь в тонусе, ни на секунду не выходя из состояния напряжённой умственной работы. Ведь перед концертмейстером и текст, и труппа, и дирижёр!

На прогоне балета рояль стоит в оркестровой яме, дирижёр в центре, артисты балета на сцене вверху слева от концертмейстера. Получается так: когда танцоры начинают движение с правого верхнего угла сцены, по диагонали от концертмейстера (а верхнего угла сцены из оркестровой ямы не видно!), то в особо ответственный момент нужно уметь и приставать во время игры, чтобы вступить «под ногу» танцора. А в идеале один глаз концертмейстера должен смотреть на дирижёра, а второй на сцену.

— *Простите, а чем смотреть в клави́р?*

— Тем, чем осталось (*смеётся*). Конечно, это сложно. И хотя по КЗОТу у концертмейстера рабочий день 4,5 часа, по факту это очень тяжело. Поверьте, напряжение огромное.

— *Верю охотно. Здесь нужна выносливость и интеллектуальная, и физиологическая. Колоссальная нагрузка!*

— Да, это тяжело. У многих концертмейстеров проблемы с руками: многие переигрывают руки. Бывает, приходишь на репетицию с каким-то недомоганием, с температурой, и если в таком состоянии сыграть, скажем, репетицию «Дон Кихота», где нужно максимум напора и зажигательной энергии, то риск переигрывания рук очень велик. Для начинающих концертмейстеров утренний класс — это стресс, но проработав 2–3 года, привыкаешь. А вот масштабные балетные прогоны — это всегда тяжело, и с опытом легче не становится.

— *Вы затронули очень серьёзную и деликатную тему — профессиональные заболевания рук. Об этом мало кто говорит, но нет пианиста, который бы через это не прошёл хотя бы раз. Какие практические советы Вы бы дали начинающим концертмейстерам?*

— Во-первых, нельзя играть с температурой. Хотя я сама играла неоднократно, но по-

С Юлией Рутберг



72

том имела большие проблемы. Но этого делать нельзя! Во-вторых, после нагрузки нужно применять лечебные спортивные согревающие мази: наши балетные артисты покупают мази для своих ног, а мы их используем для рук. И обязательно надевать шерстянку на большие руки во время игры.

Но кроме технического, есть ещё и интеллектуальное напряжение... Я не упомянула ещё об одном важном аспекте: для концертмейстера балета ведущим является именно ощущение и восприятие движения. Потому что один и тот же прыжок у каждого солиста — свой, одна и та же вариация у разных солистов может выглядеть совершенно по-разному. Ощутить, почувствовать, как именно данной конкретной Одетте надо сыграть её вариацию, чтобы ей было удобно танцевать (более того, именно сегодня удобно, завтра может быть совсем другая история), уловить эту нейронную музыкально-хореографическую связь — в этом проявляются и опыт, и талант концертмейстера. Секрет в том, чтобы «поймать волну» солиста, его ритм и ощутить внутренний психологический настрой.

— Как Вы думаете, можно ли научить-ся всем этим навыкам, или всё же необходим определённый склад психики?

— Думаю, в любой профессии есть хорошие ремесленники. Выучиться на хорошего ремесленника, безусловно, можно. Даже обладая минимальными навыками импровизации, со временем можно освоить 25 разных музыкальных тем на разные типы движений и научиться их комбинировать. Освоить 20 нотных клавиров тоже можно. А то, что идёт дальше, за этим — взаимодействие, эмпатия, интуиция, зажигающая энергетика, интеллект, концентрация внимания, быстрая реакция — это мастерство высшего уровня. Это либо есть, либо нет. И если не получается, тогда пианист остаётся на уровне хорошего, очень достойного, но ремесленника. Так в любой профессии. Есть какие-то вещи, которые нужно иметь в сердце, в душе, в характере, в психике, в эмоциях.

— Вы говорили о трудностях балета, о напряжении в работе, и тем не менее Вы будто светитесь изнутри. В чём Ваш секрет?

— Всё просто: я искреннее люблю тех, с кем работаю, и то, что делаю. Я счастливый человек: всё, о чём можно мечтать в моей профессии, мне было дано испытать, и даже больше. И я постоянно благодарю Господа за всё... ■

**Беседовала
Светлана ЕЛИНА**



73

НА ПЬЕДЕСТАЛЕ ПРАВДЫ

Логовинский, сгорбившись за роялем, потирал руки, постепенно его лицо приобретало какое-то отрешённое выражение, он забывал обо всём окружающем, потом погружал руки в клавиатуру — и начиналась Музыка. Он играл Шопена, Скрябина. Это было потрясающе. Я могу сопоставить его исполнение этих композиторов только с игрой Софроницкого, который в те годы очень часто посещал Ленинград. Кто знал Логовинского тогда? Кто помнит о нём теперь? Он жил в полной неизвестности, и его имя кануло в Лету.

Из воспоминаний доктора искусствоведения, профессора Марка Арановского



Судьба выдающегося музыканта Абрама Давидовича Логовинского во многом была predetermined как нелёгким временем, в которое он жил, так и особенностями его творческой личности. Феноменально одарённый, артистичный, знающий себе цену, он был абсолютно лишён бойцовских качеств и болезненно замкнут. Будучи по своей сути одиночкой, он скептически оценивал природу человека. Консерваторские дебаты, стремление занять место под солнцем были ему чужды. При отсутствии апломба музыканту было присуще редко встречающееся чувство собственного достоинства. Логовинский обладал редкостным «чутьём банального» (Т. Мани), испытывал острую неприязнь к высоким словесам, к фальши.

Далеко не всё мог он понять и принять в современной ему жизни — страдал от показухи, оглушающего шума и потребительства. В его жизненной позиции был некий интеллигентский надрыв. О многом он умалчивал, многого не замечал или не удостаивал вниманием. С огорчением говорил о засилии штампов в фортепианной игре: *«Штамп всегда вульгарен. Современным лауреатам недостаёт главного — внутренней независимости, вследствие чего искусство интерпретации и переживает упа-*

док». Отдавая предпочтение сосредоточенному музицированию, советовал ученикам чаще играть «Песни без слов» Ф. Мендельсона, великолепная соразмерность которых многому учит.

Логовинский был глубоким интровертом, эгоцентриком и пессимистом. Однако пессимизм, как сказал А. Чехов, — это «особый вид радости». В своём неприятии действительности пианист как бы обретал опору. Абрама Давидовича отличали отрешённость от всего суетного и высочайшая пристрастность ко всему, что касалось чистоты искусства. Л. Гаккель отмечает, что в этом человеке воплощалась «сила слабости»: *«Ни тени агрессии и желания вас в чем-либо убедить. Его слабость делалась абсолютно непобедимой. Вы не могли пройти сквозь неё. Вы не могли её поколебать»*.

В старомодном облике А.Д. была своя статья: благородные черты лица, любезная, несколько отрешённая улыбка, неспешные жесты. В разговоре музыкант вступал редко, будучи погружён в собственные мысли. У него была характерная манера говорить — ясно артикулируемая речь прерывалась остановками, точками среди фраз. Он был деликатнейшим, но и абсолютно необщительным человеком. Ни в ком не искал Логовинский поддержки и вместе с тем не мог обходиться без консерватории, без учеников. Последние годы жизни после смерти своей жены, профессора Веры Харитоновны Разумовской, А.Д. провёл как добровольный затворник.

Одержимость музыкой — вот что определяло смысл бытия музыканта. За роялем посещало его счастливое чувство независимости, личной свободы. Так он компенсировал безжалостную реальность жизни, невозможность раскрыться в полной мере на эстраде. Случалось, что нам, студентам, придя на урок, приходилось подолгу ждать у дверей квартиры А.Д., который вдохновенно музицировал. Музыка поднимала его, позволяла ощутить ничтожность всех иных жизненных радостей. Это бегство от действительности было по сути своей высокой романтикой, восторгом души. А.Д. сказал однажды: *«Не понимаю Ромэна Роллана, который выставляет Бетховена мучеником, страдальцем. Это писательская фальшь! Бетховен прекрасно осознавал свою гениальность и был счастливцем!»*.

Логовинский родился в 1900 году в Киеве. Несмотря на рано проявившееся музыкальное дарование, в девятилетнем возрасте мальчик был определён в коммерческое училище. Впрочем, родители не препятствовали тому, что с 12 лет он увлечённо занимался также в Киевской консерватории. Коммерческое училище Лого-

винский заканчивает в 1919 г. и поступает в Киевский высший институт народного хозяйства. Однако неодолимая тяга к музыке одерживает верх, и юноша оставляет институт, полностью посвятив свою жизнь роялю.

В Киевской консерватории Логовинскому повезло стать одним из первых учеников молодого Г. Нейгауза, который сразу же обратил внимание на яркое и необычное дарование своего ученика. Блестяще закончив консерваторию в 1922 г. и получив звание свободного художника, Логовинский остаётся в должности адъюнкта профессора при классе Нейгауза.

В киевские годы Логовинский переживает блистательный артистический взлёт. Надо сказать, что добиться успеха на киевской фортепианной эстраде начала 20-х годов, когда здесь пробовали свои силы многие яркие таланты, было далеко не просто. Достаточно вспомнить, что именно здесь восходила в это время звезда Владимира Горовица! Выступления Логовинского с исполнением романтической музыки покорили взыскательную аудиторию, клавирабенды его проходят с неизменным успехом. Уже в юные годы Логовинский предстаёт высоким романтиком, обладающим утончённым вкусом.

Успешно протекает и педагогическая деятельность музыканта. В возрасте 23-х лет при содействии Нейгауза он получает специальный класс в Киевской консерватории, первый успешный выпуск которого состоялся в 1927 г. Логовинский преподаёт также в Музыкально-драматическом институте им. Лысенко (впоследствии Киевский высший Музичинститут). Наблюдая за профессиональным ростом своего ученика, Нейгауз характеризует его как очень талантливого пианиста и вдумчивого, тщательного педагога. «Как художник Логовинский имеет свою определённую и своеобразную физиономию», — подчёркивает он. В 1928 г. Логовинский даёт четыре клавирабенды в Киеве и два — в Харькове. Успех окрыляет артиста, будущее сулит ему, казалось бы, самые радужные перспективы.

Вскоре пианист переезжает в Ленинград вместе со своей женой — замечательной пианисткой, также ученицей Нейгауза В. Разумовской. Традиции петербургской школы бесконечно привлекают молодых артистов, приобщение к ним — их заветная мечта. Однако в городе на Неве музыканты встречаются с немалыми трудностями. В консерватории, где шла активная перестройка всей системы обучения, кадровая ситуация оказалась непростой. После долгих поисков работы Логовинский устраивается в Первую ленинградскую Государственную му-

зыкальную школу им. Н. А. Римского-Корсакова, в 1930–34 годах преподаёт также в Первом ленинградском Госмузтехникуме.

Концертная деятельность пианиста в Ленинграде не обретает, увы, того размаха, о котором мечталось. Лишь в 1928 г. довелось ему дать три концерта — в Зале общества камерной музыки, в Малом зале филармонии и в Центральном доме искусств. В дальнейшем получать залы становится всё труднее. В стремлении расширить поле своей творческой деятельности Логовинский в начале 30-х годов обращается к концертмейстерской работе. В Ленинградском академическом оперном театре о его мастерстве высоко отзывается В. Дранишников. Б. Асафьев пишет: «*Меня всегда поражало присутствие ему мастерство показа новых произведений, его горячность и острая «хватка» смысла данной музыки... В нём заложены основы подлинного большого мастерства*».

В 1935 г. А.Д., будучи уже зрелым музыкантом, поступает в аспирантуру Ленинградской консерватории в класс к С. Савшинскому. Благодаря успешному окончанию аспирантуры в 1937 г. он получает работу в консерватории как преподаватель фортепиано на композиторском отделении. Пианисту предоставляется также долгожданная возможность давать клавирабенды в Малом зале консерватории и в других залах города.

В архиве Санкт-Петербургской консерватории хранятся отзывы известных музыкантов на концерты Логовинского. Так, В. Софроницкий называет его «*своеобразным и законченным мастером пианизма, превосходным музыкантом и тонким художником*»; П. Серебряков относит к числу крупнейших ленинградских пианистов; Ю. Тюлин именует «*подлинным артистом в лучшем смысле этого слова*».

В марте 1940 г. состоялся последний предвоенный концерт Логовинского в Малом зале консерватории. В начале Великой Отечественной войны А.Д. вместе с Ленинградской консерваторией эвакуируется в Ташкент, где преподаёт на Военно-морском факультете. По возвращении в Ленинград в 1944 г. Логовинский возобновляет концертную деятельность. В 1949 г. в Малом зале консерватории состоялся его клавирабенд к 100-летию со дня смерти Шопена, в 1950 г. — два концерта, посвящённые Листу. К сожалению, в полной мере развернуться как концертирующему артисту Логовинскому в дальнейшем не удалось. С 1949 по 1966 клавирабенды его проходили всего один раз в год в Малом зале консерватории или в Центральном

доме искусств. В 1956 г. пианисту единственный раз довелось выступить также в радиоцентре города. В Московском доме звукозаписи Логовинский записал пять этюдов Скрябина, в кабинете звукозаписи консерватории — 31-ю сонату Бетховена, листовский «Мефисто-вальс» и 13 прелюдий Скрябина. После 1966 г. пианист вынужден был прекратить публичные выступления в связи с прогрессирующим артритом.

В 1949 г. Логовинский становится доцентом кафедры общего курса фортепиано. Помимо студентов теоретико-композиторского факультета, долгие годы он ведёт лишь единичных студентов по классу специального фортепиано. Весьма резко отозвался об этой ситуации Нейгауз: *«Для меня явилось сюрпризом, что А. Логовинский не получил класса специального фортепиано, а только обязательного! Тем более надеюсь и твёрдо верю, что он когда-нибудь удостоится стать педагогом специального фортепиано!»*. Лишь в 1959 г. благодаря поддержке своих коллег А.Д. наконец получает специальный класс. *«Логовинский превосходный педагог, бескорыстно и фанатически преданный делу»*, — пишет В. Нильсен. Л. Баренбойм называет Логовинского лучшим и опытейшим педагогом фортепианного факультета, восхищается поразительной тщательностью его работы, *«точным, любовным, и страстным отношением к делу»*. *«Он владеет великолепным пианизмом, красочной звуковой палитрой»*, — пишет Н. Голубовская, — *ему чужда самоудовлетворённость, он всегда ищет новых путей в исполнительстве и педагогике»*. «Одним из лучших пианистов Ленинграда» называет его Ю. Тюлин. Тонкой и масштабной игрой мастера, его высоким педагогическим мастерством восхищаются Г. Бузе, Ю. Брюшков, Н. Перельман.

Невзирая на столь высокие отзывы, профессорской должности Логовинскому пришлось ждать ещё долгие десять лет. Получение этой должности дало пианисту надежду продолжить педагогическую деятельность. Однако в 1974 г. руководство консерватории предлагает ему уйти на пенсию. Потеря любимой работы оказалась для А.Д. тяжелейшим ударом, которого он не сумел пережить, и вскоре его не стало.

В классе мастера занимались большей частью те, кто хотел приобщиться к уходящей атмосфере старой петербургской школы — высокому благородству, точности, изяществу. Среди учеников А.Д. немало ярких творческих личностей. Все они с теплом и благодарностью вспоминали и вспоминают о периоде занятий в его классе. С отличием закончил фортепианный факультет по классу Логовинского один

из крупнейших композиторов современности Б. Тищенко. Учениками Логовинского был композитор Г. Окунев, музыковед Р. Фрид. Одна из первых выпускниц мастера Л. Лукашонок долгие годы преподавала в Санкт-Петербургской консерватории камерный ансамбль. Ученицей А.Д. по фортепиано была доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежной музыки А. Кенигсберг. В. Юрчук ныне — профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки в Ростовской консерватории. Д. Ройнберг, Н. Ли, В. Обидина, М. Черезова — концертмейстеры в Санкт-Петербургской консерватории. Успешно сочетает концертную деятельность с преподавательской один из последних выпускников Логовинского В. Слободян. Многие ученики мастера успешно реализовались профессионально за рубежом — в Германии, Израиле, США.

Преподавал Логовинский, как и играл, самозабвенно, любил заниматься дома, где не был связан регламентом времени. Образ жизни его отличался редкостной безбытностью. Б. Ключнер вспоминает: *«Однажды я случайно попал в дом к педагогу Германа [Окунева] по фортепиано, гениальному пианисту Абраму Давидовичу Логовинскому и был поражён аскетической обстановкой, в которой он жил. В комнате коммунальной квартиры стояли только великолепный рояль и железная кровать. Я ушёл после общения с ним окрылённым, понимая, что для этого великолепного музыканта... существуют только музыка и его ученики»*.

Никогда не был А.Д. многословным, не имел склонности говорить красиво, сосредоточивая своё внимание на поиске первичного смысла музыки. Он был приверженцем чистоты музыки в брамсианском понимании. Слова его как будто и не были обращены непосредственно к ученику, а носили характер размышлений вслух. При этом мастер повторялся, словно пытаясь уяснить для себя нечто ускользающее, мучительно искомое. А.Д. говорил, что текст гениальных композиторов обладает поразительной способностью с течением времени проявляться. Погружение в его глубину зачастую бывает головокружительным и полным неожиданностей.

Логовинский-педагог был в своём роде непреклонен. Грубое прикосновение к клавиатуре называл насилием над инструментом. Нетерпим был он и к преувеличенной выразительности, к манерности, любые проявления ложной многозначительности жёстко пресекал. Бывал беспощадно ироничен к пошлости как симуляции духовного. Остро ощущая меру, не терпел в фор-



тепианной игре ничего преувеличенного, утрированного. Так, в исполнении «Сарказмов» и «Наваждения» Прокофьева, Прелюдий Шостаковича советовал избегать нарочитой характерности, жёсткости, а напротив — стремиться к выявлению потаённого лиризма музыки. Как не вспомнить в связи с этим К. Станиславского: «Когда играешь злого, ищи, где он добрый».

Весьма пристрастен был Логовинский к выбору редакций. В сложенной на полу его комнаты огромной кипе нот хранились многие редкие нотные издания, и он предлагал ученикам ознакомиться с ними самым доскональным образом. Рекомендовал делать записи, пометы, сопоставлять исполнительские обозначения, приведённые в различных редакциях, а также переписывать ноты, полагая это активным средством развития музыкального мышления. Напоминал, что Бах всю жизнь копировал ноты старших мастеров.

«Хорошо темперированный клавир» Баха предпочитал изучать по редакции Ф. Бузони, которую высоко ценил. С интересом относился к труду И. Браудо «Артикуляция» и к опубликованной им «Полифонической тетради». Помню, однажды во время моего урока Браудо зашёл в класс к А.Д. Мне запал в душу приподнятый тон их профессиональной беседы — то, насколько восторженно обсуждали они особенности мотивного строения баховской фуги.

Сонаты Бетховена Логовинский проходил с учениками по редакциям К. Мартинсена, нередко знакомил он нас с мало доступной в те годы

редакцией Г. Бюлова. А.Д. восхищался проницательностью Бюлова, остротой и точностью его музыкальных характеристик. Редакцию А. Шнабеля оценивал двойственно — считал её оригинальной, но чрезмерно перегруженной и потому претенциозной: «Бетховен указал всё, что считал нужным, и не нуждается в добавлениях».

Над сочинениями Шумана Логовинский работал преимущественно по редакции К. Шуман, хотя довольно критично относился к некоторым её рекомендациям. Сокрушался, что не создано совершенное издание шопеновских сочинений. В педагогическом процессе предпочитал редакцию Г. Нейгауза и Л. Оборина, отмечая, что в ней много полезных практических рекомендаций. Логовинский побуждал ученика вновь и вновь всматриваться в текст и вникать в мельчайшие детали. Уделял немалое внимание особенностям нотной графики, по его мнению, тесно связанной с пианистическим мышлением.

Советы Логовинского-педагога были просты и лаконичны. Суждения его поражали порой непредсказуемыми поворотами и парадоксальными оценками. Но решающим методом были не разъяснения, а исполнительский показ-соучастие. Слушая игру студента, он нередко садился за соседний инструмент и начинал сначала потихоньку, а затем всё увлечённее ему подыгрывать. Этот приём действовал магически — энергетика игры мастера была чрезвычайно заразной.

У А.Д. были изумительные руки — мне не доводилось никогда более видеть таких эластичных, мягких и чутких рук. Пианист отдавал предпочтение близости пальцев к клавиатуре при большой эластичности кисти: некое волшебное касание без упора. Умел он достигать неправдоподобной гибкости и слитности звучания в legato и legatissimo. Особенно покоряла эта особенность в интерпретации им шопеновской музыки.

Логовинский постоянно напоминал о родстве Шопена с Моцартом. Утверждал, что шопеновская музыка — пробный камень хорошего вкуса, советовал максимально избегать в её исполнении туманностей. «Намёки, недоговорённости могут позволить себе лишь мастера высочайшего класса», — говорил он. Требовал от учеников предельной отчётливости преподнесения материала, большое внимание уделял артикуляционным приёмам. Любил повторять, что экономное отношение к педали в музыке Шопена способно одаривать чудесами. Педагогический показ мастера был строгим и сдержанным, звук — кристально ясным и чистым, ритмические отклонения минимальны. «Шопен — композитор величайшей внутренней собранности — внятной речи, идеальной формы», — говорил он и приводил при этом высказывание Нейгауза: «Если не хватает чутя, нужно точно рассчитывать».

Логовинский-пианист обладал неординарным чувством формы. Интенсивнейшее развитие мысли от первого до последнего звука покоряло в преподнесении им как развёрнутых сочинений, так и миниатюр. Л. Реброва вспоминает исполнение Логовинским «Смерти Изольды» Вагнера–Листа: «Это ощущение какой-то невероятной, непреодолимой силы кульминации, которая начиналась с первых тактов и всё росла и росла до последнего фортиссимо». Звукозапись хранит исполнение А.Д. Сонаты ор. 110 Бетховена, каждая часть которой воспринимается как ступень духовного восхождения. Особенно впечатляют взаимосвязь обеих фуг и взрывной апофеоз коды. Логовинский склонен был считать Бетховена романтиком и акцентировал романтические моменты его музыки. Говорил, что классиком Бетховена можно назвать только из-за его совершенства.

Кумиром пианиста был Скрябин, музыку которого он исполнял феерически. В программы клавирабендов Логовинского входили все сонаты композитора, а также большое число миниатюр. Скрябинский экстаз, равно как и мистическое созерцание были родной природной стихией пианиста. Сам звук у него излучал сияние. Логовинский полагал, что самое трудное — это исполнение скрябинских миниатюр, которые

необходимо ощутить как мгновенную вспышку, озарение. Пианист обладал редкостным умением показать в музыке композитора моменты свёртывания времени через преобразование горизонтали в вертикаль. А.Д. сказал как-то: «Загадка Скрябина в том, что высшее целомудрие граничит в его шедеврах с опасным и утончённым соблазном». Сам он умел ухватывать эти взаимоисключающие начала, фантастически их сплетая. В пронзительной трактовке скрябинских творений достигал он высокой меры одухотворённой чувственности. Если сопоставить интерпретации Скрябина Логовинским и Нейгаузом, то исполнение Генриха Густавовича предстаёт как яркий, искромётный кубок жизни. Экстатические, взрывные интерпретации Логовинского имеют привкус горечи, создают ощущение пребывания у крайней черты...

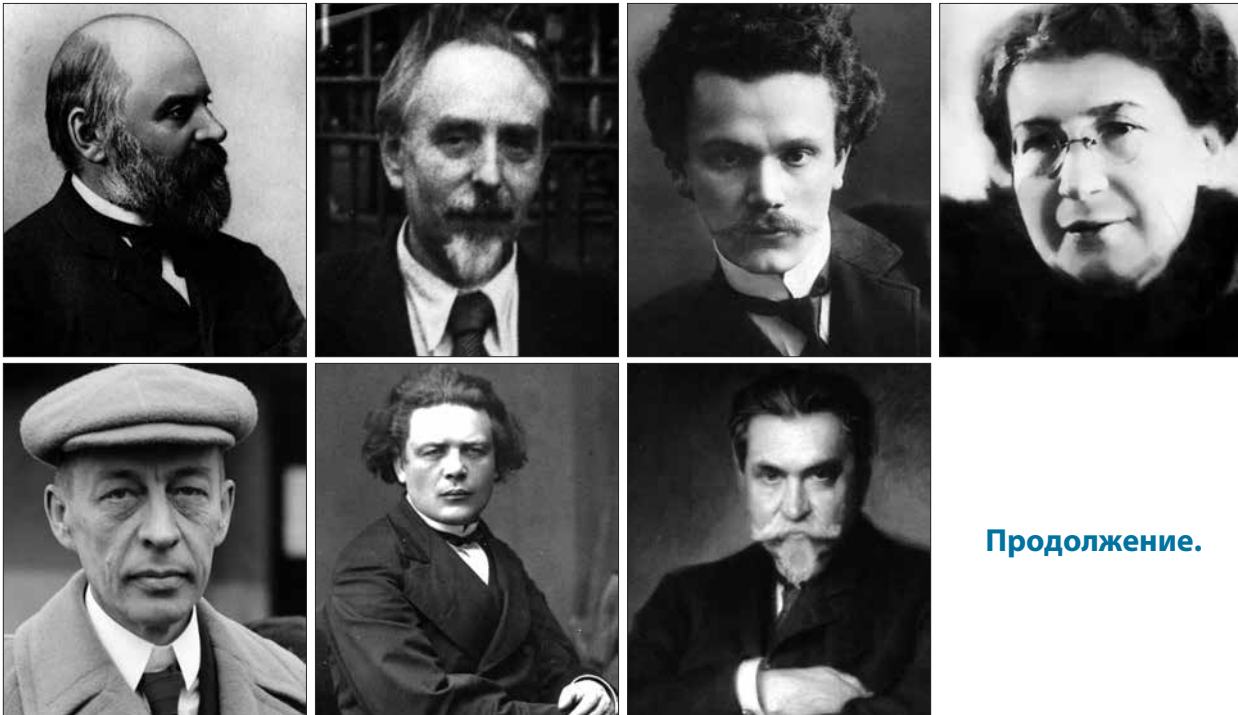
Логовинский-пианист — явление экстраординарное на ленинградском музыкальном небосклоне. В. Часовенная называет его «пришельцем из другого мира». А. Яблонский пишет, что не было в его жизни такого волшебного ошеломления, потрясения, как от прикосновения, казалось, невесомых, струящихся рук артиста к роялю: «Так вот: умру я скоро, как и немногие мои ровесники, — замечает Яблонский, — никто об Абраме Давидовиче не вспоминает, но он был гением — за это могу голову на плаху положить».

И всё же, невзирая на все перипетии творческой жизни артиста, неправоммерно было бы считать его чудесный творческий дар неостребованным. В деяниях и личностной позиции Логовинского во всей полноте воплотились основы традиций русской культуры и нравственности — приоритет духовного над житейским, бескорыстное служение своему призванию, подвижничество как образ бытия.

Высоко почитаемый Логовинским Н. Метнер отмечал, что можно встретить немало людей, которые постоянно занимаются какими-то делами, но не имеют представления о том, что такое труд. А.Д. знал цену профессиональному труду — радостному, неустанному и бескорыстному.

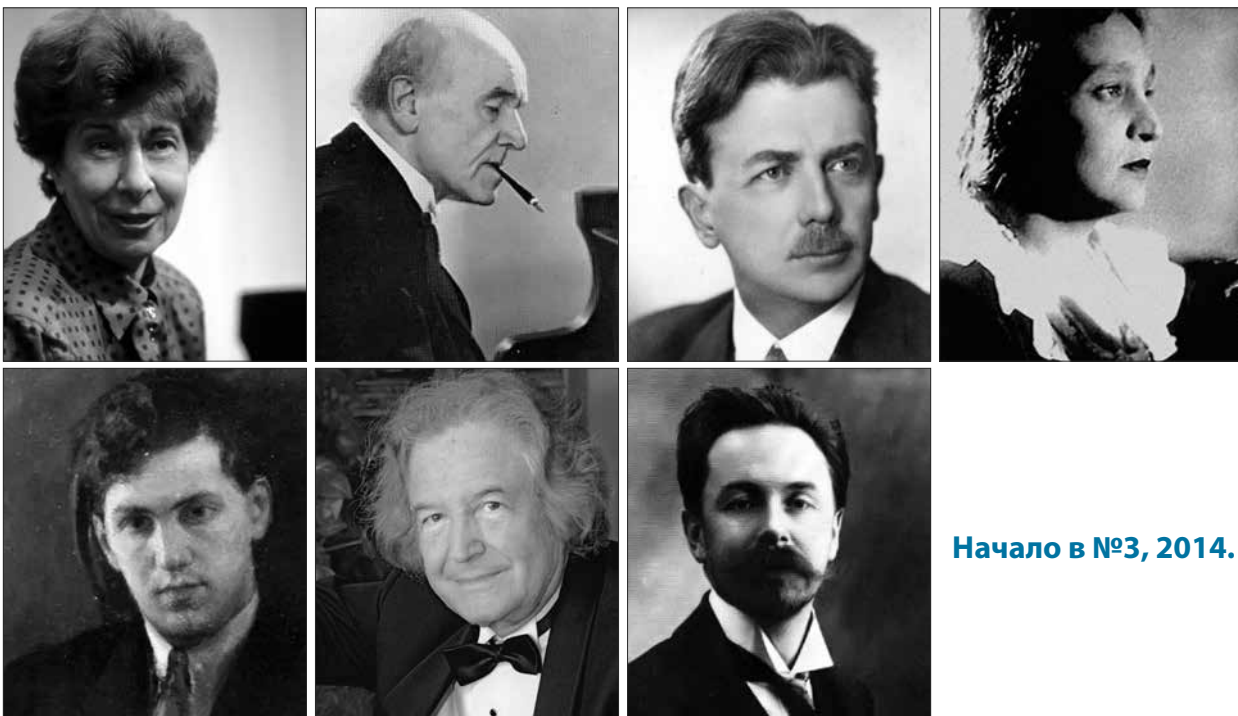
Само присутствие в искусстве XX столетия таких людей, как Логовинский, имеет некую глубинную связь с мировым порядком, с прошлым и будущим музыкальной России. Воспитанный в атмосфере Серебряного века, свидетель грандиозных эпохальных катаклизмов, он воспринимал музыку как высочайший взлёт, как вершину бытия и выполнил этим свою высокую миссию. ■

Марина СМЕРНОВА



Продолжение.

РУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА ИЛИ ШКОЛЫ?



Начало в №3, 2014.

Продолжая рассмотрение сложностей и не поддающихся убедительному разрешению вопросов об общих критериях исключительно русской фортепианно-исполнительской школы, необходимо указать и на то, что малопродуктивными оказываются «персонализирующие» подходы, то есть попытки охарактеризовать в целом всю национальную исполнительскую школу через возможного её лидера. Если поставить во главе русской школы Антона Рубинштейна, то что тогда делать, в частности, с Балакиревым, технику которого, современник, входивший в ближний круг музыканта, — пианист, композитор и литератор **К. Н. Чернов** характеризовал следующим образом: «Техника Балакирева была не листовской, не рубинштейновской, а скорее гummелевской, как определял её сам Милий Алексеевич, приближающейся к игре Гензельта: недаром Балакирев его так любил». Как в таком случае поступить с Николаем Рубинштейном, искусство которого, по свидетельству Н. Д. Кашкина и Г. А. Лароша, имело «существенные отличия» и было в ряде моментов «противоположно» исполнительскому стилю его старшего брата. Как быть тогда с Есиповой, искусство которой некоторые исследователи и рецензенты не причисляли к явлениям русской школы однозначно. Д. А. Рабинович определял роль исполнительницы как «двойственную», а знаменитый венский критик **Ганслик** относил Есипову к пианистам типично французского стиля игры. В рецензии на выступление Есиповой он писал, в частности: «Мы были рады услышать Фортепианный концерт *g-moll* Сен-Санса — это остроумное произведение французского композитора в исполнении женщины, которая по духу всегда казалась нам остроумной француженкой, рождённой в России лишь по ошибке».

Если символом русской исполнительской школы посчитать Рахманинова, то какое место займёт тогда в ней Скрябин? И так далее и тому подобное. И о каком же единстве национального исполнительского стиля тогда говорить?!

Феномен Скрябина в русской культуре особенно интересен. Не только исполнительский стиль его заметно выделялся, но и композиторский. Причём выделялся до такой степени, что Рахманинов, как известно, считал его нерусским композитором. Близость скрябинской музыки (особенно в средний и поздний периоды творчества) Вагнеру и Листу, отмечавшаяся многими, отдаляла её от сочинений Чайковского и Рахманинова, которые и раньше и сегодня чаще всего воспринимаются как

истинно русские по духу. Именно в произведениях Чайковского и Рахманинова больше всего выразились состояния исповедальности, страдания, терзания, тоски, щемящей сердечной боли — те состояния, которых нет в творчестве зрелого Скрябина, а ведь именно их нередко считают определяющими для русской ментальности — недаром же бытует выражение «русская тоска». Замечательно писал об этих проблемах в связи со Скрябиным **Л. Е. Гаккель**: «Композитор ... ставил под вопрос этическое значение «слишком личного» в музыке (Чайковский), вообще — этическое значение смиренного, будничного; без колебаний отвергал он этос скорби. Мы не знаем произведения, более необычного для русской музыки, для всего русского искусства с его пафосом трагически скорбного, чем Трагическая поэма, ор. 34 Скрябина, светящаяся светом яркого и напряжённого мажора. Какой силы, какого своеобразия должен быть композиторский талант, если удаётся в звуках отринуть трагизм-печаль, по понятиям целого века составивший сокровенную душу русского искусства. Какой волей надо обладать, каким духовным порывом жить, чтобы трагическое в звуках русской музыки отозвалось героическим, чтобы это героическое стало частым у Скрябина, хотя у русских композиторов XIX века (исключая, быть может, Чайковского) оно было редкостью»...

Чёткости в определении неповторимых свойств русской или какой-либо нерусской школы мешают проявления явной творческой близости между их выдающимися представителями. Софроницкий, в частности, не раз говорил о том, какое большое влияние оказал на него Альфред Корто: «Я много взял от него и в «Симфонических этюдах», и в «Карнавале», и в Шопене». Часто восторгался Софроницкий и искусством Вальтера Гизекинга (кстати сказать, исполнение немецким пианистом Третьего фортепианного концерта Рахманинова весьма ценил автор). Известно, какое влияние (прежде всего в интерпретации Шуберта и Бетховена) оказали на М. В. Юдину и М. И. Гринберг выступления А. Шнабеля (весьма ценившего, кстати говоря, искусство С. В. Рахманинова) или концерты Р. Казадезюса — на Г. Р. Гинзбурга и Я. И. Зака (нельзя здесь не вспомнить замечание Софроницкого о том, что «Казадезюс — пианист «совсем другой» в сравнении с Корто — это, знаете ли, такой французский Оборин». Менее известно, что Игумнов и Гольденвейзер восторженно писали

о сильнейшем воздействии на них много выступавшего в России Альфреда Рейзенауэра — «музыканта огромного дарования, масштаба Антона Рубинштейна, гениально одарённого пианиста». «Рояль у Рейзенауэра звучал бесподобно, — вспоминал Игумнов. — После Антона Рубинштейна я ни у кого столь мягкого, полного, певучего звука не слышал...». «Совершенно изумительные качества звука» немецкого артиста, ученика Листа, указали Игумнову, по его собственному признанию, «путь, по которому следует идти». Вообще, нельзя забывать об огромном воздействии пианистической деятельности Листа на многих представителей русской фортепиано-исполнительской культуры. Тут невозможно не вспомнить упоминавшегося ранее Т. Лешетицкого и целую плеяду европейских пианистов-педагогов (и, конечно, не только пианистов, но и скрипачей, виолончелистов, духовиков), оказавших, особенно в XIX веке, влияние на формирование множества отечественных артистов. (В контексте русско-нерусских связей и переплетений в искусстве интересно наблюдение А. В. Луначарского о «русскости» Д. Дидро, где сама «русскость» предстаёт как сопоставление противоположностей).

Проблему сущностных различий национальных музыкально-исполнительских школ и их устойчивой внутренней однородности ещё больше осложняют, если не заводят в тупик, многочисленные примеры замечательных совместных выступлений в разного рода ансамблях русских (советских) и зарубежных артистов, причём партнёры по совместному музицированию, являющиеся виднейшими представителями своих стран, выступают как творческие единомышленники, как представители некой одной, единой школы (впрочем, это особая тема, которую мы здесь развивать не будем). С другой стороны, некоторые наши отечественные музыканты, у которых, как у представителей одной, единой школы, казалось бы а priori должна быть необходимая творческая совместимость, не могли выступать вместе: достаточно вспомнить весьма короткую жизнь фортепианного дуэта Софроницкого и Оборина...

О расслоенности, внутренней полифоничности, своеобразной полистилистичности русской (советской) фортепианной школы свидетельствует и разная (иногда полярно противоположная) реакция отечественных пианистов на выступления их зарубежных коллег. В частности, Гольденвейзер абсолютно не принял Корто (о чем писал в рецензии на его московские кон-

церты), Нейгауз же, наоборот, приветствовал французского артиста, как и некоторые другие советские музыканты, упрекавшие Гольденвейзера (тоже в печати) в художественной нетерпимости. Неоднозначные отклики среди отечественных пианистов-педагогов были в разное время и по поводу концертов Гофмана, Шнабеля, Горовица, Гульда, Клайберна... Об известной внутренней разнородности, об отсутствии монолитного единства русской (советской) пианистической (и не только) культуры отчасти говорит и докатившаяся до наших дней «война» «гилельсистов» и «рихтерианцев», как и имевшее место противостояние «гилельсистов» и «флиеристов», «козловитянок» и «лемешисток», «полякинцев» и «ойстрахистов». По-своему важным и показательным было бы раскрыть внутреннюю творческую многосоставность и многосложность артистических натур Гилельса и Рихтера, в формировании художественной личности и пианистического мастерства которых большое значение имели некоторые из национальных французских (первый учитель Гилельса — Яков Ткач учился у Рауля Пюньо) и немецких (отец Рихтера — пианист и органист — воспитанник Венской консерватории) фортепианно-исполнительских школ. Поистине уместной оказывается во многих случаях перефразированная в плоскости музыкального исполнительства (особенно если учитывать педагогические родословные) поговорка: «Поскреби иного русского — найдёшь там иностранца»...

Затрудняет процесс изучения разнообразных процессов в русской (и какой бы то ни было другой) школе или школах неразработанность проблем исполнительской типологии. Даже не вполне убедительная классификация вневременных исполнительских типов Мартинсена, подвергнутая при издании русского перевода в 1966 году уничтожающей критике «с позиций марксистско-ленинской методологии», давала некоторые важные инструменты анализа исполнительского искусства как автономного от композиторского творчества и многомерного полифонического конгломерата различных художественных феноменов. К сожалению, методология Мартинсена была мало востребована.

Не способствует также объективной разработке проблемы школы и школ известная инерция мышления. Многие представители старшего поколения, воспитанные на отмеченных советских стереотипах, ностальгируют по «золотому веку» русского и советского пианизма;

для них, хотя и не для всех, «русская школа» — это не просто существующее и несомненно имеющееся, это — святое, пусть даже и не вполне ясное и определяемое или определяемое не вполне убедительным образом, как мы пытались показать. Некоторые же российские пианисты-педагоги следующих поколений, особенно те, кто работает за рубежом, не прочь использовать термин «русская школа» как хорошо раскрученный и ещё котирующийся в мире торговый бренд, не очень-то вдаваясь при этом в содержание данного понятия.

Объективная трудность в решении проблемы единой «русской школы» состоит в необычайно большом числе ярких самобытных пианистов (как и, конечно, скрипачей, виолончелистов и т.д.) в России в XIX—XX веках, которых, в принципе, как кажется, «в одну телегу впрячь не можно». По-своему актуален этот вопрос и для других крупных национальных исполнительских школ, которые, как, например, немецкая или французская фортепианные или органные школы были в XIX—XX веках внутренне весьма неоднородными: Корто, Лонг и Казадзюс — очень разные пианисты; Бюлов, Клара Шуман, Рейзенауэр — тоже весьма отличные друг от друга музыканты...

Обрисованные попытки уяснения уникальной специфики единой русской школы, не оказавшиеся, на наш взгляд, вполне успешными, возможно, показывают некоторую искусственность самой постановки вопроса об одной монолитной школе. Совсем не случайно, на наш взгляд, ведущие современные российские исследователи фортепианного искусства решали и решают серьёзные историко-теоретические проблемы стилистики и типологии пианизма, не проводя демаркационных линий между отечественными и зарубежными исполнителями.

Так, Д. А. Рабинович, определяя пианистические типы и стили, причислял к ним как зарубежных, так и российских артистов. Исследователь рассматривал «виртуозный тип» среди романтиков (Лист, Антон Рубинштейн, Рахманинов, Горовиц) и среди неромантиков (Бузони, Рихтер, Гилельс); «романтический стиль» у виртуозов (названные выше) и у неvirtуозов (Корто, Липатти, Игумнов, Г. и С. Нейгаузы, Софроницкий); «интеллектуальный тип» (А. Шнабель, В. Бакхауз, В. Кемпф, Э. Фишер, К. Аррай, М. Юдина, М. Гринберг, Г. Гульд).

Одновременно Д. А. Рабинович создал, по его словам, «сюиту» творческих портретов крупнейших советских исполнителей, обладавших ярчайшей индивидуальностью, не акценти-

руя при этом их принадлежность одной общей школе и «не претендуя ни в какой мере» на систематизацию и обобщение истории советского пианизма. Вместе с тем, Д. А. Рабинович использовал в своих трудах принятые в его время обобщенные характеристики русской и советской школ (включая помимо «правдивости», «естественности» еще и «реалистичность»).

Л. Е. Гаккель в своей работе «О новой исполнительской личности» аналогично указывает на приметы «нового стиля» в искусстве музыкантов самых разных национальных школ (если о последних можно говорить как о неких единствах): это А. Тосканини и А. Шнабель («начало «новой личности» в исполнительстве»), В. Софроницкий («пророк «новой личности» в исполнительском искусстве»), Глен Гульд («ключевая фигура» в истории новой исполнительской личности») и С. Рихтер («корифей нового исполнительского стиля»).

В. П. Чинаев также определяет пианистические стили XIX—XX веков на основе характерных черт искусства представителей разных стран, в частности: «высокий романтический стиль» («исполнительское искусство и композиторское творчество Шопена, Листа, Шумана, Антона Рубинштейна»); «неоромантический исполнительский стиль» под углом зрения «романтизированного рационализма» (Горовиц, Артур Рубинштейн, Корто); «аутентичный исполнительский стиль» (Ландовска, Любимов, Демус, Брендель, Бадура-Скода); «эпический исполнительский стиль» как проявление художественно-этического принципа «нового гуманизма» (Софроницкий, Юдина, Гульд, Рихтер).

Размышляя об импровизационных элементах в искусстве крупнейших пианистов XX века, Г. М. Цыпин отмечает: «В большей мере импровизационность игры была присуща А. Корто, Арт. Рубинштейну, В. В. Софроницкому, С. Е. Фейнбергу, М. Аргерих, Л. Н. Власенко, С. Г. Нейгаузу, в меньшей — Арт. Бенедетти Микеланджели, Э. Г. Гилельсу, Я. И. Заку, М. Поллини, Т. П. Николаевой, М. В. Плетнёву...». (Такого рода «разнонациональные» или «мультинациональные» классификации, включающие представителей различных стран и народов, можно встретить и в работах выдающихся отечественных пианистов-педагогов разного времени, например, М. Н. Курбатова или Г. Г. Нейгауза).

Как видим, хотя исследователи не ставили перед собой специальной задачи выявления особенностей русской фортепианно-исполнительской школы, уже тот факт, что их аналитический подход во многом покоится, так

сказать, на интернациональном (а не на узко национальном и национально русском) виде-нии процессов художественной культуры, го-ворит сам за себя.

В последние годы об этом же свидетельству-ют высказывания крупнейших российских му-зыкантов-исполнителей и педагогов. «В отноше-нии исполнительских школ в целом, — указывал ещё в 1986 году **Л. Н. Власенко**, — я должен ска-зать следующее: на современном уровне разви-тия, с существующими возможностями обмена информацией, развитием грамзаписи, лазерной техники, дисками и так далее, практически все люди, интересующиеся музыкальным исполни-тельством, имеют возможность познакомиться с общим уровнем развития искусства во всём мире, в частности, с фортепианным искус-ством, что-то лучшее перенять для себя, взять в свой арсенал. А раз имеется в мире такая ог-ромная возможность услышать и усвоить всю информацию, — практически все фортепианные школы исчезают. Я в этом убеждён. Нет факти-чески школы американской, она вообще с самого своего зарождения была эклектичной, посколь-ку в США в основном преподавали педагоги — выходцы из Европы, в частности, из России. Ван Клиберн — это Розина Левина; Миша Дихтер — это тоже Розина Левина...».

В чём-то аналогично размышляет на эту тему и **Д. А. Башкиров**: «... Сегодня всё «варит-ся» в одном котле. Наши педагоги преподают иностранцам, а наши музыканты учатся у ино-странных педагогов. И всё же основные черты, присущие нашей школе, — забота о звучании, повышенная эмоциональность — сохраняются, хотя и становятся, увы, редкостью». При этом Башкиров тут же переходит к индивидуально-стям. «Конечно, у русской школы есть опреде-лённые опознавательные знаки, — продолжает он. — Но я вспоминаю 1950-е годы, когда я пе-реехал из Тбилиси в Москву и получил возмож-ность ходить на концерты таких гениев, как Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер и Владимир Софроницкий. Три очень разных пианиста, три представителя русской школы». Показательная конкретизация.

О принципиальных различиях в стилях крупнейших отечественных исполнителей ярко пишет В. В. Горностаева: «Русская школа дала интереснейшие явления, над которыми стоит задуматься. Два великих пианиста — Рихтер и Гилельс. Оба учились у одного педагога. Как они шли к своему искусству? Каждый по-своему, совершенно особо. Если Гилельс для меня — супершкола, то Рихтер — антишкола, Гилельс —

величайший из традиционных пианистов, Рих-тер — целиком антитрадиционный».

Категориями различных русских (и ещё кон-кретнее — московских) пианистических школ мыслит **С. Л. Доренский**, считая, что даже в жюри Международного конкурса имени Чай-ковского должны быть представлены все отли-чающиеся друг от друга школы. Музыкант ука-зывал: «В жюри XII конкурса были только три собственно российских профессора — Л. Наумов, Э. Вирсаладзе, А. Наседкин, и все они, включая В. Крайнева (председателя жюри), представля-ют только одно направление московской пиани-стической школы — Г. Г. Нейгауза. Нельзя это-го допускать! Четыре направления — четыре кафедры, руководители которых как бы осно-вали каждый свою школу. Это К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, С. Е. Фейнберг и Г. Г. Нейга-уз. И в этих четырёх направлениях — полнота и многообразие традиций пианистической шко-лы Московской консерватории». Понятно, что если бы московская школа (не говоря уже в це-лом о русской, российской, советской) была еди-на, то такого рода проблемы не возникали бы.

Примечательны мысли на сей счёт **М. В. Плетнёва**, который для некоторых спе-циалистов является олицетворением сущно-сти отечественного пианизма на современном этапе. «Я принадлежу к игумновской школе, — отмечает музыкант. — Считаю особенностью русской школы, прежде всего, искусство звуча-ния. Это особенность Рахманинова, Горовица, Игумнова... Сейчас же на рояле часто долбят, кто как может, играют быстро, очень гром-ко, большей частью бессмысленно. И что тут остаётся от истинно русской школы, не могу даже сказать. Для меня — ничего... Давно уже не слышал представителей старой русской шко-лы. Слышу такую школу, которую можно на-звать «пострусской» или «постсоветской». Она возникла из необходимости получения первых мест на различных международных конкурсах. Атлетическая игра. Я не поклонник такой игры. Но чтобы получить премию, нужно брать имен-но такой игрой. Вижу, что люди, которые игра-ют более осмысленно, ничего не получают. Карь-еру делают те, кто играет громко и быстро...».

Обращает на себя внимание мнение Е. В. Об-разцовой о вокальных школах, имеющее не-посредственное отношение к школам форте-пианным: «Я никогда не говорю о какой-то определённой школе пения. Всю жизнь я вы-ступаю с очень большими певцами из разных стран: Италии, Австралии, Испании. Тогда уже нужно говорить об итальянской, австралий-

ской, испанской школах. Всё это несерьёзно. Просто есть певцы талантливые, а есть бесталанные. Говорить можно о стилистике произведений композиторов разных стран. Нельзя петь одной манерой русскую, немецкую или итальянскую музыку. Чисто вокальные же критерии пения — общие, они не имеют узко национального характера». В. С. Попов также полагает: «Слушая лучших представителей различных специальностей, перестаёшь думать о «школе», подчиняясь волшебству мастерства исполнителя». С аналогичной позиции общих высокопрофессиональных требований подходит сегодня к проблеме пианистических школ и творческой преемственности **А. Г. Севидов**: *«Традиция может быть одна — играть по максимуму! Вот это традиция»*. В таком же духе ответил на вопрос «Что для Вас означает словосочетание «русская школа» один из недавних выпускников Московской консерватории, широко концертирующий ныне за рубежом **А. Маркович**: *«Профессионализм»*. (Нельзя не отметить, что стирание былых рамок школ, процесс их взаимопроникновения привёл уже к растворению даже мифических различий, например, между «русской» и «французской» или «русской» и «немецкой» пианистическими «школами». Это подтверждают многие примеры из практики международного сотрудничества музыкантов).

Невозможно не прислушаться, наконец, к весьма аргументированному суждению по рассматриваемой проблеме одного из несомненных сегодняшних лидеров отечественного и мирового фортепианного искусства **Г. Л. Соколова**: *«Когда вы обращаете взор в прошлое, вы замечаете, что идёте по каким-то огромным, невероятным глыбам. А совсем не по школам. Я вообще считаю, что понятия школы нет. Разговор об этом ведётся очень давно. Николаев говорил, что школа — это то, от чего отходят. Он был абсолютно прав. А Шнабель раздражался, когда про него, когда он уже был в Америке, говорили «немецкая школа». Какая немецкая школа? Есть хорошие исполнители, есть плохие, интересные или нет (в таком же духе, как указывалось ранее, рассуждал и Гилельс. — А. М.) ... Но почему немецкая? Неужели Глен Гульд — это канадская школа? Глен Гульд — это Глен Гульд... И тем более смешно в пределах неких географических границ, сваливать в кучу всех профессоров, говоря, что это «русская фортепианная школа». Это странно. А потом идёт ленинградская школа, московская и так далее. Мне кажется, это деление не помогает, а только мешает»*.

Наблюдения такого рода (и не только в сфере фортепианного искусства) можно долго продолжать...

Итак, если, с одной стороны, не удаётся убедительно выявить такие общие для всех выдающихся пианистов Российской Империи — Советского Союза — Российской Федерации черты национального исполнительского стиля, которые принципиально отличали бы отечественных артистов от крупнейших представителей зарубежных фортепианно-исполнительских и педагогических школ, то обоснованно ли тогда выделение «русской школы» как некой особой и особенной? И, если, с другой стороны, так называемая русская (советская, российская) школа внутри себя никогда (даже во времена сильнейших идеологических воздействий, когда собственно и родилось это понятие) не была стилистически единой и монолитной, то есть ли резон считать её столь целостной и однородной, что подразумевает её обозначение в единственном числе?

В заключение следует подчеркнуть: задача написанного не столько в том, чтобы показать, что — при наличии множества уникальных школ виднейших российских пианистов-педагогов — сегодня трудно говорить об одной, единой для всех её представителей, как бы коллективной русской пианистической школе, сколько в том, чтобы обратить внимание, что те, сформулированные ещё в середине XX века и критически рассмотренные выше критерии отечественной пианистической школы, которые применялись тогда для её обобщённого определения (и по инерции бытуют сейчас), ныне выглядят все более проблематичными.

В связи со всем отмеченным, не следует ли часто используемому сегодня понятию «русская фортепианно-исполнительская школа» предпочесть, не противопоставляя, понятие «русские фортепианно-исполнительские школы» в лице крупнейших отечественных музыкантов разного времени? Вероятно, это будет наиболее продуктивным с научной и практической точек зрения.

Используя в повседневной жизни выражения «русская музыка», «русский театр», «русский стиль игры» и т.д., желательно, по нашему мнению, отдавать себе отчёт, что за этими собирательными понятиями обычно стоит множество различных творческих направлений, систем, школ. ■

**Александр
МЕРКУЛОВ**



Памяти Игоря УРЬЯША: ТАЛАНТ И ЛИЧНОСТЬ

Год назад, 3 февраля 2014 в возрасте 48 лет скоропостижно ушёл из жизни замечательный петербургский пианист Игорь Урьяш. Блестящий музыкант, партнёр Мстислава Ростроповича и Максима Венгерова, разносторонне одарённый человек, Игорь Урьяш был любимцем петербургской публики. О нём вспоминает Маргарита Дмитриевна Уфимцева¹, постоянный слушатель и преданная поклонница таланта Игоря, не пропускавшая его концертов в течение 20 лет.

¹ М.Д. Уфимцева (род. 1928) — кандидат географических наук, доцент Санкт-Петербургского университета. Специалист по ботанической географии степей, биогеохимии, поиску рудных месторождений, геохимической экологии, фитоиндикации, экологии города. Автор более 150 работ (в том числе пяти монографий). В 2006 она выступила редактором-составителем сборника «Петербургский пианист Игорь Урьяш: к 20-летию творческой деятельности» (СПб., «Культ-информ-пресс»).

ЗНАКОМСТВО

Сначала у меня с Игорем было очень поверхностное знакомство. Моя дочь (она на год младше Игоря) занималась с ним в одной музыкальной школе — школе имени Ляховицкой. Я, естественно, часто бывала в школе, мелькало много детей, и этот мальчик сразу привлек моё внимание на школьных концертах. Помимо сольных выступлений, он постоянно играл в ансамблях. Так он сформировался. В этой школе он пробыл три года. Такой талантливый мальчик должен учиться только в специальной школе при Консерватории, туда он и перешёл. Когда он учился школе-десятилетке, у нас не было такого соприкосновения, каждое учреждение живёт своей внутренней жизнью, это потом я уже стала ходить на его концерты. Все началось с конкурса Прокофьева, который проходил в Петербурге в 1992 году. У меня были знакомые из университета, коллеги, нас была такая маленькая группа, мы вместе ходили на прослушивания и стали сразу за Игоря болеть, от тура к туру. У нас у всех, болеющих за Урьяша, было ощущение, что его засудили. Ну, так это или нет — не нам судить, но выделялся Игорь тем, что не только ноты играл своими руками, но и был артистичен за роялем. Было видно, что он играет всеми гранями своего таланта и своей личности, а не только как пианист.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ

Даже тот, кто не имел большого опыта слушания классической музыки, не оставался равнодушным и безучастным, когда играл этот пианист, — он всё доводил до сознания и слуха, вызывая ответные эмоции всей своей игрой. Он играл артистично. И где бы я ни слушала его концерты, например, в Москве, — а он не играл в больших престижных залах Москвы, так как не попал в ту обойму артистов, которые там всегда играют, — везде Игорь любил играть для аудитории, какая бы она ни была. Я его слушала во многих городах. В Пскове он как-то играл Концерт Грига. Овации после исполнения стояли потрясающие. Я приехала на машине и обратно мы должны были возвращаться вместе. Идём мы из филармонии к машине, и местные слушатели подходят к нему и благодарят за доставленное удовольствие. В Берлине я его слушала, он сопровождал Олегу Погудину. Рядом со мной сидели бывшие соотечественники. В концерте вокалиста есть паузы, которые заполняет аккомпаниатор. Так вот, после первого сольного выступления Игоря мои соседи на-

чинают перешёптываться: а что это за пианист, почему мы раньше о нем не знали? Надо нам последить, когда он ещё раз играть будет.

Игорь много выступал в Германии. Его преподаватель, у которого он учился в консерватории, Анатолий Угорский, живёт в Германии, и у Игоря концерты там бывали достаточно часто.

Мне запомнилось выступление Игоря в Большом зале филармонии на юбилее профессора Т.П. Кравченко. Он вихрем пронёсся над залом своей вдохновенной игрой Концерта Грига. Помню сборный концерт с его участием, где исполнялись концерты Моцарта. В Малом зале филармонии в сольном концерте мне запомнилась «Гроза» из «Годов странствий» Листа. Это было потрясающая виртуозность! Потом, я помню, он Листа исполнял в Белом зале Политехнического университета — был такой шквал аплодисментов, что я успела к нему добежать — обычно я по окончании концерта подхожу, а тут, что называется, ноги сами побежали. И Игорь мне сказал, что это исполнение он посвятил мне. А разве можно забыть его исполнение на бис «Танца ломового извозчика» в собственном переложении для фортепиано из балета «Болт» Дм. Шостаковича! Впрочем, можно перечислять весь его необозримый репертуар — для каждого произведения была своя глубина интерпретации и безупречное исполнение.

Особые отношения сложились у Игоря с Поморской филармонией (Архангельск). Игорь как-то говорит: меня приглашают поехать в Архангельск поездом. Разве у меня есть время ехать на поезде? — и летит самолётом за свой счёт. Он гастролировал там не только в залах — он играл в школах, где ученики впервые в жизни видели живых музыкантов. Такое подвижничество.

В 1995 году Мстислав Ростропович давал в Большом зале филармонии благотворительный концерт на устройство Пушкинского дома. У него не было аккомпаниатора, и Ростроповичу в филармонии порекомендовали Игоря. Игорь за один день может выучить и подготовить любую программу. После концерта Ростропович вывел к рампе Игоря и сказал: «Все жалуются на утечку мозгов, утерю талантов, а вы смотрите, какой музыкант у вас появился!».

Кто бы ни приезжал без аккомпаниатора — Игорь всегда выручал.

ОБЩЕНИЕ

Долго-долго я просто ходила на его концерты. Прихожу, слушаю, ухожу. Я не стремлюсь знакомиться с артистами. Только если случайно сложится.



Помнится, я познакомилась с Игорем в университете, где он часто выступал. Во-первых, в университете я дома, во-вторых, там никакой рампы нет. Помимо тех официальных букетов от культурного центра университета, я всегда приносила Игорю свой букет. Потом был очередной концерт в Малом зале, я тоже пришла с букетом. Одна из близких приятельниц мне шепчет: тебя все принимают за родственницу Игоря Урьяша. Я подошла после концерта с букетом, подарила его, что-то ему сказала, он что-то ответил, уже не помню. Приятельница спрашивает: что он тебе сказал? В общем, я не скажу, что была навязчивой. Принесу букет, зайду за кулисы, поблагодарю, двумя-тремя словами перебросимся и всё.

Игорь был энциклопедист, память и кругозор его потрясающие в любой области, не только в музыкальной. При всей видимости открытости он был очень закрыт. Не любил давать оценок, занимать чью-то сторону, уходил от любых споров. В нем были черты настоящего интеллигента. При этом очень остроумный и добрейшей души человек. И ещё — талант Игоря был многогранен. Он увлекался романами. Его профессор Угорский в студенческие годы за это увлечение ругал. Однако, когда Угорский праздновал 60-летний юбилей в Германии, на котором Игорь должен был исполнить «Времена года» Чайковского, по словам его мамы, после концерта, на банкете Угорский Игорю говорит: ну спой. Игорь, конечно, спел. Угорский спрашивает: И как это у тебя получается: и петь, и аккомпанировать?

Игорь был недавно членом жюри конкурса «Виват, таланты». В нем участвовали артисты эстрады, вокалисты. Члены жюри все знали,

что Игорь не только блистательный пианист, но и поёт. Критик Михаил Бялик в своё время писал об Игоре, я помню его статью, которая называлась «Соло в квадрате». Стали его просить спеть. Игорь говорит: у меня нет голоса. — «А вот мы и оценим». Он спел и... получил Гранпри конкурса как вокалист.

ЗВАНИЕ

В земной жизни Игорь не был удостоен соответствующими его таланту и мастерству (слова М. Ростроповича) наградами и титулами.

Вы спросите, зачем они нужны? Справедливость должна быть! Те же его коллеги, с которыми он лет тридцать выступал бок о бок, со школьной скамьи, они чувствовали себя выше, так как имели звания. Может, я воспринимаю слишком болезненно этот аспект, но поскольку я ни одного концерта Игоря не пропускала, ни сольных, ни ансамблевых, то я хорошо знаю, кто есть кто среди его партнёров.

Я вышла за рамки своей профессии, написав и издав очерк об Игоре. Это был своего рода протест против сложившейся практики награждений и присуждения званий — ради чувства справедливости. Я считала, что очерк об Игоре, изданный отдельной книжкой, сыграет какую-то роль. Когда я дарила эту книгу председателю Санкт-Петербургского Союза композиторов Г. О. Корчмару в надежде, что она поможет в продвижении его на звание, он сказал, что книга в среде его коллег скорее сыграет обратную роль. «Почему о нём написали, а о нас нет?», — это слова Корчмара, и я их помню.

У Игоря мировое признание. Ему дано небесное звание — пианист от Бога! Он сто крат оправдал это высокое звание. И вошёл с ним в Вечность..

Игорь отдал себя всего высокому служению музыке. И, как я думаю, для такой самоотдачи одного сердца было недостаточно, и оно не выдержало. Но искренняя любовь почитателей таланта, масштаба и обаяния его личности навсегда осталась в наших сердцах. Музыка незабываемого Игоря Урьяша по-прежнему жива в нашей памяти. И звучит в наших сердцах. ■

**Материал подготовила
Марина АРШИНОВА**

ФОРТЕПИАННЫЕ МАСТЕРА РОССИИ



Евгений Борисович АКИМОВ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 20 лет;
работает в ДМШ им. Бетховена

E-mail: evgeniy.akimov.1966@mail.ru Тел.: (916) 342-58-44



Александр Валентинович БЕЛОГУРОВ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
работает в ЦМШ при Московской консерватории

Тел.: (915) 125-20-70



Владимир Степанович БИРЮКОВ

Новосибирск

Член Ассоциации фортепианных мастеров с 1993; стаж — 44 года;
работает в Новосибирской филармонии

E-mail: pianomaster@list.ru Тел.: 8 (903) 905-61-45



Людмила Андреевна ГРАЧИКОВА

Нижегородская обл., г. Саров

Член Ассоциации фортепианных мастеров

E-mail: ludmilagrachikova@yandex.ru Тел.: (906) 357-70-27



Сергей Иванович КАРЕЛИН

Пятигорск

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 15 лет;
работает в Госфилармонии на Кавказских Минеральных Водах

E-mail: karelinpiano@yandex.ru Тел.: (918) 883-22-79



Михаил Петрович КРЫЛОВ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров с 2007;
работает Государственном академическом Большом театре России.

E-mail: krylov56@mail.ru

Тел.: (926) 565-60-74



Геннадий Алексеевич ЛОКТЕВ

Астраханская обл., г. Знаменск

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
Заслуженный работник культуры; преподаватель с 1971,
настройщик — с 1991; зав. отделом народных инструментов ДМШ
Тел.: (960) 853-00-47



Дмитрий Виленович ОСАКОВСКИЙ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров
www.pianomaster.info
Тел.: (903) 504-43-98



Вячеслав Петрович ПАВЛЕНКО

Магнитогорск

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
работает в Магнитогорской государственной консерватории
E-mail: fortepianomaster@mail.ru Тел.: (919) 320-26-08



Анатолий Николаевич ПРОХОДЦЕВ

Московская обл., г. Кашира

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 25 лет;
работает в ДМШ № 2 г. Каширы
Тел.: (903) 140-38-63



Александр Николаевич РУДЕНКО

Рязанская обл.

Член Ассоциации фортепианных мастеров с 2001; стаж — 39 лет;
работает в ДМШ № 1 г. Рязани
E-mail: alesanderrudenko@mail.ru
Тел.: (910) 503-79-80



Александр Леонидович СЕЛЕЗНЁВ

Ярославль

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 32 года;
работает в ДШИ № 1 г. Ярославля
E-mail: nastroishik@inbox.ru
Тел.: (903) 646-91-10



Герман Владимирович ЧЕРНЯХОВСКИЙ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
работает в МХШ «Радость»
E-mail: pianoforte@inbox.ru



КАЖДЫЙ ПИШЕТ, КАК ОН СЛЫШИТ...

Предлагаемые заметки – обсуждение камерного фестиваля, развёрнутого параллельно «Московской осени-2014». Программы фестиваля были восприняты как некие обертоны проходящего фестивального гиганта и расслышаны далеко не всеми, поскольку скромным вместительным камерного фестиваля под титулом «Что пишут молодые композиторы» оказалась Шуваловская гостиная. Программы своего рода «клубного» фестиваля не включали фортепианную музыку. Сегодня она не в моде. Но имеется надежда, что талантливые композиторы-участники когда-либо обратят свой взор на этот великий инструмент. Он становится всё менее привлекательным для новой фантазии. Постепенно уходят в тень тончайшие умения общаться с многострунным (но монохромным) гигантом. Предпочтения отдаются смеси красок, сонорным шумам, способным (по необходимости) прикрыть наготу и заполнить пространство, сохраняемое для мысли.

Пусть жалеют те, кто пропустил замечательное событие в музыкальной жизни столицы — уникальный фестиваль современной музыки под титулом «**Что пишут молодые композиторы**». Фестиваль вернулся после 20-летнего перерыва. Его участники — совсем молодые и более зрелые композиторы абсолютно разных творческих методов и стилевых направлений.

Проходил фестиваль 26–27 ноября 2014 в Гостинной дома Шуваловой. Да, и по духу, и по набору сочинений, и по самому альтруистическому настрою — это было детище Гнесинского дома. Инициатором и художественным руководителем фестиваля стала **Валида Махмудовна Келле**. В 1991 именно она практически в одиночку претворила в жизнь идею организации концертов с исполнением музыки компози-

торов, по большей части молодых, достойных того, чтобы быть услышанными широкой аудиторией. Прошло около 30 концертов молодой музыки. Идею фестиваля поддержали Г. Свиридов и Б. Чайковский. Важность этого предприятия они видели в том, чтобы не пропустить ценное и поддержать тех, кто явил одухотворённую творческую активность. Сегодня в помощь славного дела выступил Национальный фонд поддержки правообладателей, а Российская Академия музыки имени Гнесиных бесплатно предоставила концертный зал.

Вы скажете: в чём же уникальность этого фестиваля? Как раз в это время шли концерты «Московской осени», многодневного марафона современной музыки, гордости Союза композиторов Москвы. Но в том-то и дело, что фестиваль в Шуваловской гостиной нёс в замысле своём совершенно иную идею. Камерно-доверительный характер его программ и самого фестивального общения был своего рода альтернативой монументализму и некой официозности «Московской осени». Восприятие новой (новейшей!) музыки, впервые экспонируемой, требует особых условий. Здесь нужны и пояснения, и возможные преамбулы, «обрамления», словом, нужна особая атмосфера. Всё это было учтено. Разнообразие музыкальных номеров, составов исполнителей, творческих стилей не отпускало внимания зрителей, сохраняло интригу действия. А то, что в зале присутствовали сами композиторы, что перед исполнением своих произведений они выступали с небольшими обращениями к слушателям, говорили о своей музыке, о своих переживаниях, просто стирало всю оставшуюся дистанцию между сценой и залом. Вот оно: современное искусство. Оно совсем не страшное, как это кажется многим. Вот люди, которые его создают. И они приглашают вас побеседовать, подумать и почувствовать несколько минут вместе с ними.

Фестиваль, конечно, подразумевал участие широкого слушателя (а не сноба из сугубо музыкантской «элиты»). Поэтому не предполагал никаких стилевых ограничений: звучала авторская песня, музыка, вдохновлённая национальными истоками, джаз и академические (близкие собственно концертному жанру) произведения с использованием самых современных техник и приёмов. Важно, что в каждом номере был ощутим порыв в свою, совершенно особенную сторону. После концертов — живой разговор с композиторами, доверительное обсуждение, так что многие зрители и участники, несмотря на поздний час, всё ещё долго

обменивались впечатлениями об услышанном. Одна из особых и ценнейших примет фестиваля. Здесь и спорили, и восхищались. Равнодушных не было, безразличие изгонялось.

Композитор должен иметь волю и непобедимое упрямство в неуклонном «стремлении к себе». Как трудно воспринять в юности, в начале поиска, равнодушно-брезгливую хулу, и как важна умная поддержка. Дискуссия — счастливый миг для юного создателя, ещё не покрывшегося защитной бронёй. Критические пики жалят, но слышны и другие голоса, они согревают и убеждают в целесообразности пути.

А ежели пишет один, некто переполненный комплексами, лишённый чувства провидения, самоутверждающийся через подавление таланта? Можно сказать: пусть пишет, если пишет ещё кто-то другой. Но нет, он один, и это целое мнение (как бы мнение всех!).

Вчитайтесь в строки, посвящённые музыке юного Стравинского. Красноречивый пример.

«О симфонии и сюите [его] нельзя сказать ничего определённого. Все в обоих сочинениях подражательно и вместе с тем бледно»;

«Все внимание [автора Симфонии] обращено на оркестровую отделку, музыкальные мысли незначительны и по объёму и по содержанию; мало того, они бесконечно повторяются»;

«Не доставили бы нотный материал скорее для вокальной сюиты «Фавн и пастушка» г-на Стравинского, которая имела весьма бледный успех, а между тем на подобных вечерах, носящих «семейный» характер, аплодируют решительно всему без разбора. Для певицы здесь предстояла неблагоприятная задача — оживить эту анемичную музыку»;

«Немного радости доставил г-н Стравинский со своим Скерцо... Уж лучше писать музыку в стиле французских веристов, чем писать то, что пишет г-н Стравинский»; *«Удивительно, как все без исключения ученики [Римского-Корсакова] рабски ему подражают! После первых нескольких тактов можно уже сказать: автор из школы Римского-Корсакова. Они все усвоили приёмы своего профессора, все прониклись мыслью, что «искусство — это техника», и до чего техника их однообразна!».*

А вот несколько отзывов о начинающем Н. Я. Мясковском:

«В своей виолончельной сонате он неоригинален и бледен»;

«Н. Мясковский является совершенно безобидной музыкальной личностью. В его виолончельной сонате, нет ни одной действительно оригинальной черты. Это — весьма приличная, но и весь-

ма неинтересная музыка, доказывающая только, что и у Рахманинова есть уже «эпигоны».

Читаем и о Прокофьеве:

«Желание сохранить известную пропорциональность между количеством строк, посвящённых отдельным композиторам, и размерами их талантов заставляет меня ограничиться самым кратким отзывом о музыкальной деятельности Прокофьева и Мясковского. Оба эти автора ещё далеко не установились, не выровнялись, и симпатии к ним возможны скорее в кредит, чем в силу того скромного наличия настоящих ценностей, какие до сих пор числятся в активе этих композиторов (особенно Прокофьева). Большого внимания заслуживают г.г. Акименко и Чесноков... гораздо более определённые в смысле количественного и качественного существа их дарований»;

«Совершенно бессмысленный и пренебрежительный «концерт» Прокофьева в авторском исполнении заключал концерт. Эта энергически ритмованная, жёсткая и грубая, примитивная и какофоничная музыка едва ли даже заслуживает этого почётного наименования. Автор, видимо, в поисках «новизны» и за неимением оной в глубине своей природы — искривлялся окончательно. С подлинными талантами таких вещей не происходит. Людям нечего сказать, они ничего не переживают, а в то же время обуреваемы желанием во что бы то ни стало сочинять музыку, да ещё такую, чтобы «ни на что не была похожа»;

«Этот концерт не более, не менее как проявление необузданнейшей фантазии, не считающей ни с чем, кроме звуковой фальши. Равель наизнанку!».

И это ещё самое мягкое! И всё это — от имени критика-законодателя.

А вот — отзывы, которые появились в печати после премьеры Первой симфонии Д. Д. Шостаковича: *«Там, где эксцентрика определяет творческое поведение автора, он чрезвычайно интересен (скерцо), где он ставит перед собой задачи внутреннего плана — он беспомощен (анданте), там, где господствует «конструкция» (1-я и последняя части), — впечатление смешанное — наряду с ростками живого искусства, много нарочитого, выдуманного, неоправданного»;*

«Дмитрий Шостакович непоказателен как автор симфонии, несмотря на достоинства, какие всегда бывают присущи юному сочинению несомненно даровитого, начинающего находить свой язык, музыканта. Но все же, симфония Шостаковича принадлежит к тем первым сочинениям, которым симпатизируешь за то, что они боль-

ше обещают, чем дают», — последнее высказывание принадлежит, между прочим, И. Глебову.

Приведённые цитаты заставляют по-другому взглянуть на первое появление на свет нового сочинения. Во-первых, далеко не всех сразу понимают и принимают, и даже опытные, авторитетные критики иногда ошибаются. А ещё среди этих критиков нередко попадаются откровенные зануды и ворчуны, иногда даже весьма озлобленные. Во-вторых, что также вполне вероятно, не каждая нота в начале пути, даже у композитора, впоследствии заслужившего звание классика, бывает отмечена печатью гениальности. Того, кто стал в зрелости одним из величайших симфонистов-философов эпохи, ругают за беспомощность в создании медленной части симфонии. Другого, воплотившего в своей мелодике во второй половине XX века, кажется, самую суть русского духа, упрекают в неправильном обращении с народными темами. Мясковский мог быть однообразен и скучен! А Прокофьев просто всех раздражал своей дерзостью и бескомпромиссностью, но, к счастью, ему было почти всё равно.

Но сколько времени должно пройти в поисках, ошибках, досадных неудачах, борьбе с собственным самолюбием, прежде чем сольются воедино замысел и воплощение, прежде чем будет нащупан свой естественный и в то же время неповторимый язык, прежде чем вырастет настоящий художник! Позволю себе процитировать одного из участников нашего фестиваля, композитора Антона Прищепу: «Зачастую простая искренность стоит нескольких лет консерватории». Скажу, правда, что искренности в консерваториях не учат. Она приходит (или не приходит) сама. И ежели приходит — это высшее обретение и награда художника, важнейшее мерило художественности.

Фестиваль, как водится, включал удачные и неудачные опусы. А форум современной музыки не всегда даёт возможность лёгкого распознавания подлинного качества. Возможны ошибки и промахи в суждениях. Прошедший фестиваль наталкивает именно на такие мысли. Потому что критики зачастую говорят о других вещах: внешних и формальных. Либо «смысл» выдумывается из ничего. Тогда это называется концептуальным искусством. Единение содержания и формы — редкость, несостоявшиеся потуги творчества отпугивают многих любителей музыки. Или они понимают, что им откровенно морочат головы, или, стесняясь, причисляют себя к неспособным понять современных авторов и потихоньку прекращают самоистяза-



В. Келле

тельные походы в концерты с современной экспериментальной музыкой. Дискуссия, дискуссия... Нужна исключительно дискуссия.

Композиторам, творящим сегодня (настоящим), совершенно необходим эмоциональный отклик слушателя. Недаром ведь они говорят, что хотят быть услышанными и «выдающимися профессорами, и бабушками в поезде Волгоград–Новый Уренгой». Но, как это ни печально, актуальными остаются слова Онеггера, сказанные более полувека назад (и это ещё одна причина оттока аудитории от современных программ): шум, суета, спешка оглушают и изнуряют нас. У нас нет сил ходить и ещё слушать что-то новое, при том неизвестного качества. *«Положение молодого композитора мучительно и унижительно: он тот, кто изготавливает пищу, которую никто не хочет потреблять», он «своего рода непрощенный гость, который во что бы то ни стало хочет находиться там, куда его не приглашали».* А ведь музыка живёт в редкие краткие, мгновения исполнения: до этого момента «самый замечательный шедевр — лишь тетрадь бумаги, покрытая значками, непонятными для большинства любителей. Это проклятие, тяготеющее над нашим искусством».

Но вот проклятие на два дня было снято властной рукой Валиды Келле. **18 композиторов получили возможность поделиться с миром**

своими музыкальными мыслями. Была проведена селекция и отобрано наиболее живое, впечатляющее. Все сочинения были абсолютно разными, что весьма облегчало восприятие целого.

Теперь несколько кратких впечатлений по следам отзвучавшего. Поразил вокальный цикл на стихи А. Пушкина **Валерия Бикташева**. Автор скромно признался, что в его музыкальном языке главенствует мелодическое начало, и что ещё более «страшно»: он пишет тональную (!) музыку (до чего доведены наши композиторы, если сегодня это считается постыдным!), тем более только она способна была для него отразить гармонию и чистоту пушкинского стиха. Как? Пушкин? Сегодня? Да ещё один из романсов «Я вас любил»! Заявка по меньшей мере вызывающая. Но вот звучит музыка, и ты увлечён, закружен этим вихрем чувств, не понимаешь, как же это можно было писать другую музыку на эти слова! Это что-то невероятное! Ни одной лишней ноты, всё лаконично, от начала до конца прочувствовано, звучит единым порывом. Уже ради одного этого четырёхчастного цикла («Что в имени тебе моём?», «Я вас любил», «Дни поздней осени бранят обыкновенно», «Мороз и солнце») можно было организовывать творческий вечер и собирать зал.

Интересными оказались произведения выпускниц Гнесинской академии **Анны Стояновой** и **Зарины Икоевой**. В них чувствовалась настоящая молодая свежесть, которая находит свою опору в народной музыке, в национальной самоидентификации. Аня живёт русским фольклором, через «Заклички» (концертная пьеса для гобоя и фортепиано), через ритуал, через многовековой архетип преломляются её собственные чувства. Удивительно, как простые полупесенные-полукриковые интонации трансформируются в слитную текущую фразу, так голос народа становится голосом автора. Заклички становятся нетерпеливым ожиданием, поторапливанием нового, лучшего, волнительного.

У Зарины совсем другой — осетинский колорит. Пусть он был немного мрачен в первой половине «Музыки для дуули» (её в концерте заменили дарбукой), но зато к концу был оживлён появлением танцевальных интонаций. Здесь за каждой фразой, за причудливой игрой ритма стоит воздух удивительного горного края: красивого, гордого, не похожего на другие.

Внутренним расколом второго вечернего концерта стали «Эгейские пасторали» **Николая**

¹ Кавказский барабан

Полубоярова для сопрано, виолончели, флейты и фортепиано. Стихи Сафо у автора преломились в несколько сложных и мрачных тонах, близких эстетике начала XX века, с её отношением к Древней Греции как к некому дикому и жестокому миру. Хотя располагают ли стихи древнегреческой поэтессы к этому? Кажется, что сегодня искусство древнего мира гораздо ближе к нам, чем казалось ранее.

Открытием стихов советского поэта Юрия Кузнецова, их трагического, тяжёлого смысла стал триптих **Александра Менькова**. Три безжалостные в своей откровенности передачи текста зарисовки в экспрессионистской манере потрясли. Оборвали на несколько мгновений лирику, столкнули лицом с другими оттенками души человеческой. Где одиночество, отчаяние, безысходность.

Замечательным оказалось сочинение **Антонина Прищепы** «Чёрно-белые фотографии» для флейты, скрипки и кларнета. Вот где пересеклись в одной точке и высокий профессионализм, и музыкальность, и невероятная чуткость, и, бесспорно, настоящий талант. Идеально отточенные по форме, эти небольшие пьесы, сонорного звукокрасочного харак-

тера каким-то невероятным способом сумели реально отразить в себе застывшее время, сошедшее с потускневших фотокарточек. Причём это именно то самое ощущение давно ушедшего, недостижимого цвета, который может вернуться к нам из глубины фантазии. На помощь пришли, в частности, новейшие технические приёмы.

Что могло быть лучше для окончания такого праздника творчества и молодости, чем «Праздничные зарисовки» **Александра Христианова**: «Карлов мост» и «Малостранская площадь». Это была джазовая стилистика, но пронизанная мелодизмом, ярким, дышащим, вкусным, с развитием, движением вперёд.

Было бы больше таких концертов! Для всех. Чтобы новую, возникающую сейчас музыку полюбили, чтобы она вошла в дома, чтобы не пылились на антресолях диски и запечатанные папки, чтобы жила она здесь и сейчас, для нас и про нас. И главное, чтобы вы оценили прелесть живого сотворения музыки, сидя в концертном зале в атмосфере сочувствования.

Приходите! И слушайте! ■

Анна АВДЕЕВА

THE 9th HAMAMATSU INTERNATIONAL PIANO COMPETITION
Member of the World Federation of International Music Competitions

November 21-December 8, 2015
Hamamatsu, Japan

Apply Online!
February 1 - April 15, 2015
www.hipic.jp

Eligibility Pianists born on or after January 1, 1985
Application Available February 1 – April 15, 2015
Organized by HAMAMATSU CITY Hamamatsu Cultural Foundation

JURY

EBI Akiko (Chairperson, Japan)	Martha ARGERICH (Argentina)	Sergei BABAYAN (Armenia)	Jay GOTTLIEB (USA)
Andrzej JASINSKI (Poland)	KANG Choong-Mo (Korea)	Matthias KIRSCHNEREIT (Germany)	LI Jian (China/USA)
Pavel NERSESSIAN (Russia)	Anne QUEFFÉLEC (France)	UEDA Katsumi (Japan)	

For further Information
Secretariat of the HIPIC E-mail: info@hipic.jp TEL: (+81)53-451-1148 FAX: (+81)53-451-1123

Opening Concert	November 21, 2015
First Stage	November 22 - 26
Second Stage	November 27 - 29
Third Stage	December 1 - 2
Final Stage	December 5 - 6
Presentation of Awards	December 6
Prizewinners' Concert in Hamamatsu	December 7
Prizewinners' Concert in Tokyo	December 8



«МУЗЫКА НЕ В ПАЛЬЦАХ, А В ГОЛОВЕ»...

В 2014 Международный конкурс пианистов памяти Веры Лотар-Шевченко прошёл в пятый раз. Уникальная особенность состязания — отсутствие возрастного лимита для участников.



Мари Вениаминовны Юдиной) Веру Лотар-Шевченко взяли солисткой в Ленинградскую филармонию. Но в 1941 году Владимира Шевченко арестовали. Вера бросилась в местное управление НКВД и, мешая французские и русские слова, яростно принялась доказывать его невиновность. Её арестовали тоже: восемь лет лагерей плюс пять лет поражения в правах по печально известной статье 58-10 УК РСФСР.

Свои 13 лет в лагере на Северном Урале Вера

Лотар-Шевченко отбыла от звонка до звонка. Но не на лесоповале, а на кухне, что по тем временам считалось огромным везением. Она вырезала кухонным ножом сначала на нарах, а потом на доске клавиатуру и в короткие минуты отдыха беззвучно имитировала игру на рояле. Соседки по бараку утверждали, что слышали музыку.

Как для библейской Руфи, родина убитого мужа стала родиной для Веры Лотар-Шевченко. Она одержала беспрецедентную в мировой исполнительской музыкальной культуре победу духа над плотью.

Вера Лотар (Vera Lautard) родилась в 1901 году в Турине. В семье царил искренний интерес к русской культуре, и даже имена детям дали русские — Вера и Дмитрий. Семья вскоре переехала в Париж, где отец-математик и мать-филолог стали профессорами Сорбонны. Музыка в семье звучала всегда, и в жизни Веры она была с младенчества. Её учителем был прославленный Альфред Корто, от которого она унаследовала пожизненную привязанность к музыке Шопена и Дебюсси. В двенадцать лет Вера выступала с оркестром, которым дирижировал Артуро Тосканини. После Парижа она стажировалась в Венской музыкальной академии, где овладела традицией исполнения музыки Баха, Моцарта, Бетховена. Заметим: её исполнением Бетховена восхищался Ромен Роллан...

Многолетнее мытьё посуды в ледяной воде не прошло даром — руки Лотар-Шевченко до конца её дней были поражены артритом и производили на всех ужасающее впечатление. До сих пор остаётся загадкой, как такими руками можно было исполнять виртуозную фортепианную музыку. Сама Вера Августовна говорила об этом так: «Музыка не в пальцах, а в голове»...

Начались гастроли по Старому и Новому Свету. Вера Лотар вышла замуж, но этот брак быстро распался — муж ревновал к музыкальным успехам жены. В 1936 году она знакомится с сотрудником советского торгпредства — акустиком Владимиром Шевченко, специалистом по струнным инструментам. Он стал вторым мужем пианистки и отцом её ребёнка. В. Шевченко был вывезен из России ребёнком в Первую мировую войну и рвался на родину. В 1938 году, в самый разгар сталинского террора, семья со всеми детьми оказалась в Ленинграде. С большим трудом (благодаря рекомендациям

Выйдя из лагеря зимой 1954 года и не имея права жить в областных центрах, она поехала в Нижний Тагил — самый крупный после Свердловска город области. Как была, в эковской телогрейке, вошла в кабинет директора детской музыкальной школы Марии Николаевны Машковой; попросила пустить её к роялю и оставить одну. Мужественная директриса выполнила просьбу странной посетительницы.

Оказавшись через тринадцать лет один на один с роялем, Вера Лотар-Шевченко испугалась, что не сумеет преодолеть психологический барьер. Но воля преодолела страх. Начав играть, она уже не могла остановиться. Сначала изумлённые педагоги и ученики слушали за закрытыми дверями, потом приоткрыли их и наконец, не выдержав естественного любопытства, окружили рояль. Так продолжа-

Оказавшись через тринадцать лет один на один с роялем, Вера Лотар-Шевченко испугалась, что не сумеет преодолеть психологический барьер. Но воля преодолела страх. Начав играть, она уже не могла остановиться. Сначала изумлённые педагоги и ученики слушали за закрытыми дверями, потом приоткрыли их и наконец, не выдержав естественного любопытства, окружили рояль. Так продолжа-

Оказавшись через тринадцать лет один на один с роялем, Вера Лотар-Шевченко испугалась, что не сумеет преодолеть психологический барьер. Но воля преодолела страх. Начав играть, она уже не могла остановиться. Сначала изумлённые педагоги и ученики слушали за закрытыми дверями, потом приоткрыли их и наконец, не выдержав естественного любопытства, окружили рояль. Так продолжа-

лось несколько часов, после чего М. Н. Машкова на свой риск приняла её на работу иллюстратором — исполнять на рояле фрагменты тех сочинений, о которых в ходе лекций по курсу музыкальной литературы говорили педагоги. Потом Лотар-Шевченко приняли на работу тапёром в драматический театр, которым он тогда руководил молодой Владимир Мотыль — будущий кинорежиссёр. На первые мало-мальски свободные деньги в аренду был взят кабинетный рояль и шито концертное платье, когда ещё не было и речи о публичных концертах.

Через некоторое время В. Лотар-Шевченко стала солисткой Свердловской филармонии, потом Барнаульской, где её услышал корреспондент «Комсомольской правды» Симон Соловейчик. В декабре 1965 года он опубликовал восторженную статью «Пианистка», с которой началась всесоюзная слава Веры Лотар-Шевченко. После появления этой статьи её пригласили выступить в Академгородке и Новосибирске, и новые поклонники её таланта с большим трудом, всеми правдами и неправдами, сумели убедить председателя Президиума Сибирского отделения Академии наук СССР академика М. А. Лаврентьева выделить ей двухкомнатную квартиру в Академгородке. В 1966 году Вера Лотар-Шевченко въехала в первую за советский период жизни собственную квартиру, в которой прожила 16 лет до самой смерти. Она стала солисткой Новосибирской филармонии, выступала в Москве, Ленинграде и других крупных музыкальных центрах Советского Союза. Все эти перипетии описаны в сборнике воспоминаний о Вере Лотар-Шевченко «Умри или будь» (см. «PianoForum» № 4, 2012).

Долгое время Лотар-Шевченко считала себя в России совершенно одинокой. Муж был осуждён на 10 лет без права переписки — это почти наверняка означало расстрел. Сын умер в блокадном Ленинграде. Она считала, что погибли и оба сына В. Шевченко от первого брака. Но в 1957 году нашёлся старший сын её мужа, Денис. Он выжил в блокадном Ленинграде, сменил фамилию, потом ушёл на войну. После войны решил продолжить дело отца — стал мастером-акустиком, создателем смычковых инструментов. Выступая в Ленинграде, Вера Августовна останавливалась у него.

Её неоднократно звали вернуться во Францию, но она неизменно отказывалась. Объясняла: «Это было бы предательством по отношению к тем русским женщинам, которые поддерживали меня в самые трудные годы в сталинских лагерях». Это то немногое, что

Вера Августовна рассказала о лагерных буднях. В остальном лагерная тема была для Лотар-Шевченко табу. О том, как она провела 13 лет за колючей проволокой, Вера Лотар-Шевченко не рассказала никогда и никому. Эта тема была закрыта навсегда.

Зато дверь квартиры на ул. Терешковой, 4 почти всегда была полуоткрыта: студенты, учащиеся знаменитой Физматшколы Академгородка слушали её игру, сидя на лестнице.

Дружба Веры Августовны с «фымышатами» не ограничивалась только официальными и семейными концертами. На протяжении ряда лет один из классов ФМШ брал на себя шефство над пианисткой: ребята помогали ей по хозяйству, выполняли поручения, делали покупки. Такая связь помогала школьникам ощущать себя нужными и полезными, а Вере Августовне забыть об одиночестве. В память об этой дружбе Лотар-Шевченко завещала Новосибирской физматшколе свой концертный рояль... Веры Лотар-Шевченко не стало 10 декабря 1982 года. Теперь в этот день в Новосибирске проходит концерт лауреатов конкурса её памяти. Похоронена Вера Лотар-Шевченко на Южном кладбище Новосибирского Академгородка.

Движущей силой действия под названием «Международный конкурс» стал журналист Юрий Данилин, в последние годы жизни пианистки почти ежедневно навещавший её. Спустя 24 года после смерти пианистки ему удалось создать ей нерукотворный памятник: при участии Фонда первого Президента России Б. Н. Ельцина учреждён **Международный конкурс пианистов памяти Веры Лотар-Шевченко**. В Попечительский совет конкурса входят французский пианист Паскаль Девуайон; директор парижской Ecole Normale de Musique Генри Хейгель, пианистка Мария Гамбарян, педагог ЦМШ при Московской консерватории Кира Шашкина; кинорежиссёр Владимир Мотыль; французская актриса Анни Жирардо; вице-президент Международного союза музыкальных деятелей Александр Скрябин; генеральный директор Фонда Первого Президента России Б. Н. Ельцина Татьяна Юмашева. Бесменный председатель Попечительского совета — **Михаил Плетнёв**.

Первые три конкурса прошли в Новосибирске, последние два — в Екатеринбурге. Конкурс проводится в двух возрастных группах: юношеской (до 19 лет) и основной (с 19 лет, без верхней возрастной границы). Среди лауреатов конкурсов 2006–2012 — известные теперь

в России молодые пианисты: **Филипп Копачевский**, **Дмитрий Аблогин**, **Олег Аккуратов**, **Лев Терсков**, **Михаил Турпанов**, **Тимофей Казанцев**.

В состав **жюри V** Международного конкурса пианистов памяти В. Лотар-Шевченко входили **Иржи Глинка** (Норвегия, учился в Праге у учеников А. Корто), **Кира Шашкина** (педагог ЦМШ при Московской консерватории), **Эльжбета Стефаньска-Лукач** (Польша, пианистка и клавишница, дочь известной пианистки Галины Черны-Стефаньской), **Юхани Лагерспец** (Финляндия), **Фредерик д'Ориа-Николя** (Франция, пианист, выпускник РАМ им. Гнесиных), **Уильям Нолл** (США, пианист и дирижёр). На открытии присутствовал Михаил Плетнёв.

По мнению председателя жюри Иржи Глинки, который в 2012 также был членом жюри этого конкурса, нынешнее состязание было сильнее и интереснее — как в юношеской, так и в основной группе. Лауреатов **юниорской группы** я услышал только на заключительном концерте, где все выступили достойно. Вряд ли кто-то из слышавших блестящее исполнение «Мефисто-вальса № 1» Листа усомнился в справедливости присуждения первой премии **Владимиру Петрову** (ЦМШ при Московской консерватории, класс В. Пясецкого).

В основной группе случились и неожиданно — как со знаком плюс, так и минус.

Вполне ожидаемой была победа опытного конкурсного бойца **Николая Медведева**, с первого тура захватившего лидерство и не уступившего его вплоть до заключительного гала-концерта. Он продемонстрировал отличное чувство стиля, великолепный пианизм и прекрасную выдержку. Уже сам выход его на сцену излучал уверенность и выдержанность, не в ущерб экспрессии. Он лучше и стилистически вернее всех исполнил Концерт № 20 Моцарта. Темпераментно, масштабно и глубоко прозвучал у него Концерт № 3 Рахманинова. А какой интересный получился первый тур, где он играл редко звучащую Сонату g-moll Н. Метнера и «Ночной Гаспар» М. Равеля! Мед-

ведеву подвластна и стихия виртуозности, что показали «Воспоминания о Дон-Жуане» Листа-Бузони. (Забегая вперёд, отметим, что Николай Медведев через полгода после екатеринбургского триумфа стал победителем Всероссийского музыкального конкурса — см. с.)

А вот второе место **Алексея Вакера** (студент РАМ им. Гнесиных, класс проф. Т. Русановой) стало приятным сюрпризом. Этот пианист — открытие конкурса. Он обратил на себя внимание тем, как легко перешёл в первом туре от до мажорной сонаты Моцарта (К. 330) к сонате Берга. А его Концерт № 3 Прокофьева был лучшим из трёх исполненных на конкурсе.

Здесь уместно упомянуть оркестр, сопровождававший в третьем туре: **Уральский филармонический оркестр под управлением Евгения Бушкова**, который сотрудничал с конкурсом уже в пятый раз. К сожалению, маэстро не всегда был внимателен к солистам, особенно в первый день третьего тура. Возможно, он не сразу акклиматизировался после перелёта. Потом он сосредоточился, собрался и стал активнее показывать солистам детали аккомпанеента. Лучше и дольше всех Бушков поработал с А. Вакером: для этого финалиста выступление с оркестром стало первым в жизни. Коллектив был предельно корректен, а дирижёр точно показывал солисту вступления. В результате можно поздравить Алексея Вакера с успешным дебютом.

Третью премию получил **Алексей Чуфаровский** (ЦМШ при Московской консерватории, класс К. Шашкиной) — самый молодой в основной группе (он мог выступать и среди юнио-

А. Вакер





А. Чуфаровский

ров, но рискнул — и получил премию). Мне этот пианист показался наименее интересным из лауреатов. Пока что он склонен к виртуозности в ущерб общей музыкальности. Да и фортепианная палитра бедновата: мало индивидуальных красок — Лист, Губайдулина, Шуберт звучат у него одинаково. Но он молод, а это единственный недостаток, который проходит сам по себе. Так что у Алексея ещё есть время расширить свою фортепианную палитру, набрать внемузыкальный культурный багаж и добиться художественного результата. Надо только не забывать, что виртуозность — это не цель, а средство, и почаще вспоминать завет Веры Лотар-Шевченко: музыка не в пальцах, а в голове.

Были сюрпризы и со знаком минус. Ниже своих возможностей выступил **Константин Емельянов** (Московская консерватория, класс А. Мндоянца), который неплохо играл только во втором туре. В первом туре и в финале он не смог справиться с нервами, допустил немало ошибок и получил лишь диплом. Случи-

лись и другие огорчения: в финал неожиданно (не только для меня, но и для многих) не прошли два пианиста, которые очень понравились в первых двух турах. Это **Зульфат Фахразиев** (Казанская консерватория) и **Виталий Щербачков** (выпускник РАМ им. Гнесиных, преподаватель Московского военно-музыкального училища). Но конкурсные правила неумолимы и ограничивают число финалистов шестью.

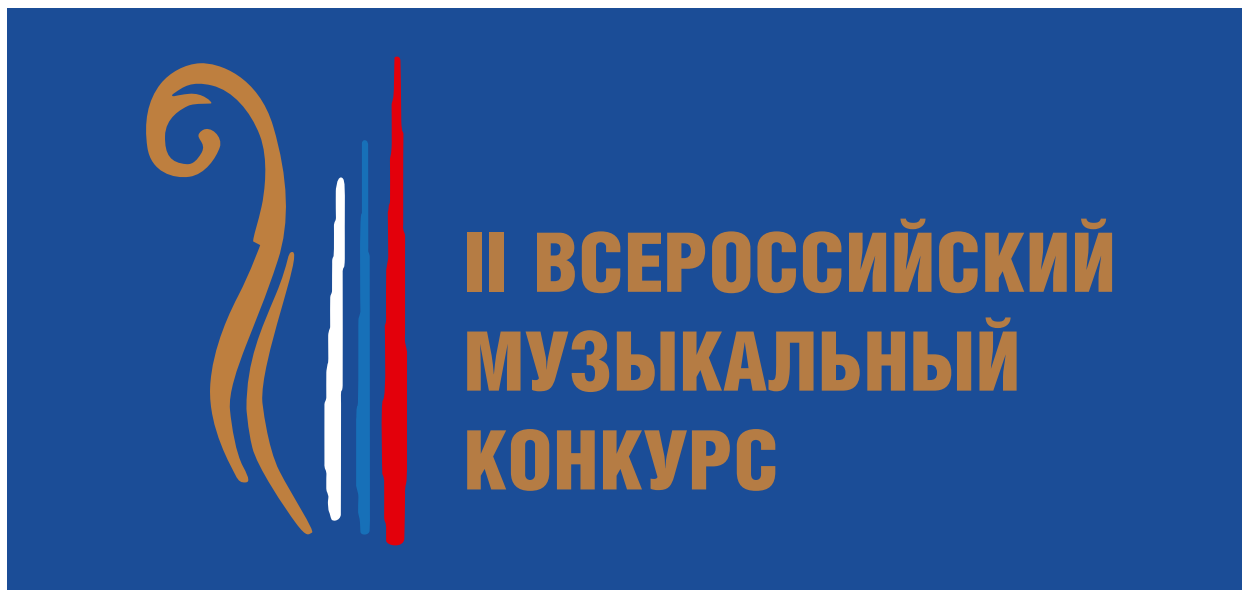
Можно ли было, не изменяя общего числа участников финала, предложить иной его состав? По моему мнению, да. Два пианиста показали весьма спорными кандидатами в лауреаты. Это Софья Бугаян, доцент Ростовской консерватории, которая воспользовалась отсутствием ограничения по возрасту. Её исполнение носило чисто иллюстративный, школьно-дидактический характер без каких-либо признаков индивидуальности. Присуждение ей именной премии — личное решение члена жюри Уильяма Нолла, выложившего для этой цели \$ 1500 из своего кармана. Второй — Роман Мартынов (РАМ им. Гнесиных), чьё исполнение я бы назвал «стерильным»: все ноты сыграны, но они не «цепляют». Текст произнесён, но где в нём музыка?

Увы, история, как известно, не знает сослагательного наклонения. В этом случае проявился фундаментальный порок балльной системы: мёртвая цифра довлеет над живой музыкой. Остаётся надеяться, что не прошедшие в финал не затаят обиды и примут участие в следующем конкурсе памяти Веры Лотар-Шевченко в Екатеринбурге в 2016 году.

Традицией конкурс являются **гастрольные поездки лауреатов по Франции** с обязательным концертом в зале Альфреда Корто, одном из престижнейших концертных залов Парижа. В поездка-2014 приняли участие Владимир Петров, Мария Даниэла Наварро Мора (I премия основного конкурса), Алексей Вакер, Алексей Чуфаровский и Иван Калатай (II премия юношеского конкурса). В Париже состоялась встреча молодых пианистов со Стефаном Фридрихом, главным редактором журнала «Pianist».

А в Москве в музее-квартире А. Б. Гольденвейзера 3 ноября состоялась **презентация фильма** Алексея Бурькина о V Международном конкурсе пианистов памяти Веры Лотар-Шевченко. Перед демонстрацией фильма выступили Николай Медведев, Алексей Вакер, Алексей Чуфаровский, Владимир Петров и Наталья Осинцева. ■

Владимир ОЙВИН



ВЕЛИКОЛЕПНАЯ ЧЕТВЁРКА

Завершился II Всероссийский музыкальный конкурс по специальностям фортепиано, скрипка, виолончель, сольное пение. В течение двух месяцев (сентябрь и октябрь) по всей стране шли отборочные туры. На III тур были допущены по 10 человек в каждой специальности. В ноябре музыканты из Санкт-Петербурга, Ростова-на-Дону, Пензы, Петрозаводска, Новосибирска, Казани, Уфы, Владивостока, Екатеринбурга, Нижнего Новгорода, Улан-Удэ съездились в Москву. В преддверии XV Конкурса имени Чайковского им было за что бороться: обладатели первых премий смогут пройти на первый тур престижного музыкального состязания без отборочных прослушиваний.

В номинации «фортепиано» I премия присуждена Николаю Медведеву (Москва), II — Олегу Аккуратову (Ростов-на-Дону), III — Дмитрию Маслееву (Москва) и Юрию Полосьмакову (Санкт-Петербург). Наш корреспондент побеседовал с каждым из лауреатов, за исключением Олега Аккуратова, который сразу же отправился в Ростов-на-Дону на джазовый фестиваль. Кто они, будущие участники XV Конкурса имени Чайковского?



НИКОЛАЙ МЕДВЕДЕВ

Родился в 1986 г. в Тюменской области. Окончил Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова, учился в консерватории Краснодарского университета культуры и искусств (класс проф. Н. Межлумовой). С 2007 обучается в РАМ им. Гнесиных (класс проф. А. Скваронского, затем — проф. Т. Зеликман), аспирант. Был стипендиатом Российского Фонда культуры, Международного благотворительного Фонда им. А.К. Глазунова, фондов «Новые имена» и «Русское исполнительское

искусство». Лауреат II премии Международного конкурса молодых пианистов памяти В. Горовица (Киев, 2012), I премии Международного конкурса пианистов памяти В. Лотар-Шевченко (Екатеринбург, 2014). В 2010 был удостоен молодёжной премии «Триумф». С 2008 участвует в спектакле Театрального товарищества О. Меньшикова «1900. Легенда о пианисте».

— *Николай, как будете готовиться к Конкурсу Чайковского?*

— Усиленно. Постараюсь собрать все силы, какие у меня есть, и подключить те, которых нет... Собрать их в одну команду и подготовиться. Мой педагог Татьяна Абрамовна Зеликман воспитала целую плеяду замечательных пианистов. Она помогала мне готовиться к этому конкурсу, я думаю, не откажется помочь и в подготовке к следующему...

— *Что самое главное при подготовке к конкурсу?*

— Мне кажется, нужно видеть конечную цель, чётко представлять себе то, что ты хочешь сделать, услышать, сыграть...

— *Вы считаете конкурсные состязания искусством?*

— Я думаю, конкурс — это то место, где люди занимаются искусством...



ОЛЕГ АККУРАТОВ

Родился в 1989 г. в Ейске Краснодарского края. Окончил специализированную музыкальную школу для слепых и слабовидящих детей (г. Армавир), затем — Московский музыкальный колледж эстрадно-джазового искусства. Студент IV курса Ростовской консерватории им. С.В. Рахманинова (класс проф. В. Дайча). Лауреат многих академических и джазовых конкурсов, в том числе — Международного конкурса пианистов памяти В. Лотар-Шевченко (II премия, Новосибирск, 2008), Международного конкурса фортепианной и ансамблевой музыки «Путь к мастерству» (Гран-при, Москва, 2012; Ростов-на-Дону, 2014). Выступает с симфоническими и камерными оркестрами России. Участвовал в открытии Паралимпийских игр в Сочи.

О своём студенте рассказывает профессор Владимир Дайч: «Олег Акkuratov во многих смыслах неординарный человек. Он уникальный пианист. И его уникальность состоит не в том, что он не видит инструмент, на котором играет. В равной степени Олег интересно и талантливо проявляет себя в двух достаточно разных исполнительских областях: в академической музыке и джазе...

Мы работаем с Олегом четвёртый год, и работать с ним легко. Он обладает феноменальным слухом и фантастической памятью. Очень быстро выучивает на слух сложнейшие тексты. Его уникальные способности проявляются не только в музыке. Он, например, великолепно владеет несколькими европейскими языками. Стоит какой-нибудь информации коснуться его слуха, она навсегда впечатывается в его память. Он устроен не так, как все люди.

С участием в Конкурсе им. Чайковского он ещё не определился. Я бы очень хотел, чтобы он испытал себя в столь серьёзном соревновании, даже если не пробьётся в финал».



ДМИТРИЙ МАСЛЕЕВ

Родился в 1988 г. в Улан-Удэ. Окончил Новосибирскую специальную музыкальную школу (колледж) им. М. И. Глинки (класс И. Берман), Московскую консерваторию и аспирантуру (класс проф. М. Петухова). Лауреат многих международных конкурсов, в том числе — I премии Международного конкурса пианистов им. К. Филча (Румыния, 2012), Международного конкурса пианистов им. А. Наполитано (Салерно, Италия, 2013), Международного конкурса пианистов им. С. Марицци (Италия, 2013).

— **Вы имеете большой опыт соревнований. Какими качествами должен обладать конкурсант?**

— Очень важно умение сконцентрироваться и в нужный час выдать свой максимум. Думаю, это касается не только музыкантов.

— **Чем запомнился Всероссийский конкурс?**

— Это очень масштабный конкурс; от начала и до конца состязаний прошло два месяца. Важен и четырёхгодичный цикл с охватом практически всех музыкальных специальностей. Но для меня особой разницы, если сравнивать с другими конкурсами, не существует. Главное — выйти на сцену и постараться с удовольствием исполнить программу.

— **Есть мечта выступить в каком-то конкретном зале мира? Что хотелось бы сыграть?**

— Можно перечислять самые престижные залы мира, и будет лукавством говорить, что я не хочу выступить на их сцене. На самом деле, уже давно хочу сыграть в Новосибирске, так как учился в этом городе и не был там уже более восьми лет... Что исполнить? Очень хочу сыграть «короля» всех концертов — Третий Рахманинова. И ещё, — что-нибудь интересное и необычное, например, Испанскую рапсодию Листа в концертной обработке для фортепиано с оркестром М. Петухова.

— **Будете участвовать в XV Конкурсе имени Чайковского?**

— Может быть...



ЮРИЙ ПОЛОСЬМАКОВ

Родился в 1988 г. в Ленинграде. Окончил Санкт-Петербургское музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербургскую консерваторию (класс проф. П. Егорова), ассистент-стажёр. Лауреат международных конкурсов, среди которых IV Международный конкурс им. С. В. Рахманинова (Санкт-Петербург, 2008), II Международный конкурс «Великие учителя» (Кюстендил, Болгария, 2013). Концертирует в Санкт-Петербурге, в других городах области и ближнего зарубежья.

— **Юрий, вы стремитесь достичь на этом конкурсе какого определённого результата?**

— Я вообще не люблю думать о каких-то результатах. В каждом выступлении выкладываюсь максимально. Стараюсь играть, как будто в зале просто сидит публика, а не жюри. И ещё, если не стремишься «прыгнуть выше, быстрее, сильнее», а стараешься доставить людям максимальное эстетическое удовольствие, получается лучший результат... Вдвойне приятно, когда при этом завоёвываешь награду!

— **Что больше всего удалось во время выступления на конкурсе?**

— Я считаю, что удачно сыграл первый полуфинал в Москве — Сонату Бетховена. После моего выступления ко мне подходили члены жюри, мы общались... Было сказано, что такого Бетховена редко услышишь...

— **У кого учились исполнять Бетховена?**

— С одной стороны, многое мне дал мой педагог, с другой, — я подрабатываю в симфоническом оркестре, и это даёт мне очень многое в понимании сонатного мышления у Бетховена.

— **Чем запомнился Всероссийский музыкальный конкурс?**

— Во-первых, блестящей организацией. Хочу сказать дирекции большое спасибо. Ведь очень редко на конкурсах бывает такое «настоящее» отношение к участникам. Конкурс уникален ещё и тем, что есть возможность пообщаться с музыкантами из разных городов нашей страны. Хочу отметить также дружественную атмосферу, — такое тоже нечасто встретишь на конкурсах.

— **Конкурс Чайковского... Задумываетесь об участии?**

— Очень хотелось бы...



Впечатлениями о победителях поделился председатель жюри II Всероссийского музыкального конкурса по специальности фортепиано, профессор Владимир ОВЧИННИКОВ.

Начну с третьей премии. Впервые я услышал Дмитрия Маслеева в самом начале состязаний. Его игра была яркой, интересной. Пианист молодой (и это слышно), но меня поразили качество его исполнения и юношеский запал. Он мог бы вполне претендовать и на более высокую награду, но его конкурсная программа была составлена несколько однопланово. Он перспективный, обладает серьёзной технической базой, опираясь на неё можно развивать свой вкус и музыкальное видение.

Другой лауреат третьей премии — Юрий Полосмаков. Знаете, бывают такие выступления, когда исполнением одного произведения можно сделать хороший шаг к победе. То, как Юрий сыграл сонату Бетховена, — для меня это было очень качественно сделано; стильно сыграно в смысле времени, произношения, точности всех штрихов. К сожалению, другие произведения прозвучали более «усреднённо» и немного заштампованно. Но Бетховен произвёл колоссальное впечатление. Это говорит, прежде всего, об уровне педагога и общем музыкальном развитии этого пианиста. Нас, музыкантов, удивить очень сложно, тем более — классикой. Труднее всего на конкурсах произвести реальное художественно-музыкальное впечатление на жюри. Одно дело сыграть хорошо, аккуратно, чисто, качественно. Другое, — вот так, чтобы заставить сидеть и слушать «с открытым ртом» опытных музыкантов, — это дорогого стоит.

Игра с оркестром — это особый конкурс, где нужно быть уверенным в своих силах, и не только. Прежде всего, необходим опыт, ведь важны многие детали: баланс, чувство оркестра, умение его слушать; видеть в своих коллегах парт-

нёров, а не соперников, которых ты пытаешься обыграть... Здесь всё более тонко и, что называется, как «одно дыхание», и это тоже очень сложно поймать. В этом отношении лауреат второй премии Олег Аккуратов, — пианист особенный. Я его слышал и на других конкурсах. У него необычное отношение к звуку и к тому, как он слышит. Это настолько чистая партитура! Чистейшее произношение каждой фразы; ясное и, в то же время, искреннее отношение к музыкальному материалу! Таким необычным, своеобразным звучанием, он, конечно, выделяется. И это сильно подкупает... Может быть, у него нет того масштаба, какой имеется у Николая Медведева: его Прокофьев прозвучал мощно, волево... У Аккуратова — моцартовское отношение к звуку. Я бы даже сравнил это с кружевной палитрой... Выгодно в этом отношении прозвучал в исполнении Аккуратова Концерт Сен-Санса. Я думаю, этот музыкант будет всегда интересен публике.

Николай Медведев — ученик известного педагога Татьяны Абрамовны Зеликман. Было приятно услышать в полном объёме интересную и разнообразную, масштабную игру. Второй концерт Прокофьева — яркий, эксцентричный, разнообразный, вызывающий; здесь есть, где развернуться и показать силу и мощь. Для того, чтобы принять участие в будущем Конкурсе Чайковского, Николаю необходимо доработать некоторые вещи; он должен быть в хорошей форме. И знаменитый конкурс только выиграет, если такие достойные ребята будут принимать в нем участие! ■

**Материалы подготовила
Татьяна ЭСАУЛОВА**

АВТОРЫ «PIANOФОРУМ» № 4 (20), 2014



Марина АРШИНОВА

Пианистка, выпускница Санкт-Петербургской консерватории, музыкальный критик, продюсер.



Светлана ЕЛИНА

Кандидат искусствоведения, пианистка, лауреат международных конкурсов, переводчик, преподаватель кафедры фортепиано Академии хорового искусства им. В.С.Попова.



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог.
Член Союза композиторов РФ.



Александр МЕРКУЛОВ

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



Марина МОНАХОВА

Кандидат искусствоведения, руководитель пресс-службы Новосибирской государственной филармонии.



Антон РОВНЕР

Композитор, музыковед, кандидат искусствоведения. Организатор концертов и фестивалей современной музыки. Преподаватель Московской консерватории и ГМПИ им. Ипполитова-Иванова.



Михаил СЕГЕЛЬМАН

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



Марина СМИРНОВА

Профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской консерватории, доктор искусствоведения.



Александр ЦЕРЕТЕЛИ

Музыковед, работает в Московском Концертно-филармоническом объединении. Автор статей по истории пианизма и фортепианного исполнительства.



Наталья ЭСКИНА

Кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России. Автор 115 научных трудов. Начальник литературно-музыкальной части Самарского театра оперы и балета.

Alink - Argerich Foundation*

Piano Competitions Worldwide



* founded November 1999
by Gustav Alink and Martha Argerich

www.alink-argerich.org

competition results & photos

news & rumours

announcements

annual AAF catalogue



Национальный фонд
поддержки правообладателей

НФП РЕАЛИЗУЕТ УНИКАЛЬНЫЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ - «ФОНОХРЕСТОМАТИЯ»
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ, УЧИЛИЩ И ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ



Предлагаем музыкальным учебным заведениям получить образовательную серию CD-дисков «Фонохрестоматия» на безвозмездной основе. Для этого нужно связаться с нами и заказать нужное количество дисков.

Подробнее по телефону: +7 (495) 418-02-20, e-mail: info@cfund.ru
www.cfund.ru