

piano FORUM

№ 3 (23), 2015

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

12+

Андрей ЯРОШИНСКИЙ: «Главный конкурс — это жизнь в профессии»

Мария ГАМБАРЯН:
«Я считаю себя
счастливой,
продолжаю
работать
и радоваться жизни»



Павел РАЙКЕРУС:
«Наступает
интересное время
исполнителей»



Яша НЕМЦОВ:

«Я причисляю
Всеволода
Задерацкого
к крупнейшим
композиторам
XX века»





Ежеквартальный журнал. 2014 год

PIANO ФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

№3 (23), 2015

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

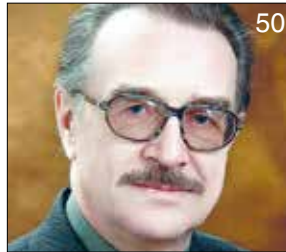
**Адрес
для корреспонденции:**
125009 Москва, Брюсов пер., 2/14, стр. 8
Тел.: (495) 507 9281

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

Разомкнутое прошедшее.....2

ПЕРСОНА

Андрей ЯРОШИНСКИЙ.....10
Мария ГАМБАРЯН.....26
Павел РАЙКЕРУС42

ФЕСТИВАЛЬ

«Дни Шостаковича в Горише».....22

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Виталий Ходош. Сюита для фортепиано50
Игорь Воробёв. Соната № 353
Фортепианные миниатюры
Владимира Ребикова69

АРХИВ

Матвей Пресман и Александр Скрябин:
история дружбы.....36

ФАКУЛЬТЕТ

К 70-летию Казанской консерватории60

ОБРАЗ ИСКУССТВА

Стилевые параллели: фортепианное творчество
В.П. Задерацкого в зеркале концепции «Поэтики»
И.Ф. Стравинского64

ДУЭТ

«Костюмированный бал» Антона Рубинштейна:
взгляд из XXI века76

КНИГИ

«Наш Старик». Александр Гольденвейзер
и Московская консерватория.....88



П. Чайковский — П. Юргенсону
5.05.1879

Merci, душа моя, за исполнение моих назойливых просьб. Относительно пианино — я не решаюсь ни на Блютнера, ни на другого. Инструмент нужен мне самому, но так как настоящей необходимости пока нет, — то я решился подождать, ибо вдруг стало жаль денег. Так как всё лето я буду занят инструментовкой оперы, то в инструменте нуждаться не буду, да и некогда будет много играть. Откладываю покупку до осени. Тебя же от всей души благодарю и прошу извинения за то, что побеспокоил напрасно... До свидания, голубчик. Бесконечно благодарен за исполнение всех просьб моих.

Твой П. Чайковский

П. Юргенсон — П. Чайковскому
3.07.1879

Напрасно ты встаёшь так рано, чёрта ли! И всё это пустяки, какое-то подражание Татьяне: «Пастух играет, совсем светло! А я-то, я-то!». Брось! Прикажи себе, душа моя, сделать совершенно тёмные занавески из плотной материи, закрой каждую щель против света и будешь спать ровно сколько нужно для твоей комплекции, а главное, ни единая муха не коснётся тебя. Это, безусловно, верно. Плюнь мне в карман, если это не так.

Я вовсе не из деликатности пишу письма и даже не еженедельно, а когда придётся.

Твой верный друг П. Юргенсон

П. Юргенсон — П. Чайковскому
29.03.1892

Ничем ты так не можешь меня огорчить, как раздачею налево-направо своих рукописей. Ты говоришь, что тебе всё равно, их судьба тебя не беспокоит. Я упросил тебя много лет тому назад обещать их мне как естественному их попечителю. По доброте ты не можешь просителям отказать, но обещанное мне не следует уже уступать. Тебе всё равно, мне же нет! Обрати их ко мне...

Твой П. Юргенсон

П. Чайковский — П. Юргенсону
30.04.1892

Не помню, чтобы я когда-нибудь давал тебе слово не отдавать никому своих рукописей, да мне и не хочется давать этого слова, ибо бывают случаи, когда я дарю рукописи очень охотно...

Итак, если в чём виноват, прости, — но я не считал себя не вправе дарить рукописи, хотя и знал, что ты всегда в этих случаях ворчишь...

Твой П. Чайковский

РАЗОМКНУТОЕ ПРОШЕДШЕЕ

(In memoriam)

Дружбу этих двух удивительных людей можно уподобить реке, несущей корабль. Она охватила всё течение их созидательного времени и стала одним из важнейших знаков их жизни, залогом скорого признания и распространения бессмертных опусов гения. Дружбу прервала лишь смерть композитора. Последующие катастрофические сломы истории, критические повороты общей судьбы нашей культуры призвали забвение как определяющий фактор выживания, и имена Юргенсонов ушли с авансцены внимания. Остался лишь уныло стоящий в Хохловском переулке старинный дом — один из самых старых в Москве, который многие десятилетия принадлежал издателю Петру Юргенсону. Он стоит, как хранитель памяти и многовековой, и той, сравнительно недавней, связанной с золотыми страницами нашей музыкальной истории.

Но вот ведь удивительно — эхо дружбы Чайковского и Юргенсона достигло сознания наших современников, этот золотой отзвук преодолел, казалось бы, роковые преграды истории, и сама возрождённая память об удивительном душевном контакте создателя и издателя стала побудительной силой для рождения уникальной цепи событий, развернувшей панораму уже современного, поливалентного и меняющегося музыкально-творческого сознания. Нет аналогов тому, что случилось в доме Юргенсонов уже в наши дни...

Если идти по Чистопрудному бульвару от Мясницкой в сторону Покровки, если пересечь перекресток под громким названием Покровские ворота, то первый поворот направо с Бульварного кольца приведёт вас в извилистый Хохловский переулок. На первом его повороте стоит чудесный храм Живоначальной Троицы в Хохлах, а второй его поворот плавно огибает дом под номером 7–9. Дом этот сигнализирует о своей старинности всеми доступными средствами: общая обшарпанность, обрамление окон в старотеремном духе, необычный орнамент под карнизом, обнажение старой кладки и, наконец, гордое оповещение памятной доски, прибитой к стене, о том, что это палаты XVII века думного дьяка Украинцева и что сюда приходил А. С. Пушкин. Во времена жизни поэта здесь располагался архив «Иностранной кол-

легии», и здесь можно было найти живые следы минувшего. Но нет на доме оповещения, что сюда приходил великий русский композитор Пётр Чайковский. Более того, жил здесь в выделенных ему апартаментах с отдельным входом. А приходил он туда потому, что дом этот в его бытность принадлежал знаменитому нотному издателю Петру Юргенсону. Издателю и другу композитора.

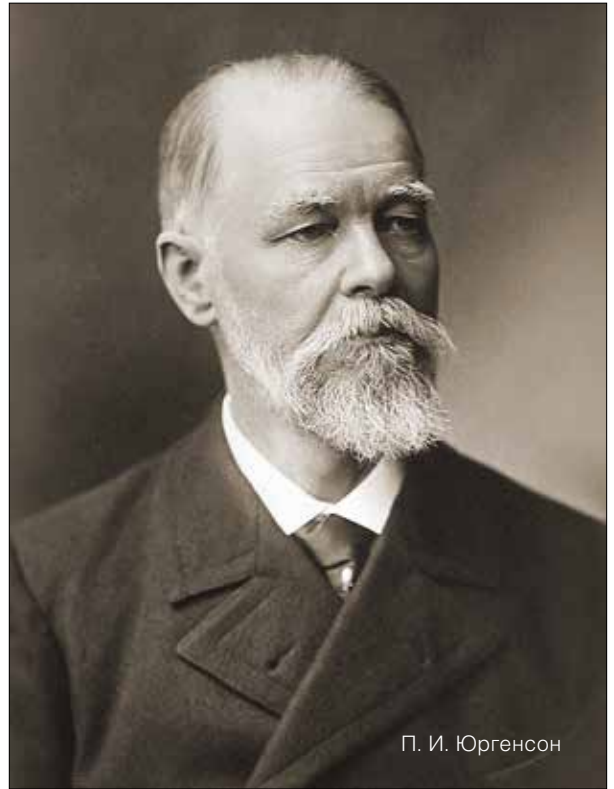
Само созерцание дома в Хохловском переулке рождает сложные чувства. Не знающий его историю вольно домысливает что-то своё, знающий же может предаться внутреннему визионизму, представляя дом как «замкнутое прошлое» в ином контексте пространства. Ведь дом звался «усадьбой», рождение которой восходит к 1665 году, и стоял особняком между двумя церквями — верхней и нижней — на спуске к Солянке. Приусадебные сады на отлогом склоне холма, видимо, долгое время были его пространственным контекстом. Теперь он вписан в кварталы сплошной застройки, но мы всё равно взираем на него «под углом вечности». И видим те самые вожделенные связи прошлого с живым настоящим только потому, что знаем его современную судьбу. Мы сами перебрасываем арку в прошлое, дабы ощутить движение исторического времени. Глядя на эти стены, мы словно видим время — и всё потому, что знаем новое время старого интерьерного пространства, скрытого за этим, символизующим историю, фасадом.

Что помнят эти стены, что видели они? Нет ответа. Ответ мы находим в своих фантазийных представлениях, порождённых знанием основных вех судьбы этого дома — свидетеля давних событий. Но, интерпретируя символ, мы сохраняем символичность и за самой интерпретацией. Мы лишь конкретизируем символ. Дом Юргенсонов, как мы теперь его называем, — это образ, но всякий образ можно понять и оценить лишь на воображаемом линейном пространстве большого времени.

Что было в этом доме до 60-х годов XIX века? В нём жили великие государственные деятели и полководцы того периода нашей Руси, который мы называем началом её новой (от Петра I) истории. И Украинцев, бывший в петровскую эпоху чем-то вроде министра иностранных дел, и знат-



П. И. Чайковский



П. И. Юргенсон

ные полководцы — храбрейшие князя Голицыны — обитали в этих стенах, и нетрудно представить ту экспрессию чувств, экспрессию памяти, которая несомненно выплёскивалась на домочадцев и друзей — посетителей дома. А когда в дом переселился архив Коллегии иностранных дел, вместе с ним туда вошла читаемая тайна прошедших времен. Дом становится местом паломничества интеллектуальной и политической элиты общества. Стены «помнят» (а мы вместе с ними) Карамзина, Жуковского и Пушкина, юного цесаревича Александра (будущего Александра II) и даже Бисмарка. Имен не перечить, но все они прихожане. А постоянные жильцы вновь появляются в 60-е годы XIX века, и с ними дом неожиданно обретает музыкальную символику, с которой не расстанется по сей день.

Дом приобретает Пётр Иванович Юргенсон — в прошлом эстонский рыбак, а к тому времени уже известный, процветающий нотоиздатель. Это ему суждено будет сделать творения Петра Чайковского доступными каждому любителю и ценителю искусства; его уникальная художественная интуиция и организующий гений сделают его одной из центральных фигур русской музыкальной истории.

Кроме типографии, в доме расположилась семья издателя, а жилое пространство включало семейные апартаменты, комнаты для П. И. Чайковского и гостиную — место встреч издателя

с авторами и гостями. Интересы Петра Юргенсона простирались далеко за пределы Москвы, и Петербург был важнейшим объектом внимания. Это был «золотой век» русской музыки, плавно перетекавший в не менее ценный «серебряный». И легко представить, кто приходил в гостиную дома Юргенсонов.

Именно этому, в сущности, сакральному пространству суждено было стать средоточием музыкальных премьер уже нового, нашего времени. «Гостиная Юргенсона» — признанный в музыкальном мире Москвы центр новейшей музыки, клуб, где встречаются прежде всего молодые сочинители и исполнители. К ним присоединяются консерваторские профессора и многоопытные мэтры, представители интеллектуальной элиты мегаполиса.

Сегодня «Гостиная Юргенсона» — это две комнаты; одна из них — прихожая, вторая — собственно гостиная, вмещающая до 40 гостей. Это скромное пространство (наверное, одна сотая объёма старой усадьбы) было отвоевано после национализации и последующих приватизаций Борисом Юргенсоном — правнуком основоположника издательского дома. Борису Петровичу Юргенсону и принадлежит честь возрождения в наши дни славного имени «Юргенсон», соединившего в себе столь многое, что может быть осознано в значении одного из символов нашей художественной истории.



Очевидно, каждый впервые входящий в Гостиную испытывает определённое волнение. И сводчатые потолки, и особая прорезь окон, и весь интерьерный вид, резонирующий старинному фасаду, рождает эмоциональный ответ. Образ прошлого, замкнутого на себе, образ непредставимой уже теперь истории — это первое чувство. Но оно уходит мгновенно, как только взор падает на портретную фигуру Юргенсона I — основателя и многолетнего хозяина дома, друга Чайковского.

Мы говорим о замкнутом и разомкнутом прошедшем, подразумевая рефлексию наследующих прошлое, быть может, через поколения. Именно это ощущение неожиданной действительности прошлого в настоящем порождает чувство живой преемственности, как говорится, — «связи времен». Первое живое размыкание прошлого в настоящее осуществил Юргенсон I, преобразовав дух интерьера, но сохранив идею высшего аристократизма. На сей раз исключительно аристократизма духа. И вот теперь, через десятилетия бездуховной жизни в своды гостиной вновь вернулся дух искусства. И сделал это Юргенсон IV — Борис Петрович Юргенсон, к тому времени — ответственный секретарь Союза композиторов России, центральный организующий элемент в системе деятельности творческой организации. «Гостиная Юргенсона» открылась в марте 2002 года. Сразу было объявлено: это дом не только Юргенсонов, но и Чайковского. В том смысле, что он здесь бывал постоянно. Каждый входящий понимал, что дух великого Мастера витает в этих стенах. И устроитель «Гостиной», объявив о создании клуба новейшей музыки, пояснил, что и Чайковский для Юргенсона I был новейшим композитором, а сама гостиная всегда была местом встреч людей искусства. Поэтому каждое собрание этого уникального клуба начиналось с исполнения какого-либо сочинения Чайковского, а некоторые собрания «Гостиной» вовсе были ему посвящены (незабываем показ и рассказ на тему «Времена года» Чайковского блистательного Ивана Соколова).

И вот парадокс: никакой трещины, чувства несовместности не возникало. И, может быть, решающим фактором здесь становились именно стены, соединившие эпохи. Хозяйкой «Гостиной» была определена дочь Б.П. Юргенсона Анастасия (праправнучка основателя издатель-



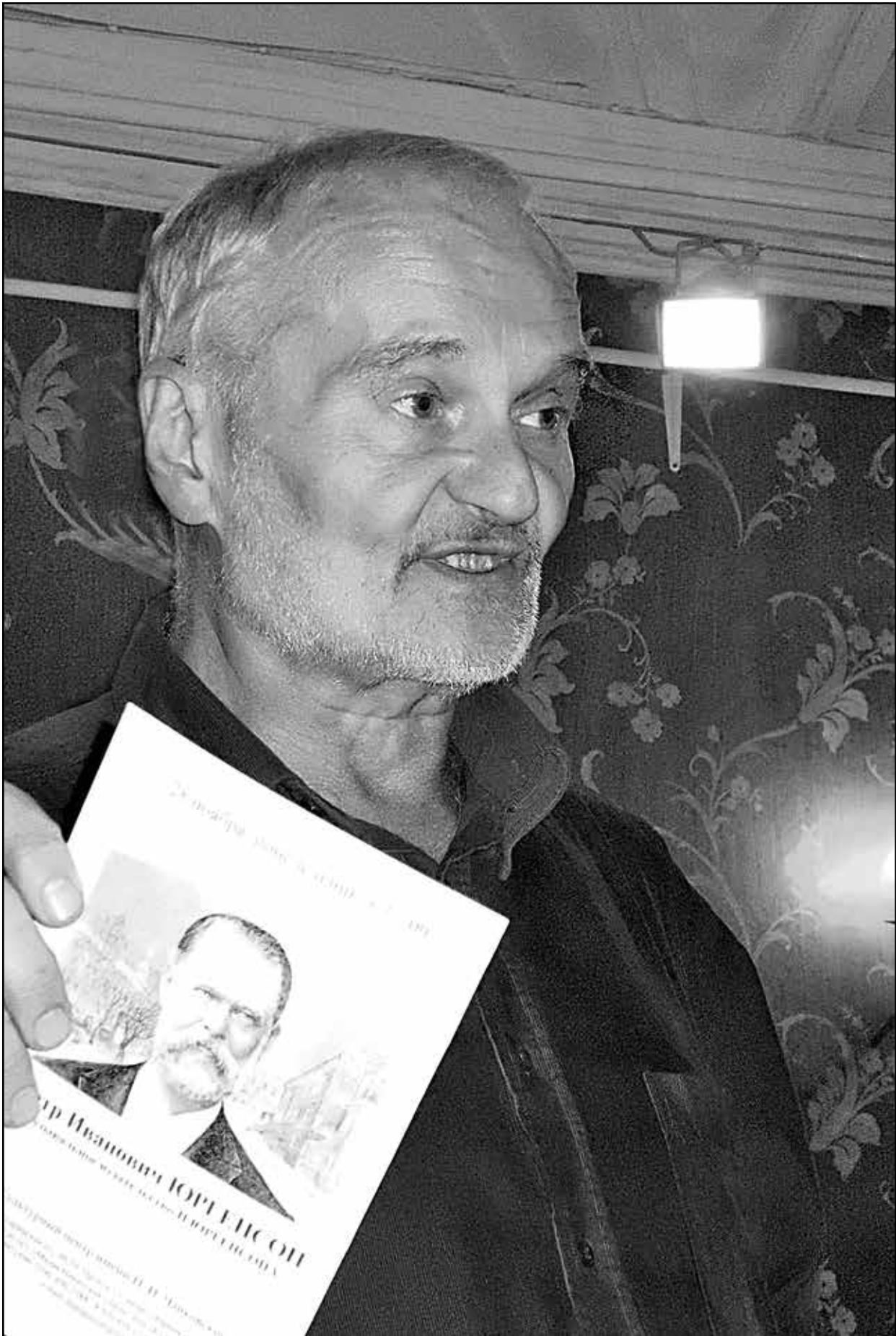
ской династии) — талантливая актриса, человек обострённого эстетического чутья. Это ей пришла в голову мысль наполнить пространство гостиной современной живописью. Такое оформление старинного интерьера делало его событийным и с исторической, и с художественно-эстетической точек зрения. Сменные экспозиции (по принципу художественного салона) становятся постоянным контрапунктом, сопровождающим центральные события — музыкальные собрания «Гостиной Юргенсона».

Но главной, знаковой для создания чувства разомкнутого прошлого была фигура Бориса Юргенсона — Юргенсона IV. Он — постоянный ведущий собраний этого уникального клуба. Он определял содержательный модус собрания — порой не только участников музыкального действия, но и подбор гостей. Он формировал и фуршетный стол в прихожей с обязательным присутствием сала — ещё один сигнально связующий элемент в доме «на Хохлах», изначально принадлежавшем дьяку Украинцеву.

Образ Бориса Петровича Юргенсона, столь внезапно покинувшего нас и все свои столь значимые дела и начинания, навсегда останется с нами как образ возрождённого духа основателя знаменитого издательского дома. Он и воплощал подлинный дух Гостиной дома Юргенсона. Высокий, худощавый, в неизменной вельветовой рубашке навыпуск, он откры-

вал и завершал все музыкальные собрания. Его речь — точная, ясная, речь учёного, доктора геологии, но знатока и минералов, и музыки в новейшем преломлении её академической традиции. Он каждый раз подчёркивал: я толерантен; толерантность превыше всего, она фундамент главного — возможности селекции. В нём несомненно возродился дух предков, их необычно тонкое чутьё подлинного. Ведь Борис Петрович, как и они, — издатель, ведущий два издательства: «Композитор» и возрождённое «П. Юргенсон». «Гостиная» безусловно задумывалась им как институт селекции (при всей поливалентности замысла). Ему не хватило времени. Он покинул свой пост в расцвете сил, по сути, ещё в начальной фазе реализации замыслов. Несомненно, он делал свои заметки по поводу премьер в «Гостиной», обозначал акценты, которые в будущем можно будет разместить на векторе издательской перспективы.

Тезис о толерантности и о «панорамности» сезонных собраний Борис Петрович подчёркивал многократно. Говорил: «Что ж, неудача да будет осознана автором, а удача — в руках провидения». Стилиевые контуры звучащего в «Гостиной» весьма прихотливы. Борис Петрович часто перепоручал ведение собраний Антону Ровнеру — композитору и музыковеду, блестящему знатоку новейших тенденций в нашем искусстве, музыканту, равно ценящему





Династия Юргенсонов:
Августа, Анастасия Борисовна,
Борис Петрович

как дерзновенность мысли, так и подлинность (в любом стилевом контексте) интонационного свершения. Сезоны «Гостиной» можно поделить на две фазы: до появления рояля Petrof и после. Вначале был лишь выдавший виды Becker — добрый подарок, приношение, свидетельствующее о природной стихийности начинания. Это не смущало Бориса Петровича, и он порою приглашал подлинных мэтров фортепианного дела поучаствовать в собраниях «Гостиной». Незабвенна, к примеру, схватка Алексея Любимова с безответным стареньким «Беккером», из которой пианист вышел победителем (впрочем, невозможно припомнить случай, когда этот прославленный маэстро не покидал эстраду в ранге победителя). С появлением концертного Petrof фортепианная составляющая сезонов «Гостиной Юргенсона» возросла необычайно. Кроме сольных фортепианных сочинений звучали прихотливые ансамбли с участием фортепиано, концерты в «Гостиной» обретали академический лоск. Борис Юргенсон — природный автор идеи, природная принадлежность сакрального интерьера — столь же естественно и органично обратил свои призывно-организационные усилия, прежде всего, к представителям творческой молодежи. Как и тем, прежним Юргенсонам, ему было тесно в Москве. Молодые сочинители из Екатеринбурга, Казани, Ростова-на-Дону, Воронежа, Перми, Саратова, Калуги и, конечно же, Санкт-Петербурга, наряду с молодыми москвичами, — постоянные участники собраний «Гостиной».

Сегодня, если ты привлекаешь сочиняющую молодёжь, смиришься с преобладанием авангардной лексики всех мастей и оттенков. Представьте ситуацию, когда собрание начинается исполнением одного из камерных сочинений Чайковского, вслед за чем следует нечто, скоординированное даже не с XX, но уже исключительно с XXI веком. Однако чувства смысловой несуразницы не возникает, ибо музыка Чайковского не воспринимается как стилевая данность, но исключительно как пример «интонационного совершенства», как образ состоявшегося художества. Эта чудесная отгадка Бориса Юргенсона обозначила музыкальные встречи в Гостиной уникальным оттенком непрерывности времени, когда старое воспринимается как неушедшее, а новое поверяется всей совокупностью знаков контекста происходящего.

Сам процесс музыкальных встреч под титулом «Гостиная Юргенсона» чаще всего приобретал смешанный характер — собственно концерта и последующего «клубного» общения. Как правило, Борис Петрович перед тем, как закрыть собственно музыкальную часть собрания и пригласить всех присутствовавших к фуршетному столу, предлагал слушателям высказаться по поводу услышанного. А в публике были опытные «слухачи», многомудрые критики, маститые сочинители, суждение которых значило немало, особенно для молодых. Порою рождалась живая дискуссия, становящаяся чем-то вроде второго акцента вечера.



Но главное заключалось в другом: вся музыкальная часть встречи записывалась на CD. И руководил записью именитый композитор, подлинный мастер и одновременно тонкий звукорежиссер — Анатолий Киселёв. Борис Петрович понимал: приглашение молодого композитора на встречу в гостиной Юргенсона-Чайковского — событийный момент. Часто исполнение в Гостиной вообще было первым, премьерным, в другом случае это была московская премьера, да и в любом случае участие в программе «Гостиной Юргенсона» — веха в биографии произведения. Запись юргенсоновских вечеров на CD — вещественный след многолетней жизни этой чудесной идеи. Серия этих записей — своеобразная антология новейшей музыки, созданной преимущественно молодыми авторами. Вот благодатный материал для исследователя звукового мира XXI столетия!

Антология, созданная Борисом Юргенсоном, — единственное в своём роде собрание сочинений современных авторов, из которых многие только вступили на стезю самостоятельного творчества. Это они будут создавать звуковой образ грядущих времен. Перечень авторов, которых Юргенсон IV вовлёл в орбиту своего внимания, говорит о необыкновенном размахе деятельности Гостиной. Это важный список. В нём, возможно, таятся имена будущих корифеев. Но пока все они, представляющие музыкальную культуру академического направления, в стороне от магистралей общественного

внимания. В этом несомненная уникальность замысла Бориса Петровича. Он словно резонирует своим предшественникам, издавшим произведения более 500 (!) российских авторов. Замысел «Гостиной» тот же: выявить резерв, ресурс. «Раскрученные» фигуры из орбиты внимания исключаются¹. Крикливый PR отвержен. Всё необыкновенно скромно, но непреклонно по волевому настоянию. Юргенсон-учёный по сути осуществил научную работу по воссозданию образа новейших тенденций в искусстве, воспринятых теми, кому принадлежит будущее. Удивительный замысел, удивительный результат!

Мы простились с Борисом Петровичем — выдающимся потомком знаменитых предков. Мы опоздали. Ибо не успели при жизни его оценить им содеянное, благопривнесенное в нашу музыкальную историю. ■

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Фото из архива семьи Юргенсонов

¹ Это перечень лишь тех, кого призвал Б.П. Юргенсон в Гостиную и чьи имена не являются постоянной принадлежностью филармонических и театральных афиш. Кроме них, программы вечеров в «Гостиной» представляли сочинения признанных мэтров современной российской музыки и музыкальную классику. Но главный акцент очевиден: это произведения представителей молодого и среднего поколений современной России. Вот неполный их перечень: Григорий Айриян, Ашот Ариян, Александр Бахши, Сергей Беликов, Ольга Викторова, Марина Воинова, Сергей Голубков, Игорь Гольденберг, Андрей Дойников, Ирина Дубкова, Сергей Дусенок, Елена Евтушевская, Анна Жёлтышева, Александр Жемчужников, Андрей Зеленский, Светлана Ильюша, Лидия Кавина, Дмитрий Капырин, Леонид Карев, Артем Кокжаев, Анна Коновалова, Максим Кравченко, Игорь Машуков, Анна Михайлова, Александр Мозалевский, Ольга Озерская, Алексей Павлючук, Олег Пайбердин, Сергей Патрманский, Жанна Плиева, Александр Райхельсон, Антон Ровнер, Олеся Ростовская, Антон Сафронов, Фёдор Софронов, Ярослав Судзиловский, Алексей Сюмак, Любовь Терская, Дмитрий Чеглаков, Мари Черновой, Марина Шмотова, Дмитрий Щёлкина, Евгений Щербakov, Ираида Юсупова.



Андрей ЯРОШИНСКИЙ: «ГЛАВНЫЙ КОНКУРС — ЭТО ЖИЗНЬ В ПРОФЕССИИ»

— Андрей, Ваши детские годы в Киеве — типичная история вундеркинда: занятия музыкой с четырёх лет, выступления с симфоническим оркестром в 12, победы на международных конкурсах и — «путёвка во взрослую жизнь» от самого Мстислава Ростроповича.

— Я действительно прекрасно себя чувствовал в Киевской специальной музыкальной школе: учился в классе Натальи Витальевны Гридневой, много выступал, играл с оркестром Национальной филармонии Украины, побеждал на детских конкурсах — в общем, был звездой (смеётся). Но, к счастью, «официально» я вундеркиндом не считался. История же знакомства с Мстиславом Леопольдовичем — действительно захватывающая. В 2000 году я победил на очередном конкурсе и уехал с родителями отдыхать в Одессу. В это время моему педагогу позвонила глава «Новых имён Украины» Светлана Петровна Глух и сказала: «В Славянск приезжает маэстро Ростропович, будет большой концерт, посвящённый 60-летию его творческой деятельности. Надо поехать и сыграть с оркестром Концерт Шостаковича». Я, конечно, играл его и, кстати, очень гордился этим, но тут же замер от ужаса: «Играть Шостаковича перед Ростроповичем?!». Занимался, как мог... До Славянска мы с родителями добрались с немислимими пересадками, а там выяснилось, что оркестр не приедет — не хватило денег. Пришлось играть соло. Я играл парафраз Листа на темы из оперы Верди «Риголетто» и Вальс cis-moll Шопена, аккомпанировал певцам и скрипачам. После концерта Ростропович всех участников поздравил, уделил мне немало времени, и я попросил его расписаться на нотах Концерта Шостаковича. Мстислав Леопольдович начал меня расспрашивать, что мне в Концерте сложнее всего и почему; с присущим ему юмором тестировал, действительно ли я играю эту музыку. Потом вдруг серьёзней, взял меня за руку, подвёл к организатору вечера Руслану Медведеву и сказал: «Ты мне этого парня должен привезти. Давай в октябре в Баку, там у меня мастер-класс и концерт.

Очень важно, чтобы он у меня там был». В октябре мы с мамой приехали в Баку, и Ростропович начал со мной заниматься. Дал мне задание и добавил: «Через два месяца — в Москве». Целый год я ездил к нему, и он со мной занимался абсолютно полноценно именно как пианист.

— Расскажите об этих уроках, это ведь совершенно уникальный опыт.

— Он просто занимался со мной как музыкант с большой буквы. Это была личность совершенно непостижимого масштаба... Невозможно описать степень энергетике, степень посылы, задора, которые он передавал. Внимательно слушал, потом говорил свои замечания, рассказывал удивительные истории из жизни, как он играл с тем или иным дирижёром или пианистом, рассказывал про Шостаковича, Прокофьева, Бриттена. Можно было закрыть рояль и просто слушать. Удивительным образом это приводило к пониманию, как надо играть. Общение с Мстиславом Леопольдовичем было колоссальным счастьем, поистине даром Божиим.

— Знаю, что именно он настоял на Вашем поступлении в Московскую консерваторию.

— Это правда. У меня уже были приглашения из учебных заведений Франции и Англии, но в какой-то момент М.Л. сказал: «Поверь моему опыту. Тебе нужна только Московская консерватория. Потом уже будешь ездить по всему миру, но выучиться нужно именно здесь. И отдам я тебя только Верочке». И после этого позвонил Вере Васильевне Горностаевой. Мы приехали к ней, она встретила нас очень тепло, но с некоторой дистанцией. Очень серьёзно прослушала прелюдию и фугу Баха, которую я сыграл, и произнесла: «Слава Богу, Славочка не ошибся. А теперь мне нужно поговорить с мамой». Как потом я узнал, она сказала: «Конечно, я его беру и буду заниматься, пока он не поступит в мой консерваторский класс». На робкий вопрос мамы об оплате занятий отрезала:



С Мстиславом Ростроповичем

- Я буду заниматься бесплатно.
- Как это — бесплатно?
- Как? Пойдёмте, покажу.

— *В то время Вы учились в десятом классе киевской ЦМШ, которую надо было заканчивать. Да и для семьи решение о переезде, наверное, было непростым.*

— Я чрезвычайно благодарен и родителям, и старшей сестре за поддержку. Ведь помимо собственно переезда нужно было решать вопрос с гражданством! По настоянию Веры Васильевны и Мстислава Леопольдовича я экстерном окончил школу в Киеве и поступил на последний курс Училища имени Шопена в Москве. И Горностаева, и Ростропович написали огромное количество писем в разные инстанции, но, несмотря на это, процесс получения паспортов затянулся. Именно поэтому я ждал, не поступал в Московскую консерваторию, ведь денег на платное обучение, конечно же, не было. Когда пришёл ответ из министерства, отказывающий в быстром предоставлении нам российского гражданства (по каким-то бюрократическим причинам), вновь ключевую роль в моей судьбе сыграл Мстислав Леопольдович. С невероятной скоростью он выяснил, кто является председателем Комиссии по делам гражданства при

Президенте и где его найти, и поехал к нему без предупреждения. Ждал, пока тот придет, пил чай с секретаршей. Представляю, что было с этим государственным деятелем, когда он увидел, что его ждёт сам Ростропович! О чём именно они говорили, мне, разумеется, неизвестно, но через месяц мы получили паспорта.

— *И Вы поступили в Московскую консерваторию. Начался новый этап?*

— Новый этап начался сразу же, когда я попал в класс Веры Васильевны. Я очутился на другой планете, мне начал открываться иной мир. Уроки длились по три часа, из которых она сама играла на рояле полтора часа, а потом — неиссякаемые ассоциации с живописью, поэзией, литературой. Когда я выходил с этих незабываемых уроков, мне казалось, что столько информации мне никогда не освоить. Но через час я понимал, что мне её уже не хватает, я хочу ещё. Это совершенно удивительно! Уроки с Верой Васильевной я считаю настоящим откровением. И для меня очень дороги существовавшие между нами отношения, наполненные настоящей любовью и доверием. Как с музыкантской, так и человеческой точки зрения: для В.В. честность в творчестве и честность в жизни были неразделимы.



С Верой Васильевной Горностаевой

— *Знаю, что Вам довелось близко общаться ещё с одним замечательным музыкантом и педагогом—Хоакином Сориано.*

— Действительно, судьба подарила мне встречу, а затем и дружбу с этим выдающимся музыкантом. Мы, стипендиаты Фонда Ростроповича, играли в Wigmore Hall в Лондоне, а на концерте присутствовал импресарио из Греции, который захотел «перенести» эту программу на свой фестиваль. А в рамках фестиваля нам предоставили возможность бесплатно посещать мастер-классы. Так я и познакомился с Хоакином Сориано. Это было летом 2005 года, накануне варшавского конкурса имени Шопена, к которому я готовился. Естественно, я играл Сориано произведения Шопена, в том числе, Вторую сонату. Прослушав её, он сказал: «Если б я был в жюри, пропустил бы тебя дальше. Очень интересно!». У нас завязались творческие и человеческие взаимоотношения, я стал ездить к нему на мастер-классы.

Сразу оговорюсь: секрета я из этого не делал, советовался с Верой Васильевной. И надо отдать должное её величю, она спокойно сказала: «Конечно, поезжай, я его очень хорошо знаю, передавай ему сердечный привет». А сколько моих однокурсников вынуждены были ездить на мастер-классы в «обстановке строгой секретности»!.. Надо сказать, что Сориано с высочай-

шим уважением относился к В.В. и всегда передавал ей самые искренние приветствия.

Хоакин Сориано учился в Париже у Влодо Перлмутера, и его «ветвь» восходит через Альфреда Корто к самому Равелю. Так что мне невероятно повезло: впитать в себя традиции и русской, и европейской школ. Объединив это в себе, я вдруг понял, что мы очень многое играем не совсем верно. В силу определённой закрытости в советский период у нас сложились свои взгляды, скажем, на французскую музыку. Но существуют и другие! Их можно и нужно услышать, впитать в себя, не меняя своей национальной музыкантской идентификации.

Знаете, теперь, преподавая в Мадриде, я понимаю, сколь диаметрально отличаются первоосновы отношения к музыке в Испании и в России. В Испании на первом месте ритм. Может быть, это связано с размерами страны, с её географией: перепады высот, горные ландшафты... А у нас—поля, колоссальные просторы, и, соответственно, первооснова—это мелодия. И, когда мы играем испанскую музыку, совсем не вредно знать, как это делают на её родине.

Моя благодарность Хоакину Сориано безмерна, потому что он открыл мне многие вещи. Если говорить о частностях, то это касается педали. Интересно, что это иногда входило в «противофазу» с тем, что я слышал в Москве. Одна-



С Хоакином Сориано

жды мы с ним работали над этюдом-картиной Рахманинова, и в нотах стояла пометка Веры Васильевны: «senza ped.». Сориано пишет: «Ped.» и в скобках — «sorgu» (*улыбается*). Можно с чем-то спорить, но совершенно необходимо, не изменяя себе, быть открытым новому, находиться в процессе эволюции. Например, в Зальцбурге мы занимались с Сориано 27-м концертом Моцарта. Он подчёркивал, что моё исполнение недостаточно эмоционально, а Моцарт был живым человеком, и осторожное, дистанцированное отношение к нему как к классику — стереотип. Для меня тогда был не очень привычен такой подход, я несколько дней не мог преодолеть некую внутреннюю скованность. А ещё и вопросы педали... Как можно брать более свободную педаль в Моцарте?! Как перестать этого бояться? Сориано объяснял, что без педали рояль не звучит, что существует огромное количество подробностей, как именно её брать. Кстати, потом мы много об этом говорили с Верой Васильевной, и сочетание разных взглядов двух великих людей было очень интересно. Так вот, в Зальцбурге я не спал несколько ночей, пытаюсь понять, как достичь естественного движения этой музыки. И однажды пришёл в «Моцартеум» перед уроком, нашёл класс на последнем этаже, — а там нет окон, только стеклянные люки в потолке. Я открыл люк, сел за рояль, по-

смотрел вверх и увидел, как плывут облака. И что-то во мне странным образом переменялось. Я понял, что вижу только кусочек их жизни, а они плыли до того и будут плыть после. Им совершенно всё равно, смотрю я на них или нет. Это естественный процесс, который не остановить, это природа — собственно, то, к чему мы в музыке стремимся. Как начинается 27-й концерт Моцарта? Как бы из ниоткуда, он уже «плывёт». И у меня родилось ощущение, которое мне часто помогает: нужно услышать движение музыки внутри себя, дать ей задышать, а потом просто продолжить это на рояле. Об этом говорил ещё Генрих Густавович Нейгауз.

— *Сориано остался доволен переосмысленным Моцартом?*

— Я пришёл на урок и сыграл ему концерт. Он спросил: «Ты что, не спал? У тебя уставший вид». Отвечаю: «Нет, я не спал. Я всю ночь с Моцартом разговаривал». И тут он резюмирует: «Ты знаешь, он тебе сказал много хорошего».

С Хоакином Сориано мы общаемся в Мадриде по сей день, я счастлив сказать что мы дружим, я играю ему (к сожалению, нечасто). И каждый раз он открывает мне что-то новое. Конечно, мне очень больно и грустно, что я не могу приехать и поиграть Вере Васильевне. Тем не менее, я с ней часто разговариваю и думаю: что бы она сейчас сказала? Наверное, вот это. Но вначале так: «Ну, Андрюша, подожди, что ты делаешь? Немедленно сыграй это по-другому!»...

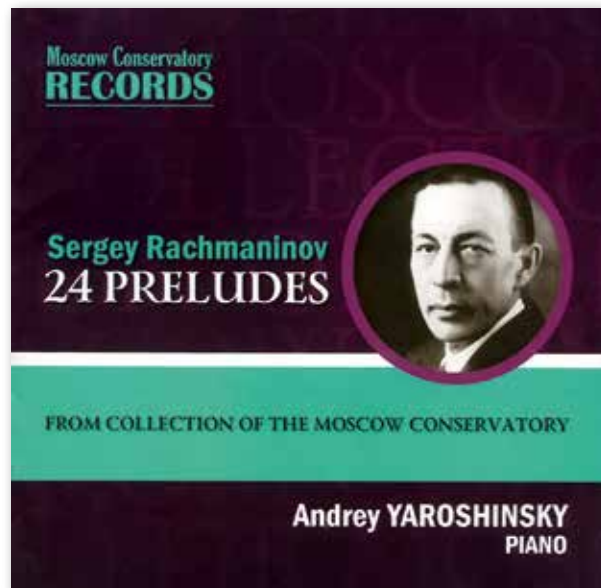
— *У Вас были периоды долгого увлечения тем или иным композитором?*

— Мне кажется, любому музыканту нужно научиться сохранять верность и Брамсу, и Рахманинову, и Бетховену, и Шопену. Но, конечно, постижение мира каждого из них — индивидуально. У меня был период увлечения творчеством Шопена. В течение почти трёх лет, готовясь к конкурсу в Варшаве? я играл много музыки Шопена и полюбил его настолько, что теперь без него не могу жить. Такое глубокое погружение, с одной стороны, опасно для развития консерваторского студента. Ведь за пять лет нужно максимально расширить репертуар, приобщиться к традициям, взглядам. С другой стороны, наверно, в этом и заключается миссия настоящего педагога: суметь найти то, что для данного студента ближе, и развивать именно это. Или наоборот — демонстративно давать ему противоположные вещи, чтобы он развивал то, чем ещё не владеет. В принципе, мы все играем одно и то же, потому что в консервато-

рии обязаны пройти обязательные этапы развития. Допустим, если в определённый момент ты не сыграл, например, какую-то рапсодию Листа, с тобой никто не будет разговаривать. Это, безусловно, дисциплинирует, но одновременно — навязывает некие стереотипы. Давайте заставим Софроницкого играть все этюды Листа. Разве так можно?.. Это вопрос бережного взращивания личности. Потому и важно, чтобы молодой пианист опробовал всё максимально — разные стили и эпохи, послушал разных исполнителей.

— В 2014 году Вы записали 24 прелюдии Рахманинова в Большом зале Московской консерватории и одновременно завершили исследование, посвящённое этому циклу. Стремление выразить себя не только в звуках, но и в словах — влияние Веры Васильевны?

— Веры Васильевны и, конечно, моего научного руководителя — Александра Сергеевича Соколова. Когда я поступал в аспирантуру, то писал о 24 этюдах Шопена. Потом захотелось создать работу, посвящённую циклам прелюдий, и мы с Александром Сергеевичем выбрали пять циклов: Шопен, Дебюсси, Скрябин, Рахманинов, Шостакович. Начали с Рахманинова, тема оказалась поистине бесконечной, получилось исследование 24 прелюдий. Александр Сергеевич сразу определил акцент: работу создаёт пианист-практик, а не музыковед. И я начал описывать прелюдии именно с пианистической точки зрения. Одновременно я готовился к записи цикла, и именно практическая работа давала мне моральное право писать об этой музыке. Получилась книга, состоящая из нескольких разделов. Во-первых, я пишу про Сергея Васильевича и про прелюдии в его жизни, во-вторых, я их анализирую и сравниваю исполнения разных музыкантов, которые записали именно двадцать четыре. Я старался выбрать наиболее контрастные подходы к интерпретации этой музыки, чтобы понять, кто что в ней видит. Любой шедевр, как только автор его заканчивает, живёт своей жизнью. Ему по большому счёту всё равно, кто и как его играет, это сочинение становится бесконечным и безвременным. Разные записи одного и того же сочинения — это разные эпохи, разные возможности, разные взгляды, разные школы. Я говорю и о записях самого Рахманинова, о его отношении к звукозаписи, к записи прелюдий, почему он писал не все, анализирую его письма. Мне хотелось максимально близко «подойти» к композитору, к его личности, понять, что происхо-



дило в его жизни, что происходило вокруг него, какими были акценты и черты эпохи. Это важно, потому что наитие — это, конечно, хорошо, но если мы хотим именоваться профессионалами, нам не обойтись без колоссального объёма знаний. Мне было чрезвычайно интересно открывать для себя эту музыку заново. Этот труд, сделанный при поддержке Александра Сергеевича и Веры Васильевны, привёл к тому, что я стал по-другому воспринимать Прелюдии, увидел закономерности цикла. Например, у Шопена очень чётко прослеживается взаимосвязь между прелюдиями, их нельзя играть отдельно, это единый организм. Прелюдии Рахманинова можно играть отдельно, но сам автор объединял цикл на совершенно другом уровне. Я предполагаю, что в творчестве Рахманинова прелюдия как жанр достигла предела своей независимости. Шопен, освободив прелюдию от последующей фуги или хорала, поднял жанр на иную высоту. Но при этом он создал их зависимость от цикла, объединив чёткой и ясной системой. По этому пути объединения впоследствии пошли Скрябин, Шостакович. Прелюдии писали многие, но так, как Рахманинов, никто. Да, мы можем играть их отдельно, они не имеют чёткой тональной связи, но, на мой взгляд, существует система, по которой цикл выстроен. Между датами написания первой и последней — 18 лет, 1892–1910. При этом последняя прелюдия — это скрытые вариации на первую, cis-moll'ную. И подобных тончайших внутренних связей в цикле — множество. Не буду углубляться, иначе получится пересказ работы... Скажу лишь, что исследовательская работа и запись цикла — это важная для меня внутренняя веха.



— *С недавних пор у Вас собственный класс в Мадридской консерватории KATARINA GURSKA. до этого Вы давали и даёте различные мастер-классы. Педагогика не вредит концертной практике?*

— Да, я преподаю в одной из крупнейших высших школ Мадрида, которая объединяет в себе уровни образования с самого детства музыканта вплоть до аспирантуры. И пусть в моём классе только студенты и аспиранты, есть возможность проследить эволюцию ученика, понять его прошлые успехи и неудачи. Это аналитическая сторона дела, а что до практической — знаю, есть разные мнения на этот счёт. Для меня педагогика — это интересно. Во-первых, то, что ты студенту говоришь, приобретает для тебя самого иную степень убеждённости, всё воспринимаешь более ясно. Видишь ошибки других, на них учишься. И ещё, самое главное — ощущение со творчества, радости от передачи того, что любишь и умеешь. Нужно просто уметь ограждать себя от губительной информации, которая приходит, когда человек играет «не так». А значит, надо сделать, чтобы он играл «так».

— *Разве каждого студента можно научить играть «так»?*

— Наверное, нет, но стараться работать надо с каждым. Главное, чтобы человек захотел: во-

прос «как» решается гораздо проще, если у него горят глаза. Однажды, когда я ещё учился в Училище имени Шопена, я убежал домой с какой-то лекции, чтобы хотя бы часа три позаниматься на рояле. Прибежал и, быстро допивая чай, машинально включил телевизор. Передавали теннисный матч фантастического накала, полный событий, и я не смог оторваться, смотрел целый час. Первые полчаса я ругал себя, а потом перестал — полностью погрузился в происходящее. И не зря, потому что в перерыве между сетами комментатор рассказал притчу про теннисного бога, которую я теперь часто цитирую своим студентам.

Теннисный бог раздаёт таланты, очередь к нему в окошко постепенно заканчивается, бог уже закрывает это окошко, и тут врывается опоздавший (и довольно известный!) теннисист N. Бог в недоумении — все таланты розданы. Он спрашивает: «Я очень хочу помочь тебе. Ты действительно хочешь играть в теннис?» — «Да, наверное...» — «Тогда сделаем так: когда ты действительно, по-настоящему, больше жизни будешь хотеть играть в теннис, ты будешь становиться мной».

Это касается всей нашей жизни и музыки в частности. Необходимы неистовое желание и решимость. И мудрость — чтобы понять, что, захотев сегодня, не надо ждать результата завтра. Это то, к чему нужно приучать ребёнка с детства: заниматься постоянно, регулярно, гореть,



С Риккардо Мути

жить этим. Это своего рода служение. А вообще музыка — это одержимость, которая, безусловно, может быть глубоко спрятана в душе. Но без неё — нельзя.

— *Вы живёте полноценной профессиональной жизнью — репетиции, концерты, мастер-классы, студенты. Насколько в сегодняшнем мире, переполненном негативом и информацией вообще, возможно сохранить высокую внутреннюю планку? И до какой степени можно идти на компромисс с собой?*

— Я твёрдо знаю, что есть некий круг принципов, которыми я не имею права поступаться, если я хочу потом играть на рояле искренне и открыто. Но есть разные грани слова «нельзя». Допустим, написано, что нельзя открывать окна в электричке, но — душно, и людям может стать плохо, поэтому открыть окна нужно. Такая вот метаморфоза — «нельзя» и «нужно». Где грань между ними, каждый решает для себя сам. Я, например, убеждён, что никогда нельзя ехать на конкурс, чтобы заработать денег, это совсем другая мотивация. Но очень многие так делают, может быть, потому, что денег нет, а семье они нужны.

— *Судя по Вашей биографии, Ваш конкурсный опыт — скорее позитивный, чем негативный.*

— Конкурс — опасная штука. В какой-то момент времени он необходим, потому что это стимул как для педагога, так и для ребёнка: он играет на сцене, чувствует себя в контексте соперников, у него появляется желание развиваться дальше. Взрослый конкурс — необходимое условие, чтобы тебя заметили. Это возможность попасть в некое пространство, в котором тебя могут рассмотреть. То есть конкурс нужно рассматривать как площадку, на которой тебя могут увидеть люди, которых очень сложно собрать вместе. Ты играешь и рассказываешь им, кто ты и что ты можешь. Мы все верим, что можем победить. Я действительно всегда что-то получал на конкурсах, никогда не возвращался просто так. Но это не достижение — важно, что человек действительно может делать на рояле. Просто конкурс ставит перед нами определённые рамки с точки зрения исполнительских традиций, правил. А когда человеку 25–30 лет, уже должна сформироваться его личность. И тут возникает противоречие с конкурсной системой: чтобы продвинуться дальше первого тура, нужно следовать курсу «золотой середины». Сформировавшейся личности это довольно сложно. Конечно, я не говорю о технической стороне дела, это «входной билет», сегодня на больших конкурсах никто плохо не играет. Резюмируя, скажу: конкурс — это наиболее очевидный путь к карьере, но не единственно верный. Всё зависит от типа личности.

— *Вы упомянули техническую сторону. Уровень «спортивного пианизма» с каждым годом молодеет, это хорошо?*

— Если бы сейчас появился Горовиц, ему было бы несравнимо сложнее «пробиться», нежели в его эпоху. Ему бы это, конечно, удалось, поскольку он великий музыкант, но конкуренция была бы куда жёстче. Технический уровень вырос, другой вопрос — что внутри. Получается, как в скороговорке: говорим бодро и быстро, но смысл теряется. Поэтому всегда важно видеть, что стоит за виртуозностью. Часто, когда человек юный играет сложную пьесу, она может даваться ему легче, чем более опытному, ибо опытный понимает, что это сложно, а молодой — нет. Как только осознает — перестанет получаться. Такие вот парадоксы...

— *Для Вас, к счастью, конкурсный период завершён.*

— Ростропович со свойственным ему юмором говорил так: «Как же я хочу закончить консерваторию, чтобы начать заниматься музы-



С Юрием Башметом

кой!». Так что для меня самый главный конкурс только начинается — это собственно жизнь в профессии. Главное — твёрдо верить в то, что ты делаешь. Верить — и делать. Я для себя вывел такую формулу: молиться, работать и любить. Если следовать каждому из этих слов, всё будет хорошо.

— Как известно, искусство не имеет прогресса — в том смысле, как мы его понимаем, например, в области техники. Происходит лишь накопление, новое не заменяет старое. Как в идеале формируется репертуар пианиста: постоянное накопление или всё-таки вытеснение и замещение?

— В нашей профессии вообще не свойственно полностью вытеснять что-либо из обретенного... Что касается репертуара, то на разных этапах жизни на него влияют разные факторы: учебные планы, профессора, окружающие нас музыканты. Чем дальше мы уходим от ученичества, тем больший вес приобретают наши собственные взгляды, тем свободнее мы в выборе.

Мы уже говорили о том, что живём в мире стереотипов: в определённом возрасте полагается сыграть то или иное сочинение, прыгнуть на заданную высоту, за рекордное время стометровку пробежать... Самое сложное — не поддаваться этим стереотипам и идти своим путём.

Стереотипы касаются и понимания слова «успех». Пока мы учимся в консерватории, то стремимся доказать, что мы «лучше, быстрее, выше». Представьте, встречаешь однокурсника, а он, кинув взгляд на дорогие часы, небрежно бросает: «Ой, на самолёт опаздываю, завтра концерт в Концертгебау». И думаешь: «Что же это такое? У меня нет концертов в Концертгебау, я сижу и учу Прелюдию и фугу Баха». Человек часто не задумывается: может быть, ему нужен совсем не такой успех, а другой, соответствующий его личности, мыслям, планам на жизнь...

Существуют внешнее понимание успеха и понимание внутреннее. Для меня это очень важно. Если сравнивать с чем-то более понятным, то это — как разные возможности преодолеть расстояние между пунктами А и В: или объездная скоростная трасса, или невысказанной красоты дорога через горный перевал. Очень часто мы стремимся к успеху во внешнем его понимании: концерты с лучшими оркестрами, десятки дисков на «Deutsche Grammophon», вилла, «как у Рахманинова». Но однажды человеку исполняется, допустим, 60 лет, внешне у него всё вроде бы замечательно, а он понимает, что внутри — пусто. Потому что он пошёл совершенно не тем путем, который был для него предначертан. И «дорога через горный перевал», пусть с большим количеством опасностей, сомнений и разочарований, принесла бы истинное внутреннее удовлетворение. Величайшие творцы проходили именно этот путь. К сожалению, порой умирали в бедности. Но именно благодаря тому, что они пошли непростым путем, они и добились тех творческих результатов, которые сейчас приводят нас в восхищение.

— Как же достичь гармонии между внешним и внутренним успехом? Всё-таки пианисту нужна сцена, композитору — слушатели, да и в бедности, наверное, никто жить и умирать не хочет.

— Думаю, тут самое главное — внутренняя сила, воля личности. Очень важно научиться разделять эти два понятия, в идеале дополняющие друг друга, — успех внешний и внутренний, я сам ещё учусь...

Вот, скажем, конкурс. В случае успеха он сулит огромное количество внешних преференций: гонорары, диски, концерты. Но мы видим, что многие яркие музыканты, победившие на недавних престижных конкурсах, уже и дышать не могут. Внешне всё прекрасно, но есть ли у них время, чтобы посмотреть, как солнце



С Никитой Зиминим.
Творческая школа Гильдии молодых
музыкантов-исполнителей
в Ростовской консерватории

всходит? Чтобы сыграть прелюдию и фугу Баха, не думая о том, что завтра самолёт? Это очень непросто, и право играть столько концертов, сколько ты хочешь, и там, где ты хочешь, нужно заслужить. А для этого — пройти через горнило концертных графиков и всевозможных требований, которые к нам предъявляет публика.

Очень сложно постоянно помнить, для чего ты в этом мире, чего хочешь именно ты и кому нужен так называемый успех. Ощущение внутреннего комфорта — не бытового, а духовного, душевного — чрезвычайно важно для понимания того, что такое творчество. Любовь и понимание в семье также играют определяющую роль, и я очень благодарен своей супруге за поддержку и помощь во всех моих начинаниях. У Рахманинова в Ивановке была знаменитая беседка, в которую он уходил и в полном одиночестве сочинял. И все знали, что в это время к ней нельзя подходить — там рождается музыка. Да, мы вынуждены жить в определённом ритме, но надо находить время, чтобы заглянуть в свою «беседку» и подумать.

— *Извечный вопрос: где заканчивается свобода интерпретации и начинается анархия?*

— Мне кажется, этот «водораздел» определяется художественным вкусом. Допустим, мы

можем высказывать некие новые идеи, но при этом остаёмся в рамках грамматики языка, в рамках художественного слова. Так же и в музыке: есть стиль, свойственный Моцарту или Прокофьеву. И мы остаёмся в рамках этого стилевого камертона. Мы же не можем одинаково читать на сцене стихи Тютчева и Маяковского. То же касается и музыки. Если исполнитель обладает художественным вкусом и достойным образованием, если он находит то, что ему интересно и действительно резонирует его внутреннему миру, он может не бояться свободы. И в этом ценность личностного начала в каждом исполнителе. Мне кажется, нужно оставаться верным своему «я»; другое дело, что это «я» должно быть колоссально развитым внутри.

— *Вы учились в Киеве и Москве, потом у испанца Хоакино Сориано, с нынешнего года живете в Испании — классическая ситуация XXI века, когда можно выбирать, в какой стране получать образование и жить. Вы считаете себя русским пианистом или сегодня национальная самоидентификация не важна?*

— Вы знаете, это вопрос, в котором политической плоскости просто нет. Это вопрос внутреннего ощущения, внутренней культуры. Где бы я ни выступал, где бы я ни работал и ни жил,



я русский пианист. И, безусловно, я этим горжусь. В этом нет ничего патриотически-показного. Можно соглашаться или не соглашаться со взглядами и решениями того или иного правительства в разные эпохи, но при этом русская природа, Достоевский и Рахманинов с нами всегда. Для меня патриотизм — это в первую очередь понимание русской культуры. Мы все вышли из Московской консерватории, мы учились у великих музыкантов, и ощущение причастности к русской культуре в каждом из нас безмерно глубоко. Разве Рахманинов, уехав в Америку, перестал быть величайшим русским композитором и пианистом? Нет, конечно. Ну, может быть, у американских коллег другой взгляд на это (смеётся)...

С одной стороны, жаль, что многие ярчайшие российские музыканты в силу разных причин вынуждены жить и работать за рубежом. Но, мне кажется, мы должны думать о том, что у нас как у русских музыкантов есть определённая миссия, и мы должны её выполнять.

— Скептики могут считать эту фразу выспренней, поэтому поясним: слова о миссии — отнюдь не теория. В нынешнем году окончательно сформировалась Гильдия молодых музыкантов-исполнителей, которую Вы возглавили. Расскажите об этом начинании.

— Идея объединения молодых исполнителей не один год, она нашла поддержку среди моих ближайших друзей-музыкантов Никиты Зимина, Никиты Борисоглебского и Тараса Гусарова. Все мы, где бы ни находились, являемся представителями русской школы, мы учились у легендарных профессоров, многих из которых, увы, сегодня с нами уже нет... Мы чувствуем, что должны стать связующим звеном между поколением великих музыкантов, формировавших русскую исполнительскую культуру в XX веке, и теми, кто будет продолжать этот путь в веке XXI. Немалая часть наших выступлений проходит в регионах нашей страны, и налицо определённый голод региональных образовательных учреждений в отношении встреч

и занятий с представителями лучших исполнительских и педагогических школ, высоких музыкальных традиций. Далеко не каждый талантливый ребёнок и его семья могут себе позволить приехать в Москву или в Петербург на консультацию к известному профессору. Наша Гильдия объединяет молодых музыкантов с исполнительским и педагогическим опытом, лауреатов крупных международных конкурсов. Мы проводим в регионах России творческие школы, которые включают концерт-открытие с нашим участием, живое общение с педагогами и учениками, мастер-классы по различным специальностям и заключительный концерт с участием лучших учеников. Ученики — это, конечно, не шести-семилетние дети, а ребята из старших классов школ и колледжей, возможно, вузов.

— По сути дела, Гильдия также сохраняет связь молодых исполнителей, которые сегодня разбросаны по всему миру, с Россией.

— Конечно, и для нас очень важно преподавать и выступать именно здесь, в России. Вот имена некоторых членов нашей Гильдии, которые красноречиво говорят о востребованности этих музыкантов за рубежом: пианист Лукас Генюшас, скрипачи Никита Борисоглебский и Айлен Притчин, альтист Александр Акимов, виолончелист Александр Рамм, саксофонист Никита Зимин, трубач Владислав Лаврик, кларнетист Валентин Урюпин. Мы сами, конечно, ещё учимся, и должны учиться всю жизнь, но всё же — нам уже есть что подсказать более молодым коллегам. И, знаете, после концертов и занятий у ребят действительно горят глаза, они начинают по-другому воспринимать музыку и мир.

— Сегодня нас окружает огромное количество информации, «кадры» мелькают с колоссальной скоростью. Как спастись, не стать жертвой этого круговорота?

— Мир сегодня действительно перенасыщен суетой. Потому мы и стремимся уехать из города, в тишину, чтобы что-то настроить у себя внутри. Я знаю, что удивительное свойство есть у музыки Баха: когда мы теряем внутренние приоритеты, погружаемся в суету, в решение мелких задач, нужно просто прикоснуться к сочинениям Баха. Хотя бы полчаса поиграть или послушать, — и список приоритетов сразу выстраивается. Такое вот чудо происходит... ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА**

Фото из личного архива А. Ярошинского

Андрей Ярошинский родился в 1986 году. В 2009 окончил Московскую консерваторию, в 2013 — аспирантуру (класс профессора Веры Горностаевой). Совершенствовал своё мастерство под руководством известного испанского пианиста Хоакина Сориано.

С 2014 года является профессором кафедры специального фортепиано в Высшей школе музыки KATARINA GURSKA в Мадриде.

Лауреат международных конкурсов им. Ф. Шопена в Варшаве, в Сантандере (Испания), памяти Артура Рубинштейна в Быдгоще (Польша), «Premio Iturbi» в Валенсии (Испания; I премия и три специальных приза), в Габале (Азербайджан; I премия и право дебютировать в Лондоне с Королевским Филармоническим оркестром). Обладатель Золотого диплома Международной академии «PIANALE» (Германия), победитель Международной Летней Академии в Зальцбурге.

В Испании выпущен диск с музыкой Альбениса, Листа и Рахманинова, на лейбле «NAXOS» — CD с фортепианными произведениями П.И. Чайковского. В 2014 вышел диск с записью 24 прелюдий Рахманинова, сделанной в Большом зале Московской консерватории.

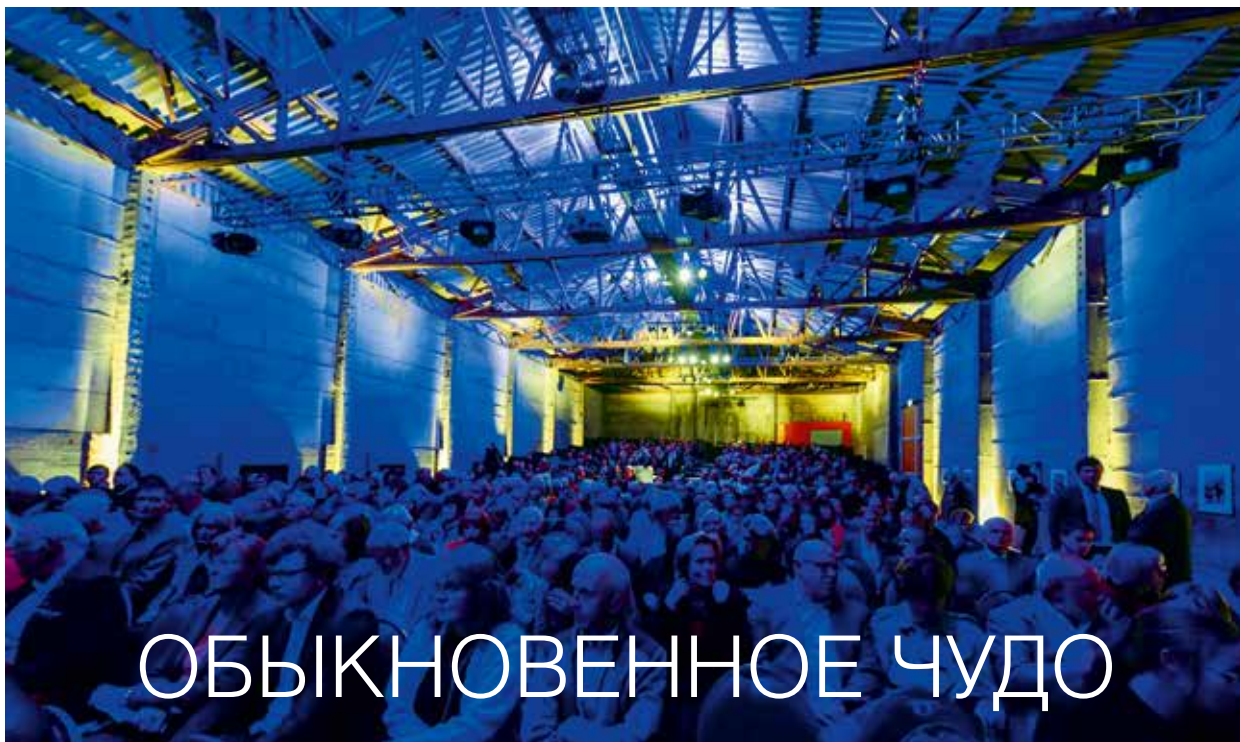
Пианист много концертирует в России, Европе и Америке, выступая в таких престижных залах, как Большой зал Московской консерватории, Концертный зал им. П.И. Чайковского, Wigmore Hall в Лондоне, Salle Cortot в Париже, Palau de la musica в Валенсии, Auditorio Miguel Delibes в Вальядолиде, Teatro Massimo в Палермо, Cennedy Centre в Вашингтоне, Auditorio Ciudad de Leon, Большой Зал Моцартеума в Зальцбурге, Palacio de Festivales в Сантандере.

Выступал с оркестрами Национальной филармонии Украины, Национальной филармонии Польши, Симфоническим оркестром Валенсийской филармонии, Orchestra Real Filarmonia de Galicia, оркестром Salzburg Chamber Soloists, International New Symphony Orchestra, Национальным Симфоническим оркестром Азербайджана, ГАСО России им. Е. Светланова, Симфоническим оркестром Московской консерватории.

Принимал участие во многих международных музыкальных фестивалях: им. Ф. Шопена во Вроцлаве (Польша), Зальцбургском фестивале (Австрия), им. Папаиоанно в Кавале (Греция), им. С. Рахманинова в Харькове (Украина), «Bratislavské Hudobné Slavnosti» (Словакия), в Габале (Азербайджан), им. У. Гаджибеи в Баку (Азербайджан), «Reino de Leon» в Леоне (Испания), «Арт-Ноябрь» в Москве.

В. Горностаева: «Андрей Ярошинский является одним из наиболее ярких пианистов нового поколения. Обладает прекрасными виртуозными данными, исполнительской волей, прекрасной музыкальной памятью. В его манере исполнения сочетаются сила, благородство и интеллигентность».

www.yaroshinsky.com



ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО

Яша Немцов представил мировую премьеру 24-х прелюдий и фуг В. П. Задерацкого на фестивале «Дни Шостаковича» в Горише.

Один раз в году небольшой курортный городок Гориш (40 км от Дрездена, 600 жителей) в регионе под романтическим названием Саксонская Швейцария становится центром притяжения меломанов со всей Европы (и не только Европы: в нынешнем году приехали гости из США и Канады). Фестиваль «Дни Шостаковича в Горише» преобразует даже внешний облик места: повсюду — рекламные плакаты и баннеры, оповещающие о концертах; заботливо установленные указатели. В орбиту музыкального праздника оказываются вовлечены все местные жители — от бургомистра до официантов в уютных рестораниках. Концерты проходят в... амбаре для хранения сена (конечно же, полностью подготовленному к акустическим действиям), вмещающем чуть более 500 человек, а билеты на фестиваль оказываются распроданными задолго до его начала. И самое главное: в Горише выступают исполнители мирового класса, и выступают бесплатно.

Идея чудесного превращения деревни в музыкальную Мекку принадлежит Тобиасу Нидершлагу — заведующему программным планированием Дрезденской Государственной капеллы, музыковеду, опытному музыкальному менеджеру.

... Летом 1960 года в только что открывшийся пансионат Совета министров ГДР в Горише был приглашен Дмитрий Шостакович: шла работа над советско-германским фильмом «Пять дней, пять ночей», музыку к которому он писал. Неожиданно итогом пребывания на курорте стало создание одного из самых значимых произведений Д.Д. — Восьмого квартета ор. 110. Это единственный опус Шостаковича, сочиненный за пределами СССР. В 2008 году Тобиас Нидершлаг, осведомленный об этой истории, впервые приехал в Гориш и был немало удивлен тому, что в городке нет ничего, что напоминало бы о пребывании в нем (пусть и недолгом) великого Мастера. Но сохранился корпус пансионата со всеми (так нам знакомыми!) признаками эпохи, корпус, в котором тогда жил Мастер. От здания веяло какой-то странной памятью. Так родилась идея фестиваля «Дни Шостаковича в Горише», который теперь критики именуют «самым ярким и насыщенным из мини-фестивалей в Европе». Впервые «Дни» состоялись в 2010 и были посвящены 50-летию Восьмого квартета Д. Шостаковича, тогда же была учреждена Международная премия им. Д.Д. Шостаковича. Забегая вперед, скажем, что её лауреатами в разные годы были Рудольф Баршай, Курт Зан-



дерлинг, Наталия Гутман, Михаил Юровский и — в 2015 — Квартет им. Бородина.

К счастью, художественный руководитель «Дней» Т. Нидершлаг не обратился к идее, лежащей «на поверхности», — идее монофестиваля. Конечно же, каждый год в афишу включаются произведения Шостаковича, но одновременно выбираются и иные акценты, при этом строение всех программ заслуживает высочайшей оценки и восхищения. В нынешнем году в Горише состоялся **фестиваль трёх имён: Дмитрий Шостакович, Всеволод Задерацкий, Арво Пярт**. Три дня, семь концертов; среди исполнителей Дрезденская Государственная капелла и Владимир Юровский, Квартет им. Бородина, контртенор Андреас Шолль, пианист Яша Немцов, меццо-сопрано Мария Горцевская и актриса Изабель Караян (да-да, дочь Герберта фон Караяна).

Безусловной кульминацией фестиваля и центральным его событием стала мировая премьера грандиозного цикла «24 прелюдии и фуги» В.П. Задерацкого. Цикл этот — произведение высшей пианистической сложности. Его показ в Москве потребовал усилий шести пианистов [см. «PianoForum» № 4, 2014]. Но премьера в Горише была воплощена одним исполнителем. Воистину, написанное одним исполнено в идеале тоже должно быть одним. Знаменитый подобный цикл Шостаковича (ор. 87) был целиком представлен Т. Николаевой, что послужило воссозданию стилиевой цельности образа всей композиции. Подобное произошло и в Горише.

После трёх часов от начала премьеры, после последнего мажорного аккорда, венчающего этот трагический цикл, до отказа наполненный зал, в котором находилось около 500 слушателей, встал и в течение нескольких минут приветствовал пианиста. Все понимали: только что совершено первооткрытие, и деяние это сродни настоящему подвигу. Преодолеть столь длительную «дистанцию внушения», держать в течение двух с половиной часов чистого звучания полутысячный зал в состоянии «гипнотического внимания» — это сверхзадача, решение которой по плечу лишь избранным.

Эту задачу решил **Яша Немцов** — профессор Веймарской Высшей музыкальной школы, в прошлом выпускник Ленинградской консерватории, ныне известный в Германии специалист в области современной музыки, пианист и исследователь, историк и теоретик музыки, артист, вышедший на сцены концертных залов разных городов Европы и Америки, посвятивший свои усилия реставрации и возрождению к жизни забытых и потерянных в жесточайших бурях XX века художественных ценностей¹. Он соединил в себе интенции «музыкального археолога» и артиста, способного адекватно сотворить экспозицию найденного. Яшу Немцова, условно, можно уподобить музею музыкального искусства, отверженного свирепым тоталитаризмом первой половины XX века. Свою стезю он нашел не сразу. Вначале его привлекло творчество еврейских композиторов (прежде всего, из печально знаменитого Терезинского гетто), безжалостно уничтоженных или изгнанных германским нацизмом. Именно ему принадлежит честь открытия многих имён и честь премьерного представления потерянных в истории сочинений. Эта исторически значимая и благородная тема по сей день в сфере его внимания. Со временем его поиск расширился (до пределов Китая), и в поле его зрения оказались сочинения из разных географических ареалов.

К музыке В.П. Задерацкого он обратился несколько лет назад, и первым сочинением, вовлечённым вокруг его внимания, оказались 24 прелюдии для фортепиано 1933–34 года создания. Он становится автором западной премьеры этого сочинения, исполнителем его в Берлине, Лейпциге, Дрездене, Амстердаме и многих других городах Европы и в США. Он записал этот цикл Задерацкого на CD (вместе с известным подобным циклом Шостаковича 1932 г.), в ансамбле с певицей Вереной Райн записывает на CD

¹ Яша Немцов представил и другие сочинения В.П. Задерацкого: в ансамбле с Розалией Сабо — Идиллию для флейты и фортепиано «Соловиный сад» (концерт-открытие), с Марией Горцевской (меццо-сопрано) — четыре романса (заключительный концерт).



романсы композитора. Позднее он обращается к монументальным программным циклам Задерацкого 40-х годов — «Родина» и «Фронт», становится их первым исполнителем на Западе (в случае с сюитой «Фронт» — вообще первым).

Ко времени обращения к полнотональному циклу прелюдий и фуг 1937–39 г.г. Немцов уже был довольно подробно осведомлен в стилистике Задерацкого. Но его осведомлённость не простиралась в ранний (из дошедших до нас) период творчества композитора. Созданное Задерацким в 20-е годы соотносится исключительно с явлениями русского музыкального авангарда первой волны. В ту пору обращение к внетональным средствам организации музыкальной формы главенствовало в мышлении композитора. Тональность в устоявшемся значении заменялась иными структурами, выступавшими в роли скрепляющих форму элементов. В его первых сонатах и циклах формируется некая сумма устойчивых знаков сонорно-колористического оттенения интонационного поля, утонченной ритмики, влечение к конструктивистским началам формообразования и семантики образов. 24 прелюдии и фуги синтезируют и раннеавангардные интонационные представления, и подчеркнута тональный, точнее, — тонально-тематический принцип, привлекаемый в значении формообразующей опоры. Несмотря на то, что цикл «24 прелюдии» был создан Задерацким раньше цикла 24 прелюдий и фуг, последний в большей мере отражает авангардные новопривнесения. Язык этого

сочинения более дерзновенный, более терпкий, отразивший более широкий спектр слагаемых интонационных элементов.

Надо сказать, что при первом же взгляде на материал, Немцов сразу оценил уникальность и нерядоположность явления. Его интеллект первооткрывателя, управляемый острым, нацеленным на распознавание интонационных ценностей слухом, видимо, сразу же определил стратегию поведения по крайней мере на ближайшую перспективу времени.

Яша Немцов: «Впервые я получил ноты 24-х прелюдий и фуг в 2012 году. Цикл поразил меня, но я не сразу решился подступить к этому монументальному сочинению. К премьере в Горшце я «шёл» два с половиной года. Хочу подчеркнуть: конечно, нельзя рассматривать сочинение, не учитывая контекст биографии композитора. Но я не посвящал бы столь продолжительное время этому циклу, если бы не был убеждён, что это музыка высочайшего качества. Я причисляю Всеволода Задерацкого к крупнейшим композиторам XX века».

Желание представить полифонический макрокцикл В.П. Задерацкого целиком от первого лица подвигло Немцова на преодоление вполне предвиденных трудностей. Цикл Задерацкого создан первоклассным пианистом, которому ведомы все накопления в области фортепианной выразительности, все уже опробованные принципы фактурной комплектации. Но автор, обладающий неукротимой фантазией, был к тому же устремлён к новообретениям не только в сфере гармонии и колористики, но и в чисто пианистическом плане. Если жанр этой музыки восходит к Баху и естественно вместе с обращением к фуге возвращает опору на конструктивный фактор в формообразовании, то дух этой музыки восходит скорее к бетховенским и романтическим образцам преломления формы. Однако семантика цикла целиком порождена временем, а порою и местом создания произведения. Язык сочинения нов, «грамматические» основания цикла не отвечают ни эпохе барокко, ни эпохе романтизма. А сам характер музыки несёт в себе к тому же дух симфоничности, а с ней — концертности, а порой — открытой виртуозности высшего уровня пианистической сложности. В определении стиля важная роль может быть отведена префиксу «нео».

Всё это Немцов, конечно же, понял сразу. Его решение создать единоличную трактовку цикла прелюдий и фуг Задерацкого следует отнести в разряд уникальных творческих намерений. Преодоление всей совокупности сложнейших задач, охват огромного объема материала, поиск своего исполнительского решения на осно-



Яша Немцов

вании уртекста без авторских указаний путей решения— всё это требовало времени и огромной волевой концентрации. Подготовка премьеры заняла около двух лет, но результат беспрецедентных усилий превзошел ожидания. Зал стоя приветствовал новооткрытое явление искусства.

Яша Немцов—пианист и музыкальный писатель—особое явление в музыкальной жизни современной Германии. Он не просто просветитель. Он— учёный-просветитель, нацеленный не только на поиск, но и на представление найденного. В звучании и в слове. Он понимает, что живёт в век «цифры», и видит звукозапись важнейшим транслятором своих усилий. Поэтому лучшее из найденного и апробированного в концертных залах он предлагает для записи на CD². Его авторитет музыканта и ученого, как правило, служит залогом успеха в этой сфере его деятельности. Его записи примечательны и в познавательном, и в художественном смысле. Это всегда достойное представление нового (забытого, потерянного), экспозиция сочинений, не имеющих истории интерпретации. Это особая ответственность, которую Немцов ощущает сполна: его интерпретации основаны прежде всего на познании объективных предпосылок формы. Его трактовки лишены аг-

рессивной индивидуалистичности, очень точны в выполнении не только текста, но и, как правило, угаданного авторского замысла. Стремление к воссозданию содержательного контура сочинения в его безусловных и объективных параметрах представляется опорным моментом в его исполнительских подходах. И это удивительно точно отвечает намерению «показа в первый раз».

Все названные черты были ощутимы в трактовке Немцовым 24 прелюдий и фуг Задерацкого на эстраде, в концертном зале фестиваля. Царила «эмоция открытия». Каким-то образом Немцову удалось передать в зал почти мистическое чувство возвращения из небытия потерянного в адском пламени минувшего века шедевра. Пианист, родившийся в Магадане, воспроизводил явившееся из тех же далей сочинений с какой-то предметно ощутимой всеми окраской интонаций, возникших в невообразимых условиях каторжного лагеря. Энергетика преодоления, пронизывающая всю череду контрастов, образы трагические, рождённые реальным контекстом жизни создателя, «отвлечения мечты», образы ухода, бегства из трагедии (всегда неокончательного) — всё это было экстраполировано в зал, который ясно понимал: это первый опыт возрождения гармоничной барочной идеи в век вселенских катастроф, величайшего насилия и победного противления воли. ■

Марина БРОКАНОВА

Фото Маттиаса Кройтцгера

² Яша Немцов осуществил запись полнотонального цикла В.П. Задерацкого на CD. Успех на фестивале в Горише стал абсолютным аргументом в пользу целесообразности записи. Её готовит к выходу та же фирма, которая ранее выпустила CD с записью прелюдий 1934 г. и романсов Задерацкого (Profil/Naenssler Classic). Выход двойного диска станет замечательным дополнением к только вышедшему I тому Академического издания Полного собрания фортепианных сочинений В.П. Задерацкого. I том открывает объявленный Русским Музыкальным издательством пятитомник и содержит именно 24 прелюдии и фуги 1937–39 годов.



СВЕТ В ДУШЕ

Мария Степановна Гамбарян — человек уникальный, и не только в силу невероятного творческого долголетия, и даже не по причине неповторимого исполнительского стиля, которому свойственно совершенно особое, «лёгкое» дыхание, но и просто по своим человеческим качествам. Так что тот, кто, будучи с ней лично не знаком, лишь видел, как она выходит на сцену своей царственной походкой, как благородно сидит за инструментом, как изумительно пластично и свободно исполняет, например, Шопена, ещё не понимает до конца эту уникальную натуру.

Говоря с ней, всё время чувствуешь какой-то невыразимый свет в её глазах, а точнее — свет в её душе. И этот свет распространяется на всё, что она делает: и на исполнительский стиль, и на педагогику, и на общение с людьми, и вообще на её отношение к жизни.

В этом году у Марии Степановны юбилей, и весьма солидный, но глядя на неё, встречаясь с её по-юношески свежим взглядом, даже трудно поверить той лукавой цифре, которая, увы, всегда пытается уравнивать нас с определённым временем и возрастом.

— *Мария Степановна, может быть, начнем с ваших «корней». Были ли у вас в семье музыканты?*

— Моя семья жила до революции в Тифлисе, где тогда проживало очень много армян. У меня хранится фотография, снятая во время первой мировой войны, на которой моя бабушка изображена с императором Николаем Вторым. На этой фотографии тифлисский городской голова представляет государю мою бабушку, которая вела очень активную деятельность по помощи раненым. У нее была фамилия Бебутова, поскольку в старом Тифлисе армяне брали русские окончания для своих фамилий. Так что все мои родные по отцу были не Гамбаряны, а Гамбаровы. А когда началась советизация Армении, они снова взяли традиционные армянские фамилии.

Я эту бабушку, папину маму, не застала в живых, но мне рассказывали, что она очень хорошо играла на рояле. Бабушка была княжеского рода и довольно знаменитой фигурой в армянской общине Тифлиса и, вероятно, из-за своего происхождения и положения отказалась от концертной деятельности. Вообще, дом был музыкальный, в нём часто собиралось местное общество и устраивались домашние концерты, в частности, там выступал знаменитый в то время хор под управлением великого Комитаса, а когда в Тифлис приезжал Шаляпин, то он приходил к моему дедушке (по маме) показывать своё горло. Дедушка мой был известным в Тифлисе лор-врачом, он говорил так: все платят, чтобы послушать Шаляпина, а Шаляпин спешит ко мне и платит мне, чтобы я послушал его. Так что корни у меня достаточно музыкальные.

Папа же мой, окончивший в юности гимназию в Риге, уехал затем доучиваться на химика в Германию у профессора Виланда, с которым потом стал вместе работать, но из-за болезни родителей ему пришлось в 1914 году вернуться в Россию. Он был человеком очень жизнерадостным, с жизнерадостным характером, всегда с юмором, даже в самых тяжёлых ситуациях. Например, незадолго до ареста в 1938 году он утром вышел из дома в Ереване, но, видимо, забыв что-то, вернулся. На вопрос «Что случилось?» он ответил: «Вот проблема, почти всех приличных людей уже арестовали, и возникает вопрос: и кто же тогда я? Мне уже стыдно смотреть встречным в глаза!»

До революции Ереван был ещё почти деревней, и только потом многие армяне из патристических соображений переехали туда жить. Приехало много учёных, артистов. Ереван стал

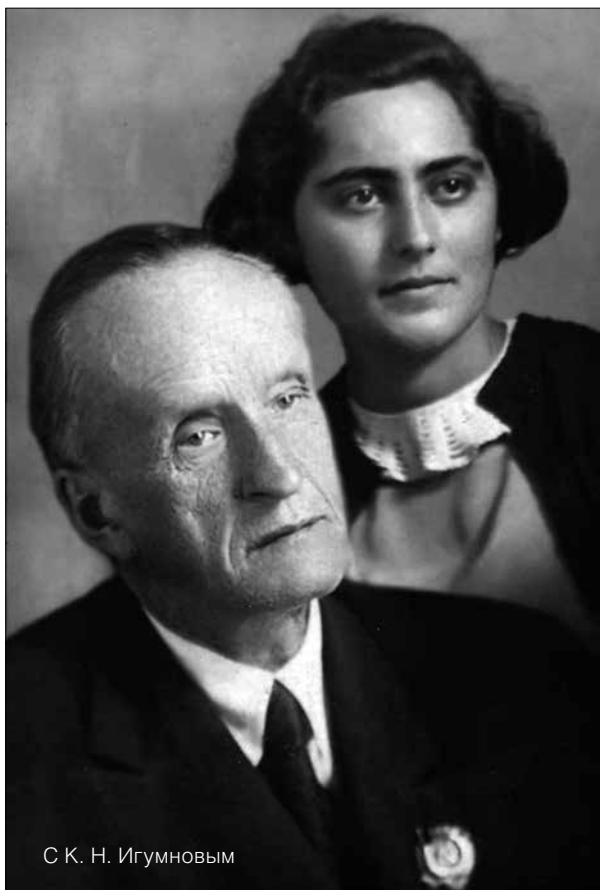
быстро превращаться в очень интересный город. Там собралось много настоящей интеллигенции. Всё это было ещё до моего рождения, в начале 1920-х годов.

— *А как начались ваши музыкальные занятия?*

— Проявились мои музыкальные данные очень рано. Сестра моей мамы, художник Нина Тамамшева часто садилась за рояль и музицировала. Как-то она исполнила вокализ Рахманинова, а я вдруг, сидя на горшке, очень точно пропела его. Мне было где то около 4-х лет. Начался переполох, и все дружно решили: надо на это обратить внимание. С этого и начались мои уроки на фортепиано. Как я уже говорила, папа с мамой переехали из Тифлиса в Ереван. Это было очень хорошее время. Папа работал на заводе синтетического каучука. В доме было пианино, и мама (кстати, очень красивая женщина), которая в юности училась музыке в Тифлисе у педагога, приехавшего к Баху, очень хорошо играла его сочинения. Занималась она всерьёз и балетом, но в конце концов верх взяла всё-таки наука, и она, окончив Тифлисский университет, всю жизнь проработала ботаником. И вот она-то стала меня понемногу приучать к занятиям на фортепиано, а поскольку я ленилась (хотя мне всё давалось легко), то она заставляла по десять раз повторять какой-нибудь фрагмент или пьесу, а друзья на это взирали, упёршись носами в стекло на веранде, которая опоясывала наш дом. И только после того, как я выполняла задание, мне разрешалось идти играть с другими детьми. Потом, лет уже в восемь, меня отдали в школу, где я попала к очень хорошей учительнице по фамилии Мнацаканян, которая получила музыкальное образование в Германии, где была ученицей Э. Зауэра. С этой учительницей очень дружил мой папа, которого с ней связывало его германское прошлое. Мы потом с ней долго переписывались.

Отдали меня в музыкальную школу довольно поздно, кажется, мне было лет восемь. И мне теперь трудно отделить то, что я получила от мамы от того, чему меня научила моя учительница. И тем, что я так хорошо сижу за инструментом, я скорее всего обязана маме, её балетным навыкам.

Когда мне исполнилось девять лет, мы с мамой поехали в гости к тете, который жила в Переделкино под Москвой. А там неподалеку на даче отдыхал известный пианист и педагог Абрам Владимирович Шацкес, ученик Мет-



С К. Н. ИГУМНОВЫМ

нера. И вот тетя, которая была подругой его жены, решила меня показать ему. Мы пришли, я сыграла что-то, кажется, это была Фантазия Мендельсона, и он посоветовал немедленно переезжать учиться в Москву, в ЦМШ, и буквально через несколько дней я пришла на экзамен, причем директриса приняла нас сначала довольно холодно, но после того, как я сыграла, отношение ко мне резко поменялось, и меня приняли. И я, конечно, захотела в класс только к Шацкесу, так он мне понравился при первой встрече. Моя мама осталась со мной в Москве, устроившись на работу в ботаническом институте.

Всё это происходило в 1937 году, а на следующее лето мы только собрались ехать домой на каникулы, как вдруг получаем от бабушки письмо, что нам не надо приезжать. Это означало, что папу арестовали, а все уже знали о том, что жён «врагов народа» тоже обычно арестовывали. Я вспоминаю, что ещё дома как-то слышала разговор папы с одним его другом, который предупреждал его о возможности ареста и советовал переехать в Москву, но папа не захотел, сказав: «Моё место в Армении».

К счастью для меня, ЦМШ была в то время своего рода заповедной территорией, и ко-

гда маму всё же выгнали с работы из института, директор школы Анна Владимировна Портнова взяла её на какую-то внештатную должность (она занималась с отстающими учениками), в общем, защитила её. А на мне арест папы никак не отразился.

Таким образом, я оказалась в ЦМШ, кажется, в пятом классе. Вся атмосфера школы пришлась мне очень по душе: я как-то сразу почувствовала себя там своей. Мне очень нравились педагоги по общим дисциплинам, например, по истории, по литературе — всё это были учителя ещё старой выучки, и преподавали они очень хорошо. Я до сих пор помню, как захватывающе интересно вёл уроки наш преподаватель по литературе, это просто вызывало у меня восторг. К тому же, все педагоги были очень внимательны к ученикам, и мне это тоже очень нравилось.

В Московской консерватории мой педагог был на кафедре Гольденвейзера, а сам Александр Борисович, по инициативе которого школа и была создана, нас очень опекал. Признаюсь, что как музыкант он мне не нравился, не нравилась его игра, но он был очень добр ко всем, кто нуждался в помощи и помогал очень активно. Он выхлопотал нам с мамой отдельную комнату в общежитии, добился какого-то денежного пособия, в общем, я непрестанно чувствовала его заботу и внимание ко мне. Однако позднее, когда в консерватории я оказалась в классе Игумнова, Гольденвейзер очень обиделся на меня из-за того, что я предпочла другого профессора. Как я теперь понимаю, именно он не пускал меня после войны ни на один конкурс. Вот такой был ревнивый.

— А каковы были Ваши художественные впечатления от Москвы тех лет?

— Тут в первую очередь я хочу назвать Московский Художественный театр. Голос Качалова меня абсолютно покорила. Я даже сейчас слышу его в роли Барона в горьковском «На дне». Даже Москвин не производил такого сильного впечатления. Что касается пианистов, то с некоторыми из них я познакомилась ещё в Ереване, когда туда приезжали Гилельс и Флиер. И, надо сказать, Гилельс нам с сестрой понравился больше, так что мы за ним даже по улице следом ходили. Флиер же, при всей яркости и эффектности своей игры, понравился меньше. И это ощущение сохранилось потом и в Москве.

В начале войны, осенью, мы с мамой отравились в Ереван. Тогда многие молодые армяне-пианисты приехали туда из Москвы, а в 1942 году в Ереван приехал Игумнов, и ему



дали класс в консерватории, состоявший в основном из нас, «москвичей». По возрасту я ещё не годилась для вуза, но наш директор Домбаев упросил Игумнова взять и меня. И, хотя К. Н. совсем не любил заниматься с детьми, он меня всё-таки взял. И уже со второго урока, когда я ему сыграла 17-ю сонату Бетховена, он, занимаясь со мной второй частью и указывая на полифонические моменты в бетховенской фактуре, очевидно, заметил, как быстро я схватываю его советы, и после этого уже все пошло гладко. Так что я чувствовала себя в его классе совершенно как у себя дома. Обычно К. Н. сначала прослушивал пьесу целиком и потом говорил: «Да, нужно повозиться, но в целом ничего» (и это было уже похвалой), после чего начиналась кропотливая работа.

Он вообще редко хвалил, но я всё равно как-то чувствовала, что он доволен моим развитием. А потом, когда он вернулся в 1943 году в Москву, мы все последовали за ним, так что одно время у него здесь был почти полностью «армянский класс».

Я прозанималась у него в Ереване лишь год, но когда он уехал, мне захотелось любым способом снова попасть к нему в класс, и это вскоре удалось сделать. Меня включили в какую-то армянскую делегацию, и лишь попав в Москву, я тут же явилась в Игумнову, он пошёл, поговорил с Шебалиным, тогдашним ректором консерватории, и меня взяли вообще безо всяких экзаменов и даже без документов об окончании школы. Таким образом, даже не окончив ЦМШ, я стала студенткой второго курса. Тогда это было возможно. К. Н. не вникал ни в какие формальности. Не интересовался, где я буду жить и как, он просто сказал, что берёт меня в свой класс, и этого оказалось достаточно.

Ну, руководитель нашей делегации был, конечно, возмущён, но я просто скрылась от него и таким образом осталась в Москве, всех перехитрив, включая собственную маму. Она, конечно, была ужасно взволнована, написала Игумнову, и он ответил, что всё в порядке, поскольку я учусь в его классе. У меня жила в Москве троюродная сестра, и я осталась жить у неё. В квартире даже был рояль, но в ту военную зиму ещё не топили, и было очень трудно заниматься. Помню, по маминой просьбе один знакомый зашёл меня проведать и поразился, как это я могу в таких условиях играть на рояле!

Шацкес, конечно, тоже был обижен, но я настолько влюбилась в Игумнова-педагога, что не мыслила себя нигде больше, кроме его класса. А ассистентом у Игумнова был в то время Яков Исаакович Мильштейн, и я помню, как Яков Владимирович Флиер, который меня всегда, когда слышал, очень хвалил, сказал, проходя мимо меня в консерватории: «Вам надо заниматься у исполнителей». Намекая на то, что Мильштейн не был концертирующим пианистом. Правда, скорее всего, это было уже после смерти Игумнова. Но я тогда прошла мимо, сделал вид, что не поняла. Хотя, если бы я к нему пошла, у меня, возможно, была бы другая судьба, поскольку Флиер очень активно продвигал своих студентов на конкурсы. Впрочем, из-за моей анкеты меня всё равно, наверное, никуда бы не пустили, как не пустили на шопеновский конкурс Станислава Нейгауза.

В консерватории я вела себя достаточно независимо, видимо, плохо представляя, чем это могло для меня обернуться. Однажды я даже сбежала с военной подготовки (мне надо было на урок к Игумнову), так что военрук закричал, что отдаст меня под суд. Игумнов заметил, как я расстроена, я ему все рассказала, и он начал мне объяснять, что так нельзя, время военное и т.д. Но всё это, как ни странно, осталось без последствий. Ещё мне удалось какое-то время не посещать занятия по марксизму, потому что из Еревана прислали бумагу, где говорилось, что эти предметы я уже прошла. И за второй курс, и за третий. А марксизм был для меня просто мукой.

Заканчивала консерваторию я уже у Мильштейна, поскольку весной 1948 года Игумнов умер. На первом концерте в память Игумнова я не играла: через две недели после Игумнова умер мой отец, и я поехала в Ереван на похороны. После смерти Игумнова мы все остались у Мильштейна, кроме Бэллы Давидович, перешедшей к Флиеру.

В аспирантуру я пошла к Генриху Густавовичу Нейгаузу, и Мильштейн, надо сказать, отнёсся к этому спокойно. Но тут что-то не заладилось. Раньше Нейгауз меня очень хвалил. К тому же мы все были в восторге от его игры. И когда я перешла к нему, сначала всё было все хорошо, я много играла Шопена, прошла с ним Четвертую балладу, а потом решила для какого-то консерваторского конкурса повторить Сонату h-moll, которую играла ещё у Игумнова, а Нейгауз почему-то был против. Ему не понравилась моя интерпретация, он стал что-то менять, особенно в побочной теме первой части, которую он трактовал совсем не так, как Игумнов, гораздо более крупным звуком. И вот тут начались неурядицы. Он не одобрил мой выбор и настаивал, чтобы я играла балладу, а я заупрямилась. И кончилось дело тем, что через год я перешла в класс ко Льву Николаевичу Оборину. И хотя здесь всё было вроде бы по-игумновски, такого восторга, как в классе Игумнова, я от уроков с Обориным не испытывала. Всё шло хорошо, спокойно, но чего-то не хватало.

Перед окончанием аспирантуры один мой приятель-композитор приходит, показывает какую-то газету и говорит: посмотри, Ленинградская филармония объявляет конкурс, попробуй. Ну, мне же надо было как-то устроиться, и я поехала в Ленинград, в первый раз в жизни. Город меня сразу покорила своей красотой. Сыграла очень удачно, даже не очень волновалась. Худрук, Оник Степанович Саркисов, тут же меня взял солисткой филармонии. Тогда, кажется, это был 1951 год, заведующим кафедрой специального фортепиано, а потом и директором Ленинградской консерватории был известный пианист, шопенист Юрий Васильевич Брюшков. Он был близким другом семьи художников Павла Кузнецова и его жены (моей тётки) Елены Бебутовой. Ему обо мне рассказали, и нас познакомили. И так как он в прошлом тоже был учеником Игумнова, это нас сразу сблизило, и он предложил мне работу преподавателя в консерватории. Так я стала заниматься и педагогикой.

До этого я никогда не преподавала, поэтому мои первые шаги на этом поприще были довольно трудными, поскольку в педагогике многое решает опыт, которого у меня совсем не было. Теперь-то мне понятно, что я отнеслась сначала к своей новой профессии довольно легкомысленно. Нельзя сказать, что педагогика мне не нравилась, но в те годы я работала скорее интуитивно, почти не анализируя то, что делаю.

Правда, иногда, когда у меня в классе проходили вещи, которые я сама играла, что-то получалось удачно. Но, так или иначе, педагогика меня очень увлекла, и ученики, видимо, это чувствовали, так что контакт с ними у меня был хороший. Конечно, здесь я старалась использовать те советы, которые сама получала от Игумнова, от Нейгауза, и на первом месте у меня была работа над звуком, которой К. Н. придавал первостепенное значение. Но, пожалуй, мне больше всего удавалось то, что касается собственно пианизма. Что же касается содержания произведения, стиля, то здесь мне было сложнее, особенно, если в классе проходили сочинения, которые я сама не играла.

Маме не хотелось оставлять меня без присмотра, и она вслед за мной переехала в Ленинград, устроилась на работу. Мне очень нравилось моё новое положение. Были очень хорошие концерты в хороших залах. В Ленинграде ещё со времен Ивана Ивановича Соллертинского сложилась традиция проводить лекции-концерты, причём лекторы были очень хорошие, так что после них было приятно выходить и играть отделение. Всё это была замечательная практика для начинающего пианиста. Причём концерты были именно в городе. Помимо этого, мне давали один сольный концерт в Малом зале Филармонии и один концерт с оркестром в Большом. Иногда я играла с самим Мравинским. А консультантом у меня там был Владимир Владимирович Нильсен, с которым мы подружились потом на всю жизнь. Но я всё-таки тяготилась этой работой, в основном, из-за смешанных концертов, где я обычно выходила первым номером, когда публика ещё шумела. К тому же, меня раздражало, что перед сборными концертами оркестр обычно играл танцевальную музыку, а после этого мне предстояло выйти и играть что-то серьёзное. И мне очень не нравилось, что мне то и дело звонили из филармонии: чей-то сухой голос велел явиться туда-то, сыграть то-то и т.д. И хотя маме очень хотелось, чтобы я там осталась, но, — быть может из-за того, что у меня не было друзей в Ленинграде, — меня вскоре потянуло обратно в Москву.

Как-то летом в Железноводске я встретила с Евгением Яковлевичем Либерманом. Мы стали вместе ходить на источник, и он меня всё время уговаривал, что надо идти в Институт Гнесиных, что там лучше, чем в консерватории и т.п. А когда я уже вернулась в Москву, то случайно встретила Виктора Карповича Мержанова, который заговорил со мной и спросил: «По-

чему Вы идёте в Гнесинку, ведь Ваше место в консерватории?». Но я не отреагировала, наверно, потому, что Либерман меня так настроил. В общем, меня взяли в Институт. А получилось так, что меня взяли, не представив Елене Фабиановне, которая, узнав об этом, на меня обиделась. Но, к счастью, мой муж был с ней хорошо знаком, мы отправились к ней с визитом, и всё уладилось. Было это, кажется, в конце 1959 года.

Но я опасалась сразу бросить работу в Ленинграде, и заведующий кафедрой Теодор Давидович Гутман мне дал четверть ставки, и первое время я моталась туда-сюда. Здесь, в Москве я продолжила и свою концертную деятельность, будучи солисткой «Росконцерта». Было много интересных поездок. Как-то мне довелось поехать с концертами на Кавказ. Это была замечательная поездка по курортам — Железноводск, Кисловодск. Стояла чудная погода, были хорошие концерты, много публики и т.д. И вот, кажется в Кисловодске, меня встречает тучная дама-администратор, которую сослуживцы, как я потом узнала, иронически звали «дюймовочкой». Я в восторге рассказываю ей про свои концерты, благодарю и т.п. А перед этим мне посоветовали ей что-нибудь подарить, и я подарила ей сумку, поскольку они тогда были в дефиците. А потом в Москве мы с мужем, Владимиром Михайловичем Волькенштейном, идём как-то по улице Горького и видим в витрине одного из магазинов гору сумок, и он, видя всё это, вдруг говорит: «Смотри, сколько взяток!».

Не могу сказать, что в Гнесинском институте всё сложилось тогда для меня гладко, хотя в то время меня окружали такие педагоги, как Нейгауз, Юдина, Гутман, Йохелес, Берлин, Татулян и ещё ряд известных музыкантов. Как я теперь понимаю, мне не хватало пытливости, которой был наделён, например, Либерман, который всем интересовался, всё знал. Возможно, по этой причине мои успехи на этом поприще были достаточно скромными. Но всё же постепенно у меня вырабатывалось своё отношение к педагогике. Надо сказать, что я с самого детства привыкла к общению с людьми. У нас дома в Ереване папа устраивал вечера, концерты, викторины и т.д. И мне, видимо, это передалось, так что здесь, в Москве, я тоже старалась устраивать у себя дома подобные встречи с учениками, с друзьями, где мы играли, слушали музыку, обменивались впечатлениями и т.д. Я такие встречи называла «ассамблеями». Бывают педагоги, которые существуют как бы в отрыве от своего

класса. А мне всегда хотелось с кем-то поделиться, обменяться мнениями, поспорить, поиграть в какие-нибудь шарады и т.п.

Званий мне долго не давали. Но у меня были связи с Армянским культурным центром в Москве, где я регулярно выступала, кроме того я каждый год играла в Ереване, так что в результате мне присудили звание заслуженной артистки Армянской ССР.

— *Мария Степановна, я вспоминаю Ваш недавний концерт в Малом зале консерватории, когда Вы играли Шопена. У Вас совершенно особая манера прикосновения к инструменту, какая-то изящная полётность, грация. Это у Вас от Константина Николаевича?*

— Думаю, что это не совсем так. Что меня пленяло у Игумнова, так это его сердечность и непосредственность. И вот, как мне кажется, иногда мне удаётся следовать по этому пути, например, когда я недавно играла Колыбельную Чайковского–Рахманинова.

— *А кто, по-Вашему, наиболее был похож по манере на Игумнова, может быть, Олег Драгомирович Бошнякович?*

— Мне кажется, что он всё-таки иной, недаром он так хорошо прижился у Нейгауза, у которого учился в аспирантуре. У Олега звук более крупный, объёмный, как бы оперный. А у К. Н. всё звучало более камерно. Что касается другого талантливого ученика Игумнова — Наума Штаркмана, то на него впоследствии очень сильно повлияла Мария Израилевна Гринберг, тоже в прошлом ученица Игумнова, но игра которой уж совсем на Игумнова не похожа. Вот её влияние на игру Штаркмана я больше вижу, чем влияние Игумнова. С самой Гринберг я была хорошо знакома, но не сошлась, хотя могла бы. А с Олегом мы очень дружили. Хотя нас считали одно время конкурентами.

— *Среди Ваших коллег по Институту Гнесиных был и другой ученик Игумнова — Александр Львович Йохелес...*

— Честно сказать, я не сразу смогла его оценить. Он был человеком довольно резким, и я как-то выступила против него на одном заседании кафедры. Сейчас я бы не стала делать этого. Как музыкант он, конечно, был очень интересен. Был человеком чрезвычайно умным и знающим, но по-человечески он не был мне близок. И к тому же он всё-таки из другого поколения...



— *А если вспомнить о другом игумновском ученике, тоже Вашем коллеге по Институту Гнесиных, Борисе Моисеевиче Берлине?*

— Мне кажется, что он был очень талантливым, но интеллектуально не был столь уж широк и к тому же порою слишком себя высоко оценивал. Например, от учеников требовал полного подражания себе. Надо сказать, что Игумнов не слишком его жаловал и даже за глаза называл его «Берлин», с акцентом на втором слоге. Он был без сомнения оригинален, но на его педагогике всегда была печать некоторой экстравагантности.

— *А какие впечатления остались у Вас от Марии Вениаминовны Юдиной?*

— Я всегда ею восхищалась, и, кстати, на экзамене в аспирантуру, где она была в комиссии, ей очень понравилась моя смелость на коллоквиуме. По специальности я играла «Крейслериану», и на коллоквиуме я что-то слишком пылко сказала об Э. Т. А. Гофмане, которым тогда увлекалась, но который тогда был не очень в чести. И, помню, это очень понравилось Юдиной. Я бывала в её классе. Большой близости между нами не было, но, помимо игры, мне всегда очень нравились её высказывания, очень смелые и прямые.

— *Мария Степановна, в заключение я хочу задать вопрос, который задаю всем своим собеседникам. Складывается впечатление, что та великая эпоха, в которой Вам*

довелось жить, ушла безвозвратно, и сегодня музыкальном мире существуют совершенно иные «правила игры», ставятся иные задачи. В сегодняшнем восприятии музыкального исполнения слишком большое место занимает азарт борьбы, который столь естественен для спортивных состязаний, но отнюдь не является таковым в случае с музыкальным исполнительством. Ну, разумеется, всё это не ново, об этом в своё время ещё Г. Нейгауз говорил. Но мне кажется, что Г. Гульд был во многом прав, выступая в защиту звукозаписи, которой такой азарт не присущ.

— По-моему, дело не столько в самих пианистах или людях других музыкально-исполнительских специальностей. Просто сама жизнь стала совершенно другой. Отношение к искусству, к своей профессии совершенно изменилось. Появилось много прагматизма и даже цинизма, возникла, что называется, рыночная, занесённая с Запада психология, благодаря которой выживают и пробиваются наверх далеко не всегда самые талантливые, но самые активные люди, наделённые бойцовой хваткой. Хотя бывают, конечно, и исключения. И всё-таки я не уверена, что сегодня могли бы «пробиться» такие люди, как Софроницкий, Бошнякович, может, и сам Игумнов в этой среде просто потерялся бы. Поэтому я отрицательно отношусь к конкурсам. Даже если вообразить себе ситуацию, при которой все члены жюри стремились бы только к объективности и справедливости, всё равно ничего хорошего бы не получилось, в лучшем случае — какой-то компромисс, который зачастую и возникает в результате борьбы интересов.

Ведь только потому, что молодой исполнитель, к тому же во многом случайно, выскочил на первое место, он может жить, то есть иметь концерты и т.д. Кто-то когда-то мне сказал такую фразу: «Конкурс — это фиксация момента». И, кроме того, когда узнаёшь всю эту кухню, становится противно, и меня очень огорчает, что нынешние молодые люди воспринимают всё это как должное.

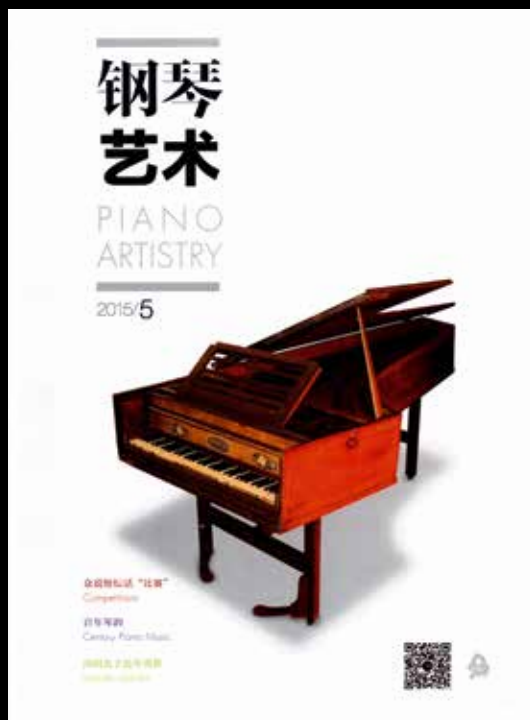
Совсем иная атмосфера и в нашей Академии. Когда кафедрой руководил Теодор Давидович Гутман, то все вопросы мы решали вместе, все участвовали в обсуждении. Сейчас, увы, ситуация иная.

Но, в общем, возвращаясь к прошлому, я всё равно считаю себя счастливой, продолжаю работать и радоваться жизни. ■

Беседовал Андрей ХИТРУК

Фото из личного архива М. С. Гамбарян

钢琴艺术



«ИСКУССТВО ФОРТЕПИАНО» — первый и единственный в Китае журнал, посвящённый фортепианной теме, был создан в 1996 году. Сегодня это самое авторитетное профессиональное периодическое издание в сфере академической музыки. Его публикует «Издательство народной музыки». Главный редактор — известная китайская пианистка и педагог Чжоу Гуанжэнь. В редакционную коллегию входит также известная пианистка Бао Хуэйцяо.

«ИСКУССТВО ФОРТЕПИАНО» знакомит читателей с актуальной информацией, повышает профессиональный и эстетический уровень исполнителей и педагогов.

Рубрики журнала: «Интервью и беседа», «Знаменитые пианисты и известные фортепианные произведения», «Педагогика», «Критика», «Новости фортепианного мира». Затрагиваются животрепещущие темы, формы подачи материалы — живые и неординарные.

Коллектив «ИСКУССТВО ФОРТЕПИАНО» — это высокопрофессиональные редакторы и авторы, накопившие за годы работы бесценный опыт. Журнал любим читателями, а это — высший показатель качества.



Ушла из жизни Екатерина Юрьевна Гениева. Наша культура лишилась одной из опорных фигур, символизировавших живой контакт отечественной культуры с мировым пространством интеллектуальной жизни человечества. Душа не хочет смириться с утратой. Не умирающее «чувство памяти» словно влечёт к продолжению диалога и тревожит мысль.

Судьбою ей придан был чудесный дар дружбы. Она вселяла чувство дружбы во всех, кого выделяла из толпы. По-видимому, чувство недоверия к человеку, избранному её сознанием, просто отвергалось. Это была личность, сохранившая суверенитет в ситуации постоянного внешнего прессинга, грозящего аннексией воли и инверсиями драгоценных для неё значений. Суверенитет воли, поверенной светлым разумом и силой интеллекта,— главный объект внутренней защиты, точнее,— самообороны. Её оружием был ум. Ясный, всеохватный, тревожный и необыкновенно добрый. Её личность при всей необычности и особенности её позиции в культурных процессах времени не воспринималась как нечто окутанное покровом тайны. Она всегда в ярких лучах светящихся событий, ею же порождённых. Её облик виден всем, но её стремления не всем вняты и понятны. Она в позиции фигуры, отмеченной чертами гениальности: ей видна далёкая перспектива торжествующего добра. Ей видно то, что не видно другим. Ясновидящие всегда живут в ореоле подозрений. Власть насторожена к свободно устремлённому духу. Но на помощь всегда приходила эластичность ума. А главное—очевидная патриотичность побуждений. Россия казалась ей бесценным бриллиантом в мировой короне культуры, венчающей человечество. Её патриотизм был прямо противоположен властной прагматике расплющенного родоплеменного, необходимого в данную минуту «патриотизма». Всё замкнутое на себе ей претило. Она была человеком Культуры и видела

Россию в созвездии культур мира, находящихся в вольном диалоге. Укрепление культуры своей страны—её главная цель. Возглавляемый ею Институт «Открытое общество» центральным стремлением фактически объявил создание культуры, открытой к диалогу с миром. Для этого собственная культура должна обладать непререкаемой силой, внутренней энергией развития, а главное,—той мерой социальной значимости в обществе, которая гарантирует совершенствование самого этого общества.

Моя встреча с ней—это плодотворная случайность в бурные яркие дни 90-х, освещённые зарницами надежд и предчувствий расширяющейся жизни. Её мгновенный отклик на идею воссоздания художественного передвижничества в России определил судьбу начинания. При первой же встрече я понял, что передо мною удивительная личность, способная видеть мир не с одной, а со многих сторон. Она хранительница книг, а книга—символ культурного мироздания. Живущий под его куполом и чувствующий его вселенский масштаб способен постичь глубинную ценность культуры своего пространства. И строить, сообразуясь с ощущением высшего Контакта, чтобы в своём царстве Созидания обозначить сакральность единства основания всей суммы культурных различий. С уходом этой уникальной личности мы лишились не просто выдающегося организатора, мы лишились строителя духовного пространства. Но вот парадокс: уход подобной личности не только отнимает, но и одаривает. Посмертная память о ней может оказаться действенной памятью, прирастившей к собственным мироощущениям также и светносные свойства её духовности: чувство свободы и суверенности воли, связавшей в узел толерантность, высшую интеллектуальную принципиальность и культ целесообразной доброты.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

«ТЫ — ВЕЛИЧИНА
ИСКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ, Я —
СКРОМНЫЙ ЧЕРНОРАБОЧИЙ»
М. Пресман и А. Скрябин

36



Имя Матвея Леонтьевича Пресмана (1870–1941) — пианиста, педагога, просветителя, редактора, музыкально-общественного деятеля, стоявшего у истоков развития профессионального музыкального образования в Ростове-на-Дону, ныне почти забыто и упоминается лишь в связи с биографией С. В. Рахманинова. А между тем, это был видный музыкант, признанный и высоко оценённый своими современниками. Среди тех, с кем близко общался Пресман, — В. И. Сафонов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. И. Зилоти, А. С. Скрябин. В жизни последнего Матвей Леонтьевич занимал совершенно особое место. Друг детства и юношества, соученик по Московской консерватории, Пресман был одним из немногих, дружбу с которым композитор сохранил на многие годы и до конца своих дней. Несмотря на достаточно широкий круг общения, в последние годы жизнь Скрябина протекала достаточно изолированно и замкнуто. Но в его окружении по-прежнему присутствовал Матвей Пресман, отношения с которым в этот период, наоборот, стали ещё ближе...

История этой дружбы весьма интересна и увлекательна, но на фигуре Пресмана стоит остановиться чуть подробнее, с целью представить его читателю.

Матвей Леонтьевич Пресман — один из крупных музыкантов своего времени, всю свою жизнь посвятивший развитию отечественной культуры и образования. Он принадлежит к выдающейся плеяде музыкантов — продолжателей традиций московской фортепианной школы. Во всех областях своей разносторонней деятельности Матвей Леонтьевич неизменно проявлял себя отличным профессионалом, преданным своему делу. Основатель и бессменный руководитель Ростовского музыкального училища (1896–1912), основоположник профессионального музыкального образования в Ростове-на-Дону, Пресман избрал делом всей жизни преподавание и музыкально-общественную деятельность, хотя обладал несомненным пианистическим даром и, по словам Скрябина, был любимым учеником Николая Сергеевича Зверева.

У профессора Зверева они впервые и встретились почти детьми, оба обучались в его классе игре на фортепиано. Помимо них, в это же время учениками маститого педагога являлись С. В. Рахманинов и Л. А. Максимов. Пресман единственный из всех соучеников-«зверят» Скрябина, с которым у композитора дружба детская переросла в дружбу на всю жизнь. На протяжении всего времени отношения этих двух музыкантов ничем не омрачались. Что касается других одноклассников, то с ними у Скрябина всё сложилось по-разному. Отношения Сергея Васильевича Рахманинова и Александра Николаевича можно было назвать скорее товарищескими. Современники часто противопоставляли друг другу этих двух великих русских композиторов

и пианистов. Другими они не были, но относились друг к другу вполне сдержанно и корректно. Интересен тот факт, что дружба с Матвеем Пресманом являлась тем немногим, что связывало двух композиторов-соперников. О четвёртом из «зверят» — Л. А. Максимове — известно немного, кроме того, что дружба детства не мешала ему выступить в печати с резкой критикой симфонии Скрябина, после чего их отношения разладились...

Отношения же Скрябина и Пресмана прошли проверку и временем, и испытаниями. В разные моменты их жизни они подтверждали свою дружбу и словом, и делом. Сохранившиеся документы свидетельствуют, что Пресман, живший в провинции, за тысячу километров от Москвы, сыграл важную роль в судьбе своего великого друга, неоднократно оказывал ему неоценимую помощь в решении его профессиональных проблем, за что Скрябин был ему искренне благодарен. Поистине уникальна роль Матвея Леонтьевича в увековечивании памяти Скрябина: он — едва ли не единственный, кто запечатлел для потомков облик великого музыканта в его детские годы, впервые предоставил для публикации письма Александра Николаевича. И Скрябин не оставался равнодушным к драматическим событиям в жизни ростовчанина, когда тому так была нужна моральная поддержка и реальная помощь.

История их дружбы сохранила много свидетельств их жизни, интересных страниц, характеризующих личности этих двух музыкантов. Сохранившаяся переписка приходится на последние годы жизни Скрябина. Об отношениях между этими периодами нет данных, но представляется, что дружба их не прекращалась, а лишь на некоторое время прерывалась в силу жизненных обстоятельств: Пресман уехал в Ро-

стов, Скрябин несколько лет жил за границей. Возобновили они общение после окончательного возвращения Александра Николаевича на родину. Безусловно, они нуждались друг в друге, их тянуло друг к другу — гениального композитора и провинциального директора. Влекло, несмотря на то, что Скрябина современники характеризуют как человека мягкого, застенчивого, мнительного и болезненно-самолюбивого, доверчивого, плохо разбиравшегося в людях, а о Пресмане вспоминают как о человеке с кипучей энергией, волей к деятельности, талантом руководить и созидать новое дело. Вероятно, эта «взаимная разнота» и роднила их. Подобно пушкинским героям, «они сошлись, волна и камень, стихи и проза, лёд и пламень...». Различным был и их общественно-музыкальный «вес». Пресман писал Скрябину, пусть и с чрезмерной скромностью: *«Пути жизни наши — различны: ты — величина исключительная, я — скромный чернорабочий»¹*.

Матвей Леонтьевич размышлял о друге и после его ухода из жизни, отдав дань его памяти в виде своих «Воспоминаний». Они напечатаны в сборнике к 25-летию со дня смерти композитора (1940)². Ещё раньше Пресман выступил инициатором публикации адресованных ему писем великого музыканта в «Русской музыкальной газете». Наряду с другими эпистолярными и мемуарными материалами, они закладывали основу будущей научной «скрябиняны», и по сей день широко используются исследователями жизни и творчества композитора. Позднее, с существенными дополнениями они были переизданы вместе со всей остальной перепиской композитора³. Что касается посланий Пресмана Скрябину (11 писем и одна телеграмма), то они хранятся в архиве ВМОМК имени Глинки и ни разу не были опубликованы.

Интересные строки о друге Скрябине Матвей Леонтьевич оставил и в своем «Уголке музыкальной Москвы 80-х годов». Некоторые эпизоды из этих мемуаров повторяются в «Воспоминаниях» 1940 года. Последние же — самые развёрнутые по содержанию — выделяются среди других повествований о детстве Скрябина.

О ранних годах Александра Николаевича оставили воспоминания также его тётя Любовь Александровна и Л. А. Лимонтов⁴. Первая описывает жизнь будущего гения в кругу семьи, второй — его пребывание в кадетском корпусе. Мемуа-

ры Пресмана отличаются тем, что характеризуют юного музыканта как ученика Зверева, его первые пианистические шаги и композиторские опыты. Многие факты из жизни Скрябина, особенно времён его учебы в консерватории, стали общеизвестными благодаря именно Пресману. Написанные с большой теплотой и любовью воспоминания ростовчанина воссоздают отнюдь не идеализированный образ Скрябина, они полны размышлений, оценок творчества, из которых вырисовывается живой образ композитора.

Конечно, он сообщает сведения, встречающиеся и у других авторов. Как и они, Пресман вспоминает Скрябина слабеньким и хрупким мальчиком, свидетельствует о безусловной одарённости и таланте, которые отличали его с детства, о блестящей музыкальной памяти, о быстром продвижении Скрябина-пианиста, о художественной зрелости молодого композитора. Но воспоминания Пресмана ценны, в первую очередь, тем, что раскрывают такие стороны личности композитора и факты из его жизни, которые были известны только мемуаристу. Так, например, именно благодаря Пресману стал широко известен следующий эпизод: крупнейший музыкант и дирижер В. И. Сафонов, придя на оркестровую репетицию Второй симфонии Скрябина, держа обеими руками партитуру и потрясая ею в воздухе, сказал артистам оркестра: «Вот новая Библия». Кстати, этот факт, относящийся к началу 1900-х годов, свидетельствует о том, что их общение не прерывалось и между окончанием консерватории и последними годами жизни Скрябина.

От Пресмана потомки узнали и о том, как увлеклись желанием овладеть виртуозным пианизмом, Скрябин во время учёбы в консерватории «переиграл» себе руку. Эпизод этот вошёл едва ли не во все биографии автора «Прометейя», но важные подробности этого происшествия присутствуют только у Пресмана. К болезни руки привели чрезмерные самостоятельные занятия Скрябина. Мотивом этого поступка было желание «блеснуть своим пианизмом» и сравняться с И. Левиним в способности извлекать из инструмента глубокий звук. Но Скрябин-пианист не обладал от природы крупными виртуозно-пианистическими данными, для него, напротив, были характерны лёгкость, интимность, нежность и полётность звука. От мемуариста же известно и то, как потом Сафонов «лечил» своего ученика от последствий его действий — «посадив» на концерты Моцарта и строжайше запретив Скрябину временно играть технически трудные вещи.

1 Пресман М. Л. Письма и открытки Скрябину А. Н. Письмо от 24 мая 1911 / М. Л. Пресман // ВМОМК им. Глинки. — Ф. 31, № 733.

2 Пресман М. Л. Воспоминания о Скрябине / М. Л. Пресман // А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти — М.: Музгиз, 1940. — С. 32–40.

3 Скрябин А. Н. Письма. Сост. и ред. А. В. Кашперов / А. Н. Скрябин. — М.: Музыка, 1965.

4 А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти — М.: Музгиз, 1940. — С. 7–31.



Н. С. Зверев со своими учениками
Сидят (слева направо): А. Скрябин, Н. Зверев, Н. Черняев, М. Пресман;
Стоят (слева направо): С. Самуэльсон, Л. Максимов, С. Рахманинов, Ф. Кёнеман

Воспоминания Пресмана добавляют множество новых штрихов к образу Скрябина. Так, Матвей Леонтьевич отмечает невероятную непоколебимость и твёрдость Скрябина в музыкальных вопросах — «в этом отношении все его внешние характерные черты не имели ничего общего с заложённой в нем творческой силой»; свидетельствует об исключительной жизнерадостности Скрябина в обычной жизни, о почти мальчишеской непосредственности Александра Николаевича; раскрывает и новые подробности формирования композиторского стиля, отмечая в некоторых его детских сочинениях влияние композитора Иенсена. Последний факт, возможно, и не столь значительный, может также заинтересовать исследователей-скрябинистов.

В целом, говоря о творчестве Александра Николаевича, Пресман признаётся, что несмотря на личную большую дружбу с детских лет, произведения Скрябина долгое время вызывали в нем протест, и поначалу он решил глубже в них «не вникать». Но как настоящий музыкант, постоянно стремящийся постичь новое, он задался целью понять музыку Скрябина, проделал большую работу в этом направлении и, возможно, тем самым подал пример другим: вслушиваться, вникать. Это обстоятельство является, без-

условно, важной деталью к характеристике самого Пресмана, говорит о его воле, пытливости, стремлении «понять и полюбить Скрябина».

И он любил его, выражая это не только на словах, но и на деле.

Занимаясь в родном Ростове-на-Дону активной музыкально-общественной деятельностью, Пресман дважды выступил организатором концертов Скрябина по Югу России. Впервые композитор приезжал с концертами в Новочеркасск, Ростов и Екатеринодар в январе 1911 года. Это была вторая после волжского турне (организованного С. Кусевицким) гастрольная поездка Скрябина по городам российской провинции. До этого он играл лишь в Москве и Петербурге. Вторые гастроли по Югу были организованы Матвеем Леонтьевичем через год, уже после разрыва композитора с Кусевицким. Оба этих «пресмановских» турне были чрезвычайно важны для Скрябина: как в плане просветительском — в виде пропаганды его творчества в провинции, так и материальном, что тоже имело значение для композитора в те годы.

В этот период жизни Александр Николаевич особенно хотел видеть себя окружённым настоящими друзьями, так как разрыв с Кусевицким повлёк за собой затруднительное материальное

положение и, как следствие, подавленное психологическое состояние композитора. Точные причины разрыва установить трудно. Несмотря на то, что Кусевицкий всегда тщательно готовил скрябинские сочинения и чутко, глубоко улавливал в исполнении их тонус, композитора тяготила шумная торжественность вокруг его концертов, которая создавалась Кусевицким, соединявшем в себе блестящий музыкальный дар с талантом организатора и антрепренера. Поводом для ссоры послужил финансовый вопрос. В итоге Скрябин оказался «на мели» — без издателя, без дирижёра, без антрепренёра.

Пресман в этой ситуации выступил целиком на стороне Скрябина. Он по собственной инициативе устроил его переход к А. И. Зилоти. Тот, знавший и высоко ценивший композиторское и исполнительское дарование Скрябина, с радостью согласился пригласить его участвовать в организуемых им симфонических и камерных концертах. Из переписки Александра Николаевича и Матвея Леонтьевича видно, что Пресман явился единственным посредником в этом деле, связующим звеном между Зилоти и Скрябином. Последний писал Зилоти: «Судьба захотела соединить нас, воспитанников дорогого Николая Сергеевича... Радуюсь сблизиться с Вами в общей деятельности». Пресман проявил в этом деле необыкновенную предприимчивость и деликатность. Самолюбие и гордость Скрябина не позволяли ему предлагать себя и свои произведения кому-либо, но Матвей Леонтьевич сумел устроить всё очень удачно, не задев при этом подобных чувств композитора и найдя подход как к нему, так и к Зилоти.

Пресман был рад переходу Скрябина к Зилоти. В письме к композитору Матвей Леонтьевич признавался, что его «радует союз истинных, порядочных людей, у которых на первом плане искусство и оба Вы — его вернейшие и честнейшие служители; не знаю, как кому, а мне такой союз и такие люди дороже самого близкого родного человека». Будучи истинным музыкантом, посвятившим всю свою жизнь служению искусству, Пресман и в других ценил то же самое, и, как видно, старался не только себя окружать такими людьми, но и объединять их.

Скрябин, в свою очередь, тоже принимал участие в судьбе ростовчанина. Он поддержал своего друга в конфликте с дирекцией Ростовского отделения Русского музыкального общества. Эта драматическая страница жизни Матвея Пресмана известна, во многом, благодаря вмешательству в это дело С. В. Рахманинова (который на тот момент занимал высший в Рос-

сии музыкально-административный пост помощника по музыкальной части председателя главной дирекции РМО). Рахманинов, Зилоти, Скрябин приняли в этом конфликте сторону ростовского директора. Это говорит о том, что эти крупные и авторитетные музыканты ценили дружбу с Пресманом, признавали его правоту. Зная, что Матвею Леонтьевичу требуется моральная поддержка, Скрябин писал: «Очень прошу тебя, дружок, не унывай! а линию свою веди! Настойчивость всё побеждает!»; «мне нечего говорить о том, как я буду радоваться твоей победе, но в данном случае меня интересует ещё и идейная сторона вопроса. Ведь ты борешься с необузданным самодурством людей».

Именно в связи с «делом Пресмана» участились встречи Скрябина и Рахманинова, которые за всю историю их взаимоотношений были очень редки: «Вчера был у Рахманинова и передал ему всё, что знал, о твоих неприятностях с дирекцией, а главное — рассказал, в каком нервном состоянии ты находишься. Рахманинов принимает всё это очень близко к сердцу и ещё раз подтвердил свое намерение сделать всё возможное для твоего удовлетворения».

Старался помочь другу Скрябин и впоследствии, когда разногласия ростовчанина с местными властями были близки к «точке кипения» и уход Пресмана из училища был неизбежен. Композитор вёл переговоры с Б. П. Юргенсоном и А. Б. Гольденвейзером о возможном устройстве Матвея Леонтьевича на работу в Московскую консерваторию. Хоть хлопоты эти и не увенчались успехом, важен сам факт участия великого Скрябина в делах своего ростовского друга.

О добрых отношениях этих двух замечательных музыкантов очень редко упоминают. Для биографов Скрябина они являются незначительной страницей его жизни. О Пресмане если и пишут, то как о друге Рахманинова. Возможно, потому, что мемуары Пресмана «Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов» впервые были опубликованы и публикуются до сих пор в «Воспоминаниях о Рахманинове». Между тем, дружба Скрябина и Пресмана была не менее значимой для них обоих. В жизни друг друга они сыграли отнюдь не второстепенные роли.

Л. А. Скрябина пишет в своих воспоминаниях, что Александр Николаевич любил и ценил людей по их достоинству и таланту, невзирая на звание и происхождение. И гениальному композитору было за что ценить своего провинциального друга. ■

Айшат КОККЕЗОВА

6+

3 ОКТЯБРЯ

2015 суббота

начало в **14:00**

БОЛЬШОЙ ЗАЛ

МГК им. П.И. Чайковского

ВСТАНЬ И ИДИ!

Третий благотворительный концерт в помощь детям с ДЦП

Лукас Генюшас (фортепиано)
Полина Осетинская (фортепиано)
Павел Нерсесьян (фортепиано)
Яков Кацнельсон (фортепиано)
Никита Борисоглебский (скрипка)
Александра Федотова (скрипка)
Максим Рысанов (альт)
Сергей Полтавский (альт)
Борис Андрианов (виолончель)
Сергей Суворов (виолончель)

Ф. Шопен. Этюды
Р. Шуман. Фантастические пьесы, ор.73
Л. Десятников. Вальс "В честь Диккенса"
Д. Скарлатти. Сонаты
П. Хиндемит. Соната для альта и фортепиано, ор.11 №4
С. Ахунов. «Лесной царь»
И. Брамс. Фортепианный квинтет фа минор, ор.34

Ведущий концерта –
Артём Варгафтик

Все средства от продажи билетов идут на полную или частичную, в зависимости от тяжести заболевания, оплату реабилитационных курсов и покупку инвалидных колясок детям с ДЦП, зарегистрированным в специальной программе «Встань и иди!» Благотворительного фонда «Адреса милосердия» и ожидающим помощи.

ПРОДЮСЕРСКИЙ ЦЕНТР
ART-BRAND



МОСКОВСКАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
moscons.v.ru

АДРЕСА МИЛОСЕРДИЯ
благотворительное общество

Belcanto.ru

«Арт-Центр плюс»
**Музыкальный
Клондайк**

ОРФЕЙ
99.2 FM

**Музыкальная
жизнь**

**Radio
ЮРМ**

ЗАКАЗ БИЛЕТОВ: В КАССАХ БЗК – 8 495 629 94 01 WWW.MOSCONSV.RU, НА САЙТАХ WWW.ART-BRAND.RU, WWW.ADMIL.RU И ПО ТЕЛЕФОНУ 8 903 777 23 32



Павел РАЙКЕРУС: «НАСТУПИЛО ВРЕМЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ»

43

— На фестивале «Лику современного пианизма» Ваше выступление прошло при полном аншлаге — в Санкт-Петербурге Вы очень популярны. Но в столице и в других городах Вас знают меньше. Расскажите немного о себе, как Вы оказались в мире музыки?

— Действительно, на столичной сцене я появляюсь редко, но, помимо зарубежных гастролей, в других городах нашей страны стараюсь играть регулярно и самые разные программы. Так что география моих концертов в России весьма обширна. Мир музыки окружал меня с самого рождения благодаря маме — настоящей поклоннице музыкального искусства и человеку с тонкой музыкальной интуицией. Можно сказать, у меня было счастливое детство — мне никогда ничего не навязывали против воли, а музыка со временем просто стала частью моих повседневных детских занятий. В семье многие получали музыкальное образование, но профессией музыка стала только для моего деда — Глеба Павловича Кропочёва, военного дирижера, человека многогранного, творческого. Его диплом об окончании Московского института военных дирижёров подписан Д. Д. Шостаковичем, который также председательствовал во время его поступления и к личности которого дед до конца жизни хранил особое отношение и глубочайшее уважение. Глеб Павлович волей судьбы стал военным дирижёром, но его интересы не ограничивались исполнением только военной музыки: он создал аранжировки для духового оркестра, стал автором ряда партитур, расширяя таким образом возможности оркестра исполнением классического репертуара. Именно деду я обязан знанием азов теории музыки и первым исполнительским опытом. Его любовь и вера в меня помогли также с ранних лет ощутить свою принадлежность миру музыки. «Абсолютное погружение» произошло, когда я поступил в школу-десятилетку при консерватории в класс Александра Михайловича Сандлера, в дальнейшем став его студентом и аспирантом. Нашему творческому и человеческому

союзу уже 20 лет. Вообще мне повезло — судьба подарила мне в самом начале пути возможность учиться у замечательных музыкантов, каждый из которых представляет собой яркую индивидуальность. Также отдельным и значимым событием в моей профессиональной жизни была и по сей день остается встреча с выдающимся педагогом, музыкантом Мариной Вениаминовной Вольф, благодаря рекомендации которой в дальнейшем я и оказался в классе А. М. Сандлера.

— Вы стажировались в Высшей школе музыки в Дрездене. Что Вам дало обучение за рубежом? Чего, возможно, не хватает российским консерваториям в сравнении с европейскими?

— Моя стажировка длилась довольно непродолжительное время, и обучался я «наездами». Но когда мне удавалось погружаться в тамошнюю студенческую среду, я чувствовал её атмосферу, как в любом ВУЗе со своей историей. А дрезденская Hochschule имеет значительную музыкальную историю, как и сам город. Также ощущался определенный «уклад жизни», который заключался, пожалуй, в высокой степени организованности, в дисциплине. Для меня, человека с русской душой, это был полезный опыт. В профессиональном отношении там также господствует более рациональный подход. Многому изучается через постижение логикой, часто с аналитической позиции. Меньше «души флёра», субъективного начала, больше конкретики. Я не стану сравнивать систему обучения в консерваториях России и Европы — это отдельный и слишком масштабный вопрос. Скажу о том, что меня огорчает в России. Казалось бы, всего в достатке: способная молодежь, выдающиеся музыканты-педагоги, сильные традиции, монументальная история. Но есть и бюрократия, которая в принципе является частью современной жизни, но особенно пагубно её влияние в творческой среде. Зачастую это проявляется в диктаторских действиях «сильных мира сего». И здесь можно на-

блюдать забавную тенденциозность сознания (в «лучших традициях» российского чиновничества): чиновник, неважно какого уровня, — это такой «королёк, небожитель», личные амбиции которого и собственное представление о том, что такое хорошо, а что такое плохо, влияют самым серьёзным образом на судьбу молодых музыкантов, нередко становясь для них «приговором»... Высокая шкала профессионализма подменяется дурновкусием личных симпатий и антипатий, что чаще всего создаёт ложное представление об уровне и атмосфере «местечковости». Это обстоятельство, конечно, не может не иметь негативных последствий. Очень жаль, если понятие «профессиональная объективность, честность» уходит из нашей жизни... Но этот вопрос ещё более «вязкий» и требует отдельной, не разовой и более открытой дискуссии. Бывает, что есть все условия (блага и желание), но ещё отсутствует должный профессиональный уровень — тогда это, как мне кажется, путь в прогрессе, потому что есть к чему стремиться. Но бывает, что есть возможности, и их невероятное количество, но нет вести — это путь в никуда.

— Многие исполнители стараются понравиться публике, дать то, что она ожидает — эпатаж, внешнюю эффектность, действовать по ситуации в угоду её запросам. Во время Вашего концерта у меня сложилось впечатление, что для Вас публика как будто не существует — настолько Вы погружены в музыку. Учитываете ли Вы запросы конкретной публики или предпочитаете вести её за собой?

— Знаете, я не уверен, что публика ждет от артиста эпатажа. Во всяком случае, та её часть, которая ходит в академические залы. В нашем деле эпатаж представляется мне качеством, характеризующим отклонения, это в некоторой степени проявление абсурда. История знает такие примеры. Одни выходили на эстраду в кирзовых сапогах, сажая рядом кошек, которые при первых звуках, мяукая, расползались по залу; иные палили из пистолета холостым зарядом — таким образом, вероятно, оповещая о начале «концерта». Другие вообще сводили счеты с жизнью просто потому, что она им представлялась ненужной и неважной, и потом об этом узнавали из газет. Это тоже проявления эпатажа. И они связаны с определённым историческим временем. Но факт подобного абсурда может оставаться лишь в контексте истории, но не в искусстве. К искусству он не имеет никакого отношения.

А значит и к нам, «воспроизводителям» музыки, он не может иметь отношения.

Другое дело внешний эффект. Это понятие всегда существовало, а в последнее время стало особенно популярно среди исполнителей. Но что к нему относится? Думаю, здесь надо идти от слова «внешний», точнее «вне». Конечно, существует понятие внешнего вида, и это нормально. Артист должен выглядеть не просто хорошо, он должен «радовать» глаз публики. Потому что люди в зале не только слушатели, но и зрители. И в данном случае умение выглядеть аскетично, но выразительно — большое и важное умение. Другое дело, когда речь идет о внешней активности исполнителя. Сколько физических ресурсов задействовано одновременно: жестикуляция, мимика, движения тела, позы. Пианисты в этом особенно преуспевают, видимо, в силу специфической природы инструмента, позволяющего играющему раскрыть собственную физиологию «в полной красе». Тут можно наблюдать бесчисленное разнообразие «удивлённых лиц», «улыбок» и «грустей», «выпученных глаз», «свисающих или вздымающихся голов», всевозможных «видов дирижирования» и т. д. Конечно, это производит эффект, но скорее зрительский. И у определённой части публики это всегда востребовано. Однако насколько подобное поведение на пользу исполняемой музыке, всегда ли оно ею продиктовано или зачастую это исполнительское клише? Мне, как человеку и слушателю с иной психофизикой, подобные действия исполнителя только мешают. Повторюсь, публика представляется мне разной: на одном концерте почти всегда рядом сидят люди с самыми разными запросами. Но всем не угодишь — и не стоит пытаться! Каждый сам выберет, на чем сосредоточить внимание. Иной вопрос — исполняемый репертуар. Есть сочинения, подразумевающие «сценическую активность», написанные в том числе для эффекта (но не ради него!), и среди таких сочинений огромное количество превосходной музыки. Играть её нужно соответственно. Странно бы выглядело исполнение «Дикой охоты» пианистом, сидящим сычом за роялем со скучающим лицом. Но, с другой стороны, чрезмерные внешние проявления в сокровенной лирике тоже ни к чему хорошему не приведут. Кажется, Дебюсси говорил, что музыка должна доставлять удовольствие. Вот я считаю, что не исполнитель, а музыка должна вызывать те или иные эмоции, а задача исполнителя стараться их передать. И ко-



гда в зале наступает настоящая тишина, для меня, как для артиста, это тот самый момент — «момент истины».

— *Вы выступали в том числе в лучших залах Москвы. Есть ли разница между московской и петербургской публикой?*

— Мои выступления в Москве начались в юном возрасте, и, может быть, в силу недостаточного опыта мне представлялось, что московская публика строже. Поэтому каждое появление на столичной сцене в эмоциональном ощущении было для меня сверхответственным. С опытом преувеличения ушли. Но сам факт моих выступлений в Москве — своеобразной «советской Вене», полной исторических и музыкальных «памятников» — был и остается для меня особенным. По поводу различия — если оно и есть, то не таких масштабов, чтобы специально его определять. Настоящие ценители или просто преданные и готовые к сопереживанию слушатели есть не только в Москве или Петербурге, их можно встретить во многих городах. Но настораживает другое. Например, то, что «мобильное сопровождение» чаще встречается именно в залах обеих столиц, чем других городов.

— *А о зарубежной публике что Вы можете сказать?*

— Кардинальных отличий между российской и зарубежной публикой, на мой взгляд, нет. Разве что звуки телефонов там — действительно редкость, не знаю, в силу уровня технического обеспечения залов или иных причин. За рубежом, быть может, чаще приходится учитывать репертуарные предпочтения. Какие-то «диковинки», малопопулярные сочинения или, к примеру, поздний Лист, который действительно требует не просто любви к музыке и желания её слушать, а непосредственных знаний, специального предварительного настроя, — всё это большого успеха иметь не будет, потому что для европейской публики концерт является в первую очередь источником получения удовольствия, элементом светской жизни. И визуальное начало — внешний артистизм, оригинальность, яркость образа — играют важную роль. Человек вряд ли добьётся большого успеха, если выйдет, на полтора часа уткнётся в рояль и будет «бурчать себе под нос» что-то медленное и тихое, пусть и с философским видом. В хорошем смысле сценический эффект всегда вознаграждается, если он без пошлости или преувеличения. Так и должно быть. Публика «идёт» за исполнителем, и тогда её реакция, как правило, естественна.

— *Программа Вашего концерта на фестивале в Петербурге была довольно необычной. Вы объединили Бетховена, Равеля и Рахманинова — не самых близких по духу композиторов.*

— Выбранные сочинения сами по себе настолько самодостаточны, что не требуют быть чем-то объединёнными, кроме рамок самого концерта. И, тем не менее, общее между ними есть. Это и цикличность формы, и образность, и программность. Кроме того, все произведения являются в определённом смысле этапными. Багатели Бетховена — его последний фортепианный опус. Это некий рубеж не только в творчестве композитора, но и в более широком музыкальном смысле — в «скромном» жанре миниатюры происходит движение от классицизма к романтизму. Было бесконечно интересно работать с этим сочинением! Я очень люблю миниатюры. Особый интерес — наблюдать за ювелирной работой композитора, за тем, как из мельчайших подробностей составляется яркий целостный образ.

«Отражения» Равеля — наоборот, ранний цикл, который его старшие современники ча-

сто критиковали — звукопись в то время и в тех традициях почему-то не убеждала. Однако ранний период его творчества для меня особенно важен. Образность музыкального языка, которая временами переходит в ту самую звукопись, то есть практически в изобразительное повествование посредством звуков, — это всегда меня захватывало и как слушателя, и как исполнителя. И, быть может, некоторая фактурная «многословность», во многом присущая композиторской молодости, абсолютно оправдана свежестью, непосредственностью гармонии и искренностью интонаций. Что касается сонаты Рахманинова, то это тоже весьма неоднозначное произведение, и о ней нужно говорить отдельно.

— *Первую сонату Рахманинова играют значительно реже, чем Вторую. Некоторые считают, что её трудно собрать по форме, что она не имеет столь яркого тематизма, как Вторая.*

— Если обратиться к истории, то Рахманинов, который, кстати, сам играл её довольно часто, тем не менее, имел довольно мрачный прогноз о будущем этого сочинения. Он писал в одном из писем, что закончил сонату, получилось нечто огромное и непреодолимо трудное, и вряд ли кто-то будет её играть. Одно время он хотел её оркестровать и сделать из неё симфонию, но из-за сугубо фортепианного фактурного изложения это оказалось невозможным. Однако в последние годы её стали больше играть, что лично меня только радует, поскольку я ещё с юношеских лет люблю это сочинение. Соната действительно сложна и технически, и «архитектурно». Тематизм здесь более скупой (особенно в сравнении с другими сочинениями Рахманинова, к примеру, с Третьим фортепианным концертом, с которым она сочинялась практически в один период), но он оправдан собственным замыслом — почти все темы сонаты являются трансформацией в контексте судьбоносного мотива *Dies irae*. И то, с какой художественной мощью композитор его разрабатывает, ошеломляет! Может быть, темы сонаты кажутся не столь яркими, потому что мы привыкли к другому Рахманинову? Несмотря на монументальную симфоническую форму, в ней множество деталей, полифонии. Также мне соната была интересна и потому, что это одно из немногих программных произведений, оно написано по «Фаусту» Гёте. Каждая из частей соответствует герою или действию (по свидетельству самого автора, в том чис-

ле из писем к первому исполнителю сонаты — Игумнову), и лично для меня в этом сочинении с большой силой воздействия проявляется другая выразительная сторона рахманиновского гения — образность, переходящая в звукопись. В сочетании с неизменным по силе воздействия драматизмом и архитектурной рахманиновского стиля соната производит грандиозный эффект!

— *Как у Вас происходит таинство постижения нового сочинения?*

— Во многом для меня это тоже таинство. Хотя технология простая: вначале я просто читаю с листа, стараясь охватить целое. Ясное дело, что с первого раза совершенным образом сыграть невозможно. Но открывается структура, и через неё погружаешься в детали. А дальше, конечно, начинается более кропотливая работа.

— *В Вашем репертуаре есть и музыка современных авторов. Как часто Вы её исполняете? Как Вы относитесь к современным фортепианным произведениям?*

— Современные сочинения есть в репертуаре практически любого пианиста, хотя бы единожды участвовавшего в международном конкурсе, так как обязательное включение в конкурсную программу музыки современных авторов уже перешло из моды в традицию. И мой исполнительский опыт не исключение: до тех пор, пока я принимал участие в конкурсах, я был вынужден иметь дело с различным современным фортепианным материалом. Однако бывали и позитивные моменты. Например, будучи студентом, я был приглашён исполнить различные сочинения для фортепиано с оркестром молодых композиторов — студентов Московской консерватории на фестивале «Молодёжные академии России». Сам фестиваль был весьма масштабным по времени проведения и имел разнообразную географию. Наряду с классическими образцами, активно исполнялась новая музыка, в том числе написанная студентами. У нас сформировалась своя молодёжная среда, и было очень интересно! У меня не сложилось впечатления, что передо мной были представители «грозного» андеграунда, «рушители форм». Наоборот, я видел молодых, полных энергии, постигающих, понимающих, остро чувствующих музыкантов, каждый из которых по-своему стремился выразить свои эмоции.

На сегодняшний день вряд ли можно сказать, что я часто исполняю современные сочинения. Как правило, это происходит по заказу и в конкретных случаях. Бывает, что поступает предложение премьерного исполнения какого-нибудь «свежего» сочинения или предлагается исполнить что-то давно написанное и забытое, либо вовсе неизвестное. В таких случаях я стараюсь в этих произведениях найти для себя определённый интерес, но, признаюсь честно, далеко не всегда поиск успешен. Иногда приходится и «краснеть» за то, что слышишь или, не дай Бог, воспроизводишь... А вообще, в контексте Вашего вопроса, для меня вполне современны Прокофьев, Шостакович, Стравинский и даже Шимановский.

— *Вы не только исполнитель, но и известный педагог Специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской консерватории. Как складывалась ваша педагогическая деятельность? У вас не возникало желания отказаться от неё и стать «свободным художником», гастролировать, давать концерты?*

— Преподавание как «особая субстанция» вошло в мою жизнь восемь лет назад и, вопреки моим сомнениям и ожиданиям, заняло в ней прочное место. Более того, в ситуации особой необходимости удаётся совмещать выступления, преподавание в Петербурге и проведение мастер-классов в других городах. Конечно, очень радует, когда видишь результаты и своего, и совместного труда. Вообще я резкие движения стараюсь исключать в жизни: либо то, либо другое. Бывают объективные моменты, когда невозможно совмещать исполнительство с преподаванием. Здесь есть свои «подводные камни»: это вопросы времени, концентрации. А с другой стороны, случается, что я, не занимаясь, могу исполнить не игранную мной пьесу после того, как прошел её с учеником, — настолько тщательно она была мною прослушана, «на атомы» расщеплена и снова собрана. Так было с несколькими пьесами, которые я исполнял «на бис».

— *Но в целом педагогика обогащает исполнительский опыт?*

— Несомненно, ведь педагогика — это вереница вопросов, на которые приходится отвечать. И вопросы не только к ученику, но и к самому себе. А поиск ответа — это уже момент развития... Каждый ученик — это отдельный мир со своими законами, взглядами и ощущение-

ниями. И найти к нему подход, верный путь — занятие сложное и порой увлекательное.

— *Не так давно Вы преподавали в Корее. Есть ли принципиальная разница между нашими российскими учениками и корейскими?*

— Насколько я мог почувствовать, они от природы очень музыкальны. Но это качество в них заложено на уровне зародыша, зачастую оно не подкреплено никакими знаниями. Ребята, которые находятся у себя в стране без возможности выезда на мастер-классы или, тем более, регулярного обучения в европейских странах, очень далеки от нашей культуры, традиций, истории. Поэтому с некоторыми мне приходилось начинать с базовых теоретических основ. Но они невероятно трудоспособны и могут сидеть за роялем целые сутки, если поставить такую задачу. Другой вопрос, для чего? Мы пытались разбираться и в этой проблеме. Поначалу были определённые взаимные сложности, но мы быстро нашли общий язык, и ребята начали сами интересоваться теоретической стороной вопроса, проявлять самостоятельность. Позже они почувствовали, что начали разбираться в некоторых темах, что-то самостоятельно открывать для себя. Видимо, появлялся новый стимул. Некоторые из них теперь продолжают обучение в Петербургской консерватории и в Америке.

— *Какие пианисты и композиторы — в прошлом и в современности — Вам наиболее близки?*

— Особняком для меня был и остаётся Ференц Лист. Я считаю его величайшей фигурой в истории музыки. Без него мы были бы другими, и какими — Бог его знает. Это моё личное убеждение. Но, к счастью, история не терпит сослагательных наклонений. Не только как композитор, пианист, просветитель, но и как личность он мне представляется невероятно одухотворённым, утончённым человеком, гуманитарием в самом высоком понимании.

В фортепианном искусстве меня всегда привлекал период конца XIX — начала XX века — так называемый «золотой век» пианизма. В основе этого периода лежат традиции того же Ф. Листа. Я счастлив, что в свое время появилась возможность слушать записи пианистов тех лет! Когда я впервые услышал Фридмана, Гофмана, Падеревского, Корто, испытал настоящий шок. Это то, без чего я уже не смогу жить, не смогу иначе слышать. С юношеских



лет в моей душе особая любовь к С. Т. Рихтеру. Я безумно сожалею, что не удалось побывать на его концерте! Несколько раз случалось, что выступления, на которые я собирался пойти, отменялись, — в последние годы он себя неважно чувствовал, но остались его записи. Также, конечно, великим музыкантом мне представляется Э. Г. Гилельс.

Среди современных пианистов есть замечательные музыканты, как совсем молодые, так и признанные мастера. Для меня это в первую очередь Плетнёв, Шифф, Помье. Весьма впечатляет Бенджамин Гросвенор, порой в изумление и восторг приводит игра Эндрю Тайсона. Надо сказать, уровень исполнителей в последние годы поднялся. Я уже не говорю о качестве игры — с ним всё в порядке уже давно.

— Многие, тем не менее, считают, что превалирует тенденция смещения пианизма в сторону «спортивности», феерической виртуозности и чисто внешнего эпатажа...

— А что делать? Даже в нашей сугубо профессиональной среде предложение давно превышает спрос. В таких условиях способ выживания становится качественно иным, порой утрированным. И всё же «спортивность» скорее присуща конкурсам. Но не потому, что

на них висит ярлык «спорта», а потому, что существуют определённые требования, за рамки которых человек если и выходит, то должен либо победить, либо понести «наказание». Однако есть пианисты, уже познавшие и то, и другое — те, кого мы видим на эстраде, знаем и слышим регулярно — их число растёт в последнее время. Мне кажется, исполнители в достаточной степени отдают должное чувству. Что касается скорости и психодинамики исполнения — да, они увеличились, но это не показатель «спортивности», ведь наш век тоже не стоит на месте: он «разгоняет» атомы, ускоряет темп жизни. И если мы говорим о молодых людях, здоровых духом, то так и должно быть. Восприимчивый, но умный человек откликается на этот ритм, но без преувеличений. А в качестве «обогащающего элемента» всё равно существует искренность, непосредственность чувства. Во всяком случае, так мне слышится.

— То есть происходит своеобразное возвращение к романтизму?

— Хочется надеяться на это. Я не думаю, что впереди у нас век штампованных трактовок. Я вспоминаю встречу Михаила Васильевича Плетнёва со студентами консерватории. Его спросили о современной музыке — что пи-

шется, какие перспективы и прогнозы. Ответ был таков, что основная, необходимая музыка уже написана, а ныне наступает очень интересное время исполнителей. Мне эта мысль запомнилась.

— *То есть композиторское творчество «подыссякло»?*

— Нет, он не брался оценивать и анализировать происходящее в композиторском творчестве, но имел в виду то обстоятельство, что количество музыки само по себе уже настолько велико, что надо с этим что-то делать, и «поле» для исполнительского творчества необъятное.

— *Вам не кажется, что сознание «среднестатистического» слушателя остановилось на начале XX века, и музыку более позднюю он уже с трудом воспринимает?*

— У каждого времени, в каждом стиле и жанре есть свой слушатель — так было всегда. Начало XX века характеризуется чрезвычайным разнообразием музыкального материала, яркой плеядой масштабных личностей. Одновременно с Рахманиновым творил Скрябин; в Вене — Шёнберг, Веберн, Берг; Стравинский, ещё «русского периода», представляет «Весну», а Прокофьев только написал Второй концерт... Количество и разнообразие новой музыки в начале XX века было настоящим «ударом» для слушателей. Это интереснейшее время — было из чего выбирать!

Я не думаю, что сегодня в академических больших залах мы сможем часто услышать ультрасовременную программу, если это не фестивали — «Московская осень», «Пифийские игры» и т. п. Существуют определённые слушательские потребности, и каждый человек знает, где и каким образом ему послушать то, что его интересует. Вряд ли обе части «Inopi» Штокхаузена ждёт широкая популярность и ежесезонное исполнение в Большом зале консерватории. Однако эта музыка существует, и те, кому она нужна, о ней знают и всегда найдут возможность её послушать. К счастью, право и возможность выбора у публики остаются, а задача музыканта — развивать и обогащать «сознание» слушателя, используя лучшие образцы классической и современной музыки. Главным и непреходящим во все времена остаётся одно — истинный талант и мастерство. ■

**Беседовал
Павел ЛЕВАДНЫЙ**

П. Райкерус родился в 1982 в Санкт-Петербурге. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию и аспирантуру (класс проф. А. Сандлера), стажировался в Высшей школе музыки в Дрездене (класс проф. А. Ценципера). В 2000 был удостоен премии Европейского культурного фонда «Pro Europe» (Дания). Лауреат международных конкурсов им. С. Прокофьева (2000, I премия), им. К. Шимановского (2001, I премия), им. А. Рубинштейна (2003, III премия), им. И. Падеревского (2007), «Испанские композиторы» (Мадрид, 2010, III премия), конкурса камерных дуэтов в Катриненхольме (Швеция, 2012).

В 1998 на Санкт-Петербургском телевидении вышел фильм о Павле Райкерусе «И я выхожу из пространства...», а в 2003 и 2005 немецкий канал Deutsche Welle выпустил два фильма о молодом музыканте.

Пианист выступает в лучших залах России, Европы и США. Среди коллективов, с которыми он сотрудничал, — симфонические оркестры Московской и Санкт-Петербургской филармоний, Государственный симфонический оркестр Санкт-Петербурга, Симфонический оркестр Государственной капеллы Санкт-Петербурга, Симфонический оркестр Государственной филармонии им. А. Рубинштейна (Польша), Симфонический оркестр Воронежской филармонии, Мадридский симфонический оркестр. Выступал с дирижёрами Василием Синайским, Александром Дмитриевым, Владиславом Чернушенко, Александром Титовым, Владимиром Понькиным, Игорем Вербицким, Александром Сладковским, Хобартом Эрлом, Вальтером Прустом. Большое внимание уделяет камерному музицированию в различных составах.

Принимал участие в крупных международных фестивалях: «Площадь искусств», «Шостакович сквозь века», «Московская осень», «Молодёжные академии России», «Международная неделя консерваторий», «Новый серебряный век», Drei Klang, Liszt Kunstfest в Веймаре, Schubertiade, Young Euro Classic. В июне 2006 года по приглашению Кеннеди-центра Павел Райкерус стал единственным представителем музыкальных вузов России на 45-м Международном саммите в Лос-Анджелесе (США).

Ведет класс специального фортепиано в ССМШ при Санкт-Петербургской консерватории, является приглашённым преподавателем Школы музыки в Тэджоне (Корея).

ИЗ ТЕНИ — НА СВЕТ ВНИМАНИЯ

50

Все пианисты сталкиваются с проблемой востребованности. Мы индивидуалисты, нас не соберёшь в оркестр и не применишь наши умения «оптом», мы — штучный «товар». И нас много. Мы, конечно, дружим меж собой, но и жёстко конкурируем в борьбе за сердца слушателей, за посетителей наших концертов и мастер-классов, за возможность играть в хороших залах, за места на конкурсном Олимпе. Наши друзья в обычной жизни и коллеги — главные соперники в профессиональной среде. А на фоне падения интереса к клавирабентам ситуация и вовсе кажется удручающей. Но только кажется. Стоит лишь заглянуть в сообщество композиторов, и мы поймём, что у нас всё не так уж плохо.

Мы, как правило, недовольны уровнем интереса к своей артистической особе, при этом организовать себе сольное выступление (пусть и не в Карнеги-холл) и собрать публику мы можем всегда. Авторский концерт композитора — дело значительно более сложное, подобные мероприятия в жизни творца часто можно пересчитать по пальцам. Мы жалуемся, что наш тяжёлый труд несопоставим с его оплатой и количеством публичных выступлений. А как насчёт того, чтобы потратить несколько месяцев на создание сочинения и самому оплатить его исполнение, после которого ваше творение, скорее всего, канет в лету? Мы недовольны высоким уровнем конкуренции в своей области. А как насчёт того, чтобы состязаться с Шопеном? С Брамсом? С Прокофьевым и Рахманиновым? Великий Бетховен — прямой конкурент современного композитора, ибо он принимает непосредственное участие в борьбе за слушателя, за исполнителя. И легко одерживает верх. Вы скажете, что виновата художественная пропасть между сочинениями Бетховена и «современного композитора». Однако не находится ли эта пропасть лишь в нашем сознании? Много ли мы знаем о творчестве «современного композитора»? В бесчисленной массе произведений, созданных за последние 50 лет, есть подлинные жемчужины композиторского искусства, мимо которых мы — исполнители — прошли высокомерно и безалаберно. Пред-



почтения «среднестатистического» слушателя академической музыки отстали от современности на 100–150 лет. Может быть, тому причина — наше нежелание окунуться в трудный для понимания и технического освоения пласт современной композиции?

В стремлении способствовать решению этой проблемы рубрика «Репертуар» посвящена сегодня двум таким жемчужинам. Одна из них — «Сюита для фортепиано» **Виталия Ходша** — поразив современников своим блеском и самобытностью, затерялась впоследствии в «песках времени», а вторая — **Соната № 3 Игоря Воробьёва** — родилась совсем недавно, однако сразу возымела успех и почитателей. Оба автора не порывают с традицией, но очень самобытно и по-разному её раскрывают в собственном творчестве. Их музыка доступна для исполнителей и слушателей, однако лишь в той мере, в которой они готовы её постигать, ибо истин-

ная глубина идей, смыслов, значений в обоих произведениях не поддаётся определению.

Созданное в 1967 году произведение В. С. Ходоша было столь ярким, оригинальным и мастерским, что Георгий Свиридов, бывший в то время председателем Союза композиторов СССР и услышавший Сюиту на фестивале, распорядился в скорейшем времени принять молодого автора в Союз в особом порядке. Позднее пианист Анатолий Гололобов осуществил запись сочинения в фонд Всесоюзного радио. С тех пор оно исчезло из внимания большинства исполнителей, искушённых изобилием репертуарного выбора. А между тем, сюита В. Ходоша является одним из самых ярких воплощений этой барочной формы во второй половине XX века.

В. С. Ходош более известен нашим коллегам—вокалистам, хоровикам и дирижёрам, ибо основной пласт его творчества лежит в области монументальных вокальных и инструментальных жанров—опер, кантат, концертов, симфоний. Его многочисленные вокальные циклы, камерные сочинения и детская музыка давно любимы многими исполнителями и педагогами.

В «Сюиту для фортепиано», за исключением миниатюры «Песня», входит традиционный ряд пьес: прелюдия, аллеманда, куранта, сарабанда, менуэт и жига. Однако связь их с жанровым первоисточником осуществляется лишь на уровне стилистических намёков, а образы и эстетика выходят далеко за рамки барочных форм. Сквозная драматургия в сюите не выражена, все миниатюры вполне самостоятельны и могут исполняться отдельно. При этом пьесы не случайно объединены в опус, они имеют общие тематические «зёрна», сцепляющие их в единство цикла. Однако главное качество, определяющее их общность и стилистическое своеобразие, лежит вне сферы технологии. Создаётся впечатление, что все миниатюры представлены от лица некоего наблюдателя, который не делает экзистенциальных обобщений и не участвует непосредственно в музыкальных событиях, однако имеет к ним собственное отношение—ироничное, философское или саркастичное.

Открывающая цикл прелюдия содержит в себе начальные образные импульсы всех пьес сюиты. Широта, объём и «полётная» бескрайность заключена в первых тактах её трёхчастной формы (*Пример 1*). Прихотливое, агрессивное токатное движение восьмых на далёком басовом органном пункте рисует образ зло-

скерцозный, стремительный, остановить напор которого, кажется, невозможно. Однако в среднем разделе бег восьмых исчезает, словно растворяясь в причудливых, полных таинственности созвучиях. В необычной цепи гармоний, из которых складывается пунктирный понижающий мотив, в пуантилистических бликах верхнего регистра происходит некое осмысление образа первого раздела. Интровертное погружение внезапно обрывается раскатистым «ударом» октавы в басу, знаменующим возвращение почти в неизменном виде первоначального скерцозного движения восьмых.

Вторая пьеса цикла—Аллеманда—напоминает спокойную беседу трёх персонажей. В их контрапункте, изобилующем имитациями и обращениями, нет несогласия или спора. Образ пьесы цельный и бесконфликтный. И в то же время музыкальная ткань насыщена событиями, которые крепко держат внимание слушателя. За кажущейся традиционностью фактуры скрываются оригинальные звуковые краски, придающие образу оттенок фантастичности, загадочности. Это достигается отчасти тем, что все три мелодические линии имеют выраженную инструментальную природу тематизма и насыщены широкими интервалами.

Куранта являет собой, пожалуй, самый яркий пример переосмысления старинного жанра в сюите. С прототипом её роднит лишь подвижность и трёхдольность, которая, однако, нивелируется частой сменой размера и непостоянством самих долей, содержащих в себе то три восьмых, то две (*Пример 2*). Клокочущий, стремительный образ пьесы берёт истоки в крайних частях прелюдии. Несмотря на обилие диссонансов и некоторую агрессивность, выраженного негативного характера в нём нет. Скорее, он механистичен, словно мчащийся на всех парах локомотив. Яркость и цельность пьесы, её азартная динамика, эффектность фактурного воплощения позволяют ей стать роскошным бисом и украшением программы.

Стремительность и притягательная энергетика куранты сменяется завораживающей сосредоточенностью и сдержанностью сарабанды. Её образы традиционно печальны, однако вместе с тем эпичны и объективны. Даже главный тематический пунктирный мотив, «вернувшийся» из среднего раздела прелюдии и имеющий в контексте жанра качество похоронности, не воспринимается таковым (*Пример 3*). Создаётся ощущение, что сарабанда звучит в неких вселенских сферах, далёких от человеческих страстей. Она будто вечна и беспристрастна.

Пример 1

Allegro ♩ = 180

Пример 2

Allegro molto ♩ = 160

Пример 3

Adagio ♩ = 36

Пример 4

Con moto ♩ = 66

Пример 5

Allegro vivo ♩ = 96

Однако это не делает её образы бесчувственными. Напротив, тематизм чрезвычайно насыщен эмоциональностью, красочен и оригинален. Проходящие сквозь всю пьесу пунктирные мотивы шествия наполняют её мрачностью и устремлённостью. А порою внезапные фигурации тридцатьвторых длительностей лишены трагизма, однако имеют оттенок риторической вопросительности. Сочетание экспрессивных и подчас весьма различных в своём эмоциональном наполнении тематических элементов рождает особый, полный таинственности и мистицизма сонорный мир произведения, делая сабанду одной из самых ярких пьес цикла.

Очаровательный менуэт, несмотря на лаконичность формы, имеет множество тонких граней образа. Он скерцозен и шутив. Благодаря аллюзийным каденциям в конце фраз, намеренно выделенным ферматами, складывается впечатление, что вся пьеса — ироничное подтрунивание над изысканностью жанра.

Особняком в сюите и словно лирическим вставным номером в барочной форме является следующая пьеса — Песня. Её бескрайняя импровизационная мелодия, проникнутая духом русской протяжной песни, имеет лёгкий оттенок ностальгии и светлой печали. Начинаясь как монодия, пение инструмента постепенно обретает терпкое фактурное одеяние. В среднем разделе мелодия песни словно подхватывается сотнями голосов (*Пример 4*). Благодаря контрапункту в партии левой руки, напоминающему русские плясовые наигрыши, создаётся ощущение торжественности и праздничности. Вместе с тем образ лишён конкретики и звукоизобразительности, он объёмлющ и универсален. В краткой форме заключена, кажется, квинтэссенция народного чувства. Оканчивается пьеса словно растворяющейся в бесконечности пространства одинокой монодией.

Последний номер цикла — жига — является традиционным и одновременно оригинальным «симбиозом» собственно жиги (по образам, энергетике) и трёхголосной фуги (по форме). Более того, характер пьесы не похож на привычное для нас воплощение жанра в творчестве Баха. Он дерзок, агрессивен и напорист. Кажется, её дух происходит из старинных джиг — танцев шутов и скоморохов. Квартовое строение первого такта и подчёркивание твёрдости характера интервала тирратным восходящим мотивом делают тему воинственной и упрямой (*Пример 5*). Последующие проведения в экспозиции усиливают ощущение в чём-то «хулиганского» оттенка образа. И даже традиционное

проведение темы в обращении (здесь — в развивающем разделе) не меняет её устремлённого и бунтарского духа. Во всех интермедиях происходит сильнейшее накопление энергетике, дающей мощный импульс следующим за ними темам. Реприза в неожиданном нюансе piano привносит в атмосферу пьесы ноту ироничности или сарказма. Оканчивается жига инициальным пунктирным мотивом — тематическим зерном, из которого выросли столь не похожие друг на друга чудесные миниатюры сюиты.

Созданное почти 50 лет назад произведение звучит и сейчас оригинально и самобытно. Оно увлекает, открывая слушателю и исполнителю новые грани, новые смыслы и незаметные ранее подробности. К нему хочется возвращаться многократно, а значит, его успех и долгая жизнь — дело лишь нашего — исполнителей — выбора.



Игорь Воробьев — педагог, учёный, мыслитель, один из ярчайших представителей петербургской композиторской школы, автор многочисленных концертов, кантат и ораторий, произведений для театра и камерных составов, а также ряда научных трудов. Как и В. Ходш, несмотря на ярко-современное гармоническое мышление, И. Воробьев большое внимание уделяет мелодическому началу, которое являет-

Пример 6

Lento

f

8

Пример 7

mp

p legato simile

(8)

Пример 8

p

* Leo

* Leo

* Leo

* Leo

Пример 9

mp

Пример 10

8

8

ся для него основой музыкального синтаксиса и главным средством воплощения концепции. Его **Соната** апеллирует к традиционным методам восприятия и осмысления, однако она окружена таинственным ореолом единственности и исключительности, который имеют лишь творения, исполненные яркого дарования творца, его магнетической индивидуальности.

Концепция трёхчастной сонаты несёт в себе оттенок трагедийности. Тем не менее, в её мрачных красках есть светлый луч романтической ностальгии и тонкого субъективизма.

Кварто-квинтовые мотивы начальных тактов вступления, будто некое драматическое предначертание рока, приводят к агрессивной и словно неотвратимо надвигающейся теме (*Пример 6*). Однако после цезуры эти же мотивы звучат в верхнем регистре, образуя с далёкими выдержанными басовыми звуками особую атмосферу разрежённости. Своим холодным бесстрашием они ещё более усиливают ощущение приближающейся катастрофы.

Главная партия перенимает принцип внутреннего напряжения. Её мелодия, повторяясь дважды почти в неизменном виде, несёт качественно различные образы. В первом проведении она звучит в среднем регистре, находясь между каменных сводов пульсирующих в крайних регистрах аккордов, играющих важную роль в драматургии (*Пример 7*). Её смыслы зловещи, а энергетика полна крайнего внутреннего возбуждения, которое, кажется, в любой момент может ввергнуть образ в хаос и разрушение. Однако вместо кульминационного взрыва главная партия внезапно переводит слух в сферу спокойной и сентиментально-печальной эмоции. Она статична, созерцательна и словно по-детски наивна. Её некоторая ирреальность приводит в краткий переходный к побочной сфере эпизод, в котором на фоне тихих трелей в высоте второй и третьей октав звучит в партии левой руки обращённый мотив вступления, как таинственное и будто ненастоящее его отражение.

Сфера побочной партии политематична. Её будто извивающаяся агрессивная и напористая первая тема, начинаясь, как инвенция, имеет сонорный оттенок серийности. Впоследствии она утрачивает свою тематическую значимость, сохраняя лишь общее устремление токкатного движения. Основной же побочной темой является следующая мелодия-противоположение. Её яркий призывный, сопротивленческий образ утопает в жёстких, механистичных и непредсказуемых изгибах первой темы.

Борьба продолжается, и среди пунктирных мотивов второй темы появляются ниспадающие мотивы вступления, как символ рока и трагической предначертанности. Однако бунтарский дух побочной темы, кажется, не может быть сломлен ничем.

Внезапно в штурмующем море разработочных столкновений появляется тема, которая узнаётся, как главная. Но облик её теперь полон изломов, разрывов, скачков, диссонансных напряжений. Кроме того, у неё появился «спутник» — нисходящий поступенно четвертями контрапунктический мотив, который, как знак фатальности и роковой неизбежности, сопровождает теперь главную тему. В «котле» разработки происходит сплавление в единую сущность главной и побочной тем, градус напряжения достигает апогея, и на динамическом и драматургическом пике появляются пульсирующие диссонансные аккорды из экспозиции. Теперь они имеют образ свершившейся катастрофы. Все стремления и борьба главной и побочной тем разбиваются о жёсткие, полные разрушительной энергетике кластеры, именно они становятся «последними героями» разработочного раздела.

Усечённая реприза (без побочной партии) начинается с нюанса *fortissimo*. Главная партия предстаёт в фактурном виде второго проведения в экспозиции. Однако сентиментальность и наивность образа уступают место исполненному трагизму смиренности перед итогом разработки. Нисходящий контрапунктический мотив, кажется, не оставляет надежд на иной финал драматургии. На протяжении всего репризного раздела происходит постепенное понижение воли темы, фактурный пульс замирает, и образ главной партии возвращается к своему естеству — хрупкости, тонкости, пронзительному ощущению одиночества. В нюансе *piuissimo* в ирреальных красках четвёртой октавы тема растворяется в небытии.

Вторая часть сонаты находится в полном красоте и гармоничности мире постромантизма. При этом самобытность стиля и образное наполнение, присущее искусству нашего времени, выводят эту часть из-под определений стилизации, а некоторые фактурные решения позволяют мгновенно узнать современную музыку с её веянием свежести и оригинальности.

Главный «компонент» романтизма в образах второй части — это глубокий субъективизм, требующий от исполнителя «проживания» каждой интонации и тотального погружения в тонкие, интуитивно ощутимые натяжения звуковой ткани. Однако знаки современности повсюду.

Поначалу кажется, что открывающие часть неторопливо «покачивающиеся» мелодизированные Des-dur'ные фигурации нужны лишь затем, чтобы подготовить вступление темы. Однако уже с третьего такта простая фигурация, благодаря ритмическим и метрическим сбивкам, постепенному добавлению новых тонов порождает мерцание тёплого света в начале вступления к его концу становится важной семантической гранью образа. Кроме того, в кажущейся безмятежности начального мотива сокрыта интонация «dies irae», которая, словно неисправимый генетический код, предопределяет её дальнейшие трансформации.

Подобно некоторым сценам из фильмов А. Тарковского, в которых главный объект кадра появляется не сразу, а спустя продолжительное время медленного охвата камерой пространства вокруг него, главная тема — одухотворённая и одинокая — вступает лишь на 28 такте экспозиции начальной фигурации. Её инициальное зерно состоит из широкого скачка к длинному выдержанному звуку и нисходящего тетрахорда шестнадцатыми (*Пример 8*). Эта простая на первый взгляд интонация содержит целый ряд семантических знаков. В ней есть и трогательность, и щемящее душу ностальгирование, и вопросительность. Характер движения — текучий, бескрайний.

Несмотря на то, что основной тональности вторая часть не имеет, её образ проходит через цепь вполне очевидных гармонических центров, меняясь в окрасе, настроении, оттенках. Поначалу среди них превалирует мажорный лад, но постепенно краски сгущаются, напряжение усиливается, мелодическая линия из матового среднего регистра восходит к пронзительному верхнему, и... вместо кульминарования начинается новая мощная волна накопления энергии. Мелодия исчезает, а гармонические фигурации, всё больше обретая схожесть с роковым «dies irae», начинают, подобно далёкому тревожному звону колоколов, заполнять всё звуковое пространство. Постепенно ускоряющийся и крещендирующий «звон» приводит, наконец, в кульминацию части. Гармонические фигурации звучат теперь в третьей октаве, наполняясь, кажется, максимальной экспрессией. Мелодия же неожиданно возникает в большой и контроктаве. Образ темы меняется почти до неузнаваемости. Она больше не принадлежит миру лирического чувства и субъективного высказывания, но словно становится символом несбывшихся надежд. Её интонация не имеет завершённого характе-

ра и превращается в замирающее вопрошание. Именно эта неразрешённость, невоплощённая возможность — и есть итог второй части.

В третьей части сонаты все драматургические линии приходят к своей развязке. Подобно самой жизни, в которой сосуществуют совместно самые различные персонажи, финал соткан из весьма контрастных тем, образов, чувств. Однако с первых же тактов становится очевидным его глубочайший трагизм, неизбывная печаль. Начальный эпизод — медленное вступление. Это некое осмысление уже свершившегося катастрофического события. Минорный и диссонантный окрас аккордов, завуалированный ритм похоронного марша, вопрошающий оттенок интонации, обилие «звонящих» пауз — всё это формирует грозный своей неотвратимостью образ.

В следующем эпизоде, который условно может быть обозначен главной партией, явственен специфический серийный оттенок музыки, тяготеющей к 12-тоновости. Однако собственно серийная техника композиции автором не применяется. Тем не менее, атмосфера жёсткости и неустойчивости, а также в некоторой степени обезличенности (в смысле отсутствия субъективизма) наполняют сферу этой темы. Очевидно, что в драматургии она имеет выраженный негативный смысл. Итогом развития её становится появление в басу квартовой интонации, несущей важную символическую информацию. Традиционная семантика этого мотива заключена в некоем утверждении, фанфарном призыве. Низкий и несколько грубый басовый регистр вызывает предчувствие того, что квартовый символ является неким тревожным провозвестием.

Однако следующий эпизод — условно побочной партии — абсолютно контрастен. Холод серийной атмосферы уступает место теплу романтического чувства. Побочная сфера — это аллюзия на некоторые романтические жанры. Мелодическая линия изобилует узнаваемыми оборотами и фигурами, свободными при этом от прямых тематических или авторско-стилевых ассоциаций (*Пример 9*). После мрачных и тревожных красок главной партии непринуждённость и беззаботная весёлость побочной придаёт её облику беззащитность и хрупкость. Образ второй темы словно не ведает всего, что происходит вокруг него. В следующей фазе своего развития он обретает черты диссонантной танцевальности. В кульминации раздела (стремительные quasi-вальсирующие секвенции) образ главной партии «перехватывает» ини-

циативу: лёгкое вальсирующее нисхождение по регистрам грубо обрывается твёрдым квартовым мотивом.

Впереди — возвращение главной партии. Однако теперь её звучание становится предельно жёстким, зловещим, вселяющим страх. Постепенно динамизируясь, фактура обретает два пласта: аккордовый — выдержанный, символизирующий, вероятно, некое негативное явление, и октавный — экспрессивный, подвижный. Именно в нём сосредоточено главное послание разработочного радела. Аккорды, занимая крайние регистры инструмента, производят впечатление незыблемости, устойчивости, неотвратимости. Поступенное, полное напряжения восходящее движение октав, кажется, не в силах изменить аккордовую данность. Градус экспрессии увеличивается, и на пике эмоционального накала в движении октав происходит слом. Они меняют направление — а значит и качество надвигающегося и «атакующего» образа на ниспадающий, пораженческий. В этом сломе воля покидает октавный пласт, и теперь исход дальнейшего развития становится очевидным. Энергетика аккордового и октавного пластов приходит к образному единству и словно обрушивается тяжёлой массой в басы, возвращаясь к изначальному мотиву Сонаты — теме рока, судьбы из вступления к первой части. Благодаря «гулу» шестнадцатых в контроктаве роковая тема вступления звучит, словно над бурлящим океаном, становясь полётной, бескрайней, всевластной.

В последней кульминации финала вновь появляется квартовый мотив. Однако его твёрдость и утвердительность уступают место вопросительности, отчаянию. Нагнетание экспрессии продолжается и достигает предельного

напряжения в предельных высотах рояля, после чего происходит «обвал» в контроктаву. Последний безответный вопрос — и на этом трагический сюжет сонаты, в сущности, оканчивается. Дальше — рефлексия, осмысление. Будто мечта, выпущенная из сердца, растворяются в «небесах» пятой октавы отзвуки побочной темы, исчезая постепенно в пелене ирреальности.

Начинается заключительный эпизод — весьма продолжительный, остигатный в фактуре и «наборе» мелодических оборотов. Его интонация состоит из двух тематических зёрен — темы вступления к финалу и квартового мотива (Пример 10). Их облик становится неузнаваемым. Кажется, что в этих всполохах звука нет силы, нет энергетического импульса и воли. Есть лишь пустота и равнодушие — неизбежные следствия предельного эмоционального напряжения и поражения в судьбоносной схватке. Повторяющиеся флегматично-печальные мотивы будто гипнотизируют, накрывая пеленой призрачности и иллюзорности, уводя в свой неслышимый и неосозаемый потусторонний мир.

Соната Игоря Воробьёва не содержит технических сверх-сложностей, она может быть востребована в старших классах колледжей и в консерватории, а также у всех исполнителей, ищущих глубокую, яркую и доступную для публики музыку.

В завершение отметим, что Сюита В. Ходоша и Соната № 3 И. Воробьёва — те драгоценные жемчужины, которые дают возможность прикоснуться к богатствам наследия «современного композитора», ищущего жизни в мире исполнительской реальности. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ

ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО
ЦЕНТР НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ И ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ
ГИЛЬДИЯ МОЛОДЫХ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Челябинск, 3–6 ноября 2015

Всероссийский образовательный проект «ТВОРЧЕСКАЯ ШКОЛА»



Андрей ЯРОШИНСКИЙ (фортепиано)
Никита БОРИСОГЛЕБСКИЙ (скрипка)
Никита ЗИМИН (саксофон)

К участию приглашаются учащиеся,
студенты, преподаватели
и концертмейстеры.

Подробная информация —
<http://uyrgii.ru/node/1126>
E-mail: cdpo11@yandex.ru

ФОРТЕПИАННЫЕ МАСТЕРА РОССИИ

58



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



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



Александр Иванович КРЕТОВ

Владимирская обл., г. Ковров

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
работает в ДШИ им. Иорданского.

Тел.: (919) 029-79-82



Михаил Петрович КРЫЛОВ

Москва

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

E-mail: krylov56@mail.ru

Тел.: (926) 565-60-74



Михаил Анатольевич ЛЕВАНОВ

Нижний Новгород

Член Ассоциации фортепианных мастеров;

работает в мастерской «Klavierremont»

E-mail: klavierremont@gmail.com



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 ЧЕРНЯВСКИЙ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров;

работает в МХШ «Радость»

E-mail: pianoforte@inbox.ru

Тел.: (916) 635-04-34



ЮБИЛЕЙНЫЙ ДИАЛОГ

В 2015 Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова отметила своё 70-летие. О становлении казанской фортепианной школы рассказывает профессор Ирина Дубинина — пианистка, кандидат искусствоведения, в 1971–1992 — заведующая кафедрой специального фортепиано. Вопросы задаёт яркий представитель молодого поколения — профессор Казанской консерватории Евгений Михайлов.

— Занятия в консерватории начались 10 октября 1945 года. В условиях послевоенной разрухи возникновение музыкального учреждения такого ранга до сих пор кажется невероятным. Ректором был назначен выпускник Московской консерватории, молодой композитор Назиб Жиганов. Какой Вы помните консерваторию той поры?

— Я приехала в Казань в 1951 году и сразу окунулась в атмосферу беззаветного служения делу воспитания молодых музыкантов. Фортепианный факультет — ровесник Казанской консерватории. Пионерами становления фортепианного дела были выпускники Московской и Ленинградской консерваторий: это ученик М.В. Юдиной — В.Г. Апресов, его жена Т.Х. Терегулова, ученик В.В. Пухальского —

Г.М. Коган, ученик К.А. Киппа и К.Н. Игумнова — Л.Г. Лукомский, ученик В.В. Нильсена — пианист и композитор А.С. Леман. Условия были трудными: не хватало классов, отсутствовало общежитие для студентов, не было квартир для педагогов (они «жили» в классах консерватории), не было нот, учебников, инструментов, но ощущение счастья сопричастности к любимому делу, духовному возрождению народа было главным и спланивало нас вопреки.

— В конце 50-х годов в консерваторию приехали Э.А. Монасзон (ученик К.Н. Игумнова, Я.И. Зака и В.В. Нильсена), Н.А. Фомина (ученица Г.Г. Нейгауза), В.А. Столов (ученик Э.Г. Гилельса). Как сложилась жизнь факультета с приходом столь ярких и несхожих музыкантов?

— Взгляды на интерпретацию исполняемых сочинений, на методы обучения, безусловно, были иногда полярно противоположными. Но в спорах действительно порой рождается истина. Может быть, дело было в том, что большинство педагогов, будучи выпускниками Московской консерватории, по-настоящему чтит высокие традиции московской фортепианной школы и старались, каждый по-своему, сохранить и приумножить их в своей педагогике. Конечно, музыканты — народ эмоциональный, порой даже несдержанный; у нас бывали и «горячие баталии». Но, по большому счету, преданное служение музыке сохранялось всегда и было основной чертой нашего фортепианного факультета и главным качеством отношений между преподавателями. При этом каждое десятилетие приносило свои особенности, связанные с приходом на факультет новых педагогов.

— *Перечислить имена всех людей, отдавших жизнь делу преподавания в рамках небольшой статьи невозможно. Какие имена Вы бы вспомнили как особенно значимые для истории фортепианного факультета?*

— Я думаю, что особый климат Казанской консерватории, притягательная сила коллектива всегда привлекали в Казань очень талантливых людей. Нельзя не упомянуть И. Губайдуллину, Б. Печерского, М. Сиразетдинова, Б. Евлампиева. Особый контингент — наши собственные выпускники. В разные годы на нашем факультете преподавали выпускники наших корифеев: Э. Ахметова (ученица А. С. Лемана), которая и сейчас работает на кафедре и очень много выступает Татарстане; много и полезно работали Р. Еникеева, С. Гурарий (ученики Э. А. Монасзона), Т. Ибрагимова, Т. Салахова (мои ученицы), а также талантливые выпускники Московской консерватории И. Гирфанов (ученик В. К. Мержанова), Г. Абдуллина (ученица Э. К. Вирсаладзе). Сейчас кафедра укомплектована как нашими выпускниками (Э. Ахметова, В. Спиридонова, Э. Бурнашева, Ф. Хасанова, С. Федосеева, Г. Айнатуллова), так и выпускниками Московской консерватории (А. Стариков — ученик Л. Н. Оборина, С. Работкин — ученик В. К. Мержанова, Р. Урасин — ученик Л. Н. Наумова). Сегодня кафедра объединяет преподавателей разных поколений, среди которых есть уже творческие «внуки» наших первых энтузиастов, на которых мы смотрим с большой надеждой.

— *Я работаю на нашей кафедре уже не первый десяток лет. У меня есть ощущение необыкновенного внутреннего единства и сплоченности членов кафедры. Я думаю, что этот климат связан с теми ростками, что были посеяны нашими предшественниками.*

— И в подтверждение этой мысли я могу сказать, что многие из тех, кого судьба «увела» в другие города, искренне говорили о том, что хотели бы вернуться в Казань. Замечательно сформулировала свое отношение Н. А. Фомина: «Если бы мне сказали, что за право приходить на работу я должна заплатить, я бы это сделала».

— *Особо хотелось бы отметить творческий путь ректора Казанской консерватории, который получил образование сначала в казанской Средней специальной музыкальной школе, затем в консерватории (класс Э. А. Монасзона) по классу фортепиано, после — в Московской и Ленинградской консерваториях по классу органа. Сегодня он не только ректор нашей консерватории, но и известный органист, с огромным успехом гастролирующий по всему миру, а также заведующий кафедрой органа, клавесина и арфы. В его команде немало выпускников именно фортепианного факультета. Как, на Ваш взгляд, это отражается на жизни фортепианного факультета?*

— Рубин Кабирович Абдуллин — человек необыкновенной энергии. Пределы его созидательной силы совершенно не ограничены. Строительство четырёх зданий, создание и пестование постоянно концертирующих студенческих коллективов — оперной студии, симфонического оркестра, оркестра народных инструментов «Татарика», молодежного симфонического оркестра «Юниор» и т. д. — требуют его постоянного напряжённого внимания. Надо особо отметить, что фортепианный факультет всегда находится в фокусе заботы ректората.

— *На нашем факультете идёт интенсивная исполнительская жизнь. Я знаю, что интерес к тематическим концертам, циклическим программам является своеобразной «чертой стиля» работы факультета.*

— С первых шагов учебной жизни консерватории концертные программы стали совершенно необходимой частью образования. Примером для студентов стали регулярные выступления преподавателей консерватории. Исторические концерты были частью музыкального бытия в сущности каждого из педагогов нашего факультета. Очень многие исполнительские «подвиги» запомнились навсегда. Яркие циклы концертов Э. Монасзона, программы Б. Печерского, Ф. Хасановой, Н. Фоминой, М. Сиразетдинова,



Сидят (слева направо): В. А. Столов, И. С. Дубинина, В. М. Спиридонова, Э. В. Бурнашева, Н. Ф. Хакимова, Т. Э. Савина.
 Стоят 1-й ряд (слева направо): В. В. Чагайна, Г. А. Айнатуллова, Ф. И. Хасанова, Р. И. Еникеева, А. А. Илюхина,
 Э. К. Ахметова, О. Г. Маковская, З. Т. Сафина, С. Л. Федосеева, М. Ю. Михайлова.
 2-й ряд: Т. В. Халтурина, О. В. Шмаевский.

В. Столова, Г. Абдуллиной, С. Работкина невозможно забыть. Сегодня на кафедре работают очень талантливые исполнители, чьи имена известны всему миру, — это Вы, Евгений Владимирович, это Рэм Урасин, исполнивший монументальный цикл из всех произведений Ф. Шопена, и не только. Прекрасно зарекомендовали себя педагоги разных поколений, состоящие сегодня в штате фортепианного факультета. Особой оригинальностью и неповторимостью отличаются концертные программы профессора С. Работкина, постоянно играет в Казани и за рубежом А. Стариков. «Лейблом» Казанской консерватории стали пианисты Софья Гуляк, Дарья Работкина, Халида и Рустем Хайрутдиновы, чьи имена знают во многих городах мира.

— *Сегодня стало возможным участие практически в любом фортепианном конкурсе в любой точке планеты. Казань имеет не менее 500 лауреатов конкурсов разного достоинства. Как вы к этому относитесь?*

— Я не имею ничего против конкурсов, если они не являются самоцелью. Раньше пробиться в состав участников крупных международных состязаний было очень трудно. Поэтому победа Юрия Егорова в 1971 году и диплом Ирины Лазаревой на Международном конкурсе пианистов имени М. Лонг были первыми «международны-

ми» достижениями казанских пианистов. Сегодня конкурсов невероятно много, не все они свидетельствуют о высоком профессионализме и таланте участников. Но, когда Евгений Михайлов становится лауреатом I премии Международного конкурса им. А. Н. Скрябина, а затем I Международного конкурса им. С. В. Рахманинова в США, то чувство гордости за нашу консерваторию становится общим. Вдохновили победы Софьи Гуляк на конкурсе в Лидсе, Дарьи Работкиной на конкурсе Нью-Йорке, Елены Лось на I Всероссийском музыкальном конкурсе в Москве. Радуют успешные гастролы в разных странах мира многих выпускников: Татьяны Халтуриной, Тимура Мустакимова и многих других. Сейчас учёбу с гастрольной деятельностью сочетают наши талантливые студенты и аспиранты: Зульфат Фахразиев (класс Ф. Хасановой), Гайдар Бескембиров (класс Е. Михайлова).

— *Что беспокоит Вас в современной жизни, как Вы видите перспективы развития академической музыки?*

— Я верю, что при всех сложностях, которые несут социальные изменения, «технологизация» жизни, бесцеремонное наступление пошлости и потеря интеллигентности, Музыка будет продолжаться. Залог этого — наша жизнь. Тот, кто «попадает» в Музыку, остаётся в ней навсегда. ■

ШОПЕН

МАЛЫЙ ЗАЛ
КОНСЕРВАТОРИИ



МОСКОВСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ ПИЧАЙКОВСКОГО

15

Сезон 2015/16

ОКТАБРЯ
19.00

ЦИКЛ КОНЦЕРТОВ

КОНЦЕРТ ПЕРВЫЙ. 1831–1833

- Ноктюрны, соч. 9, 15
- 12 этюдов, соч. 10
- Скерцо, соч. 20
- Мазурки, соч. 17, 24
- Баллада № 1, соч. 23
- Andante spianato
и Большой блестящий
полонез, соч. 22

Фрагменты из дневников
и писем Ф. Шопена

Автор проекта и исполнитель —
народный артист Республики Татарстан

ARTIST MANAGEMENT
ART-BRAND
www.art-brand.ru

РЭМ УРАСИН

фортепиано

Справки и заказ билетов: (903) 777 2332 онлайн на art-brand.ru (495) 629 94 01 www.mosconsv.ru



Музыкальная
ЖИЗНЬ



СТИЛЕВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО В. П. ЗАДЕРАЦКОГО
В ЗЕРКАЛЕ КОНЦЕПЦИИ «ПОЭТИКИ»
ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

«... Трудно говорить о музыке, придерживаясь лишь её реальной сущности»

И. Стравинский

64



▲анное высказывание И. Стравинского, привлечённое в качестве эпитафии, послужило своеобразным маяком на пути расширения сферы искусствоведческого интереса к фортепианному творчеству самобытного композитора, блестящего пианиста, дирижёра и режиссёра, талантливого поэта и писателя, неподражаемого лектора и педагога Всеволода Петровича Задерацкого (1891–1953).

Необходимо отметить, что стремление к познанию и осмыслению именно «реальной сущности» указанного пласта творческого наследия В. П. Задерацкого было целью диссертационного исследования автора данной статьи, что, естественно, обусловлено атрибутивными требованиями конкретного жанра научной работы. Случайно или закономерно (сейчас даже трудно сказать), но при формулировке темы

диссертации — «Стилевые основы фортепианной поэтики В. П. Задерацкого» — возник своеобразный диалог с И. Стравинским, узловым моментом которого стало понятие «поэтика». Скорее всего, не случайно, потому что данное понятие в последнее время обрело значение некой искусствоведческой «универсалии».

«Поэтика в буквальном смысле слова означает изучение делания произведения. <...> охватывает и изящные искусства и прикладные, оно относится к науке и к изучению определённых правил ремесла. Поэтому поэтика Аристотеля постоянно возвращается к понятиям индивидуальной работы, расположения и структуры» [Здесь и далее — цитаты из труда «Музыкальная поэтика» И. Ф. Стравинского]. Именно в таком ракурсе и освещалось фортепианное наследие В. П. Задерацкого в указанном выше диссер-

тационном исследовании с соответствующим привлечением текстологического, жанрово-стилевого, семиологического, контекстуально-стилевого и историко-культурологического методических подходов. В результате — целостная стилевая концепция композитора представала во всём многообразии своих внешних и внутренних контекстуальных связей, которые проявились в специфике принципов организации построения фортепианных циклов («Тетрадь миниатюр», «Микробы лирики», 24 прелюдии и фуги, 24 прелюдии), сонат, детских концертов и других фортепианных произведений, в особенностях программности, жанровой семантике и стилевой символике.

Но в данной статье речь пойдёт о нескольких иных реалиях. Это связано с тем интересом, который возник в результате попытки «взглянуть» на уже ставший классическим материал, т.е. материал далёкого прошлого и, соответственно, отдалённый от нас во временном, культурно-духовном и психологическом планах, как бы с музыкально-интеллектуальных позиций И. Стравинского — современника В.П. Задерацкого. Эти позиции нашли отражение в серии лекций и затем — в опубликованном виде. Для реализации данного замысла за идею был принят методический принцип самого И. Стравинского: не от общего к частному или от частного к общему, а «метод параллелизма, т.е. синхронизации, объединение принципов с отдельными фактами так, чтобы одно постоянно поддерживало другое».

Нельзя не подчеркнуть, что хотя И. Стравинский в своих лекциях декларировал обращение к сугубо специализированным проблемам «делания музыки», иными словами — к её «чисто музыкальной сущности», он закономерно заострял внимание и на более обобщающих понятиях и категориях.

В этом плане одними из наиболее показательных являются такие понятия, как «традиция» («преемственность») и «новаторство» («революционизм»), которые в своей диалектической антиномичности являются закономерным фактором самого существования культуры.

«Что касается культуры, то это вид питомника, который в условиях социального порядка придаёт лоск воспитанию, питает и завершает образование. Влияние этого питомника распространяется и на область вкуса. Именно культура даёт возможность вкусу проявиться в полной мере и воздействовать благодаря своим собственным средствам. Художник прививает его сперва себе, а затем — и другим. Так устанавливается традиция. Традиция — это совсем

не то, что привычка, ибо привычка означает бессознательное приобретение, стремящееся стать машинальным, в то время как традиция есть результат сознательного и умышленного предпочтения.

Далёкая от повторения того, что было, традиция предполагает реальность того, что продолжает жить. Она как фамильное достояние, наследство, которое получаешь при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передать потомству». «<... с традицией восстанавливают связи, чтобы творить новое».

Масштабность цитаты обусловлена стремлением к адекватности проводимой аналогии между рассуждениями И. Стравинского и диалогичностью как одной из основных стилевых констант творческого мышления В.П. Задерацкого. Находясь в силу объективных причин в своеобразной изоляции от центральных композиторских школ, он, тем не менее, привлекал к сочинению музыки весь музыкально-культурный тезаурус. В ряду главных приоритетов в области фортепианной музыки композитора оказывается творчество Ф. Шопена, Ф. Листа, К. Дебюсси и А. Скрябина. В кругу стилевого взаимодействия эпизодически сказывается влияние и современников — Д. Шостаковича и, собственно, И. Стравинского. То есть уже можно сказать, что в стиле В.П. Задерацкого органично переплелись определённая преемственность и современность. Имеется в виду современность как то, «что принадлежит своему времени и должно соответствовать своему времени».

Диалогичность, являющаяся неотъемлемой чертой музыкального мышления В.П. Задерацкого, продиктована стилевой установкой композиторского сознания: высоко чтя своих великих предшественников, автор бережно изучает их стиль и по-своему интерпретирует явления, ставшие со временем ценностными реалиями культуры — к примеру, одночастно-циклическая сонатная форма Ф. Листа в его произведениях обретает иное драматургическое наполнение и опирается на законы музыкального языка совершенно иной эпохи.

Указанная диалогичность мышления определяет и многообразие стилевых «моделей», которыми оперирует В.П. Задерацкий и как композитор, и как исполнитель. Принципы интерпретирования «чужого» текста могли быть, скорее всего, восприняты композитором через рефлексию творчества Ф. Листа. Речь идёт, например, об авторских транскрипциях В.П. Задерацкого «Испанского каприч-

чио» Н. Римского-Корсакова, «Сорочинской ярмарки» М. Мусоргского и скрипичной сонаты И. Хандошкина. Привлечение так называемого «чужого» текста здесь становится отражением феномена диалогичности сознания, стремления установить искусственно разорванную связь между личностью автора и её музыкальным контекстом. При этом степень вмешательства интерпретатора в оригинал, что обусловлено мировоззренческой идеологией XX века, неизмеримо выше, что связано, возможно, с возрастом индивидуализации высказывания, стремлением «пересочинить» даже такие базовые явления, как тональность, гармония и т.д.

Как следствие, объектом авторского творчества становится более широкий спектр явлений, захватывающий многообразно трактованный «чужой» текст (в широком понимании этого слова) или его существенные характеристики — причём каждый раз иные, в ином сочетании. В сонатах и прелюдиях, к примеру, сохраняется общая конструкция формы и исполнительская фактура оригинальной жанрово-стилевой модели, при этом гораздо реже воспроизводится классический рисунок подобного «оригинала» как первичного инварианта с обязательным «погружением» в иную гармоническую среду. «Аналогизация» фортепианного стиля К. Дебюсси, как правило, налагается на подчёркнуто чёткий контур формы, что, в большинстве случаев, не свойственно этому «оригиналу».

Привлекает внимание то, что обращение к подобным «оригиналам» или «чужим» текстам (в бахтиновском понимании этого понятия) композитор представляет как своеобразный протест против массовых тенденций музыкального «мейнстрима», продиктованных не всегда художественными соображениями. Так, например, в период радикального авангардистского отторжения романтического высказывания, дань которому вслед за французской «шестёркой» отдали захлёстнутые первой волной авангарда XX века «классики музыкального жанра» С. Прокофьев и Д. Шостакович в конце 20-х-30-е годы, В.П. Задерацкий, напротив, постепенно — от «Микробов лирики» к крупным фортепианным циклам — поворачивает к стилистике неоромантизма, вновь поднимая на щит её отторгнутый символ — мелодию. Показательно, что данная частная тенденция получила в последствии весьма убедительную аргументацию и в концепции И. Стравинского: мелодия — это то, «что сохранится при любых сменах режима» в отличие от модальности, тональности и т.д. <...> Мелодическая

способность — это дар. <...> мелодия должна сохранить своё место на вершине иерархии элементов, составляющих музыку. Мелодия — самый существенный из этих элементов <...> не только в прямом, но и в переносном смысле». Кроме того, И. Стравинский ассоциирует мелодию с мерилем тонкости культуры, предполагающим совершенство вкуса.

Не менее ярким образцом упомянутого выше своеобразного протеста было создание в конце 40-х годов — в разгар борьбы за реализм в искусстве (в частности, соцреализм) — импрессионистической пьесы «Серебряный ливень», которая воспринимается как редкий образец «ренессанса» дебюссизма в позднем творчестве В.П. Задерацкого.

Особенность творчества В. Задерацкого, в целом, заключается в том, что многосторонне трактованный принцип диалога становится у него системным явлением, пронизывающим большинство композиторских текстов. Своеобразный «языковый плюрализм» его фортепианного наследия предполагает присутствие системы признаков, составляющих феномен индивидуальности автора. Среди наиболее показательных и характерных черт индивидуального почерка композитора можно назвать тот стилиевой комплекс, который он использует на протяжении всех периодов творчества, и который отличает его от современников. В частности, акцент на лирическом наклоне фортепианной музыки и приоритетность импрессионистической палитры в контексте романтических смысловых коллизий довольно сильно контрастируют с фортепианными произведениями, например, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Мосолова.

Как известно, оперирование разными стилями в начале XX века не было сугубо музыкальным явлением. Изобилие стилей характерно для русского искусства того времени в целом. Например, барельефы в стиле средневекового гобелена, украшающие здание неоклассицистического стиля (дом Чухновой в Николопесковском переулке в Москве); залы с элементами барокко, классицизма и романтизма в особняке Берга в Денежном переулке Москвы; доходный дом Донского (Староконюшенский переулок, Москва), демонстрирующий признаки модерна и неоготики. Эти примеры из архитектуры приводятся как наиболее наглядные для характеристики той эпохи, когда формировался духовный опыт В. Задерацкого. Обилие ярких художественных течений в их диахронном и синхронном сосуществовании способствовало особому

смешению техник и творческих методов, с которыми экспериментировали многие художники в разных видах искусства.

И. Стравинский характеризует данную ситуацию следующим образом: «...музыкальное одеяние эпохи накладывает свою печать на язык и, так сказать, музыкальный жест, подобно тому как композитор делает это в отношении звуковой материи. Эти элементы являются непосредственными движущими силами в формировании той особой целостности, которая даёт нам возможность определить возникновение музыкального языка и стиля. <...> так называемый стиль эпохи образуется из комбинации отдельных стилей, где доминирует манера авторов, оказавших решающее влияние на своё время».

Фортепианное творчество В.П. Задерацкого не только представляет собой интегрированную стилевую модель, но и репрезентует целый комплекс смысловых значений собственно понятия «стиль»: от барочного противопоставления «церковный—светский» и «высокий—низкий» до современных дефиниций «стиль национальной школы», «жанровый стиль», «композиторский стиль», «стиль произведения». По отношению к данному наблюдению созвучным представляется следующее высказывание И. Стравинского: «Форма порождается материей, но материя так охотно заимствует формы, облекающие различные материи, что стили постоянно смешиваются, и различить их делается невозможным».

Вместе с тем необходимо отметить, что в творчестве В.П. Задерацкого прослеживаются и определённые этапы, характеризующиеся приоритетностью того или иного стилевого ориентира. Так, например, три фортепианных цикла—«Тетрадь миниатюр» (1929), «Микробы лирики» (1929–1930) и «Фарфоровые чашки» (1931), следующие один за другим без перерыва, можно рассматривать как период очередного поиска. Этот период воплощает в себе своеобразный принцип «отрицания» авангардных тенденций в предыдущих сонатах. Иными словами, это было движение прямо в противоположную сторону—к эстетике импрессионизма, что, в свою очередь, стало отправной точкой в процессе поисков и экспериментов, которые в 30-е годы завершились переходом в систему неоромантизма в его преемственно-закономерной связи с неоклассицизмом (24 прелюдии и фуги, сонаты №№ 3–6). «<...> в основе музыкального творчества лежит предварительный поиск, воля, которая сначала направлена к аб-

страктному, чтобы затем придать форму конкретной материи». Эти слова И. Стравинского можно непосредственно отнести как к практике «делания произведения», так и ко всему процессу эволюции творческого континуума.

При этом В.П. Задерацкий не открывает новых горизонтов, сравнимых с изобретением додекафонии и серийной техники. Но ему удаётся найти свою интонацию в рамках доминирования в его творчестве романтической парадигмы в ситуации господства антиромантизма (контекст времени). В сочинениях 30-х годов проступают такие черты стиля, как склонность к лирическому высказыванию, часто камерного характера, и как следствие—яркий, зачастую песенный, мелос; стремление к полифоничности или, по крайней мере, к мелодической развитости фактуры; тяготение к чётко очерченным репризным формам. Одновременно композитор возвращает в переосмыслении старые представления о тональности, классической функциональности и терцовой структуре аккордов, но позднеромантическая гармония в его сочинениях обогащается чертами, присущими вертикальным комплексам в авангардной ипостаси. В связи с выше сказанным особое значение обретают слова И. Стравинского: «Многообразие окружает повсюду, контраст везде, а подобие скрыто как истинная ценность».

В данном контексте закономерным представляется и проявление в фортепианном творчестве В.П. Задерацкого неоклассицизма—стиля, который И. Стравинский не только связывает с образом «архаики», а даже сравнивает с археологией, которая «даёт нам не точные результаты, а лишь туманные гипотезы». В данном случае речь идёт не столько об общей тенденции обращения композитора к классическим принципам формообразования, сколько об апелляции к такой семантически определённой жанрово-стилевой модели как «прелюдии и фуга» в её циклическом понимании на микро- и макроуровнях. Цикл В.П. Задерацкого «24 прелюдии и фуги» в контексте стилевого разнообразия его творчества представляется буквально наглядным примером к целому ряду суждений И. Стравинского:

— «любой исторический факт, близкий или далёкий, может послужить импульсом для творческой фантазии» (культурно-историческая знаковость жанра);

— «чем больше искусство проконтролировано, лимитировано, проработано, тем оно свободнее» (имеется в виду жанр как система атрибутивных констант);

— по отношению к жанру фуги: «Разве она не предполагает подчинения автора правилам? И не в этом ли ограничении творец обретает высшую свободу?».

Некоторых комментариев требует следующее высказывание И. Стравинского: «Фуга — совершенная форма, где музыка ничего не означает, кроме себя самой». Это утверждение не совсем соответствует образно-смысловой ауре указанного выше цикла. Скорее, даже противоречит. Здесь более подходит понимание индивидуального стиля композитора как «интонируемого мировоззрения» (термин В. Медушевского). Цикл «24 прелюдии и фуги» был написан во время пребывания В. П. Задерацкого в ГУЛАГе. Очевидно, что арест и тюремное заключение не могли не сказаться на музыкальном тезаурусе композитора. Здесь лирические образы соседствуют со сферой зловещего драматизма, выражением которого всё чаще становится урбанистическое начало, стихия автоматизированного моторного движения. Моторика и остигнатность зачастую обретают негативный смысл. Центральной темой становится своеобразное преломление идеи противостояния человека и судьбы, которая одним стихийным ударом обращает в прах все надежды и начинания. Это противодействие нашло отражение в сопоставлении прямолинейной механистической техничности и богатства лирической палитры. При этом хочется подчеркнуть, что регламентированность жанрово-стилевой модели «цикл прелюдий и фуг» закономерно продемонстрировала уникальный феномен стиливой целостности творческого мышления В. П. Задерацкого — феномен «l'homme integral» (человек целостный): «Под этим я имею в виду человека во всеоружии всех возможностей наших органов чувств, психики и интеллекта. Только целостный человек способен на труд высокого умозрения <...> Ибо музыкальный феномен — это не что иное, как феномен умозрения».

Как уже говорилось ранее, В. П. Задерацкий в своём творчестве был, несомненно, человеком современным, иными словами — соответствовал своему времени. Поэтому, естественно, ему были свойственны и поиски, и творческие порывы, а также стремление к следованию новым веяниям и переменам. Но оригинальность, присущая его произведениям, ни в каком смысле не может быть определена как революционность, которую И. Стравинский относит к процессам «разрушения музыкальных ценностей», связанных «с переменами,

которые непосредственной основой имели генеральную ревизию основополагающих ценностей и первичных элементов музыкального искусства».

Для В. П. Задерацкого следование новизне не было самоцелью, оно представляло собой «предвкушение открытия» и противостояло «удовлетворению пустого любопытства». По мнению И. Стравинского, именно такое пустое любопытство порождает монстра оригинальности, изобретателя своего собственного языка, словаря и всего инструментария. «Он доходит до того, что говорит на языке, не имеющем связи с внешним миром, который его слушает. Его искусство действительно становится уникальным, единственным в своём роде, в том смысле, что оно некоммуникабельно и замкнуто со всех сторон». Творческий стиль В. П. Задерацкого несёт в себе иной знак. Стиль его фортепианных произведений можно трактовать не как современный, но, по терминологии И. Стравинского, как универсальный: «Универсализм предполагает плодородность повсюду распространяющейся коммуникабельной культуры».

Нелегко, наверное, найти ещё такого действительно значительного российского композитора прошлого века, на долю которого выпало столько перипетий: войны, аресты, ГУЛАГ, ссылки, политические репрессии, уничтожение архива, запрет на исполнение и публикацию сочинений, остракизм... И вопреки всему — богатое творческое наследие, нашедшее своего слушателя спустя десятилетия, как бы в подтверждение мысли М. Бахтина, что у каждого смысла есть свой праздник возрождения.

В заключение обратимся снова к словам И. Стравинского, которые созвучны нашему пониманию высокого мастерства и духовной силы В. П. Задерацкого, а также других композиторов минувших эпох: «Мастера, превосходящие своим величием обыкновенный уровень современников, словно излучают сияние гения далеко за пределы своего времени. Они появляются как мощные очаги <...>, и из их света и тепла возникает вся совокупность устремлений, общих для большинства их продолжателей, способствующих формированию традиций, которые в сумме и образуют культуру. Счастливая преемственность, гарантирующая развитие культуры, представляется общим правилом, допускающим некоторые исключения, сделанные словно нарочно для его подтверждения». ■

Наталья ЛУКАШЕНКО

ИЗ СОКРОВИЩНИЦЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

ФОРТЕПИАННЫЕ МИНИАТЮРЫ В. И. РЕБИКОВА

69

«Я малый метеорит, которому суждено пройти свой путь совершенно незаметно для русской музыки, изобилующей такими талантами и гениями...»

В. Ребиков

В отечественной музыкальной культуре существует немало композиторов, чьё творчество, получая парадоксальные оценки критиков, становилось предметом дискуссий современников. При этом нередко их наследие, не выдержав испытание временем, оказывается затерянным в скрижалях русской истории, столь щедрой на имена первой величины.

Необходимость переосмысления прошлого нашей культуры, возможно, особенно актуальна в отечественном музыковедении, где до недавнего времени преобладала ориентация на исследования, в основном, признанных шедевров. При этом, как справедливо пишет, в частности, Е. Зинькевич, исчезает *«разномерная многослойность исторического пространства — со сложными связями между значимым и незначимым, с предвосхищениями и „упущенными невозможностями“ (М. Гаспаров), со многими и разными гранями»*.

Между тем, необходимость обращения к творчеству композиторов второго ряда обусловлена не только тем, что они создавали культурную среду для появления гениев; их роль заключалась также в *«адаптации академических ценностей к массовому художественному сознанию»*¹.

Одновременно, обращаясь к современным реалиям, необходимо признать, что эпоха постмодернизма, с её интересом к «истории повседневности», в значительной степени изменила наши представления о статусе автора и произведении искусства. Формирование современных культурных ориентиров ныне происходит в духе постмодернистских установок, в основе которых — *«всепрямие и всеядность, интерес к языку, любопытство к образам «другого» и то-*



*лерантное признание этого «другого»*². В орбиту исследований включается множество «затерянных» творческих судеб и «забытых страниц», как когда-то казалось, безвозвратно канувших в Лету. Отыскивая в них *«потерянные возможности культуры»* (М. Гаспаров), мы обращаемся к той благородной традиции филологии, что

¹ А. Цукер. Композиторы второго ряда в историко-культурном процессе // Композиторы второго ряда. Сб. статей. М., «Композитор», 2010.

² Л. Купец. Композиторы «второго ряда» как образовательный парадокс: проблемы атрибуции, критериев оценки и слушательского восприятия. Сб. статей. М., «Композитор», 2010.

проявляет себя во внимании и уважении к так называемым малым именам.

В контекст данной проблемы органично вписывается фортепианное творчество В.И. Ребикова — композитора, пианиста, писателя, педагога, просветителя, оставившего свой неповторимый след в мозаичной культуре Серебряного века.

Фортепианные пьесы занимают особое место в наследии этого автора, представляя собой одну из главных сфер его художественных поисков. Стилиевые особенности пьес выявляют себя в многообразии тенденций, отражённых в этой области творчества композитора. Очевидно, что сочинения Ребикова предвосхищают художественно-стилевые находки ведущих композиторов современности. Вот что писал, например, В. Багриновский в газете «Утро России» от 14 ноября 1912 года: *«Ещё задолго до расцвета французских модернистов, Р. Штрауса и А. Скрябина, Ребиков задумывался над изысканием новых музыкальных форм, новых гармоний, мелодических оборотов. Результатом этих размышлений явились: во-первых, отрицание казённой формы, во-вторых, смелые приёмы гармонизаций, широкое употребление целотонных гармоний, параллельные квинты, трезвучия, септаккорды...»*. При этом ярче всего его новаторские искания проявились именно в фортепианных сочинениях. Своеобразна их жанровая сфера: сосредоточив внимание исключительно на миниатюре, композитор отразил в ней всю многовекторность своих творческих поисков, философских раздумий, художественно-эстетических впечатлений.

Пристальный интерес к миниатюре вообще характерен для эпохи Серебряного века. Вот что пишет по этому поводу сам В.И. Ребиков: *«Было время, когда признавалось всё только грандиозное, отменялось всё маленькое, миниатюрное. Измельчал ли род людской, зрение ли улучшилось, но человечество взяло в руки микроскоп и нашло целый новый мир, не менее интересный, чем тот, который приходилось рассматривать в телескоп»*. «Многое в малом» — в этом девизе Ребикова и заключается философская доктрина, не только явившаяся подтверждением его идейно-эстетических убеждений, но нашедшая претворение во множестве сочинений малой формы.

Сама природа его дарования как будто располагала к камерному творчеству. Поэтому далеко не случайно, что эксперименты Ребикова в ещё одной, очень важной для него сфере творчества — музыкально-театральной, — были направлены на создание «камерного театра»,

«театра художественной миниатюры», «театра настроений и внутренних переживаний».

Осознание композитором особенностей камерного жанра и стремление донести их до слушателей проявлялось и в театральном, и в фортепианном творчестве Ребикова. Его концерты, на которых он исполнял собственные сочинения, происходили, как правило, в небольших залах, часто в полумраке или при скудном освещении. Важная специфическая деталь: пианист был скрыт от публики ширмой.

Глубинный психологический интерес к внутреннему миру личности становится доминантным стержнем творчества Ребикова. Его кредо заключается не только в следовании толстовской традиции с её апологией «правды в искусстве», но и шире — в отражении ментальных черт русского характера с его стремлением к теплоте, искренности и открытости эмоционального высказывания. Отсюда проистекает и ребиковская установка: «музыка — язык чувств», естественным образом определяющая его жанровые пристрастия. Миниатюра с её генетически обусловленным вниманием к внутреннему миру человеческой личности становится тем «жанровым образом автора» (Д. Лихачев), в котором наиболее ярко раскрываются особенности поэтики Ребикова.

Как это нередко случается, в массовом сознании творчество забытых композиторов парадоксальным образом обрастает мифами. Например, в новейшей истории отечественной фортепианной музыки Ребиков фигурирует как автор популярного вальса из оперы «Ёлка». Преподаватели музыкальных школ могут привести в пример ещё несколько миниатюр, изредка звучащих в классах фортепиано (среди них — «Грустная песенка», «Дервиш» и «Медведь»). Подобные единичные факты дают основание предположить, что Ребиков принадлежит к числу «детских» композиторов.

Тем не менее, обращение к историческим источникам, в частности, к каталогу Юргенсона — издателя, с которым Ребиков сотрудничал на протяжении всей своей жизни, — позволяет утверждать, что это предположение не соответствует истине. Так, за 20 лет в издательстве Юргенсона было опубликовано более 300 фортепианных миниатюр автора. Среди них есть сочинения, адресованные детской аудитории: «Альбомы пьес для юношества», сюиты «Вокруг света» ор. 9, «Силуэты» ор. 31, «Картинки для детей» ор. 37, «По славянским землям», «Игрушки на елке», «Искорки». Эту сферу фортепианного творчества Ребикова отличает яр-

кая образность, свежесть музыкального языка и светлое мироощущение. Однако детской тематикой круг фортепианных сочинений Ребикова отнюдь не ограничивается.

Если говорить о другой, не менее обширной части фортепианных сочинений композитора, то рассмотрение её вряд ли возможно вне осознания тех культурных тенденций, на фоне которых происходило формирование его философско-эстетических воззрений. «Многоукладность» эпохи (Д. Сарабьянов) находит выражение в одновременном существовании различных направлений. Необарокко, неоклассицизм, постромантизм, символизм, импрессионизм в их неожиданных сочетаниях образуют довольно пёструю картину художественных исканий Серебряного века.

Отпечаток этой многоукладности несёт на себе и фортепианное творчество Ребикова, особым образом синтезируя и уходящие традиции, и нарождающиеся новые. Философия Ф. Ницше и Л. Толстого, поэзия С. Малларме, П. Верлена, А. Рембо, С. Надсона, В. Брюсова, Д. Мережковского, К. Бальмонта, живопись Э. Мане, К. Моне, О. Ренуара, А. Беклина, Ф. Штука и Дж. Сегеттини, музыка П. Чайковского, К. Дебюсси, М. Равеля — вот та духовно-эстетическая среда, в русле которой формируется стиль композитора, в значительной мере определяя модус его фортепианных поисков.

В первых фортепианных опусах композитора очевидно воздействие П. Чайковского. Вместе с тем, как пишет в предисловии к изданию фортепианных пьес Ребикова (1968) Р. Берберов, «повышенный интерес и тяготение Ребикова к творчеству Чайковского далеко выходят за рамки простого внешнего подражания». Показателен факт, о котором упоминает сам Ребиков в связи со своим неудавшимся поступлением в 1885 году в Московскую консерваторию: «Я вынул из кармана вальс и сыграл его. Возглавлявший приёмную комиссию Танеев пришёл в ужас: „У Вас нет слуха! Вы не слышите диссонансов!“». Фортепианные пьесы, представленные композитором, по его признанию, были действительно «диссонантными» и «аховыми».

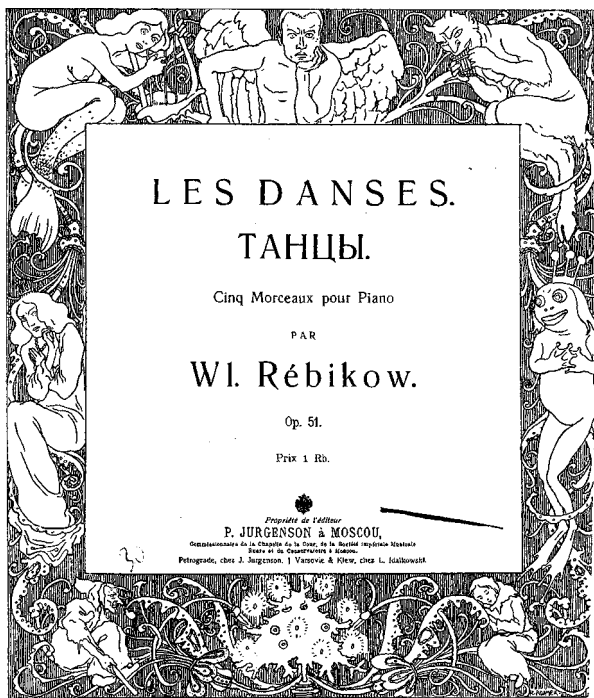
Однако первые опубликованные циклы (1893–96) — со второго по восьмой опус — на первый взгляд, весьма традиционны и связаны с привычным для русской музыки кругом образов. В жанровом отношении это популярные в дворянской среде вальсы, мазурки, танцы, марши, песни без слов, этюды, колыбельные.

Стоит упомянуть о том, что миниатюры Ребикова сразу же приобрели широкую извест-

ность благодаря своим несомненным художественным достоинствам — изысканному вкусу, простоте и выразительности музыкального высказывания. Общий строй этих сочинений выявляет их неразрывную связь с традициями «открытой общительной лирики» (Б. Асафьев) — русским бытовым романсом и фортепианными пьесами М. Глинки, П. Чайковского, А. Лядова, А. Аренского, в которых так тонко воплощается мир дворянской усадьбы. И отнюдь не случайно, что традиции эти были подхвачены человеком, в буквальном смысле олицетворявшим почти исчезнувший тип русского интеллигента. Будучи личностью весьма разносторонней (а Ребиков окончил филологический факультет Московского Университета и прекрасно владел многими европейскими языками), он соединял в себе черты лучших представителей отечественной дворянской культуры. Мистически предчувствовал её уход, и, может быть, поэтому многие страницы его музыки окрашены в грустные, элегические, «осенние» тона. Тема исчезновения, ухода, растворения целой эпохи в русской культуре станет одной из главных в творчестве Ребикова³, находя отклик и в его фортепианной музыке.

Его ранние сочинения с присущим им неброским обаянием — своего рода лирический музыкальный дневник, разрозненные страницы которого вбирают в себя сам дух дворянской культуры. В их жанровых и композиционных приёмах, мелодико-гармонических и фактурных особенностях рельефно отражаются черты, тесно связанные с традицией домашнего музицирования, глубоко укорененной в отечественной культуре. Отсюда и приоритет в выборе художественных средств — стремление к эмоциональной задушевности музыкальной речи, доступность формы, лаконизм и ограниченность в выборе виртуозных пианистических приёмов. Однако, несмотря на то, что критики не раз справедливо упрекали композитора в недостаточном внимании к фортепианной фактуре, ткань его сочинений далека от примитива и содержит черты изыска. При этом, подобно А. Рубинштейну, М. Глинке и П. Чайковскому, особое пристрастие композитор питает к «тёплому» «виолончельному» регистру фортепиано, находя в нём множество эмоционально-смысловых оттенков, обогащающих музыкальную речь выразительными тембровыми красками.

³ Среди последних его сочинений, датированных 1916 годом, — музыкально-психологическая драма по роману И. Тургенева «Дворянское гнездо». В контексте возрождения интереса к творчеству автора можно упомянуть о весьма примечательном культурном событии — постановке этого спектакля в Камерном музыкальном театре им. Б. Покровского в 2009 году.



Среди его первых опусов немало тонких миниатюр, способных украсить исполнительский и педагогический репертуар. Кратко представим лишь на некоторые из них, наиболее репрезентативные с точки зрения отражения характерных стилевых особенностей этого периода.

Непосредственностью чувств и эмоциональной теплотой отмечены пьесы ор. 6 — «Колыбельная» As-dur и «Грустная песня» g-moll. «Колыбельная» — маленький шедевр Ребикова, в которой проникновенный мелодизм сочетается с безупречностью отделки фортепианной фактуры. Ещё одна миниатюра из ор. 6 — Вальс-скерцо — покоряет светлым жизнеутверждающим мироощущением (что, в целом, нетипично для Ребикова). Несмотря на очевидные жанровые ассоциации со скрипичной пьесой Чайковского, идея скерцозности воплощается здесь своеобразно — сквозь призму радостно-приподнятого эмоционального состояния, лишённого, впрочем, оттенков шутовства. Здесь заметны достаточно виртуозные пианистические приёмы.

Начиная с цикла «Осенние грезы» ор. 8 (1895), посвящённом памяти П. Чайковского, можно говорить о появлении в фортепианной музыке автора собственно программных сочинений. Неподдельный интерес Ребикова к программности и вообще — к словесной интонации реализуется и в названиях пьес⁴, и в их музыкальном строении. Особенно показательны миниатюры «Нежный упрёк» и «Настойчивость»

4 В ор. 8 — «Беззаботность», «Последнее свидание», «Настойчивость», «Нежный упрек», «Отголоски деревни».

с легко уловимой в них имитацией интонационно-речевых элементов. Собственно, именно это качество — стремление к тесному синтезу музыки и слова — станет впоследствии одним из ключевых моментов в поэтике Ребикова, задавая вполне определённый вектор его художественно-эстетическим исканиям.

Цикл интересен и с точки зрения появления в нём новых стилевых особенностей, сходных с музыкальным импрессионизмом. На это указывает, в частности, О. Токмакова, акцентируя внимание на «хрупкости образов, неяркости как бы „усталых“ гармоний субдоминантовой сферы, «мерцании» гармонических красок, ... применении созвучий квартового строения».

В рассматриваемом цикле 1895 года есть пьеса, в некотором отношении предвосхищающая фортепианно-стилевые находки одного из крупнейших композиторов XX века. Гармонические параллелизмы, терпкость созвучий, тесситурные, ритмические и фактурные приёмы — вот те художественные средства, при помощи которых остроумная «Шутка» Ребикова вызывает устойчивые ассоциации с «Петрушкой» Стравинского. Творческие находки композитора (прежде всего, ладогармонические) заметны и в других ранних опусах («Этюд» ор. 2 № 2, «Вальсе» Es-dur ор. 2 № 4).

Резюмируя сказанное, можно сделать вывод о том, что ранние фортепианные сочинения автора во многом отражают традицию уходящую. Однако здесь таятся ростки грядущей эволюции.

Зрелый этап творчества, наступивший, по собственному признанию автора, в 1897 году, ознаменован целой чередой новшеств. Вот что пишет по этому поводу сам Ребиков, обозначая направление своего творчества как «музыкально-психографическое»: «Начиная с ор. 10, моим девизом стало „музыка — язык чувств“, из этого положения вытекали следующие вопросы: должно ли чувство быть заключено в заранее установленную форму? Имеет ли чувство заранее установленную каденцию? Имеет ли чувство заранее установленную тональность?».

Естественно, что провозглашение таких постулатов и попытка осуществить их на практике повлекли за собой ряд экспериментов, связанных с активными поисками как в сфере синтеза искусств, так и в области обновления средств музыкальной выразительности: коснувшись принципов формообразования, они существенно затронули и ладогармонические особенности его фортепианных сочинений.

Прежде всего следует уяснить пути, которые автор избрал на поприще объединения различ-

ных видов искусств. Новации Ребикова получили отражение в создании следующих жанров: меломимика (соединение музыки и пантомимы); мелопластика (соединение музыки и движения); мелодекламация, мелопоэза (соединение музыки и слова). Всё это связывается с фортепианной музыкой Ребикова. Термин «меломимика» впервые появляется в названии фортепианного цикла ор. 11, включающего три пьесы — «Объяснение в любви», «Письмо», «Гений и смерть», сопровождающиеся подробными авторскими ремарками.

Другой жанровый эксперимент, близкий по духу меломимике, заключается в попытке органичного соединения танца и музыки. Так рождаются фортепианный цикл «Мелопластики» и сюита «Пластика движений». Эта тема проходит сквозь всё фортепианное творчество Ребикова. «Тёмный танец», «Белый танец», «Южный танец», «Мягкий танец», «Неудавшийся танец», «Горькие танцы» — такова палитра эмоционально-образных состояний его фортепианных пьес.

Что касается мелодекламации — жанра, необычайно популярного в эпоху Серебряного века, — то Ребиков отдал ему весомую дань, отразив в этом увлечении особенности своего времени. Интерес к вербальной интонации в её синтезе с музыкальной речью, как уже говорилось выше, обнаруживается и в стилистике его фортепианных сочинений.

Нельзя не сказать и ещё об одном виде искусства, вдохновлявшем музыкальное творчество Ребикова. Речь идет о его живописных истоках — о мистических и причудливо-странных впечатлениях от картин А. Беклина, Ф. Гойи, Ф. Штука, Дж. Сегеттини, которые выразились в создании целого ряда фортепианных сюит — «Снь» ор. 15, «Среди них» ор. 35, «На их родине» ор. 27, «По ту сторону» ор. 47. В них воплощён таинственно-фантастический inferнальный мир загадочных существ и дьявольских наваждений. Широко используется целотонный лад. Цикл «По ту сторону», посвященный памяти Ф. Гойи и состоящий из шести композиций, целиком написан в целотонном ладу. Композитор добивается особого эффекта ирреальности звучания, его отстранённости и холодности. Как писал музыкальный критик и пианист К. Хоффмейстер, «из его целотонной системы вырастают совершенно новые сочинения, полные тревожной, порой зловецей красоты».

Будучи на гастролях за границей, Ребиков неоднократно исполнял свои сочинения, написанные в целотонной манере. По этому поводу в зарубежной прессе разгорелась оживлённая дискуссия. В своих дневниках он пишет: «Госпо-

дин Дебюсси признал первенство моих „Снов“ ор. 15 и роли септаккордов и лада большесекундной гаммы в моих сочинениях... Я убеждён, что в Париже ни у кого нет ни одной пьесы, написанной целиком в целотонных ладах; что французы если и работают в ней, то бессознательно, а я построил целую теорию...». Последняя фраза аккумулирует смысл важной тенденции времени.

Среди поздних сочинений Ребикова выделяется также фортепианный цикл «Идиллии» ор. 50 (1913), основанный на идее пантеистического мировоззрения, в котором впервые в русской музыке автор использует приёмы кластерного звукоизвлечения (пьесы «Гимн солнцу» и «Среди цветов»), а также красочные политональные эффекты («На просторе»). Представляя собой яркий образец «примитивизма», сочинение отражает новую стилевую модель в творчестве Ребикова, к которой можно отнести также циклы «Празднество» ор. 38, «В лесу» ор. 43, «Белые песни» ор. 48. Примечательно, что «Идиллии» содержат целый ряд новшеств: они не имеют определённой внутренней структуры, лишены метроритмических опор, построены на сочетании тональных и атональных комплексов.

Фортепианное творчество Ребикова довольно неоднородно по своему качеству. Не все его эксперименты представляются художественно убедительными. Несмотря на безусловный интерес, который вызывают многие идеи композитора, в их реализации подчас присутствуют схематичность и умозрительность. Вместе с тем, в лучших своих сочинениях Ребиков предстаёт как автор, которому есть что сказать своим слушателям.

Вокруг имени Ребикова долгое время вращались диаметрально противоположные оценочные мнения. Каких только эпитетов он не удостоивался при жизни и после смерти: «горецвет, пустоцвет русского модернизма» (Б. Асафьев), «интересный, талантливый, кропотливый изобретатель» (Н. Кашкин), «художник, подвижнически идущий осознанным своим путем» (Б. Попов), «прямой наследник Мусоргского» (французская газета *Le guide musical*), «ярый радикал» (В. Кочетов).

Вот рассказ виолончелиста и музыкального критика М. Букиника о знакомстве молодых московских музыкантов — участников кружка Гольденвейзера — с пьесами Ребикова: «Когда у Юргенсона появилось в печати одно его сочинение, то Рахманинов не преминул ознакомиться с ним и однажды, придя в наш кружок, по памяти начал наигрывать какой-то коротенький вальс и восхищаться им, а потом стал играть танец с целотонными гаммами».

— Нет, это положительно хорошо! Послушайте, как это звучит, — и опять сыграл эти целые тона.

Помню, что Гольденвейзер, Энгель и Глиэр не разделяли этого интереса, и было непонятно, почему Рахманинов, который никогда не мог быть неискренним, уделял внимание этим пустякам».

Однако в этом «внимании к пустякам», к «мелочам», «подробностям» вся сущность подлинного музыканта, столкнувшегося с изобретением, несущим эффект неожиданности.

Но попытаемся представить фортепианные пьесы Ребикова, которые, на наш взгляд, наполнены новыми, свежими, интересными идеями. Обратимся к циклу «Танцы» **op. 51** (1915), представляющему новаторскую страницу творчества композитора.

Стихия танцевальности преломляется здесь в контексте самых современных музыкальных течений того времени, хотя направлено всё это на создание ярких, выпуклых музыкальных картин далекого архаического прошлого. «Танцы» построены на рельефном противопоставлении мужского и женского начала. В основе концептуального решения — выход в сферы ирреального. Оригинальность «Танцев», где происходит мистическая встреча земного и космического, во многом обуславливает его ладовое своеобразие: сочетание белоклавишной диатоники, политональности и полиладовости покоряет своей музыкальной первозданностью и буйством красок.

В первой миниатюре динамичная энергия ритмического начала, налагающаяся на усложненные квартаккорды белоклавишной диатоники и целотонные вкрапления, создаёт броскую зарисовку, в которой во всей своей полноте раскрывается brutальное мужское начало. При этом весьма ощутима связь с национальной традицией — стилевые истоки музыки Ребикова восходят к «Половецким пляскам» Бородина и «варваризмам» «Петрушки» Стравинского.

Во второй пьесе — средоточии женской сферы — привлекает сочетание образов из мира импрессионизма (изысканные септ- и нонаккорды в крайних частях) и экспрессионизма (эмоционально-насыщенное длительное мелодическое развёртывание в середине формы). Особая колористическая роль отведена здесь остинатности (чередование квартовых интервалов в горизонтальной последовательности).

В третьей пьесе заострённое выражение мужской brutальности достигает своего апогея: фееричность образа раскрывается и в динамике пьесы, и в её фактуре (мощном аккордовом из-

ложении), и в ослепительной яркости белоклавишного колорита, кое-где затуманенного политональным смешением. Контрастная середина с грациозно-пластичной женской темой также интересна с точки зрения гармонических находок: смены эолийского и лидийского ладов, наряду с красочными отклонениями в далекие тональности, придаёт теме множество подтекстов.

В четвёртой пьесе цикла — внезапный переход от телесного, чувственно-земного мироощущения в область неведомого, потустороннего. Отказ от метрических устоев, тактового дробления, политональное сочетание разложенного Fis-dur'ного аккорда с простейшими оборотами белоклавишной диатоники (a la Стравинский) — всё служит необычной образности.

Пятая миниатюра — это уже переход в иные космические галактики. Пьеса целиком выдержана в целотонном ладу (не ею ли восхищался Рахманинов?). Сконцентрированная в миниатюре радостная энергия созерцания новых вселенных завораживает стихийным темпераментом и сочностью красок.

В сжатом панорамном представлении фортепианной музыки Ребикова, цель которого — пробудить интерес к фортепианному творчеству автора, многое осталось за его рамками. Развеять устойчивые мифы о Ребикове как о композиторе-декаденте — другая важная задача. Оценки Ребикова как «декадента» (ругательное определение), весьма распространённые в советскую эпоху и способствовавшие замалчиванию творчества многих русских композиторов дворянского происхождения, объяснимы вульгарной социально-общественной коллизией. Появление «забытых страниц» в истории культуры — примета сегодняшнего дня.

Важно напомнить о живой исполнительской практике, вне которой музыкальное искусство не существует. Музыка Ребикова, невзирая на переменчивый нрав истории, ждёт своих исполнителей и слушателей, а приобщиться к ней в равной мере интересно и любителю, и профессионалу⁵. Своеобразная «доступность пианизма», присущая многим фортепианным сочинениям Ребикова, предоставляет широкие возможности для любительского музицирования. В иных же сочинениях профессионал может обнаружить и содержательные глубины, и калейдоскоп стилей, и веяния времени, погружающие нас в далёкий Серебряный век ... ■

Наталья ГОВАР

⁵ В данной связи заметим, что в 2009 году пианист Анатолий Шелудяков осуществил запись фортепианных сочинений В. И. Ребикова на трёх CD.

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



Михай Зичи.
Костюмированный бал во дворце княгини Елены Кочубей
в честь императора Александра II 5 февраля 1865 г.

«КОСТЮМИРОВАННЫЙ БАЛ» АНТОНА РУБИНШТЕЙНА: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

Жизни и творчеству Антона Рубинштейна посвящены монографии, сборники статей, главы в трудах по истории русской музыки, многочисленные публикации и доклады. Тем удивительнее, что одно из его популярных произведений — «Костюмированный бал» для фортепиано в 4 руки — до сих пор остаётся своего рода *terra incognita*. История и истоки его создания до недавнего времени были неизвестны, его текст серьёзному анализу не подвергался, его оценки порою бывали принципиально противоположными. Попробуем более пристально взглянуть и вслушаться в произведение с интереснейшей и сложной исполнительской судьбой.

«Костюмированный бал. Сюита характеристических пьес» (так в оригинальном названии) op. 103 (1877–79) был задуман, отмечает Л. А. Баренбойм в монографии «А. Г. Рубинштейн. Жизнь, творческий путь, творчество, музыкально-общественная деятельность», «как целостное циклическое произведение, предназначенное для домашнего музицирования. Но в процессе композиторской работы отдельные номера сильно разрослись, вышли за рамки миниатюр». Исследователь, однако, не указывает источник данной информации, и это вполне объяснимо. На сегодняшний день не обнаружено ни одного авторского упоминания о «Костюмированном бале» ни в письменной форме, ни в виде

чьего-либо косвенного свидетельства. Примечательно, что в изданной двухтомной переписке композитора это произведение не упоминается ни разу — исключительный случай для А. Рубинштейна. Поэтому можно предположить, что Л. А. Баренбойм сделал такой вывод из своих наблюдений над особенностью данного цикла — очевидным внутренним противоречием между сквозной композицией и разрозненностью отдельных пьес, которые тяготеют к самостоятельности и завершенности. Действительно, идея единого цикла танцевальных номеров-миниатюр, обрамленных вступительной Интродукцией и финальными Танцами, явно «проседает» под тяжестью 200-страничного клавира — величиной «с добрую оперу», как язвительно выразился один из рецензентов-современников (к этой рецензии мы еще вернёмся).

Каждая из 18 карнавальных пьес знакомит с парой персонажей «разных времен и народов». Названия номеров, как правило, раскрывают национальность представляемых героев («Поляк и Полячка»), род их занятий («Пастух и пастушка»), социальный статус, титулы, обычно тоже с национальной спецификой («Маркиз и Маркиза», «Боярин и Боярыня», «Немецкий патриций и Девица»). В скобках автор обозначает «время действия» — век, в котором живут его персонажи. Конечно, хронологические ориентиры достаточно условны: так, в большинстве пьес указан XVIII век, вероятно, как знак недавней истории, хотя их названия вполне могли распространяться и на другие времена («Неаполитанский рыбак и Неаполитанка», «Тореадор и Андалузка»). Принадлежность к более ранним векам тоже достаточно условна («Астролог и Цыганка» — XII век, «Рыцарь и его дама» — XV век) и всего лишь указывает на эпоху Средневековья. Так, обобщенно, собственно, и должны быть представлены исторические костюмы на маскарадах — как знак эпохи.

«Парным портретам» идеально соответствует авторский выбор их музыкального воплощения, точнее, состава исполнителей: дуэтная природа четырёхручного фортепианного ансамбля предоставляет прекрасные возможности для передачи разнообразных диалогических сочетаний, в том числе и персонификации персонажа в каждой из фортепианных партий. Этот прием так или иначе используется композитором во всех пьесах цикла, а особенно наглядно проявляется в таких, как «Богомолец и вечерняя звезда», «Дикарь и Индианка», где за каждым из исполнителей строго закреплен тематизм, характеризующий определенного персонажа.

К тому же у Рубинштейна уже был опыт создания «характеристических» пьес для четырёхручного дуэта: один из самых ранних его опусов, написанные в 18 лет «Три характеристические мелодии» ор. 9, позже — но не позднее 1858 года — «Шесть характеристических картин» ор. 50. Эти подходы композитора к специфике четырёхручного письма на материале пейзажных зарисовок (ор. 9) и жанровых сценок (ор. 50) получают мастерское развитие спустя несколько десятилетий в «Костюмированном бале». (Особняком в четырёхручном творчестве Рубинштейна стоит масштабная, подлинно «концертная» Соната D-dur ор. 89 (1870) — первое крупное русское сочинение для фортепианного дуэта.)

Если же говорить собственно о сюите портретных зарисовок, то этот «шумановский» жанр также был облюбован композитором с юных лет, а именно — в фортепианном цикле «Каменный остров» ор. 10 (1853–54), являющимся своеобразным альбомом музыкальных портретов великосветских дам из царствующей династии Романовых и их окружения. Бальные танцы разных народов представлены в его фантазии «Бал» ор. 14 (1855), 10 пьес которой предвосхищают замысел «Костюмированного бала». В «Сборнике национальных танцев» для фортепиано ор. 82 (1868) название каждого из семи танцев сопровождается указанием на «место действия», как затем в «Костюмированном бале».

Словом, предшественников «Костюмированного бала» в творчестве Рубинштейна более чем достаточно. Но что же послужило непосредственным импульсом к созданию в уже почтенном, 50-летнем возрасте произведения, пронизанного атмосферой весёлой молодости, духом юношеских «галантных празднеств»? Здесь уже не шла речь о заказе, как это было с «Каменным островом» в годы работы при дворе великой княгини Елены Павловны.

Общераспространенный ответ на этот вопрос впервые наиболее четко выразил Л. А. Баренбойм в своей монографии начала 1960-х годов. Он утверждал, что «Костюмированный бал» возник под влиянием карнавальных образов Шумана, и в первую очередь, конечно же, его «Карнавала» ор. 9. Сравнивая затем эти произведения, исследователь подчеркивал глубокую психологическую характерность шумановских героев в противоположность эффектным зарисовкам персонажей Рубинштейна, показанных через их жест, мимику, внешнее действие.

Действительно, роль шумановской музыки в целом и «Карнавала» в частности в творческой деятельности А. Рубинштейна громадна.

Ещё в конце 1850-х годов в своих музыкальных вечерах он первым в России начал исполнять Шумана. Грандиозная интерпретация «Карнавала» стала кульминацией его серии Исторических концертов 1885–86 годов (он завершал им последний концерт, целиком посвященный Шуману) и его лекций-концертов по истории фортепианной музыки для студентов Петербургской консерватории (24-я лекция, 24 февраля 1889 года). Влияние Шумана на его личность именно в период 1870–80-х годов особенно очевидно. Но, думается, именно поэтому Рубинштейн и не пытался создать «свой» «Карнавал», который занимал бы в его композиторском творчестве место, аналогичное «Карнавалу» в наследии Шумана. Он не воплощал свой собственный художественный мир сквозь карнавальные фигуры, как Шуман, — он вспоминал тот реальный Карнавал, который сыграл большую роль в его жизни...

В конце XX века в свет вышел сборник статей «Антон Григорьевич Рубинштейн» (редактор-составитель Т. Хопрова). В статье А. Можанской, одной из современных потомков музыканта, впервые был обнародован фрагмент из неопубликованной рукописи В. А. Чекуановой — жены А. Рубинштейна — «Рубинштейн. Осколки прошлого: Воспоминания». Цитирую: «Моё первое знакомство с Антоном Григорьевичем было вне области музыки. Мы встретились на костюмированном бале у Бруни [Ф. А. Бруни — ректор Петербургской академии художеств по отделу живописи и ваiania (1855–1871) — И.Т.] в Академии художеств¹: он был одет пилигримом, я — итальянкой. Он страстно любил танцевать [...] Мы сделали первые совместные шаги в жизни под звуки штраусовского вальса». Так впервые раскрылись подлинные истоки создания «Костюмированного бала», о которых до тех пор не знали биографы, в том числе и Л. Баренбойм. Впрочем, он догадывался о чем-то подобном, когда писал в этой связи о роли юношеских воспоминаний в появлении «Костюмированного бала».

В отечественном «рубинштейноведении» долгое время было принято относиться к роли Веры Александровны Чекуановой (1841–1909) в жизни Рубинштейна весьма негативно, её считали легкомысленной обывательницей, недостойной быть спутницей жизни великого человека (ныне эта точка зрения оспаривается некоторыми учёными на основании раскрывшихся сравнительно недавно архивных материалов). Возможно, что «официальная» неприязнь советского музыковедения к Чекуановой

и нежелание раскрывать некие подробности их семейной жизни и послужили причиной, по которой упоминавшаяся рукопись в полном виде осталась неопубликованной и по сей день.

Зато «чекуановскую» линию в судьбе Рубинштейна сейчас активно разрабатывают петергофские историки и краеведы. Ведь именно в Петергофе служил отец Веры Александровны, Александр Семёнович Чекуанов — генерал в отставке, потомок обедневшего княжеского рода. Композитор часто встречался со своей будущей избранницей в Петергофе в начале 1860-х годов. Их роман увенчался женитьбой в 1865 году, и сразу после свадьбы Рубинштейн всерьёз задумался о постоянном летнем отдыхе в этом живописном уголке, а в 1873 году, наконец, приобрел там дачу, которая стала его убежищем от житейских невзгод до последних дней жизни.

Я не случайно остановился на «петергофской линии» биографии композитора: во-первых, по данным местных краеведов, «Костюмированный бал» создавался именно там, а во-вторых, благодаря нынешним петергофским музыкантам, в частности, педагогу ДМШ им. Рубинштейна Мэри Михайловне Черкизишвили, в 2010 году было осуществлено первое современное издание пьес из «Костюмированного бала»². Все предыдущие исполнители этого сочинения должны были обращаться к первому, прижизненному немецкому изданию (Ed. Vode & G. Back, Berlin, 1880) — до сих пор единственно полному, с названиями пьес на французском языке и их русским переводом. Отдельные, самые «ходовые» пьесы появлялись в некоторых советских сборниках, но издания, полностью посвященного этому произведению (пусть и в нем лишь 7 пьес из 20) после смерти автора не было нигде.

По-своему примечательно (хотя, очевидно, это просто совпадение), что оно вышло в издательстве Союза художников Санкт-Петербурга (и в соответствующем данному издательству превосходном оформлении: с цветными и черно-белыми репродукциями гравюр, на которых изображены танцоры и музыканты той эпохи): ведь именно в Академии художеств, напомним, состоялась встреча, давшая импульс этому сочинению. Заметим, что балы художников, организовывавшиеся студентами Академии, были украшением светской жизни Петербурга 1860–1880-х годов. Об этом ярко писал в своих воспоминаниях В. В. Стасов: «Это были праздники совершенно необыкновенные, блестящие, каких

1 В. А. Чекуанова описывает бал 1859 года.

2 А. Рубинштейн. Костюмированный бал. Пьесы из цикла для фортепиано в 4 руки. СПб., «Союз художников», 2010.

у нас до тех пор никогда не бывало [...]. Пантомимные спектакли, живые картины, великолепные декорации с чудными освещениями, необыкновенно художественные костюмы, процессия Робинзона Крузо с его дикими, Дон Кихот с целой свитой рыцарей на картонных коньках, юмор и картинность, живописные эффекты и остроумные выдумки — всё тут было чудесно и привлекательно». Вот какие картины, очевидно, стояли перед глазами Рубинштейна во время сочинения «Костюмированного бала».

Охарактеризуем теперь в нескольких словах каждую из пьес цикла.

№ 1. Интродукция. Карнавальские сцены предваряет торжественный и помпезный полонез с ослепительными россыпями фортепианных пассажей.

№ 2. Астролог и Цыганка. Этих персонажей объединяет искусство предсказания: по звёздам — у одного, по картам или линиям руки — у другой. Сопоставление образов погружённого в раздумья звездочёта и возбужденно заклинаящей гадалки передано в форме чередования реплик двух исполнителей и напоминает оперную сцену. (Пример № 1)

№ 3. Пастух и пастушка. Пастораль в стиле «галантной эпохи». Свирельный наигрыш и нежные краски основной темы ненадолго сменяются в середине отголосками тревоги.

№ 4. Маркиз и Маркиза. Придворный, церемонный менуэт с контрапунктом в верхнем регистре, звучащем, как колокольчики

№ 5. Неаполитанский рыбак и Неаполитанка. Зажигательная тарантелла — одна из немногих известных и довольно часто звучащих сегодня частей Сюиты. Интересен средний раздел, где трёхдольная тема (песнь гондольера) звучит одновременно с тарантеллой на 6/8 — возникает полиметрический эффект. (Пример № 2)

№ 6. Рыцарь и его дама. Торжественный марш-шествие. В среднем эпизоде трубные призывы напоминают о предстоящем военном походе или рыцарском турнире, куда направляет средневекового героя его дама.

№ 7. Тореедор и Испанка. Наверное, самая яркая пьеса всего цикла и, безусловно, самая популярная. Запоминающаяся главная тема — гордая и томная, сдержанная и страстная одновременно — принадлежит к лучшим образцам рубинштейновской музыки (Пример № 3). Заключительная бравада до-мажорного андалузского танца эффектно венчает этот номер.

№ 8. Богомолец и вечерняя звезда. Изобразительная сцена, в которой неторопливые

и степенные шаги пилигрима (II партия) прерываются красочными, «волшебными» звуками в верхнем регистре, создающими эффект сияния света далёкой звезды (I партия). (Пример № 4)

№ 9. Поляк и Полячка. Музыкальной эмблемой польского национального духа служит мазурка, и в некоторых её оборотах очевидно влияние Шопена.

№ 10. Боярин и Боярыня. Искусная стилизация музыки «кучкистов». Автор опирается на ритмоинтонации, присущие русской народной протяжной песне. В середине явно прослушивается мотив «Эй, ухнем».

№ 11. Казак и Малороссиянка. Развёрнутая виртуозная пьеса в духе народной баллады (ближайший жанровый родственник — «Думка» Чайковского). Тематизм с чертами украинского музыкального фольклора (распевная мелодия и танец-гопак) перемежается свободными каденциями, имитирующими переборы струн лиры. (Пример № 5)

№ 12. Паша и Альмея. Характерный пример «восточных страниц» в творчестве композитора, знакомых по многим его оперным и вокальным сочинениям («Фераморс», «Персидские песни»).

№ 13. Вельможа и Дама двора Генриха III. Почему именно этот королевский двор был выбран композитором для представительства на «Костюмированном балу»? Возможно, причиной стала драма Александра Дюма «Двор Генриха III» (1829), поставленная в России одновременно с французской премьерой и имевшая большой успех. Главный музыкальный образ — старинная сарабанда. Стилизация придворного танца в среднем разделе предвосхищает опыты «неоклассицистов» в XX веке. (Пример № 6)

№ 14. Дикий и Индианка. Традиционные герои американского фольклора о Диком Западе, «благородные дикари» Фенимора Купера и Майн Рида — частые гости костюмированных балов в России второй половины XIX века. Фортепианное изложение основано на чередовании коротких, импульсивных мотивов в I и II партиях, рождающем ощущение бешеной скачки. Стремительный бег шестнадцатых прерывается резкими возгласами-кличами триольных аккордов. (Пример № 7)

№ 15. Немецкий Патриций и Девича. Величавая поступь благородного дворянина (II партия) сменяется нежными, едва слышными переливами мелодии девичьего голоса (I партия), которая становится в середине более просительной и жалобной.

№ 16. Шевалье и Субретка. Жанровая сценка в стиле комедий Мариво: пылкий кавалер,

проворная и шаловливая субретка, калейдоскоп ситуаций, «игра любви и случая». В фортепианной фактуре заметны черты «карнавальных» произведений Шумана.

№ 17. Корсар и Гречанка. Литературный источник здесь очевиден: поэма Байрона «Корсар» о любви пиратского атамана Конрада и греческой девушки Медоры, ставшая, как известно, основой одноименных оперы Верди и балета Адана. Музыкальное решение известного сюжета выполнено Рубинштейном в общеромантической манере: пафосно-декламационный тематизм, бурный, тремолирующий «океанский» фон, плотная аккордовая фактура.

№ 18. Барабанщик и Маркитанка. В эпоху наполеоновских войн ходили легенды о доблести маркитанки по прозвищу Мария Деревянная Голова, мужем которой был барабанщик полка Королевской гвардии (о ней Беранже написал известное стихотворение «Маркитанка»). С тех пор эта пара стала одним из символов своей эпохи, а их костюмы — атрибутом карнавальных вечеров. Чёткий ритм барабанной дроби и лихая полковая песня, переменный ритм 6/8 и 2/4 — главные музыкальные характеристики этой пьесы.

№ 19. Трубадур и Воспетая дама. Стилизация средневековой канцоны, в которой поэт-музыкант воспевал Прекрасную Даму. Сдержанно-выразительная, ритмически строгая, замкнутая строфа любовной лирики сменяется восторженными порывами с преувеличенной аффектацией импровизационного характера.

№ 20. Танцы. Заключительный номер представляет собой фактически танцевальную сюиту, а её место в цикле можно назвать «сюитой в сюите». За быстрым вальсом следует хроматическая кадрили, а венчает Финал удалой галоп.

В разные периоды истории «Костюмированный бал» удостаивался в музыкальной прессе едва ли не противоположных откликов. В современном отечественном музыкознании доминируют высокие, иногда восторженные оценки. Они, как правило, отталкиваются от асафьевской характеристики, данной в его работе «Русская музыка. XIX и начало XX века». Цитируют, правда, Асафьева не совсем точно, называя «Костюмированный бал» одним из наиболее выдающихся камерных сочинений Рубинштейна. Между тем, Б. Асафьев высказывался более осторожно, упоминая «Костюмированный бал» в числе лучших камерных сочинений композитора, причём не целиком, а лишь «ряд блестящих темпераментных пьес». Не забудем также, что Асафьев вообще критически отзывался о произведениях этого жанра в творчестве Рубинштей-

на: «Процент доброкачественной фортепианно-камерно-ансамблевой рубинштейновской музыки и степень серьёзности её невелики».

Но если авторы XX века, в целом, дают позитивные оценки музыке «Костюмированного бала», то наиболее обстоятельный отзыв на это сочинение, появившийся при жизни Рубинштейна, поражает своей беспощадностью. Его автор Цезарь Кюи, как известно, не был поклонником Рубинштейна-композитора. Но то, что он написал на страницах своего музыкального обозрения (или «фельетона», как тогда оно называлось) в петербургской газете «Голос» 7 апреля 1882 года спустя неделю после концерта Санкт-Петербургского филармонического общества в Большом театре, выходит за рамки традиционных представлений о нормах музыкальной критики. Этот пассаж заслуживает того, чтобы его процитировать полностью:

«„Костюмированный бал“ принадлежит к самым слабым произведениям г. Рубинштейна. Нигде, быть может, у него не высказывалась так ярко вся импровизационная бесцеремонность сочинения, водянистость содержания, грубость красок, банальность мыслей. Являются ли перед нами пастушки из пейзажа с жиденькою музыкой à la Оффенбах, или псевдомалоросс с виртуозными раскатами фортепиано — те и другие одинаково неприятно нас поражают своей фальшью, картонностью, декоративностью, и отсутствием хорошей музыки. Встречаются, конечно, и более свежие эпизоды, но они встречаются лишь как самое редкое исключение и совершенно задушены потоками безотрадно и грубо банальных звуков».

А ведь на концерте были исполнены лишь пять пьес из цикла, две из которых («Неаполитанский рыбак и Неаполитанка», «Тореадор и Андалузка») бесспорно принадлежат к числу лучших в этом произведении! Исполнители — автор и Анна Есипова!

Отдав, впрочем, необходимую дань их игре, Ц. Кюи далее высказывает любопытную мысль о природе четырёхручной музыки в целом. По его мнению, «в четырёхручных пьесах оба исполнителя стеснены, и ни один из них не может дать полный простор своей виртуозности». Поэтому рецензент жалеет, что вместо четырёхручного «Костюмированного бала» «наши виртуозы не исполнили одно из произведений для двух фортепиано — они не мешали бы друг другу, а дружно содействовали к вящему эффекту и к увеличению силы впечатления на слушателей».

Одно из первых в музыкальной печати расуждений о специфике четырёхручной и двух-

Пример №1

Moderato assai

Moderato assai

Пример №2

Moderato assai

Пример №2 продолжение

82

Пример №3

Allegro non troppo

Allegro non troppo

Пример №3 продолжение

mf

mp

mf

mp

Пример №4

Moderato assai

Moderato assai
sempre legato

mp

Пример №4 продолжение

Musical score for Example 4 continuation. It consists of four staves: two grand staff systems. The top system has a treble and bass staff with a grand brace. The bottom system has two bass staves with a grand brace. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex texture with many sixteenth notes and rests. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *8* (eight-measure rest) with dashed lines.

Пример №5

Musical score for Example 5. It consists of three staves: two grand staff systems. The top system has a treble and bass staff with a grand brace. The bottom system has two treble staves with a grand brace. The key signature is one sharp (F#). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). There are *8* (eight-measure rest) markings with dashed lines.

Пример №6

Musical score for Example 6. It consists of four staves: two grand staff systems. The top system has a treble and bass staff with a grand brace. The bottom system has two bass staves with a grand brace. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 2/4. The tempo marking is **Moderato**. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Пример №7

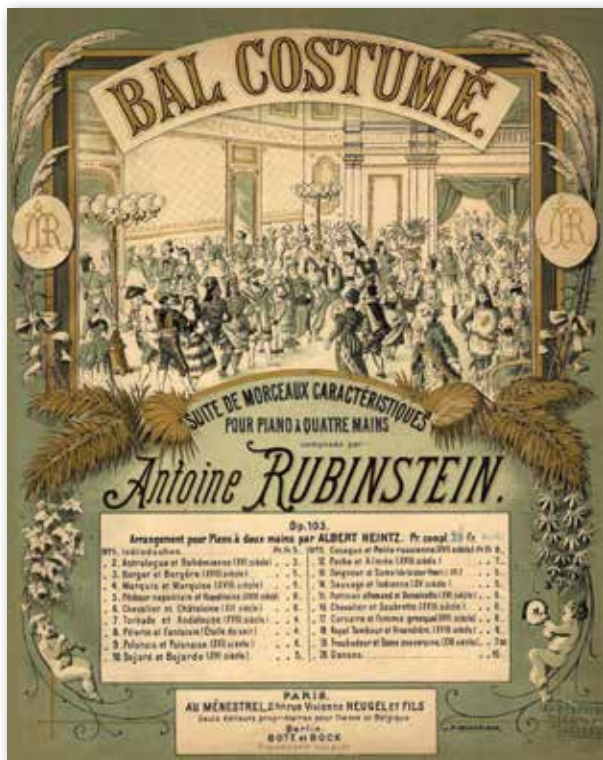
Moderato

Moderato

фортепианной игры. Сейчас, зная исполнительскую историю развития жанра на протяжении следующих полутора веков, рассуждения Кюю могут показаться наивными. Но вспомним, что ещё в середине XX века профессор А. П. Иохелес писал: «Какое жалкое зрелище представляют собой два пианиста, если они сидят на эстраде большого концертного зала за одним роялем и толкают друг друга локтями!». Понадобился опыт аутентичного исполнительства, цикл исторических концертов Е. Сорокиной—А. Бахчиева на рубеже XX—XXI веков, появление четырёхручных международных конкурсов, чтобы осознать правомерность существования четырёхручного дуэта на концертной эстраде. Но здесь важно подчеркнуть, что А. Рубин-

штейн был первым пианистом в истории музыки, пытавшимся вывести четырёхручный дуэт из сферы домашнего музицирования на большую сцену. И хотя его опыт в то время не получил поддержки и дуэтный жанр пошёл в XX веке по другому пути, историческая роль А. Рубинштейна и здесь оказалась пророческой.

Возвращаясь в XIX век, заметим, что исполнение «Костюмированного бала» в дуэте с А. Есиповой было отнюдь не первым публичным показом этого сочинения. В начале 1880-х годов Рубинштейн неоднократно выступал с ним в концертах, играя в ансамбле со своими учениками разных лет — как в России, так и за рубежом. Среди партнёров великого пианиста были одна из лучших его консерватор-



ских учениц Моника Терминская (Гамбург, 11 января 1881 года), бельгийский пианист Луи Брассен (Петербург, 28 октября 1880 года), венский ученик Рубинштейна Л. Брейтнер (Петербург, 20 февраля 1882 года). Конечно, это были партнёры не ранга тех, с кем ему уже доводилось играть в фортепианном дуэте: Клара Шуман, Ференц Лист, Камилль Сен-Санс. Впрочем, нигде не упоминается его исполнение «Костюмированного бала» с братом Николаем. А между тем, в 1883 году музыкальный рецензент «Русских ведомостей», услышав только что появившуюся оркестровую версию нескольких номеров из «Костюмированного бала», вспоминает, что «года три тому назад» её исполняли братья Рубинштейны в одном из концертов Музыкального общества. Учитывая, как редко выступали в дуэте Антон и Николай, сведения об этом концерте могли бы существенно дополнить обзор их ансамблево-исполнительской деятельности.

Можно предположить, что исполнение в петербургском Большом театре (т. е. в том здании, где потом расположилась Консерватория) должно было стать важной вехой для сценической судьбы «Костюмированного бала»: партнёрша, достойная артистической личности Рубинштейна, важный концерт (Санкт-Петербургское филармоническое общество проводило всего 2–3 концерта в году), великолепная площадка. ... И вот — такая резкая реакция именно

на это произведение. Не будем гадать, насколько болезненной она была для композитора, но вот факт: до нас не дошло ни одного достоверного свидетельства об исполнении Рубинштейном «Костюмированного бала» в 4 руки в своих дальнейших концертах. (Правда, Е. Сорокина сообщает об исполнении этого сочинения в концертах 1880–90-х годов, но источников этой информации не указывает)³.

Зато уже на следующий год после разгромной рецензии состоялась премьера новой, симфонической версии «Костюмированного бала» в инструментовке немецкого дирижера и аранжировщика, профессора Санкт-Петербургской консерватории Макса Эрдмансдёрфера. Один из концертов зимнего сезона 1882–83 годов Симфонического собрания Петербурга Рубинштейн организовал в пользу Эрдмансдёрфера, сам стоял за пультом и дирижировал недавно законченной оркестровой Сюитой из «Костюмированного бала», в которую вошли 6 пьес. На следующий год в Москве в концерте Императорского русского музыкального общества, оркестр которого тогда возглавлял Эрдмансдёрфер, прозвучала уже Вторая, пятичастная сюита из «Костюмированного бала», также аранжированная дирижёром.

Так началась новая, оркестровая жизнь «Костюмированного бала», которая оказалась весьма успешной. Обе сюиты для симфонического оркестра в течение многих лет входили в репертуар оркестра Большого театра. Грампозаписи дирижеров Ю. Файера и А. Жюрайтиса пользовались большой популярностью у советских меломанов. Подлинным «шлягером» стала пьеса «Тореадор и Андалузка». В частности, получила известность обработка Н. Фомина для оркестра русских народных инструментов под управлением В. В. Андреева. Сохранилась грамзапись 1911 года, где пьеса звучит в исполнении Императорского балалаечного придворного оркестра. Значительный вклад в популяризацию этой музыки внесли советские оркестры, причём, не только профессиональные, но и самодеятельные (назовём, к примеру, оркестр Высшей пограничной школы, существовавший в СССР в 1920–30-е годы). Можно сказать, что этот номер в оркестровой версии стал всенародно известным и любимым.

А как сложилась исполнительская судьба фортепианного «Костюмированного бала»? Ещё при жизни Рубинштейна появились иные фортепианные версии. Четырёхручный оригинал подвергся обработке в двух направлениях.

3 См.: Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра. С. 218, сн. 45.



Слева направо: Ирина Васильева, Ольга Ермакова, Наталья Карасёва, Игорь Тайманов, Светлана Коннова, Татьяна Беззубенкова, Ирина Аврамкова, Владимир Гуревич.

Немецкий пианист Альберт Хейнц (1822–1911) издал в том же берлинском издательстве, которое опубликовало рубинштейновский оригинал, двухручную версию, куда вошли все 20 пьес. Известный фортепианный аранжировщик Эдуард Лангер (1835–1905) сделал переложение семи пьес сборника для двух фортепиано в 8 рук, которое было опубликовано в Москве в издательстве Юргенсона. Так музыканты в конце XIX века пытались представить рубинштейновский материал в более виртуозном (А. Хейнц) или нарядном (Э. Лангер) виде.

В то же время отдельные пьесы цикла начали использовать в качестве концертного репертуара для детских и юношеских фортепианных ансамблей. Так, Александр Зилоти выпустил на юбилейный концерт памяти Рубинштейна в 1889 году своих учеников — 16-летнего Сергея Рахманинова и его партнёра по дуэту в те годы Л. Максимова с тремя пьесами из «Костюмированного бала». Этот путь оказался плодотворным. Сегодня в дуэтный репертуар многих юных пианистов часто входят отдельные номера из рубинштейновского цикла, всё те же «хиты» («Неаполитанский рыбак и Неаполитанка», «Тореадор и Андалузка», может быть, еще две-три пьесы). Взрослые же концертирующие дуэты довольно редко исполняют этот репертуар, считая его, видимо, детским.

Но до сих пор ни один дуэт не рискнул исполнить это произведение целиком. Конеч-

но, опасности воплощения такой идеи были очевидны: однообразие материала, звучащего около двух часов, нелегко перенести ни исполнителям, ни публике. Поэтому более естественной казалась возможность представить полную версию «Костюмированного бала» в аудиозаписи: современная дискография сегодня всё чаще выполняет просветительскую миссию. Тем не менее, указанный «аудиопроект» остаётся пока нереализованным, а вот концертное исполнение рубинштейновского цикла уже состоялось.

Правда, для осуществления публичной премьеры понадобились усилия не одного, а нескольких фортепианных дуэтов. Четыре пары петербургских пианистов — членов Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов — профессора Ирина Аврамкова и Владимир Гуревич, лауреаты международных конкурсов Ирина Васильева и Ольга Ермакова, Наталья Карасёва и Игорь Тайманов, Татьяна Беззубенкова и Светлана Коннова впервые исполнили все 20 пьес «Костюмированного бала» в одном концерте. Это знаменательное событие произошло 17 апреля 2015 года на сцене Белого зала Большого Петергофского дворца — там, где ежегодно проводятся фестивали музыки Рубинштейна, в том городе, с которым это произведение неразрывно связано. ■

Игорь ТАЙМАНОВ



**«Наш Старик»
Александр Гольденвейзер и Московская
консерватория.
М.; СПб.: Центр гуманитарный инициатив;
Университетская книга, 2015. — 704 с.
Серия «Письмена времени»**

2015 год для отечественной фортепианной культуры имеет все основания считаться «годом Александра Борисовича Гольденвейзера». Отмечавшийся в марте 140-летний юбилей патриарха русского исполнительского искусства был ознаменован не только проведёнными в Музее-квартире его имени масштабными «Гольденвейзеровскими научными чтениями», но и презентацией солидного сборника «„Наш Старик“: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория», подготовленного сотрудниками этого музея — А. С. Скрябиным и А. Ю. Николаевой. Причём «адрес» подарка, преподнесённого памяти выдающегося музыканта, оказывается ещё шире: в текущем году исполняется 60 лет самому Музею-квартире, а также 80 лет Центральной музыкальной школе, одним из основателей которой является Александр Борисович. А на горизонте возникает ещё одна знаменательнейшая дата — грядущее в 2016 году 150-летие Московской консерватории, беззаветному служению которой он посвятил более полувека.

Как справедливо отмечается в предисловии к сборнику, «тема *«Гольденвейзер и Московская консерватория» неисчерпаема*», и, естественно, она, раскрываясь во множестве нюансов, — порою контрастирующих, — стала центральной для данной книги. Такому впечатлению способствует продуманная композиция тома, состоящая из трёх разделов. Первый — самый обширный — содержит избранную переписку с друзьями, коллегами и учениками: Н. К. Метнером, Е. Г. Райским, А. Ф. Гедике, Л. И. Ройзманом, Л. М. Левинсон. Во втором разделе впервые публикуются тетради дневника Гольденвейзера, охватывающие период первых девяти месяцев Великой Отечественной войны. Третий — заключительный — содержит расшифровку стенограмм выступлений Александра Борисовича с воспоминаниями о годах учёбы в консерватории, о выдающихся музыкантах, с которыми ему посчастливилось общаться. В Приложениях дан «Хронограф жизни и творчества А. Б. Гольденвейзера» (сост. А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева, Л. Л. Тумаринсон), дискография пианиста, указатель его музыкальных произведений и редакторских работ, а также списки его учеников-лауреатов и партнёров по концертной эстраде. Своеобразной «утверждающей кодой» сборника стали эмоциональные заметки Д. А. Башкирова «Быть достойным памяти учителя».

Книга обладает высокой степенью информативности: каждый из её структурных блоков снабжён кратким введением и завершается примечаниями, комментирующими реалии текста. Так наиболее полная на данный момент публикация писем Н. К. Метнера, адресованных Гольденвейзеру, предваряется статьёй Е. Б. Долинской, в которой прослеживается динамика развития дружеских отношений этих мастеров, отмечаются черты общности в их судьбе, творчестве и в эстетических взглядах. Переписке с А. Ф. Гедике и Л. И. Ройзманом предпосланы содержательные преамбулы Н. В. Малиной. Раздел воспоминаний дополняет статья А. С. Скрябина «Музы и власти», повествующая о двух эпизодах консерваторской истории: о пресловутой компании против «правой профессуры» и об организации «Особой детской группы», ставшей основой будущей ЦМШ. Образцовый научный уровень издания с лихвой искупает отдельные полиграфические шероховатости в воспроизведении фотографий, обусловленные, вероятно, его ограниченным бюджетом.

Образцы эпистолярного жанра занимают большую часть внушительно-го объёма книги. Нетрудно заметить, что при всей разнице возраста, темпераментов и жизненных ориентиров корреспондентов Гольденвейзера объединяет, если воспользоваться словами П. Вяземского, некое «невольное соответствие». Это всё люди если и не родственной, то близкой «группы крови». В переписке с каждым из них наличествует своя смысловая доминанта, свой неповторимый оттенок в стиле общения. В письмах Метнера часты размышления о природе искусства, которое, по его мнению, «убедительно и осязательно лишь для немногих», о необходимости бережного отношения к «корням музыки», бездумно разрушаемых «новаторами». С нескрываемой тревогой он расспрашивает Гольденвейзера о предполагаемой реформе консерваторского образования: *«Ради Бога — что такое затевает Яворский? Меня это страшно интересует и беспокоит. Неужели наша консерватория должна быть материалом для его экспериментов? Нельзя ли найти для этого более скромные средства? Везде, везде теория губит жизнь...»*. Эти же животрепещущие проблемы эпохи перемен — административные и экономические — горячо обсуждаются Александром Борисовичем и с коллегами по консерватории Н. Г. Райским и А. Ф. Гедике. В письме от 2 сентября 1927 года Александр Фёдорович Гедике достаточно резко отзываясь о вводимых преобразованиях: *«...это не столько амелиорация, сколько ликвидация»*. Напомню, что апофеозом административного переустройства стало переименование Московской консерватории в феврале 1931 года в Высшую музыкальную школу имени Ф. Я. Кона, продержавшееся ровно год.

Не может не настораживать, что некоторые факты, относящиеся к тому далёкому времени, а также идеи, продвигаемые тогдашними «реформаторами», оказываются пугающе схожими с происходящим в современном музыкальном образовании. «Девятый вал» переименований внезапно накрыл вузы искусства в связи с упразднением статуса «академия», за который они когда-то отчаянно боролись. Организация по инициативе Б. Л. Яворского в Московской консерватории конца 20-х годов «инструкторско-педагогического отделения» преподавателям современных российских музыкальных вузов (особенно провинциальных) наверняка напомним совсем недавнее внедрение в учебный процесс бакалавриата по профилю подготовки «Музыкальная педагогика». Не останутся без сочувственного понимания заинтересованных читателей до боли знакомые ламентации Райского по поводу уменьшения количества абитуриентов консерватории или его же сообщение о проводимом Главпрофобром «уплотнении» учебных групп, значительном сокращении «штатов и оплат в связи с режимом экономии». И возникает вопрос: неужели теория, — на этот раз экономической целесообразности, — вновь пытается «губить жизнь», о чём когда-то так беспокоился Метнер.

Среди идеологических завихрений и административных бурь драматически меняющегося мира дружеские отношения с коллегами и учениками были для Гольденвейзера желанным островом, если не радости, то простого человеческого тепла и покоя, где «все свои» и где поэтому «очень нервы отдыхают». Переписка с учениками свидетельствует о глубокой духовной близости с учителем, но при этом заметно различается по тону: сдержанному, взаимно уважительному с Л. И. Ройзманом и участливому, порой интимно-доверительному с Л. М. Левинсон. Иногда письма учениц неожиданно для строгой репутации Гольденвейзера превращаются в настоящие пылкие любовные послания (см., например, письмо В. П. Попандопуло, приведённое в примечании).

Драматической кульминацией сборника является впервые публикуемая «Военная тетрадь». 22 июня 1941 года Александр Борисович записывает: *«Военное положение, затемнение, возможность всякую минуту*

налётов... Настроение напряжённое... Наступил „решительный бой“... Трудно вообразить, что ещё предстоит пережить». А пережить предстояло многое: растерянность и тревогу первых дней войны, обстрелы и бомбёжки, бытовое неустройство и тяготы эвакуации, боль за судьбу страны и беспокойство за родных и близких. Целый ряд писем, представленных в предшествующем разделе, также относится к военному времени, поэтому страницы дневника во многом дополняют наметившиеся ранее сюжетные линии, создавая объёмную картину «трудов и дней» музыканта, в грозное время «возделывающего свой сад» — сочиняющего музыку, играющего (нередко на скверных инструментах) концерты в холодных клубах и госпиталях, усидчиво работающего над редакцией сонат Бетховена и, кроме того, активно стремящегося помогать всем, кто к нему обращается с просьбами. Вот красноречивая запись от 18 июня 1941 года: «Много народу приходит со своими делами и бедами. Очень это мучительно». От отчаяния спасала работа и внутренняя дисциплина, и он приказывал себе: «Надо быть бодрым и держать себя в руках».

Гольденвейзер, как и его духовный ориентир Л.Н. Толстой, считал войну воплощением мирового зла. Поэтому совсем по-толстовски, — вспомним небо Аустерлица, каким его увидел князь Болконский, — воспринимается противопоставление в дневнике музыканта прекрасной, гармоничной природы и возмутительных, греховных человеческих деяний: «На дворе светло, чудесное предрассветное утро, мягкое тепло. А люди мерзкие — что делают!...». А далее обличительный пафос доходит до предельного, почти ветхозаветного накала: «Бессмысленные, жестокие звери! Как ещё Господь не пошлёт на них всемирного потопа, да так, чтобы никаких Ноев или Пигмалионов не осталось?! Стареть с лица земли — вот единственная заслуженная кара!..».

Опять же по контрасту с высокой трагедией войны по-толстовски прямолинейно, непримиримо звучит его честная и нелицеприятная, может быть для кого-то и кощунственная характеристика встреченных в эвакуации знаменитых «мхатовцев»: «Все актёры избалованы, капризны. Спят и едят много, ничего не читают, от всякого пустяка впадают в панику. <...> Немирович держится полубогом. Все перед ним лебезят. <...> Избалован выше меры. Ценит свои слова (мало значительные) на вес золота. Других абсолютно не слушает. По-существу — внутренне беден и тщеславен бесконечно... <...> Тарасова от природы богато одарена — красива, привлекательна, талантлива как актриса, но обросла жирком, над собой, своей культурой не работает совсем и потому свой зенит, к сожалению, уже перешла и едва ли даст ещё что-либо большее...».

Впрочем, и к себе Александр Борисович был не менее требователен, а иногда и беспощаден. Не случайно одним из сквозных лейтмотивов его размышлений была пронзительная тема одиночества: «Бесконечно, непреодолимо одинок человек на земле. Одинок рождается, одинок живёт, одинок умирает... Умирает, и сразу всеми навек забыт». Думается, что эти слова, написанные в минуту душевного смятения, всё же несправедливы. И, пока будет живо отечественное фортепианное искусство, в нём будет звучать имя Гольденвейзера, красноречивым свидетельством чему является рецензируемая книга.

Вероятно, многим памятливы рекламные плакаты в небогатых ассортиментом книжных магазинах советского времени: «Книга — лучший подарок». Уверен, что для Александра Борисовича, который слыл заядлым книголюбом и за свою долгую жизнь собрал уникальную библиотеку, этот лозунг не был пустыми словами. Сборник «„Наш старик“: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория» станет действительно «лучшим подарком» для широкого круга знатоков и любителей музыки, которые помнят и ценят Гольденвейзера. ■

Борис БОРОДИН



Сергей ДОРЕНСКИЙ Ф. Шопен. Мазурки. 2 CD. Запись 1979. «Мелодия», 2015.

Сергей Леонидович Доренский по праву считается одним из патриархов русской фортепианной школы. Многие его воспитанники — лауреаты крупнейших международных конкурсов, достойно представляющие отечественную музыкальную культуру на ведущих мировых сценах. Быть его учеником — большая честь, своего рода «знак качества» для молодого пианиста.

За свою долгую творческую жизнь выдающийся музыкант достиг высот в разных сферах артистической деятельности. Прежде педагогического раскрылось его исполнительское дарование. Необычайно богатый репертуар пианиста включает в себя произведения Бетховена, Листа, Шумана, Шопена, Чайковского, Рахманинова и многих современных композиторов. Концерты Доренского, собиравшие полные залы, неизменно сопровождалась восторженными отзывами публики. Отметим, что в годы расцвета деятельности Сергея Леонидовича как пианиста в нашей стране активно работали такие музыканты, как Рихтер, Гилельс, Флиер, Гинзбург, Юдина, и только подлинный мастер мог занять достойное место среди этих корифеев.

К сожалению, записи пианиста, вышедшие в 70-е годы на виниловых пластинках, не переиздавались на современных носителях, что затрудняло знакомство молодого поколения музыкантов с искусством профессора Доренского. Отрадно, что ситуация начала меняться — **фирма «Мелодия» осуществила выпуск мазурок Шопена на CD.**

Для любого пианиста произведения Шопена являются настоящей «проверкой на прочность», но именно мазурки с их кажущейся простотой представляют собой квинтэссенцию стиля этого композитора. Существуют два основных на-

правления в интерпретации мазурок: одни исполнители склонны подчеркивать в них непосредственно танцевальное начало, другие же стремятся к раскрытию посредством танца тончайших эмоциональных и психологических оттенков. Представляется, что запись Доренского можно отнести ко второму направлению. Именно в этом русле трактовали мазурки Рихтер, Флиер, Гинзбург и ряд других выдающихся отечественных пианистов.

Мазурки Шопена в его исполнении уже с первых тактов завораживают яркой индивидуальностью интерпретации каждой из них. Пианист не повторяется ни в одной из записанных им 33 мазурок, он мастерски подчёркивает мельчайшие детали фразировки и гармонического языка, благодаря чему каждая мазурка предстаёт как «выпуклая» картина, насыщенная неожиданными психологическими оттенками.

Не менее убедительно демонстрирует пианист присущее ему чувство стиля: образные сферы ранних и поздних мазурок Шопена существенно отличаются, и интерпретация Доренского подчёркивает это. В ранних мазурках (например, в мазурке op. 7 № 2) он рисует для нас очаровательные жанровые сценки, полные юмора и проникновенной лирики, в то время как в мазурках позднего периода (таких, как op. 68 № 4) основной акцент делается на тонкие психологические нюансы. Неизменным при этом остается непревзойдённое богатство и тонкость владения ритмикой: пианисту удаётся подчеркнуть своеобразие каждого произведения, открывая всё новые и новые стороны стандартной ритмической формулы этого танца.

Особую красоту интерпретации Доренского придает её удивительная гармоничность и «честность» по отношению к композитору. Очевидно, что замысел композитора стоит для пианиста на первом месте, и все творческие поиски, оригинальные ритмические и тембровые находки нацелены на возможно более полное его раскрытие. Этого важнейшего качества недостает, к сожалению, некоторым современным «шопенистам», склонным к неуместным, экстравагантным интерпретациям.

Запись Доренского, без сомнения, входит в число наиболее ярких и художественно убедительных трактовок жанра мазурки, в одном ряду с записями Флиера, Артура Рубинштейна, Рихтера, Фридмана, Гинзбурга. Диск «Мелодии», бесспорно, станет бестселлером в фонотеках молодых музыкантов. ■

Александр КУЛИКОВ

Авторы «Pianoфорум»

№ 3 (23), 2015



Борис БОРОДИН

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



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог. Член Союза композиторов РФ. Научный секретарь Гильдии музыковедов Российского Музыкального Союза.



Наталья ГОВАР

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано РАМ им. Гнесиных.



Наталья ЛУКАШЕНКО

Кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского.



Айшат КОККЕЗОВА

Аспирантка кафедры истории музыки Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова, аккомпаниатор-концертмейстер Ростовского музыкального театра.



Игорь ТАЙМАНОВ

Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской консерватории. Председатель Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов.



Александр КУЛИКОВ

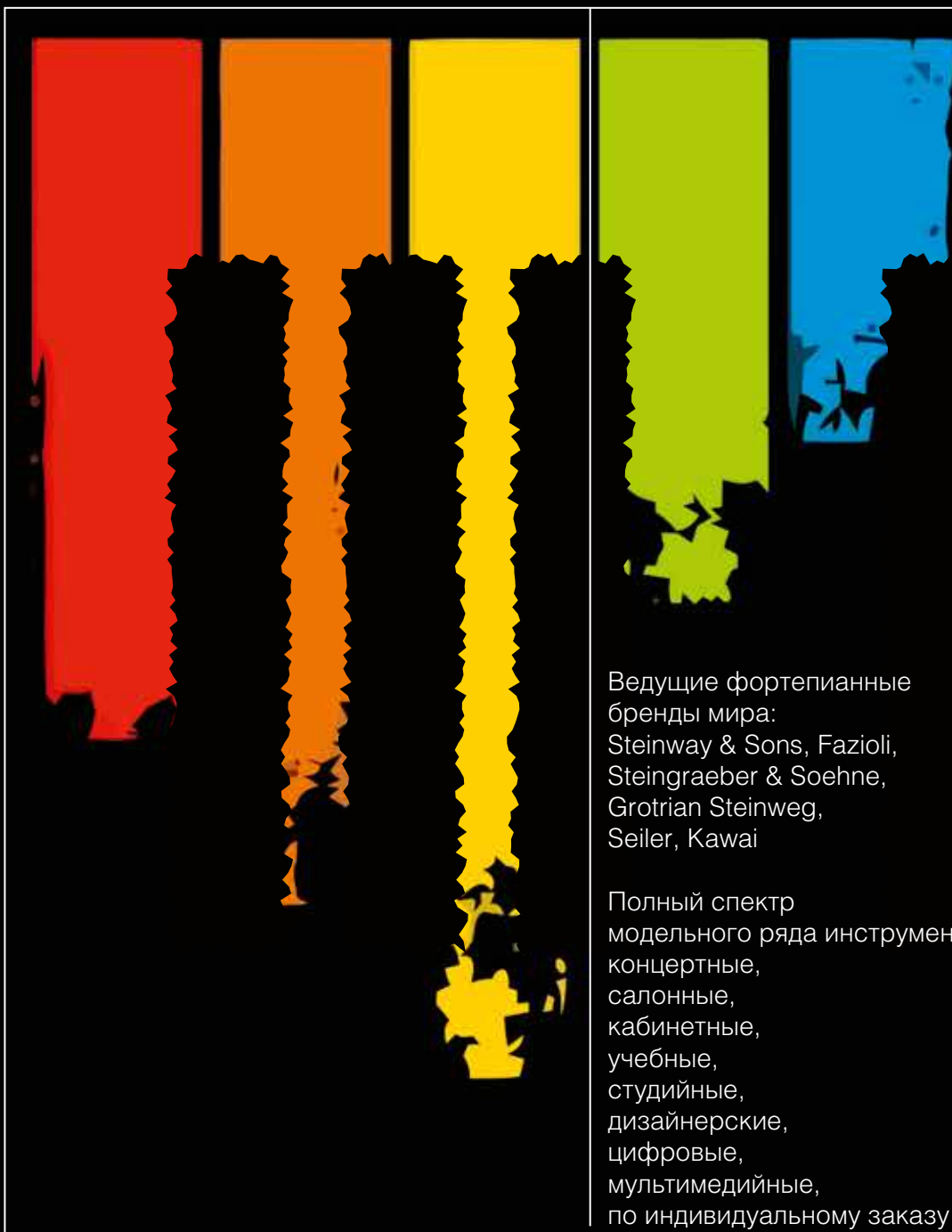
Пианист, выпускник аспирантуры Московской консерватории и Университета искусств в Берлине. Лауреат международных конкурсов. Кандидат искусствоведения.



Андрей ХИТРУК

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

ДОМ РОЯЛЕЙ «KLAVIERHAUS»



Ведущие фортепианные
бренды мира:
Steinway & Sons, Fazioli,
Steingraeber & Soehne,
Grotrian Steinweg,
Seiler, Kawai

Полный спектр
модельного ряда инструментов:
концертные,
салонные,
кабинетные,
учебные,
студийные,
дизайнерские,
цифровые,
мультимедийные,
по индивидуальному заказу

Контакты:

Москва, Брюсов пер., д. 2/14 стр. 8
(напротив Московской консерватории)
Тел: + 7 (495) 692-04-34; + 7 (916) 855-93-57
www.klavierhaus.ru | klavierhaus@mail.ru





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