



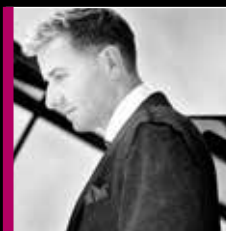
ЛУКАС ГЕНЮШАС

«Настоящий успех — когда можно позволить себе играть то, что хочется, и это оказывается востребованным»

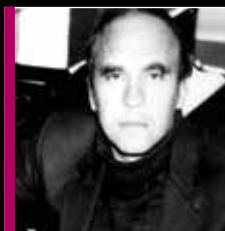
Николас АНГЕЛИЧ:
«Сомнения необходимы. Они помогают открывать в себе новые ресурсы»



Жан-Ив ТИБОДЕ:
«Выступления с певцами изменили мое видение фортепианной игры»



Евгений ЛЕВИТАН:
«Чтобы сильно чувствовать, надо много знать»



Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2016 год

PIANO ФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

№2 (30), 2017

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

piano FORUM

ИЗДАТЕЛИ:



Национальный фонд
поддержки правообладателей

ЗАО «Юрконсультация № 1»

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

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и верстка
Александр АРЬКОВ

Обложка:
Ира Полярная

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

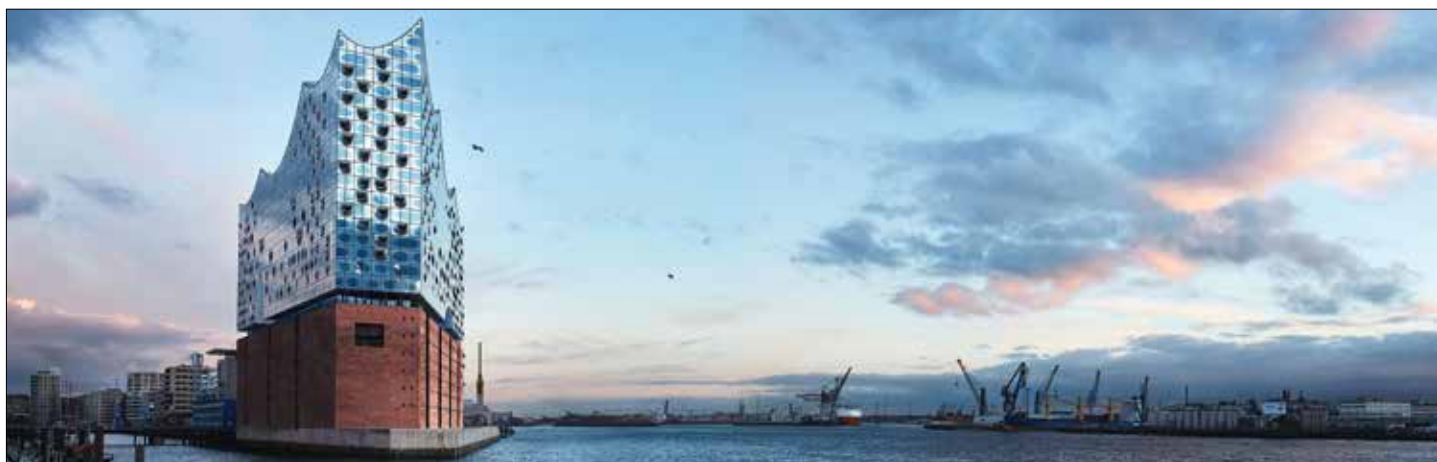
Типография:
ООО «Меридиан»

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

Тираж 3000 экз.



Архитектурный контур музыки: **Erbphilharmonie — источник оптимизма**
Эксклюзив из Гамбурга 4



ПЕРСОНА

Лукас Генюшас **22**
Николас Ангелич **36**
Жан-Ив Тибоде **76**
Евгений Левитан **62**



ФЕСТИВАЛЬ

Транссибирский Арт-фестиваль расширяет границы **32**



ДВА ВЗГЛЯДА:

Концерт Григория Соколова в Санкт-Петербурге **42**



ПОЛЕМИКА

«Школа» как пространство духа
Андрей Ярошинский о русской фортепианной школе 46



РЕПЕРТУАР

Сонаты Александра Коблякова и Лилии Родионовой **56**



ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Моцарт, Гульд и Любимов **68**



ОБРАЗ ИСКУССТВА

Скрябин за роялем **82**



МЕМУАРЫ

Злата Пляшкевич о чудесах школы Игумнова **91**



PIANOMETОД

Центр Полины Осетинской **94**

Урок Юлии Харитоновой по методу Фельденкрайза **109**



КОНКУРС

«За роялем вдвоем» **98**



КНИГА

Натан Перельман. Беседы у рояля. Воспоминания. Письма **102**



АРХИВ

Вспоминая Аврелиана Руббаха **109**





АРХИТЕКТУРНЫЙ КОНТУР МУЗЫКИ

«Что есть классическое музыкальное наследие?» — вопрошаем мы. Ответ может быть весьма многосложным, включающим (помимо собственно музыкальных накоплений) бесчисленные храмы, своды которых призваны отразить и направить звук, концертные залы — эти обиталища звуковых посланий человечеству, вообще все, связанное с участием архитектурной мысли и ее воплощений в судьбе искусства звуков. Если бы мы задались целью завершить проект ЮНЕСКО под титулом «Музыка в жизни человека (Всемирная история)», вопрос архитектурного оформления нашего искусства стоял бы на одном из первых мест. Ибо именно в этом вопросе закодирована сложнейшая символика, несущая многострунную информацию о конкретных государственных сообществах, историческом времени, государственном и общественном внимании к высшим культурным сущностям, масштабах интеллектуальных элит, сегодня — о динамике отношений и пространствах жизни масс-культуры и всего, что включено (или претендует на включение) в понятие классического музыкального наследия современного человечества. Само понятие классического наследия сопряжено с условной вечностью. Подобно самим бессмертным распевам, хоралам и мессам, храмы являются нам из прошлого в значении вечно хранимой красоты, в значении природного обиталища многовековых собраний сакральных звуковых ценностей. Концертный зал как «архитектурный жанр» значительно моложе храмовых вместительных звуковых идей, ибо рождением своим обязан тектоническим сдвигам в общественных уложениях. Идея концертного зала явилась нам как знак освобождения искусства из пространства огражденных дворцов, которые со временем обретают статус музеев, музеи обретают статус архитектурного произведения, а концертные залы — статус музеев. Это уже секуляризованные храмы, вместительные залы музыки для всех, кто готов приникнуть к искусству высокой духовности.

В последнее время культурная глобализация (точнее — вестернизация) стала играть ведущую роль в умножении музыкально-архитектурных шедевров в самых разных ареалах мира. И если стадион или иной обобщенно-конструктивный колосс становится прибежищем «музыки масс», то зал для тех, кто исповедует «любовь к гармонии», то есть филармонический зал, чаще всего становится символом произведения в индивидуально единичном его воплощении. Зал как произведение искусства становится знаковым строением города (и даже страны!), символом пространства и одновременно — символом культурного предрожания.

Возникновение концертного зала — это возникновение культурного центра, некоего средоточия энергии культурной экспансии, место притяжения интеллектуальной элиты общества. По количеству таких событийных строений можно определять многое в состоянии больших людских ареалов. Наш Санкт-Петербург не случайно склонны называть музыкальной столицей страны. Новые залы Мариинки, архитектурный облик которых яростно и противленчески обсуждался в ходе строительства, стали

символом обновления классического контура города через инкрустацию нового, но индивидуально выраженного. Эти «гергиевские» залы прошли свой путь адаптации в историческом архитектурном контексте и теперь воспринимаются как органичная часть знаменитого ландшафта. Но главная их роль — в установлении нового уровня активности устремления к высочайшим образцам музыкального искусства, в открытии новых возможностей художественного познания, в рождении колоссального стимула расширения элитарного слоя стремящихся к искусству Духа.

Огромная, почти 15-миллионная Москва по сравнению с Санкт-Петербургом чувствует себя сестрой-бесприданницей. Три концертных зала в центре не утоляют жажды, и лишь один из них — Большой зал Московской консерватории — может (вместе с прославленным зданием консерватории) выступить в роли одного из культурных символов города. Но светом в нашем музыкальном окошке становится строительство большого филармонического зала в московском Зарядье. Мы переполнены ожиданием, трепещем и поем осанну московскому градоначальнику, отгадавшему необходимость воздвижения объекта, могущего стать одним из самых заметных культурных знаков Москвы XXI века.

Подобный символ воздвигнут в немецком Гамбурге. В этом одномиллионнике теперь два зала, вмещающих более 2000 слушателей. Однако новый становится одним из самых ярких германских символов именно XXI века. Помимо того, что это чудо архитектуры, чудо акустического решения «звучащего пространства», «Эльб-филармония» становится символом связи времен не только в содержательном наполнении программ, охвативших многовековые сокровища музыкальной эволюции, но и в самом архитектурном решении, когда в качестве опоры взят исторический фундамент.

Наш московский зал в Зарядье наверняка тоже будет восприниматься как символ связи времен, ибо ландшафтный контекст его наполнен изумительными следами прошлого, а сам он уже в проекте видится совершенно индивидуально архитектурным событием. В истории музыкального искусства подобные явления судьбоносны. Такие центры начинают лучезарно светиться в масштабе не только своего города, но и целой страны. События, происходящие в подобных центрах, нередко становятся историческими вехами искусства звуков. Вот почему в ожидании нашего зала в Зарядье мы предлагаем читателю в значении заглавного материала удивительно тонкий и глубокий очерк Михаила Бялика. Текст этот мне представляется ни в коем случае не образцом критики (мало кому доступно приближение к подобному уровню культуры мышления), но подлинным «произведением критики», имеющим (как всякое произведение) неповторимо индивидуальную самоценность. Здесь нет фортепианного акцента. Ему еще суждено возникнуть. Здесь обсуждаются первые шаги музыкального одухотворения архитектурного «чуда на воде», становящегося одним из символов новой Европы.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

ELBPHILHARMONIE



«PianoФорум» № 3 за прошлый год открывается замечательной по охвату и анализу актуальных проблем и блеску изложения статьей «Национальное в глобальном». Материал иллюстрирован фотоизображениями великолепных концертных залов, появившихся в разных городах планеты за последние годы. Среди постоянно приходящих мрачных новостей, которые рождают в людском сообществе тревогу и пессимизм, весть о появлении каждого из этих очагов искусства оказывается необходимым источником утешения и надежды. К счастью, возведение образцовых музыкальных учреждений продолжается. В одной лишь Германии за время после выхода упомянутого выпуска «PianoФорум» выстроены три великолепных зала: долгожданная Филармония в Гамбурге, Зал имени Булеза в Берлине и кардинально перестроенный, по существу, новый зал Дворца культуры в Дрездене. Каждый из них заслуживает того, чтобы о нем узнали читатели журнала. В этих заметках речь пойдет о первом — о грандиозной гамбургской Филармонии на Эльбе, Elbphilharmonie, которую здесь сразу же стали называть уменьшительно-ласкательным именем Elphi. Уже эскизы будущего сооружения давали основание полагать, что оно станет символом города — подобно парижской Эйфелевой башне или сиднейской Опере. Так оно и произошло. «Симфонией из камня и стекла» назвал новую Филармонию первый бургомистр Гамбурга Олаф Шольц. Наверное, эта характеристика за нею закрепится.

Появление нового Дома музыки — не просто событие художественной жизни. Если рассматривать его в нравственном, общественном, историческом ракурсах, обнаружится, что значение этого события далеко выходит за пределы сегодняшнего дня, за границы Гамбурга и Германии. Об этих ракурсах убедительно говорил в своей речи на торжественной церемонии открытия концертного зала президент Германии Иоахим Гаук. «Эльб-филармония служит для меня примером гражданской инициативы, — сказал он. — Строительство здания стало воплощением идеи, явившейся отдельным людям, результатом индивидуальной активности. Благодарности заслуживают сотни граждан, которые поддержали возведение и оборудование зала своими пожертвованиями. Эта гражданская инициатива оказалась выражением позиции, для вольного ганзейского города Гамбурга традиционной, идущей от гуманизма Возрождения. Это то гражданское сознание, которое нам необходимо, если мы хотим совместно обустроить будущее — в этом городе, в нашей стране, в объединенной Европе. Важно, что и для гражданского сознания наступают праздники — сегодня как раз такой день».

1.

Как и для очень многих людей, для меня свершившееся стало знаменательным актом собственной жизни. Когда в 2003, закончив длившуюся несколько десятилетий службу в Санкт-Петербургской консерватории, я решил поселиться с семьей в Германии, то выбрал Гамбург, где уже неоднократно бывал, навещая старшего приятеля, барона Ханса Юргена Карла Марию фон Вебера, правнука великого композитора. В пользу этого города меня склонили Опера (я впервые попал в театр, когда им еще руководил композитор Рольф

Либерман, самый успешный в истории оперный интендант), балет Джона Ноймайера (лучшего, по моему убеждению, из современных хореографов), а также то, что здесь в недалеком прошлом жили и создавали музыку Дьердь Лигети, Альфред Шнитке и, к счастью, продолжает жить и творить София Губайдулина.

Прогуливаясь по улицам и паркам, я частенько заглядывал в район гавани, Hafencity — тут на просторной, частично, как в Питере, отвоеванной у воды, территории стремительно вырастали многоэтажные кварталы, демонстрировавшие самые новые устремления зодчих и строителей.

Непрерывно заполняющуюся панораму, однако, портило нелепое, раздавшееся и в ширину, и в высоту кирпичное здание с узкими окошками — склад для хранения какао, чая и табака, самодовольно расположившийся на ближайшем от берега острове. И вот жителям Гамбурга Александру Жерару и Яне Марко пришла в голову отличная идея: нужно надстроить красный массив, превратив его в цоколь уходящего в небо сооружения, где разместится современный Храм музыки. Захватив фото злополучного склада, они отправились в Швейцарию, в Базель, к бывшим соученикам Александра, ставшими известными архитекторами, Жаку

ИСТОЧНИК ОПТИМИЗМА

Михаил Бялик



© Elbphilharmonie.de

Герцогу и Пьеру де Мерону (которые незадолго перед тем произвели фурор, перестроив в Лондоне устаревшее деловое здание в великолепный корпус Галереи Тейта). Несколькими штрихами авторучки Жак набросал ставший уже историческим рисунок парусообразной надстройки — то был первый шаг к реализации счастливой идеи! Спустя два года был подготовлен проект.

Гамбургцы горячо обсуждали его — в семьях, на собраниях и форумах, в земельном парламенте. Высказывались противоположные мнения, но большинство, поддержанное тогдашним первым бургомистром города Оле фон Бойстом, настояло: надо строить! Стали появляться сообщения о добровольных взносах. Супруги Михаэль и Кристль Отто пожертвовали 20 миллионов евро — нынче я с удовлетворением обнаружил в Эльб-филармонии, что их именем названо одно из фойе Большого зала. Наряду с многочисленными меценатами к спонсированию звездного объекта подключились крупнейшие фирмы, такие как BMW, Montblanc и еще многие. В 2007 генеральным интендантом будущей Elbphilharmonie, как и старой Laeishalle, был назначен выбранный из нескольких кандидатов Кристоф Либен-Сойтер, до этого успешно возглавлявший Концертхаус в Вене. Я познакомился с ним и понял, что этот интеллигентный, доброжелательный и выдержанный человек — отличный знаток и практик концертного менеджмента. Но удастся ли ему координировать подготовку будущих музыкальных сезонов и одновременно процесс строительства? Сейчас можно сказать: удалось!

Первоначально открытие Эльб-филармонии было назначено на сентябрь 2009. Мне уже исполнилось 74, и я просил провидение даровать мне еще 6 лет, дабы дожить до этого события. Однако утвержденный строителями график стал срываться, возведение здания — затягиваться. Проезжая мимо, я испытывал горечь от того, что месяцами бездействует гигантский кран и не зарастает зияющая на крыше дыра. Журналисты, смакуя скандальные подробности, сообщали о столкновениях проектировщиков и строителей, об экспертизах, судебных процессах, расторжении договоров и замене партнеров, о непрерывном росте бюджета, в конце концов превысившего первоначально запланированную сумму 77 миллионов евро более чем в 11 раз. Все это уже позади. И, хотя многие из коллег начинают свои репортажи об открытии Элфи с грустного напоминания о долгострое, я не стану им следовать: к чему задерживаться на перипетиях осложненной беременности, коли родилось здоровое, прекрасное дитя? То была предыстория, история же Эльб-филармонии только начинается.

2.

Чем же так впечатляет новая художественная институция — прежде всего как произведение архитектуры? Необычайным величием. По высоте сооружение оказалось вровень со шпилями храмов и видно издалека. Редкостно красиво смотрится оно из прибрежного Fischmarkt'a, Рыбного рынка, словно омываемый волнами Эльбы фантастический корабль. Мимо проплывают

настоящие суда, прибывающие по традиционным круизным и торговым маршрутам или для того, чтобы «подлечиться» на знаменитой здешней верфи, но даже самые большие в мире пароходы кажутся рядом с Элфи немасштабными. Когда постепенно приближаешься к Филармонии, она словно бы непрерывно продолжает расти, когда же подходишь вплотную, ее грандиозность поражает. Но, удивительным образом, не подавляет! Хотя прежнее здание, которое было значительно ниже, угнетало — своей бездушной геометричностью. Последняя начисто исчезла. Архитектура целого радует одухотворенностью, человечностью, жизнерадостностью. прехотливой, озорной фантазией. В старых кирпичных стенах цоколя прорублены несколько окон, нарушающих былую казенную упорядоченность. Ну а верхняя, стеклянная часть — сплошные сюрпризы. Крыша — не плоская, а волнообразно вздымающаяся. На стенах — неожиданные арки, часто перевернутые. Сплошные ряды окон абсолютно не стандартны: в одних стекла прозрачные, в других — с нанесенным рисунком, в одних они гладкие, в других — выпуклые, причем, по-разному. Впечатление такое, будто в них отразилась колышущаяся поверхность протекающей рядом Эльбы. При всей своей «импровизационности», пренебрежении симметрией архитектура эта редкостно гармонична, ибо зиждется на каких-то не очевидных, но, несомненно, присутствующих принципах соразмерности.

Войдя внутрь, попадаешь на изогнутый дугой, длинный (82 м) эскалатор — некую модернистскую модификацию библейской лестницы Иакова,



ведущей на небеса. Поднявшись, оказываешься в раю, который носит название Plaza: между старой и новой частями здания, на крыше бывшего склада оборудована огромная смотровая площадка с балконом по всему периметру. Я побывал здесь уже несколько раз и всякий раз заново испытываю восхищение открывающимся видом. Все, чем славен Гамбург — его порт, доки, река с курсирующими по ней пароходами, оригинальными прибрежными сооружениями (среди них экстравагантные театры мюзикла), районы традиционной и новейшей застройки, парки и памятники — все это город радушно развертывает перед тобой. На плазе имеются кафе, магазины и все, что нужно, чтобы дружеское или деловое свидание было приятным. Она открылась на несколько недель раньше, чем концертные залы, и сразу же стала для гамбуржцев и их гостей излюбленным местом встреч. Можно не сомневаться, что надолго.

Но поднимаемся — по эскалатору или лифтом — на 12-й этаж, где находится главное достояние Эльб-филармонии, ее Большой зал. Его размеры ошеломляют. Вместимость — 2100 мест — не намного превышает вместимость Laeiszhalle — 2025 мест. Но насколько вольнее, независимей, раскованней ты себя тут чувствуешь! Нет, компактное необарочное строение Лэйс-халле на площади Брамса по-своему прекрасно. Напомню, что это первоначальное имя концертного учреждения было подтверждено накануне празднования в 2008 его 100-летия — на протяжении же предшествующих десятилетий зал функционировал под стандартным наименованием Musikhalle. Возвращенным

названием увековечена фамилия супругов Лэйс, владельцев существующего ныне пароходства, которые завещали огромную по тем временам сумму 2 миллиона марок на возведение Дома музыки. Посещение его для многих гамбургских семей стало заветной, передаваемой из поколения в поколение традицией. Она, наверное, сохранится: Laeiszhalle продолжает действовать. Только теперь между старшим и младшим залами-братьями — хоть заботится о них единая администрация — развернется конкуренция. Ну и пусть: ведь это — во благо искусства и тех, кому оно нужно!

Мотто Эльб-филармонии служат слова «Дом музыки — для всех». Демократический принцип воплощен, прежде всего, в архитектуре Большого зала. Его дальний прообраз — античная арена, ближний — Берлинская филармония, создание общепризнанно великого зодчего Ханса Шаруна. Только в столичном зале разграниченные прямоугольные балконы далеко выступают вперед, в гамбургском же тянутся сплошными, длинными, плавно изгибающимися полосами вдоль стен. Ассоциация с речным потоком, возникшая при обозрении фасадов здания, сохраняется, и когда находишься внутри. В зале также отсутствует симметрия, но царят соразмерность и уравновешенность. Каждый следующий ряд удивительно удобных серых кресел возвышается над предыдущим, и ничто не мешает тебе видеть все и всех. Ну и в какой бы части зала ты ни находился, долетающее с подиума звучание одного или сотен инструментов и голосов воспринимается слухом поразительно отчетливо и сбалансировано.

Акустику рассчитывал несомненный мировой лидер в этой области **Ясухиза Тойота**, прославившийся своим участием в реализации многих амбициозных проектов, среди коих возведение Концертного зала Мариинского театра в Санкт-Петербурге и уже упомянутого берлинского камерного Зала Булеза (инициатор его строительства — Даниэль Баренбойм). Высокое качество звука во многом обеспечивается покрытием стен, которое предложил мастер: «белую кожу» зала образуют 10 000 пористых гипсовых плиток с неповторяющимся рельефом. К слову, принцип «сделайте нам красиво» изгнан из практики создателей дворца. Как в экстерьере здания, так и в интерьере не встретите вы даже намек на украшательство. Приняты иные приоритеты: простота, лаконизм, функциональность, целесообразность, удобство. В фойе ровные белые стены. Перила, как и ограждения в зале — из скромных черных металлических трубок. Культивируются протяженные линии и гладкие поверхности, часто изогнутые. В их комбинировании буйная фантазия и требовательный вкус образуют некий благородный симбиоз. Красив и необычен орган: между огромными трубами, взметнувшимися на несколько ярусов, имеются просветы, сквозь которые можно рассмотреть трубы меньшей протяженности, вплоть до крохотных. На одном из балконов неподалеку от органа находится обширная площадка для слушателей в инвалидных колясках. Впрочем, забота о гражданах с ограниченными физическими возможностями — в Германии явление обязательное и повсеместное, нечто само собой разумеющееся.



Попав в Большой зал, испытываешь радость единения со множеством интеллигентных людей, явившихся сюда с той же целью, что и ты: насладиться искусством в его высочайших проявлениях. Речь идет не о спекулятивно-обманном, а об истинном коллективизме, том, что запечатлен в прозвучавшей на открытии зала оде «К радости» Шиллера и Бетховена, с ее знаменитым воззванием «Обнимитесь, миллионы!». Важно, что твоя причастность к некоему сообществу нисколько не ущемляет тебя как индивидуума. То, как позаботились все, от кого это зависело, чтобы оградить тебя от малейшего дискомфорта, чтобы посещение Филармонии стало для тебя праздником, свидетельствует, что в каждом посетителе видят и чтут личность. Вот она, демократия в действии, в рядовом и одновременно символическом проявлении!

Еще одна гордость Эльб-филармонии — ее Малый зал, в котором 550 мест. В отличие от Большого, по архитектуре своей он предельно прост: вытянутая коробка с постепенно возвышающимися рядами кресел. Наверху — широкая деревянная полоса, где углы, образуемые стыкающимися стенами, «пригуплены», и это придает геометрии помещения приятное своеобразие. Как и волнистый рельеф стен из французской сосны теплого светло-коричневого оттенка. Акустика безупречная. Уже первые вечера камерной музыки подтвердили, что ей здесь уютно.

А еще в огромном здании расположились (и окупают часть расходов на содержание Филармонии) отель The Westin Hamburg с 244 номерами, 45 частных квартир класса люкс и паркинг на 520 машин.

«Лозунг «Дом для всех» хорош, — скажет читатель. — А как обстоит с ценами на билеты? Ведь от этого во многом зависит практическое претворение лозунга. Наверное, учитывая необходимость постепенно компенсировать колоссальные затраты на строительство, посещение концерта обходится в солидную сумму?». Да, цены весьма высоки, но не выше, а, по моим наблюдениям, даже ниже, чем в престижных филармонических и театральных залах, к примеру, Лос-Анджелеса, Парижа, Люцерны или Санкт-Петербурга. Главное, однако, что в прайс-листе имеются градации. В зависимости от артистического ранга выступающих в Эльб-филармонии солистов и коллективов, с одной стороны, и удаленности слушательского кресла от эстрады (хоть, напомним, слышно и видно отовсюду), с другой — цены меняются. И значительная часть билетов весьма доступна.

Действует система выгодных абонементов, имеются скидки, особенно существенные для детей и юношества. Еще один местный лозунг звучит так: «Каждый гамбургский школьник должен побывать тут на концерте». Для маленьких слушателей в цокольной части здания оборудована специальная студия с обширной коллекцией музыкальных инструментов. Забота о будущих поколениях друзей музыки, стремление приобщить к искусству ребят, начиная с раннего возраста — дело благое, свидетельствующее о дальновидности руководителей образцового концертного учреждения и достойное всяческого поощрения.

То, что появление Эльб-филармонии вызовет такой интерес в городе, стране, мире, даст ощутимый толчок развитию

туристического бизнеса, было ясно изначально. Это, собственно, явилось одним из важных стимулов возведения Храма искусств. Так что препятствием к его посещению реально служит не дороговизна билетов, а их отсутствие в кассе по причине колоссального спроса — все до конца сезона давно распродано.

3.

Задолго до открытия Филармонии артистической и потенциальной слушательской общественности разъяснили, какой — в подтверждение тезиса «Дом музыки для всех» — будет ее репертуарная политика. Формировать ее решили, исходя из высказывания, приписываемого Леонарду Бернстайну: «Нет легкой и серьезной музыки. Есть лишь хорошая и плохая музыка». Эльб-филармония выбрала для себя два слова — хорошая музыка. А жанры, направления, национальные школы, стили? Все! Цель — удовлетворить интересы и склонности людей, придерживающихся самых разных вкусов, и тем содействовать в конечном счете консолидации общества. Концерты первых трех недель словно бы сложились в некую увертюру к монументальному творению, которая основывается на его темах и образах и демонстрирует перспективу их дальнейшего развертывания. Эльб-филармония открылась фестивалем, где были представлены в концентрированном виде художественные установки, которым она намерена следовать. Побывать на всех концертах было физически невозможно, да и резервы presstickets оказались ограниченными: очень уж много

Kaiserspeicher — старое здание склада, над которым воздвигнута Филармония. 1967



Kaiserspeicher. 1929



журналистов из разных стран съехалось в Гамбург, желая стать очевидцами знаменательного события. Все же несколько программ, вызвавших душевный отклик и раздумья, мне посчастливилось услышать — тем и другим я хотел бы поделиться с читателями.

Впервые Эльб-филармонию я посетил еще до ее официального открытия: накануне тут несколько раз был представлен перформанс, осуществленный известной компанией Sasha Waltz & Guests (основана в 1993). То были первоначальная проба творчески освоить пространство нового сооружения и своеобразный, тоже сугубо художественный,

обряд его благословения. Имя Саши Вальц, хореографа, наделенного отвагой, бурным воображением и волей, очень известно в мире. Ее запомнили и петербуржцы — по своеобразному хореографическому решению балета Стравинского «Весна священная», показанному на новой сцене Мариинского театра сразу же после ее открытия. В нынешней творческой акции участвовало 80 артистов — певцы, инструменталисты, танцовщики. Действо началось в вестибюле 10 этажа и постепенно перемещалось по лестницам вверх до 15-го, а публика следовала за исполнителями. Сперва прекрасно прозвучал созданный

во время Второй мировой войны хор а capella «Liberté» («Свобода») Франсиса Пуленка на стихи Поля Элюара, часть крупного сочинения Figure humaine («Лик человеческий») — это заглавие стало и названием всего перформанса. Далее исполнители на разных инструментах (среди них замечательные, как скрипачка Каролин Видман или ударник Алексей Герасимец) музицировали порознь и объединялись в небольшие ансамбли, каждый раз находя новое пристанище, в окружении слушателей-зрителей. Со вкусом подобранные произведения образовали некий срез всей музыкальной истории. А хореографическая труппа каждый опус переводила на язык танца и свободной пластики. Поскольку неширокие фойе, огибающие зал, закругленной формы и увидеть все происходящее из одной точки невозможно, зрители фланировали в разных направлениях, увертываясь от столкновения с артистами балета. Когда, усталый, я присел (как поступали и другие) на ступеньку, надо мной вдруг пронеслось нечто, оказавшееся танцовщиком, который, согласно сценарию, съезжал по перилам. Этот, первый, раздел перформанса длился более часа и произвел впечатление неоднозначное: одни номера радовали согласованностью музыки и пластики, в других их союз показался насильственным. Вообще-то балет лучше бы смотреть на некотором расстоянии: когда танцовщики, тяжело дыша и обливаясь потом, и танцовщицы, чья грудь зажата бинтом, находятся с тобой рядом, поэзия танца улечивается. У Саши Вальц, возможно, иное ощущение поэзии. Лик человеческий во всяком случае был иллюстрирован множеством несхожих индивидуальностей и выглядел достаточно позитивным.

Далее публику пригласили в Большой зал, и, замороженная его просторами и красотой, она немедленно усеялась в ожидании волшебных звуков, ибо группа оркестровых музыкантов с певицей во главе уже выходила на подиум. Заняв места и изготавившись, они долго не начинали. Тогда сведущие сообразили: это произведение Джона Кейджа «4'33», едва ли не столь же знаменитое, как полотно Казимира Малевича «Черный квадрат». 4 минуты 33 секунды артисты якобы музицируют, на самом деле, прислушиваются к звукам окружающей среды. Поскольку залы Эльб-филармонии надежно защищены от парокходных гудков, криков чаек и свиста ветра, а германская публика редко дисциплинирована, означенное время было проведено в дистиллированной тишине. Кстати, когда в 1952 состоялась премьера опуса, в афише впервые появилось слово перформанс, столь

нынче распространенное. Покинувших сцену музыкантов сменили танцовщики, показавшие небольшой спектакль под аккомпанемент собственных шагов и прыжков. Заглянув в программки, несколько разочарованные зрители узнали, что звучать музыке в зале пока еще не положено. Но, возвратившись из зала в фойе, они продолжили внимать ей. Только теперь музыка, как и ее хореографическое преломление, стали иными: гармонию, утверждение сменили дисгармония, отрицание, разрушение, смерть. Лик человеческого предстал скорбным, болезненно искаженным, исполненным отчаяния. И лишь к концу утраченные покой и красота стали робко, как надежда, оживать.

Включив в программу торжеств это богатое смыслами, художественно неоднородное музыкальное зрелище, Эльб-филармония декларировала, что приветствует творческую инициативу, открыта исканиям новых путей в искусстве. Перформанс *Figure humaine* Саша Вальц с компанией посвятили памяти профессора Барбары Кисселер, гамбургского сенатора по культуре, много душевных сил отдавшей возведению Филармонии и безвременно скончавшейся незадолго до ее открытия. Эта акция вызвала всеобщее одобрение.

4.

А теперь — о торжественном концерте-открытии, который как событие чрезвычайной значимости транслировался и обсуждался по всему миру. Важнейшим участником обеих частей вечера — собственно церемонии и концерта — был находившийся постоянно на эстраде NDR Elbphilharmonie Orchester. Созданный сразу по окончании Второй мировой войны, в 1945, он долгое время был известен как NDR Orchester (Оркестр Северогерманского Радио), нынешнее же наименование получил недавно, вместе со статусом Резиденц-оркестра Эльб-филармонии. Положение обязывает: симфонический коллектив считали одним из лучших в Германии, теперь же ему предстоит достичь высочайшего мирового уровня! Главные дирижеры на Западе достаточно часто меняются. Вслед за знаменитым Кристофом фон Дохнаньи уже шесть лет оркестр возглавляет Томас Хенгельброк, славящийся своим универсализмом: с равной свободой он ориентируется в музыке разных эпох, любых жанров. Программа, предложенная им, оказалась совершенно не стандартной и захватывающе интересной. Прославленная классика была представлена относительно небольшим числом

образцов, значительную же часть репертуара составили сочинения, публике мало знакомые. Еще один посыл в будущее: звучать тут будет не только хорошо известное и любимое, но и незаслуженно забытое, как и вновь созданное.

Появление каждого из включенных в программу опусов имело логическое обоснование и заключало в себе некий символический смысл. Вечер открыла музыка композитора, чье имя при перечислении самых великих называют первым, — Бетховена. Но выбрано было сочинение отнюдь не хрестоматийное — пламенная увертюра к балету «Творения Прометея». Аллегория очевидна: подобно мифическому герою, Филармония будет дарить людям огонь — огонь великого искусства, который согреет их души. Далее последовали приветственные речи Шольца, Гаука, Герцога (от архитектурного бюро) и Либен-Сойтера. Мне, как музыканту, импонировало, сколь почтительно все они — а также канцлер Ангела Меркель, давшая в антракте интервью телевидению, — говорили о музыке. То не были подготовленные референтами дежурные фразы. То были признания людей, для которых музыка — неотъемлемое слагаемое их повседневного бытия. Дважды речи перемежались оркестровыми интермедиями: прозвучали творения великих уроженцев Гамбурга Мендельсона-Бартольди — увертюра «Жиль Блаз» — и Брамса — финал Второй симфонии.

И вот после антракта — концерт в двух отделениях, у которого тоже есть название: *Zum Raum wird hier die Zeit*. Оно может быть переведено «Здесь обозримо время», а если буквально — «Здесь время становится пространством». Слово *Raum*, однако, можно перевести и как помещение. Все значения уместны, а помещение — это конечно, Эльб-филармония, где вся история музыки становится явью. О происхождении названия скажу позднее, сейчас же — о его звуковом воплощении. Прежде, чем вступил оркестр, откуда-то с небес полилась исполненная загадочной красоты мелодия гобоя. То, находясь на высокой галерее, солист оркестра Калев Кальюс играл пьесе Бриттена «Пан» из цикла «Метаморфозы по Овидию», оживившую память об античном боге плодородия, который из тростника смастерил флейту (или сирингу). И снова — аллегория: музыка, этот божественный дар людям, родилась в недрах природы. Ее появлением было озаменовано начало цивилизации. Составители программы преследовали и практическую цель: как можно полнее продемонстрировать безбрежные акустические возможности зала. В дальнейшем

на балконах разного уровня музицировали и другие артисты: знаменитый контратенор Филипп Жарусский с арфисткой Маргарет Кель, ансамбль Преториус, названный именем некогда прославленного гамбургского композитора и интерпретирующий его сочинения. Все, что они исполняли, было написано в XVI — самом начале XVII веков. Чередуясь с их выступлениями, оркестр играл произведения видных авторов XX столетия. Начав с опуса Дютийе *Mystère de l'instant* («Мистерия мгновения»), живописующего природу, особенно птиц, Хенгельброк затем продирижировал сочинения Цимермана, Либермана и Мессиана. Сопоставить музыку далекого прошлого с той, что рождена на нашем веку, — эксперимент достаточно смелый, но и, замечу, весьма хитроумный! Дело в том, что из него исключена музыка золотых веков, XVIII и XIX, когда в ней царил гармоническая логика, основывающаяся на диалектике неустойчивых и устойчивых созвучий, перетекании, разрешении диссонанса в консонанс. Но в XVI столетии эта логика еще не сложилась, а в XX, из-за гегемонии диссонансирующих звучаний уже была в значительной мере разрушена. Так что, к удивлению многих слушателей, в интонационном и образном планах давняя и новая музыка оказались меж собой гораздо ближе, родственней, чем это можно было предположить. Отличает же их, прежде всего, то, что старинные мастера в своем ощущении окружавшего их мира, своей вере, своих чувствах были основательнее, устойчивее, умели долго, без суеты, длить одно эмоциональное состояние. Действительность переменилась, и восприятие ее современными мастерами стало тревожным, нервным, эмоционально гипертрофированным, часто негативным. Среди прозвучавшего своим позитивным воплощением урбанистических образов приятно выделялась написанная в 1947 оркестровая пьеса уже упоминавшегося композитора и оперного интенданта Рольфа Либермана *Furioso* («Неистово»), в чем-то предвосхитившая знаменитую музыкальную картину «Время, вперед!» Свиридова, созданную спустя два десятилетия.

Теперь — о втором, заключительном отделении концерта. Вновь, как и во время торжественной церемонии, резонируя патриотическим чувствам аудитории, звучала немецкая музыка (косвенный эффект — своей соразмерностью, закругленностью концертная программа явила собой некий звуковой эквивалент наделенной аналогичными свойствами архитектуры зала). Сначала был Вагнер — куда же в Германии без него? Поводом исполнить Вступление

к его последней опере «Парсифаль» послужило не только божественное величие гениального творения, но и то обстоятельство, что именно из этой музыкальной драмы заимствовано философско-поэтическое изречение о времени, превращающемся в пространство, которое стало заглавием концерта.

Вслед за Вагнером, без паузы, позвучал Вольфганг Рим. Ему, как самому известному композитору сегодняшней Германии, было заказано произведение для знаменательного вечера, которое, естественно, ожидалось с большим интересом. Я много лет слежу за творчеством этого редко плодотворного композитора, испытывая уважение к его активности и высокому профессионализму, но музыка его не близка мне. Своим новым сочинением *Reminiszenz* он пожелал увековечить память о весьма самобытном представителе гамбургской культуры, писателе Хансе Хенни Яне (1894–1959), который был также строителем органов, издателем (публиковал, в частности, ноты забытых сочинений эпохи барокко), одним из организаторов и первым президентом Академии искусств в Гамбурге. «Крупнейшая и самая темная фигура из Гамбурга, какую я знаю», — сказал о нем Рим. «Реминисценция» написана для тенора с оркестром на прозаический текст Яна и посвященные ему стихи. Когда после «Парсифаля» слушаешь оркестр Рима, кажется, что это — вагнеровский оркестр, что эстетика и стиль оперного реформатора спроецированы в сегодня. Но вступает голос, и отчетливо воспринимаешь по крайней мере два отличия современного автора от его современника. Одно: у Вагнера постоянно звучит вдохновенная, изумительной красоты мелодия — у Рима же мелодия придуманная, сухая, неестественная. Другое: в вагнеровской гармонии еще сохраняется диалектика устойчивости и неустойчивости, но из-за гипертрофии последней музыка исполнена огромной, страстной напряженности. У Рима консонанс побежден диссонансом, и, хотя в оркестровых голосах все время происходят какие-то перемены, общее ощущение: музыка стоит на месте и попросту скучна.

Сольную партию в новом сочинении должен был исполнить самый любимый нынешней публикой тенор Ионас Кауфман, но из-за проблем с голосом он от участия в премьерке отказался. Положение спас его коллега Павел Бреслик, родившийся в Словакии и повсеместно востребованный. Выучив свою достаточно сложную партию в кратчайший срок, он спел ее, как показалось, безупречно, хотя на общее

впечатление от новинки это существенно не повлияло.

Зато когда после несколько затянутой «Реминисценции» зазвучал — вновь безо всякой паузы, без передышки — прославленный финал Девятой Бетховена, эта культовая для всех торжеств музыка предстала по-особому грандиозной! Наряду с оркестром и тем же Бресликом в исполнении участвовали сопрано Хана-Элизабет Мюллер, меццо Вибке Лемкуль, знаменитый басбаритон Брин Терфель, а также хоры Северогерманского и Баварского радио. Великая ода «К радости», тщательно отрепетированная и с энтузиазмом исполненная под управлением маэстро Хенгельброка, стала замечательным напутствием величавому кораблю Эльб-филармонии в начале его плавания по мировому океану музыки.

5.

Продолжая репортаж о фестивале, я хотел бы дополнительно коснуться актуальных проблем композиторского творчества. Упоминалось уже, что происходящее здесь в эти дни обретает обобщенный, символический смысл и перспективу в будущее. И неудача Вольфганга Рима представляется мне не огорчительной случайностью, а выражением тех серьезных затруднений, которые переживает сегодня процесс создания новой музыки. Явление это, увы — глобальное, наблюдаемое во всем мире. В Германии же, с ее великими традициями, оно воспринимается особенно болезненно. Те, кто полагает, что я зря сгущаю краски, а сетования мои — это обычное старческое брюзжание, пусть назовут хотя бы одну появившуюся за последние десятилетия оперу, или симфонию, или, наконец, мюзикл, которые, как это было прежде, еще до появления телевизора и компьютера, прозвучав однажды, вскоре стали бы достоянием всего культурного человечества.

Здесь не место выяснять причины печальной ситуации. Но об одной, по-моему, важной, я все же скажу — о монополии, которая царит в этой сфере немецкого искусства. Господствуют две близких композиторских школы — Хельмута Лахенмана и Вольфганга Рима. Поощряется одно направление — утвердившийся к середине прошлого века авангардизм. Сочинениям иного рода путь к публикации и исполнению затруднен. Опусы «монополистов», часто мертворожденные, демонстрируются на фестивалях и в абонементных концертах, рассчитанных на очень ограниченный слушательский круг.

Впрочем, иногда они звучат и в больших аудиториях: деликатные, толерантные германские меломаны, даже если музыка их не тронула или вызвала неприязненное отношение, благодушно хлопают в ладоши и опасаются высказать свое впечатление, дабы не прослыть недостаточными продвинутыми! Мне кажется, что этим соображением руководствуются, выставляя высокий балл услышанному, и некоторые критики. Мудрая сказка Андерсена о голом короле оживает снова и снова.

Из сказанного никоим образом не следует вывод, будто нужно что-то в издательской и концертной практике ограничивать, запрещать — последнее в области искусства вообще предосудительно и недопустимо. Музыка становится фактом общественной жизни лишь в реальном звучании. Очень важно, чтоб ее услышал автор — помимо прочего, для совершенствования мастерства, для продолжения исканий. Чтобы ее услышали люди, для которых, собственно, она как месседж предназначалась. Но пусть это будет музыка разных направлений, стилей, почерков, жанров. Каждый найдет то, что ему близко. Необходимы также ничем не ограниченная свобода высказывания о музыке, возможность сопоставить, противопоставить несхожие мнения. Нельзя забывать и то, что бытование музыки — это бизнес. Следует быть настороже, если законы рынка, призрак прибыли ведут к манипуляциям с массовым вкусом, к созданию ложных идов. Самое главное во всем, что связано с новой музыкой, не прозевать талант. Он важнее, чем направление или стиль. Убежденный в этом, я приступаю к рассказу о следующем концерте, программе которого составило одно крупное произведение, также специально заказанное по торжественному поводу.

Речь идет об огромной по протяженности оратории *Arche* («Ковчег») Йорга Видмана, в исполнении которой участвовало три сотни певцов и инструменталистов. С нею предстал перед публикой Эльб-филармонии другой замечательный гамбургский симфонический коллектив, имеющий гораздо более протяженную — 188-летнюю — историю. Названия обоих оркестров похожи, и нужно быть внимательным, чтобы их не перепутать. Имя этого — *Philharmonisches Staatsorchester Hamburg* (Филармонический Государственный оркестр Гамбурга). Он регулярно дает концерты, но большая часть его нагрузки — участие в спектаклях Оперного театра. С прошлого сезона оркестром, как и оперой, руководит один из самых крупных современных дирижеров Кент Нагано (кстати,



отозвавшийся о зале Эльб-филармонии как о лучшем в мире).

Живущий в Мюнхене 43-летний Видман — самый успешный из учеников В. Рима. Были у него и другие учителя, среди них патриарх уходящего поколения немецких композиторов Ханс Вернер Хенце, скончавшийся 27 октября 2012, как раз в тот день, когда в Баварской опере под управлением Нагано, ее тогдашнего художественного руководителя, состоялась нашумевшая премьера оперы Видмана «Вавилон». Композиторский процесс у него необычайно интенсивен. Видман сочиняет много, быстро и, по-видимому, легко, что свидетельствует о его значительной одаренности и мастерстве: он настолько профессионально оснащен, что может справиться с любой поставленной себе задачей. Есть еще одна привлекательная черта в его музыке. Связана она вот с чем. Видман — не только композитор, но и исполнитель, равных которому не много. Его инструмент — кларнет. Мне посчастливилось попасть на камерный концерт, проведенный в рамках того же фестиваля по случаю открытия Эльб-филармонии и состоявшийся в ее Малом зале. То был «двойной портрет» — Йорга Видмана и выдающейся пианистки Мицуко Учиды. Оба официально названы Филармонией своими *Residenzkünstler*. Они играли порознь и объединяясь в дуэт, поразительный потому благоговению, с которым внимали друг другу. Музицирование их было

сплошным волшебством. Прозвучали сочинения Шуберта, Шумана, Брамса, Берга, а наряду с ними — два опуса самого Видмана. В Фантазии для кларнета соло, начавшейся в романтическом духе, далее стали вдруг обнаруживаться отзвуки клезмерской, джазовой музыки. Эти включения чужеродных элементов осуществлены с виртуозным умением и веслой фантазией. Теми же достоинствами обладает и фортепианная *Sonatina facile* — дань поклонения Моцарту (у которого есть *Sonata facile*, т.е. Простая соната; сонатина — маленькая соната). Видман много концертирует, и великие предшественники постоянно с ним. Сочиняя, он волевым образом соотносит свою и их музыку. Из-за этого, мне кажется, у него живая интонация — гораздо чаще, нежели у его коллег.

Одни сочинения Видмана мне более симпатичны, другие менее. Но я затрудняюсь охарактеризовать его художественную индивидуальность. Сколько парадоксальным это представляется, если учесть необычайную композиторскую плодовитость Видмана, он еще, по-моему, продолжает искать себя. Великий Стравинский говаривал о своих собратях по перу: «Меня не интересует, что они ищут. Меня интересует, что они нашли». Я, как критик, однако, слежу за исканиями даровитого музыканта с интересом.

Его упомянутая уже опера «Вавилон», либретто которой написано философом

Петером Слотердейком, должна была, живописуя древнюю, наполовину легендарную историю, дать — наподобие музыкальных драм Вагнера — ответы на глобальные вопросы, будоражащие нынешнее человечество. Но, побывав на помпезном представлении, критики впали в замешательство: история оказалась лишь фоном для любовной интриги, философские проблемы — побочку, ну а музыкальная драма помолвлена с опереттой. «Мульти-культи-утопия» — озаглавил свою статью один рецензент, «Тутти-фрутти» — другой.

Замысел только что прозвучавшей оратории еще более амбициозен. Когда композитору — задолго до окончания строительства Эльб-филармонии — предложили контракт, он явился туда и, надев каску и резиновые сапоги, долго рассматривал сооружение изнутри и снаружи. И тогда явились его воображению образ музыкального корабля, который спасет человечество от нового всемирного потопа, и название оратории — «Ковчег». Потоп — тема монументальная, но для нее отведена лишь одна из пяти частей оратории, вторая. Первая же часть, *Fiat Lux* («Да будет свет»), посвящена истории, не менее значительной — семи дням творения (у любителей музыки сразу же возникает ассоциация: Гайдн, его изумительная оратория «Сотворение мира»; вспомнили о ней и составители фестивальных программ — она трижды подряд прозвучала спустя несколько дней после



оратории Видмана). Несколько неожиданна в этом контексте центральная, третья часть: «Любовь». Две же последние части — традиционные разделы католической мессы, *Dies irae* («День гнева») и *Dona nobis pacem* («Дай нам мир»). Литературной основой композиции послужили, наряду с текстами из Библии и мессы, также проза, стихи, проповеди многих авторов, среди коих Франциск Ассизский, Микеланджело, Шиллер, Гейне, Ницше.

Произведение длится около двух часов без перерыва и включает эпизоды весьма сложные по своей образности и языку, словесному и музыкальному. Между тем, в целом оно воспринимается достаточно легко. И вот почему. Как это принято было в «Страстях Христовых», где повествование о земных и небесных событиях вел рассказчик — Евангелист, здесь задействованы двое юных «евангелистов», мальчик и девочка. Выход детей на эстраду, как всегда, вызвал у аудитории умиление, ну а их декламация, разграничивая протяженные куски музыки, облегчала ее восприятие. Но главное — в ином. Запечатлевая вселенские потрясения, автор оратории словно бы говорит: «Не воспринимайте все слишком драматически. Катаклизмы случались — и миновали. Человечество выжило и ищет поводы для радости. В каждом явлении можно отыскать смешную сторону. Веселитесь!». И он веселит: изображая нечто всерьез, старается одновременно это нечто пародировать. Я еще в детстве обратил внимание на то, что публика, явившись в театр, даже на кровавую драму, всегда готова и ждет повода посмеяться. Тут происходило то же самое. Когда в музыкальном хаосе кристаллизовалась мелодическая тема и вдруг обнаруживалось, что она в чем-то схожа с другой, давно знакомой темой и их подозрительное родство утрировано остроумной деформацией звукового материала, слушатели бурно радовались комедийному дару автора и своей догадливости. В наибольшей мере изобилует приемами шаржирования «Любовь», где Видман достигает высот легкомыслия и где от души дурачатся превосходные солисты, баритон Томас Бауэр и мечущаяся по ярусам сопрано Марлис Петерсен (некогда поразившая гамбургцев абсолютной раскованностью исполнения роли Лулу в одноименной опере Альбана Берга). Кульминацией же пародирования становится довольно злая карикатура на столь величественно прозвучавшую накануне тему оды «К радости» Бетховена (которая взята в варианте, содержащемся в его Фантазии для фортепиано, хора и оркестра).

Включение композитором в собственное сочинение чужих и даже чуждых «музык» — явление достаточно распространенное и в былые времена. В 70-е оно вдруг стало сверхмодным. Альфред Шнитке, большой мастер такого рода операций, назвал это явление полистилистикой, и термин прижился. Но не всякое смешение разнородных кусков музыки может быть так наименовано — лишь то, которое служит содержательной задаче и не заслоняет самого автора, оставляет возможность ощущать его индивидуальный стиль. К примеру, начало кантаты того же Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» отсылает нашу память к началу «Страстей по Матфею» Баха — это шествие на Голгофу. В момент кульминации скорбная музыкальная тема обретает характер пошлейшего танго, преисполненного чувственности, даже похоти. Текст же этого эпизода натуралистическим образом повествует, как, сводя счеты с Фаустом, дьявол тряс его и как разлетались в стороны части тела жертвы. Смысл обращения тут автора к полистилистике ясен. Образно выражена очень важная для Шнитке мысль: если человек отверг идеал, предал то, чему поклонялся, то даже трагический миг его смерти становится отвратительным и позорным. Подобного рода содержательно нацеленное применение полистилистики встречается и в «Ковчеге» Видмана. Но есть тут и иные случаи, когда соединение несоединимого не несет в себе видимой идеи, а осуществлено просто ради того, чтоб потешить народ честной. Тогда определение «полистилистика» нужно бы заменить другим — «эклехтика».

Чтобы уразуметь содержательный замысел сочинения, по-особому важно прислушаться, как оно завершается. Ведь обычно к концу проясняется образная концепция, утверждается какой-то вывод. Тут от начала к финалу переброшена арка: сперва на подиум выходило двое ребят, теперь вышагивает большой сводный детский хор. Дети — символ будущего, и растроганная их появлением публика замирает, ожидая предсказаний. Какие же истины глаголят устами поющих малышей? Прислушавшись, догадываешься: это некий, не совсем оруэлловский, новояз. Хор сканирует в алфавитной последовательности английские наименования, недавно вошедшие в обиход и известные далеко не всем взрослым: к примеру, на букву f — facebook, fake, fakebook, на букву k — kilobyte, keyboard, keylogger. Далее названия следуют вне алфавитного порядка — Star wars, CNN, Syria, occuru, invasion, Awacs, penetration, Pentagon и т. д. Наконец, солист-баритон



© Александр Арьков

обрывает перечисление, возглашая на латыни: «In te domine speravi!» («Тебе, Боже, доверяюсь!»). Но дети его опровергают: «Никаких богов, лишь мы, люди!». Вскоре, однако, конфликт снимается, все объединяются в молитве о ниспослании мира.

Как толковать все сие? Распеваемый детьми новояз — это потешная шутка или зловещее предсказание (по-моему, безосновательное), что технократия погубит дух, а вместе с ним и цивилизацию? Что расхожие утверждения вроде «На бога надейся, а сам не плошай» или «Лишь бы не было войны...» и составляют философскую суть избыточной

рассуждениями, образами, страстями оратории? Вера или скепсис? Тезис и антитезис в одновременности, попытка совместить оригинал с пародией на него — это плод свободомыслия, показатель независимости от догм — или лишь эффектная поза, симуляция бунта, идеологическая эклектика? «Решайте сами, — вправе сказать автор. — Я представил вам звуковые фрески. Что на них изображено, какую мораль следует извлечь из этих изображений, пусть подскажут вам аналитическое чутье и жизненный опыт». Видман мог бы, как это делает Губайдулина, сказать о себе, перефразируя Герцена: «Я — не врач, я — боль».

Я, в отличие от Видмана, люблю определенность и предпочту тому, кто поделится со мной болью, того, кто, поставив диагноз, укажет, как преодолеть болезнь. Нет, выражение авторской позиции мне нужно не в виде декларации, пояснения, приговора. Она должна быть заключена в образной ткани произведения. Я обязан постичь ее, будучи подготовлен к этому логикой развертывания композиции как художественной системы. Но логика пробуксовывает. Признаваясь ранее, что мне трудно определить творческую индивидуальность Видмана, высказывая предположение, что он продолжает искать себя, я имел в виду не столько стилистический ракурс, сколько мировоззренческий.

Все многочисленные исполнители оратории (наряду с оркестром также хоры Оперы и Юношеской хоровой академии, детский хор Hamburger Alsterspatzen («Гамбургские воробушки с Альстера»), органистка Ивета Апкална, живо ощущая значительность момента), воодушевляемые мощными импульсами, исходившими от маэстро Нагано (импульсивность, однако, не вредит его умению трезво сбалансировать целое и частности), музицировали воистину вдохновенно. Успех был шумным, овация длилась четверть часа. Однако мое представление о серьезных трудностях, переживаемых сегодня композиторами Германии, как и других стран, этой не поддающейся однозначной оценке премьерой поколеблено не было.

6.

К сожалению, мне не удалось побывать на концерте третьего из главных оркестров ганзейской метрополии, Hamburger Symphoniker, во главе с высоко чтимым маэстро Джеффри Тейтом, избравшим для дебюта в Эльб-филармонии великую *Missa solemnis* Бетховена. Зато присутствовал на гастрольных выступлениях двух оркестров из числа элитных — Чикагского и Венского Филармонического. Собираясь после перерыва встретиться с Чикагским Симфоническим, я тревожился: сохранилась ли та манера какого-то особо интенсивного звукоизвлечения, которая отличала коллектив при прежних руководителях, Шолти и Баренбойме. Успокоение пришло быстро, после первых сыгранных тактов: сохранилась сполна!

С 2010 оркестром руководит Риккардо Мути. Ему — 75. Я впервые услышал о нем от Святослава Рихтера. Великий пианист, прежде чем выступить с 27-летним тогда маэстро,

предложил сперва вместе помузицировать за фортепиано, после чего сказал: «Если Вы дирижуете так же, как играет на рояле, Вы хороший музыкант». У них возник прочный творческий контакт, что в немалой мере способствовало известности Мути. Вскоре он стал одной из ключевых фигур музыкальной жизни. Дольше, чем кто бы то ни было, около 20 лет, возглавлял миланский театр La Scala, выступал с ведущими оркестрами разных стран. У Мути крутой характер. Общительный, оживленный и ироничный за кулисами, он на эстраде подчеркнуто строг и несуетен. Строг он и в своем служении музыке, видя важнейшую для себя задачу в том, чтобы очищать ее от наросших штампов, от исполнительского своеволия: может прогнать известного певца, если тот самовольно, ради эффекта возьмет не предусмотренную композитором высокую ноту.

Решительно отказываясь поначалу возглавить Чикагский оркестр, он так аргументировал свою позицию: «Я на 0% американец [хоть на протяжении 12 лет руководил Филадельфийским оркестром — М.Б.], на 100% европеец и на 1000% итальянец». Но ему однажды пришлось в течение месяца, в Америке и на гастролях по Европе, поработать с этим оркестром — и он влюбился в него. Сейчас взаимопонимание у них — абсолютное.

Как патриот своей родины Мути открыл концерт в Эльб-филармонии сочинением итальянского композитора. Это было открытие во всех смыслах, ибо прозвучавший опус — *Contemplazione* («Созерцание») Альфредо Каталани — не был знаком публике. Все выдающиеся достижения итальянской музыки золотого XIX века связаны с оперой. Лишь в конце столетия начинается возрождение инструментального творчества, и, проживший недолгую жизнь, Каталани был одним из тех, кто этому способствовал (хотя и его наиболее известное произведение — опера «Валли»). Исполненное сочинение оказалось трогательной, но весьма заурядной салонной пьесой, и выбор ее дирижером странен: ведь Мути отнюдь не тот, кто подыгрывает аудитории. Впрочем, «Созерцание» дало возможность ощутить красоту, мягкость, изобилие градаций в игре струнной группы. Ну а сверканье и мощь духовых были полно продемонстрированы в симфонической поэме Рихарда Штрауса «Дон Жуан». Интерпретация Мути Четвертой симфонии Чайковского мне напомнила образцовую трактовку ее незабвенным Евгением Мравинским. Нынче этой симфонией словно бы инспирировано дирижерское состязание: кто

быстрее управится с двумя последними частями. Техническая оснащенность оркестрантов сейчас такова, что и в бешеном темпе они умудряются сыграть все ноты, только слух их уже не дифференцирует: они словно бы склеены. Как славно было после подобных экстремальных опытов вновь внимать неспешному, вдумчивому прочтению гениальной партитуры, следить за несуетным разворотом потрясающей драмы индивидуума в людском сообществе! Успех концерта был, разумеется, огромным.

Как и успех выступлений Wiener Philharmoniker, которые дали тут два концерта, с разными дирижерами — бывшим гамбургским Generalmusikdirektor'ом Инго Метцмахером, признанным специалистом в области современной музыки (центральное место в его программе заняла Одиннадцатая симфония Шостаковича), и Семеном Бычковым. Мне достался билет на Бычкова, которого я знаю тоже много лет — еще с той поры, когда он, студент Ленинградской консерватории, обучался у моего друга, создателя легендарной дирижерской школы Ильи Александровича Мусина. Он выиграл тогда проходивший в городе на Неве конкурс дирижеров, по условиям которого должен был получить в качестве награды концерт в Филармонии. Но провести концерт не дали: кто-то донес, что Семен якобы собирается покинуть страну. Тогда он, обидевшись, действительно, уехал на Запад и сделал тут, сперва в Америке, потом и в Европе, блистательную карьеру. Его любят в Гамбурге, где он регулярно выступает с лучшими мировыми оркестрами. Признанный эксперт в области русской музыки, он владеет также огромным международным репертуаром. Все, что Бычков дирижирует, пропущено через его сердце. Он в полной мере обладает харизмой, которая заставляет и музыкантов, и слушателей с радостью довериться ему, всей душой переживая то, о чем он повествует звуками.

Для первого своего концерта в Эльб-филармонии маэстро избрал сочинения двух композиторов, вошедших как главные фигуры в историю музыкального Гамбурга: Брамса, который, как упоминалось, тут родился, и Малера, в течение шести лет служившего первым капельмейстером здешней Оперы (и осуществившего среди прочего премьеру «Евгения Онегина» Чайковского, который при сем присутствовал и восторженно отозвался о Малере-дирижере). Впрочем, при жизни оба были тут обидным образом недооценены, и нынешнее поколение гамбургцев почитанием этих великих музыкантов заглаживает вину своих предков.

Последнее законченное крупное сочинение Брамса — вокальный цикл для баритона с фортепиано Vier ernste Gesänge («Четыре серьезные песнопения») на текст, который он сам смонтировал из строк Старого и Нового заветов. Это творение, одно из самых прекрасных, глубоких и печальных у него — о смерти. Спустя две недели после завершения цикла умерла Клара Шуман, великая пианистка, вдова Роберта Шумана, женщина, которую Брамс боготворил на протяжении всей жизни. Через год скончался он сам. Современный композитор Детлев Гланерт, тоже уроженец Гамбурга, переложил «Песнопения» на типично брамовский большой инструментальный состав и каждому предпослал оркестровую прелюдию. Длющийся около получаса опус составил программу первого отделения концерта. Должен признаться, что очень боюсь активного вмешательства нынешних авторов в музыку классиков. И, хотя встречаются тут удачи, вроде знаменитейшей «Карменсюиты» Щедрина, чаще желание улучшить великого предшественника оборачивается мучительным для восприятия фиаско. Примером такого рода может служить обработанная дирижером и композитором Хансом Цендером гениальная песенная тетрадь Шуберта «Зимний путь». Опус, обозначенный современным автором как komponierte Interpretation («сочиненная интерпретация»), восторженно оцененный многими критиками, послуживший Ноймайеру основанием одного из его балетных спектаклей, для меня — тот самый запечатленный Пушкиным случаем, когда

*Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.*

В противоположность этому образцу труд Гланерта я склонен оценить весьма высоко. Не стремясь перетащить классика в сегодняшний день, он с большим художественным тактом, более того — благоговением погрузился в его эпоху, стиль, мироощущение. И ему удалось, казалось бы, невозможное: одарить нас еще одним значительным сочинением Брамса. Гланерт — вообще хороший, серьезный, наделенный воображением композитор, автор содержательных опер, симфоний, камерных сочинений. Ученик того же Хенце, он овладел всеми современными техниками композиции, но к авангарду не пристал и не порвал с традициями. Оттого из ряда активно пропагандируемых оттеснен. Так что Бычкову, который исполняет



Р. Мути



С. Бычков



И. Левит



И. Видманн,
К. Нагано



К. Герштейн



М. Учидэ,
И. Видман



Жак Герцог, Пьер де Мерон, Аскан Мергенталер



Ясухиза Тойота

его музыку давно, — особая благодарность. Возвращаясь к только что прозвучавшему, добавлю, что монологи с редкостной проникновенностью были спеты Иоханом Ройтером, обладателем красивого, богатого обертонами голоса, а дирижер, выдвигая певца на первый план, в то же время не упустил возможности сделать рельефной каждую из мелодических, гармонических, тембровых красот музыки, как и вновь продемонстрировать безграничные возможности Венских филармонистов.

В этот вечер прозвучала также Первая симфония Малера. Композитор закончил ее в 1888 и в следующем году исполнил в Будапеште, где тогда состоял дирижером оперного театра, — успеха она не имела. Перебравшись в Гамбург, Малер в 1893 продирижировал симфонией здесь. Публика встретила ее с недоумением, критика разразилась грубой бранью. Такое начало судьбы шедевра, ныне повсеместно исполняемого и любимого, кажется невероятным. Как могло подобное случиться?! Увы, история музыки изобилует ситуациями, когда выдающиеся создания гениев, опережавших свое время, были отвергнуты современниками.

Слушать Венский оркестр с таким мастером дирижерского искусства, как Бычков, было наслаждением. Совершенство игры музыкантов поразительно. Кажется, никакая случайность не способна его порушить. Каждое инструментальное соло становилось моментом торжества художественной личности. И как чутко, почтительно партнеры солиста поддерживали его,

дожидаясь каждый своего звездного мгновения. Уравновешенность групп, ансамблевая слаженность коллектива — выше похвал. Отдельные критики, побывавшие в Эльб-филармонии на предыдущих концертах, задавались вопросом: не делает ли тамошняя акустика звучание оркестра несколько суховатым. Жаль, если они не услышали венцев: какой мягкий и теплый тон у струнных, да и у деревянных с медными — при всем блеске их fortissimo! Исполнительская концепция тщательно продумана Бычковым и с воодушевлением коллективно претворяется в звукообразы. Она основывается на гармонии контрастов. Симфония возникает из тишины. Разрозненные звуки просыпающейся природы складываются в пасторальную сцену. В единении с природой мужает человеческая душа, трепетная, впечатлительная, мятущаяся и исполненная надежд. Вторая часть — энергичная, грубоватая пляска, картинка деревенского праздника наподобие тех, что писал Брейгель. Душа окунается в нехитрые земные радости. Далее — контраст. Толчком для сочинения третьей части, по признанию автора, послужила детская лубочная картинка: звери хоронят охотника. Тут тоже присутствует танцевальный элемент, но совсем иного свойства. Банальнейший наигрыш не то разбитного цыганского, не то клезмерского ансамбля цинично вторгается в тягостный погребальный марш, и это воспринимается как кощунственное поругание святого — самой смерти. Наблюдающему фарсовую процессию

герою симфонии происходящее представляется апофеозом лжи и лицемерия, смещения представлений о добре и зле, и он тяжело страдает. Подобной гротескной пародии на трагедию музыка еще не знала. О финале сам Малер сказал, что это — «просто крик раненого в самую глубину сердца». Герой, однако, не только страдает — он борется, и накал сражения грандиозен. И вот вновь возвращается и торжествует тема природы, а вместе с нею утверждается вера в мудрый смысл жизни. Таким представилось мне образное содержание симфонии. У других слушателей могли возникнуть иные ассоциации и толкования. Но пережитый сильнейший эмоциональный подъем объединил всех. Это подтвердила громовая овация, завершившая концерт.

7.

Прежде чем поделиться впечатлениями еще об одном проведенном в Эльб-филармонии вечере, упомяну о прочих значительных событиях фестиваля. Первый концерт в Малом зале дал его резиденц-ансамбль «Resonanz», такой чести вполне достойный. Инго Метцмахер концертно представил оперу Шенберга «Моисей и Арон». Знаменитый баритон Томас Хемпсон спел программу «Из венского Fin de Siècle в Нью Йорк 30-х», а прославленный виолончелист Йо-Йо Ма с партнерами из Сирии играл Баха и их национальную музыку. Выступившая с обширной сольной программой Ивета Апкална



продемонстрировала огромные выразительные возможности «короля инструментов» — органа. Состоялись концерты Ардитти-квартета из Великобритании, о котором шутя говорят, что он специализируется на той современной музыке, исполнить которую почти невозможно, и Квартета Эбене из Франции. Верные своему обещанию не противопоставлять элитарную и массовую культуры, организаторы фестиваля включили в число музицировавших тут коллективов возникший в 1980, популярный по сию пору и не устающий при том экспериментировать, берлинский бэнд Einstürzende Neubauten («Разваливающиеся новостройки»).

И самый первый фортепианный вечер в Большом зале был предоставлен не академическому музыканту, а джазовому — Брэду Мелдау, о котором далее пойдет речь. Мне в жизни повезло: я слышал живьем и по несколько раз величайших джазовых пианистов — Оскара Питерсона, Дюка Эллингтона, Дэйва Брубeka. И захотелось узнать, как претворяет их традиции тот, кого именуют их преемником.

Трое названных мною корифеев, обладая феноменальной виртуозностью, избегали поводов — во всяком случае в концертах, которые я посетил, — прихвастнуть ею. Напротив, поглощенные самой сутью музыки, выявляя красоту и эмоциональную выразительность каждого ее мига, они создавали иллюзию, будто все это достигается само собой, безо всяких технических ухищрений. И лишь изредка проносившийся, словно облачко на ветру, пассаж давал осознать, сколь невероятно беглость пальцев у этих выдающихся мастеров. Мелдау, пожалуй, еще сдержанней и аскетичней. Желание произвести эффект в нем начисто отсутствует. 46-летний американец, уроженец Флориды, выходит на эстраду, строгий, сосредоточенный, в нарочито скромном кургузом костюмчике, усаживается за рояль и начинает колдовать над клавишами, склонив голову до их уровня. Для него важны тончайшие штрихи мелодического рисунка, плавные изменения гармонического колорита. Он заставляет и каждого сидящего в зале вслушаться в детали волшебного целого.

Свои импровизации он записывает, формируя протяженные композиции. Это сложный процесс, где стихийное и интеллектуальное уравновешены, где присутствует математический расчет. Все действия Мелдау выполняет осознанно, о чем свидетельствует публикуемый им авторский аналитический комментарий. Притом вольный дух импровизации, непредвзятость повествования, непредсказуемость поворотов таинственным образом сохраняются. В детстве он получил классическое музыкальное образование и относительно поздно открыл для себя джаз. Классику он не отринул, она всегда пребывает с ним, оплодотворяя его сочинения не только отдельными приемами письма, но и большими репликациями. Прочитывая музыку, он затем фантазирует на ее темы. Так центральное положение в исполненной им программе заняла композиция, в основе которой — полностью проведенные Прелюдия и fuga фа-минор Баха из I тома «Хорошо



темперированного клавира» (в антракте можно было купить ноты трех подобных сочинений Мелдау). Более привычными для джаза были использованные им в других композициях темы Гершвина и рано скончавшегося певца и песенного автора Джефа Баклея.

То, что первоначально импровизируемые фантазии им записаны, как и то, что граница между джазовой и академической музыкой в них размыта, сближает Мелдау с Эллингтоном. Но по интонационному языку они — совсем разные. Для меня искусство Мелдау — явление не столько джазовое, сколько постмодернистской академической музыки, вплотную примыкающее к тому ее течению, которое получило наименование минимализм. Не стану сколько-нибудь обстоятельно характеризовать это течение, тем более что в мае Эльб-филармония запланировала концертную серию под названием «maximal minimal» при участии одного из пионеров и классиков минимализма, американца Стива Райха, что может стать поводом для специального разговора. Здесь же лишь напомню, что минимализм возник в США в 60-е годы в значительной мере как реакция на крайнюю усложненность музыки авангардистов. Ей он противопоставил крайнюю простоту. Стремясь возродить присущее старинным композиторам и впоследствии утраченное умение длить одно душевное состояние (о чем речь уже шла), они решают эту задачу элементарным способом — путем бесконечного повторения примитивной интонационно-ритмической формулы. Нарастания и спады осуществлены чисто механически: постепенно добавляются или



убираются инструменты. Используя приемы традиционной музыкальной культуры Востока и Африки, минималисты стараются ввести слушателей в некий мистический транс. Появление их опусов частенько сопровождается велеречивыми «философскими» обоснованиями, носящими на деле по большей части спекулятивный характер. Мое отношение к пользователям этого метода сочинения дифференцированное и определяется уровнем музыкальности, изобретательности каждого. В целом же минимализм мне не близок: не нахожу смысла в сосредоточении на одном лишь слагаемом музыки — ритме и пренебрежении всеми остальными — мелодикой, гармонией, полифонией, инструментовкой, искусством разнообразно структурировать материал. Испытываю активную неприязнь к распространившемуся в последнее время салонно-эстрадному ответвлению минимализма, самовольно назвавшему себя неоклассикой. Это наименование запутывает людей: давно имеется схожее определение — неоклассицизм, которым обозначено, однако, нечто совсем иное. Нынешняя же так называемая неоклассика — это изделия недоучек, именующих себя композиторами и пианистами (хотя с трудом ворочают пальцами), которые левой рукой вколачивают аккорд (или два-три), а правой играют ноты того же аккорда в разложенном виде. Иногда на этом фоне возникает некое подобие мелодии. Подобных авторов много развелось в разных странах. Некоторым удалось обаять неотягченных музыкальной просвещенностью кинорежиссеров, и саундтреки сработанных совместно фильмов способствуют их известности. Самый из них раскрученный (и, возможно, самый неумелый) — итальянец с красивым именем Людовико Эйнауди — восседает за роялем в окружении большого оркестра, куда привлечены и электронные инструменты. Но все это — лишь кричаще яркая обертка безвкусной конфетки. Психологи, изучающие проблему музыкальной одаренности, давно заметили, что людям с неразвитым слухом знакомая мелодия больше нравится не с правильным, а с фальшивым сопровождением. Особенно же их устраивает аккомпанемент, сводящийся к многократному повторению одного аккорда: напев звучит для них рельефнее. Из таких людей рекрутируют «неоклассики» свою аудиторию.

Их продукция — вирус дурновкусия. Я далек от надежд, что эпидемию можно одолеть увещеваниями. А вот настоящая музыка — как та, что рождается под пальцами Бреда Мелдау, — может



Михаил Бялик

оказаться эффективным противоядием. В своих композициях он тоже немногословен, но его лаконизм возникает не оттого, что творческие «запасники» пусты, а оттого, что они переполнены: он может все, владеет всеми стилями и методами письма, и ему приходится заниматься тщательным отбором, дабы избежать эклектики. Достаточно прослушать два-три опуса, и ты зафиксируешь излюбленные им мелодические обороты, гармонические последовательности, ритмические фигуры, которые, системно соединившись, образуют его индивидуальный музыкальный язык. Те, кто знает Мелдау ближе, говорят, что он пессимист. Только в отличие от унылого нытья «неоклассиков», выдаваемого ими за медитацию, печаль, разлитая в его музыку, — это безошибочно ощущается — отзвук страданий человека большой, раненой души. Мелдау глубоко погружен в раздумья о судьбах мира и искусства.

Кстати, давно испытывает он особое тяготение к культуре Германии, к творчеству ее мыслителей, поэтов и, конечно, композиторов, что также нетрудно расслышать в его сочинениях. Короче, он — значительная личность, а это для искусства в конце концов самое главное.

Концерт окончен. Но люди — после этого, как и всех других концертов, — не спешат покинуть Эльбфилармонию. Никто их и не торопит. Напротив, любезные сотрудники радушно проводят вас туда, где вам хочется побывать. Многие — и я тоже — поднимаются на 16-й этаж, потом прогуливаются вдоль плазы. На черном куполе неба — звезды, которые отсюда кажутся не столь уж далекими, а внизу, на большом расстоянии, мириады огней — словно их океанское отражение. Только что волшебная музыка вознесла вас в заоблачное пространство. И вот вы его достигли... ■



Ирина Шымчак

Марина Броканова

Лукас ГЕНЮШАС: «СОЗНАЮ СЕБЯ РУССКИМ ПИАНИСТОМ»

Как быстро течет время... Кажется, совсем недавно Александр Бондурянский, лукаво улыбаясь, советовал обязательно посетить сольный концерт студента последнего курса Московской консерватории Лукаса Генюшаса. «Это будет что-то сродни рождению сверхновой звезды», — говорил Александр Зиновьевич в марте 2013 года. С тех пор произошло много событий. Одно перечисление всех нынешних наград и званий Лукаса заняло бы большую часть страницы. «Сверхновая» родилась и сияет ярким, уверенным и стабильным светом. Лукас успешно выступает по всему миру, его сольных концертов с нетерпением ждут, на него «ходят», он радует публику блистательными камерными программами и стремительно развивается.

В 2010 году в статье Марины Аршиновой об итогах X Конкурса им. Ф. Шопена в Варшаве (тогда весь пьедестал заняли русские пианисты) Лукасу были посвящены замечательные слова: «Лукас обладает редким сочетанием феноменальных пианистических данных с замечательной музыкантской породой и абсолютным чувством собственного достоинства, ни на секунду не покинувшим его в жесткой конкурсной гонке. Он естественен, как природа, и умен, как мудрец. Все вместе это такое же чудо, как родиться богатым, умным, красивым, честным и добрым. В фортепианной сказке такое сочетание называется «комплексом».

Спустя семь лет вновь подтвердим: ярчайшие черты облика пианиста — абсолютно естественное чувство собственного достоинства, музыкантская честность, искренняя, идущая от сердца тактичность и глубинное стремление к самосовершенствованию.

— *Первое интервью журналу «PianoФорум» Вы дали шесть лет назад. Оно поражает глубиной мыслей, зрелостью суждений и силой личности 21-летнего студента Московской консерватории. Сейчас Вам почти 27. Как изменился Ваш внутренний мир за эти годы, Ваше ощущение себя?*

— Наверно, я стал немного проще, чем был тогда. Некоторым молодым людям свойственна, как бы это сказать... заносчивая и нарочито глубокомысленная манера. У меня она была. Но, замечу, наш разговор был прекрасно оформлен: мы работали над тем интервью довольно долго, и глубина моих суждений, скорее, связана с хорошей обработкой текста. Конечно, за шесть лет многое изменилось. То интервью было взято на заре моей активной концертной деятельности: к тому времени

я выступал на сцене только год, у меня не было того опыта, который появился сейчас. Да, я стал проще в том смысле, что теперь остается меньше времени на то, чтобы углубляться в некие жизненные смыслы, и больше, чтобы работать, практиковать. В какой-то момент я понял, казалось, очевидное: я — именно практик.

Как любой исполнитель, я постоянно занимаюсь практикой, а не теорией, и радуюсь, что даю больше концертов. Меня это устраивает. В те годы я учился, постоянный мыслительно-аналитический процесс был необходим для вхождения в музыку, для становления зрелым музыкантом, человеком. Сейчас у меня совершенно другой период. Я открываю для себя очарование самой практики и возможности проявления спонтанных интуитивных вещей, которые

на сцене происходят зачастую помимо нашей воли. Мне кажется, я сильно изменился с тех пор. Стал женат. Не стало бабушки... А она влияла на мою жизнь невероятно! Наверно, я стал более независимым человеком. Недавно играл концерт в Петербурге и получил отзыв от давней знакомой нашей семьи, Зоры Менделеевны Цукер — это преподаватель Мирослава Култышева, она дружила с Верой Васильевной и знает меня с детства. Она заметила, что уровень собственного высказывания и уровень независимости этого высказывания у меня сейчас совсем иной по сравнению с тем периодом, когда я находился под влиянием бабушки. Великолепным, важнейшим влиянием, которое предопределило вообще всю мою жизнь. Но все же я был не совсем собой. Сейчас мой личностный почерк гораздо

отчетливее. Да, за эти годы многое произошло... Конкурс Чайковского, например (улыбается).

— Андрей Гугнин, Ваш друг и коллега по классу Веры Васильевны, после победы в Сиднее объявил, что больше не будет принимать участие в конкурсах. А что скажете Вы?

— Я стараюсь не употреблять слово «никогда». Семь лет назад, после Конкурса имени Шопена в Варшаве мне казалось, что не стоит участвовать в конкурсах, ведь у меня началась бурная концертная деятельность. Тем не менее Конкурс имени Чайковского оказался в моей жизни довольно важным явлением, и это произошло спустя пять лет после Варшавы. Будет видно (улыбается). Я, конечно, сомневаюсь, потому что нынешняя деятельность не оставляет меня разочарованным: я играю достаточно много. В данном случае (по объективным показателям) конкурс мне не нужен, но он может стать новым интересным проектом и творческим импульсом. Я воспринимаю конкурсы именно так. Если почувствую, что совершенно потерял интерес к концертной деятельности, может быть, подам заявку на участие где-либо.

— Надеюсь, интерес к концертной деятельности Вы не потеряете. К тому же я знаю Вас как человека, который всегда ищет что-то новое, стремится открывать публике то, что незаслуженно находится в тени. Например, в 2013 году Вы исполнили в нескольких городах России Концерт для фортепиано с оркестром Витольда Лютославского, который в нашей стране практически не звучит. Кстати, Кишиштоф Пендерецкий на вопрос, кого из польских композиторов, кроме Шопена, нам следует знать еще, не задумываясь ни на секунду, ответил: Лютославского.

— Я с ним согласен. Витольд Лютославский — композитор огромного, колоссального масштаба. И я надеюсь, еще представится возможность и найдется коллектив, способный и желающий взяться за этот концерт. Он очень сложный. Но я, конечно, возьмусь (улыбается). Кстати, насчет польской музыки. Следующим польским проектом у меня будет не меньше, а может быть, даже больше любимый мною композитор — Кароль Шимановский. У него есть поразительный, редко исполняющийся полноценный фортепианный концерт. Он озаглавлен как «Симфония концертанте для фортепиано с оркестром». На самом деле это именно фортепианный концерт, в котором оркестр играет сопоставимую с роялем



© Ира Полярная



© Ира Полярная / Apriori Arts Agency

роль. Его, между прочим, играл Артур Рубинштейн, которому и посвящено сочинение. Странно, что этот концерт не закрепился в репертуаре пианистов: с моей точки зрения, это сопоставимый с Прокофьевым или Бартоком уровень музыкального материала... Я обязательно уговорю кого-нибудь исполнить его в Москве.

— Хотелось бы надеяться... Хотя в смысле расширения репертуарных рамок Москва не кажется флагманом. Знаю, что порой предложение исполнить музыку Прокофьева вызывает у столичных организаторов концертов страх: слишком сложно. Вы много концертуете на Западе. Расскажите, действительно ли «репертуарный диктат» так ужасен? Допустим, если Вы — представитель русской школы, то от Вас ждут исключительно Третий концерт Рахманинова?

— Насчет «сложности» Прокофьева для Москвы — это просто Кафка...

Что касается «диктата», мне, наверное, повезло. Партнеры, с которыми я работаю (импресарио, продюсеры), всегда отстаивают интересы артиста — перед залами, промоутерами... Стараются дать артисту некоторую свободу, помочь ему, и это очень важно, когда у тебя есть адвокат в лице твоего агента. Но бывают разные ситуации... Допустим, меня приглашают выступить куда-то, где мне очень хочется выступать, где выступление мне представляется весьма важным для развития во всех смыслах. Но играть нужно, допустим, Квнтет Шумана. Честно признаюсь, я не буду капризничать и говорить: «Нет, Шуман мне не подходит, я хочу Квнтет Регера». Но не буду отрицать:

конечно, организаторы концертов страдают боязнью за собственную «пятую точку». При этом действительно есть определенная инерция публики, которая будет счастлива слушать одно и то же, «любимое».

— Я посмотрела график Вашего нынешнего сезона и заметила, что, в отличие от многих, Вы не «катаете» одну и ту же программу в течение, допустим, полугода.

— У меня есть некий сольный «каркас» сезона. Это две полноценных сольных программы, к которым прибавляются еще несколько сочинений. В целом список произведений, которые исполняются в сезоне, — это минимум две с половиной программы. У меня пока не получается ограничить число исполняемых концертов с оркестром до трех-пяти. Все хотят разное, я сам хочу разного, и выходит 10–15 разных концертов. И, конечно, много камерной музыки, которую я всегда готов играть.

— На фирме «Мелодия» в рамках проекта «Мелодия Apriori» скоро выйдет диск с записью из Малого зала Московской консерватории: с Айленом Притчиным и Александром Бузловым Вы исполняли три фортепианных трио — Вайнберга, Шостаковича и Равеля. Как возникла идея этой программы?

— Полтора года назад в Мюнхене в серии гастрольных выступлений лауреатов XV Конкурса им. П.И. Чайковского, которую представлял маэстро Валерий Гергиев, вместе с Кларой-Джуми Кан и Александром Бузловым мы играли Трио Шостаковича. Нам очень понравилось выступать вместе, и возникла идея дальнейшего

сотрудничества. Продюсер и мой большой друг Елена Харакидзян загорелась идеей организовать такой же концерт в Москве и сделать запись live. К сожалению, Клара не смогла принять участие в проекте (по условиям контракта с другой звукозаписывающей компанией), поэтому я пригласил Айлену Притчину присоединиться к нам. Мы получили колоссальное удовольствие от сотрудничества! Конечно, продолжим играть втроем и в будущем. Хотя и не было легко — у каждого свои концерты, свой образ жизни, а нужно было собраться и сделать три не самых простых трио в кратчайшие сроки. Думаю, многие согласятся с тем, что Фортепианное трио a-moll Равеля — одно из самых сложных, по крайней мере для пианистов. Диск практически готов, он должен выйти со дня на день.

— Вы много выступаете с Айленом, в 2016 «Мелодия» выпустила ваш дуэтный диск. У вас особая настроенность друг на друга и взаимопонимание?

— В первую очередь мы большие друзья (улыбается). Другой вопрос, что наша дружба является следствием музыкального взаимодействия, а не наоборот. А познакомились мы благодаря тому, что оказались в программе одного концерта и нужно было исполнить дуэтную программу. Это было лет пять назад. С тех пор мы настолько друг другом прониклись и быстро подружились, что это вылилось в дальнейшие музыкальные проекты.

— Когда записывались живую в Малом зале консерватории, не боялись, что «запорете» что-то? Или не так пойдет? Это же живой



момент творчества, зафиксированный в истории.

— Боялись и запарывали, конечно. Потом переписывали. «Живая» запись была использована процентов на 90 (мне, конечно, сложно назвать точную цифру), остальное — дописки. Все-таки диск предполагает высочайший уровень и качество исполнения, чтобы не стыдно было передать его в библиотеку для своих потомков. Разумеется, мы делали вставки и «заплатки», как и все остальные артисты, принимавшие участие в проекте «Мелодия Априори».

— *Какими музыкальными редкостями, кроме Шимановского, Вы сейчас еще увлечены?*

— Для следующего сезона я готовлю еще два интересных фортепианных концерта. Это «Ламентате» Арво Пярта и редко звучащее сочинение Century Rolls Джона Адамса. Будем делать Century Rolls в Дании с Александром Ведерниковым и его оркестром [Royal Danish Orchestra — прим. ред.] в январе следующего года, так что у меня появятся три нестандартных пополнения в репертуаре, причем именно то, к чему я питаю повышенный интерес. Конечно, мой репертуар состоит из любимых всеми, широко известных концертов Бетховена, Рахманинова, Прокофьева, Моцарта, Шумана, Шопена, но в нем выделяется важная часть, в которой также есть Хиндемит, Бриттен, Шимановский, а теперь добавятся Адамс и Пярт.

— *Два года назад Вы сказали в интервью: «Есть сочинения, которые легко любить долго, но у каждого они свои. Я, например, люблю бесконечно (...) сочинения Стравинского. К ним пристрастие абсолютное». Сейчас*

в России объявлен Год Стравинского. Для Вас он станет особенным в смысле репертуара?

— К сожалению, у Стравинского очень мало произведений для фортепиано. Я давно вынашиваю идею делать собственные переложения его музыки, при этом наталкиваюсь на некоторые проблемы с авторскими правами: еще не прошли те годы, которые необходимы для свободного использования его музыки «в корыстных целях». Но я не оставляю идею сделать транскрипцию для сольного рояля из балета «Польчинелла». Обожаю его! И, хотя играл неоднократно авторскую транскрипцию для скрипки и рояля, мечтаю именно о сольной... Надеюсь, к следующему юбилею удастся (смется). А играть буду пока что авторскую транскрипцию «Истории солдата». Мало кто знает о ее существовании, но она есть. Буду фрагментарно включать ее в программы, частично она уже прозвучала в моем сольном концерте в Малом зале Московской консерватории 18 мая. В этой версии (это, скорее, даже методическая транскрипция для работы с балетом, которую сделал сам Стравинский) не все легко играется на рояле, вот ее и не исполняют. А называется она — Большая сюита для фортепиано из музыки «История солдата». Я и сам был когда-то удивлен, обнаружив эти ноты — лондонское издание 1923 года, кажется, издательства Chester Music. С тех пор Большая сюита не переиздавалась. Безусловно, это раритет. Но ноты есть, я даже нашел их в Интернете. Буду эксплуатировать. Кстати, прошедший год Прокофьева я тоже отметил. Сонатами. В мой список сочинений, которые «любишь долго», входит и Вторая соната

Прокофьева. Эту любовь я реализовал как раз в прошлом году, выучив Вторую сонату летом. И в нынешнем сезоне все время ее играл. А в будущем собираюсь (по крайней мере есть такая договоренность с французской фирмой Mirare) записать все сонаты Прокофьева. Сейчас у меня «в руках» четыре с половиной сонаты (смется). Но это проект на несколько лет: первый диск запишу, может быть, в этом году, а второй и третий — в 2018–19 годах.

— *В Вашем «листе ожидания» значилась Первая соната Рахманинова. Это все еще мечта?*

— Пока да (улыбается). Недавно слушал запись этой сонаты в исполнении Михаила Плетнева (каюсь, это «пиратская» запись его концерта в Японии). Удивительное свойство Михаила Васильевича: он заставляет услышать произведение, которое знаешь насквозь, с совершенно другого ракурса. Именно по-настоящему, по-другому, с другой «иллюминацией». Ты не думаешь: «А, вот это интересная интерпретация, свежий неожиданный взгляд», нет. Это ощущение, когда ты начинаешь понимать: так вот она какая на самом деле! И как здорово, что нашелся гениальный человек, который открыл ее наконец и дал мне это услышать. Когда я слушал Первую рахманиновскую сонату, до боли знакомую и любимую мной, это стало невероятным открытием — как он это слышит. Каждой своей интерпретацией он говорит новое слово. В каждом сочинении. И для меня это остается отпечатком. Так же, как и записи Рихтера, Гилельса. Для меня Плетнев — самый яркий русский музыкант наших дней, абсолютно гениальная личность.

— Как Вам кажется, публика решает сегодня что-либо? Поясню: зачастую складывается блестящая карьера у довольно посредственного пианиста, и наоборот, не складывается у совершенно изумительной индивидуальности. Или публика просто «кушает» то, что ей предлагает продюсер, филармония, агент и т. п.?

— Публика, безусловно, решает. Если оглянуться на такое событие, как Конкурс Чайковского, то выяснится, что именно публика сыграла решающую роль в резонансе этого события в мире.

— Публика Конкурса Чайковского — это особая публика... Я имею в виду посетителей филармонических концертов в течение сезона.

— Да... В этом случае мне порой кажется, что публика не решает абсолютно ничего. Представим себе категорию исполнителей, например, моего возраста. В этой категории сегодня можно назвать 10–15 русских пианистов, которые играют в одних и тех же залах. Допустим, выхожу я играть с оркестром «Новая Россия» в Концертном зале им. Чайковского. Уверен, что на моем месте может быть кто угодно из этой категории, в атмосфере концерта ничего не поменяется. А если и поменяется, то процент различия будет мизерным по отношению к общей массе слушателей. Ходят на абонемент, на оркестр, на программу, а не на исполнителя.

— Но это выступление с оркестром. А Klavierabend?

— Это другое. Тут действует другой принцип — принцип разной публики. Предпочту проиллюстрировать на примере дирижеров: колоссально отличается «электорат» Курентзиса от «электората» Плетнева, а тот, в свою очередь, от «электората» Башмета.

— Вы комментируете московскую ситуацию, а мне хочется услышать Ваше суждение о ситуации в мире. Читала высказывания о том, что в Европе наблюдается спад интереса к академической музыке, и в этой ситуации продюсерам выгодно «катать» 10–15 дорогих звезд, не выходя за рамки этого круга.

— Я не наблюдаю однородности в этом процессе. Есть маленький, но постоянный процент публики в Европе, который любит изысканные, тонкие, редкие вещи. И есть целый ряд артистов, на которых эта публика будет ходить всегда, потому что знает: будет интересно.

А те 10–15 суперзвезд, о которых Вы говорите, по сути уже выходят за рамки



С мамой, проф. К. Кнорре и А. Сергуниным

академической культуры (в том числе в жанровом отношении) и собирают публику самую разную. Мы как бы «играем в разные игры». Я, конечно, принадлежу к первой из упомянутых категорий и вряд оттуда когда-нибудь «перемещусь».

— Может быть, надо публику привлекать, увлекать, возвышать?..

— Мне кажется, нет. Разрыв между людьми, интересующимися тонкими материями, и другими — колоссальный. Сколько ни «прививай», те другие всегда выберут более простой и понятный продукт. Думаю, вмешиваться в этот процесс не стоит.

— А насколько естественен этот процесс в XXI веке: технический прогресс, гаджеты, привычка получать результат нажатием одной кнопки?

— Постепенная «оцифровка» нашей жизни — это процесс, которому бесполезно сопротивляться, он идет своим чередом, вмешиваясь иногда и в наше дело. Лично я замечаю больше положительных проявлений и преимуществ: например, не нужно возить с собой тонны нот и дисков... А с точки зрения публики... Знаете, я раньше всерьез возмущался: как люди не понимают, что устраивать веб-трансляцию — это просто убийство большей части аудитории, которая могла бы присутствовать в зале. Со временем я понял, что веб-трансляция — это просто расширение, дополнительная опция, которую многие используют, чтобы быть в курсе происходящего. Не почувствовать весь спектр красок, но быть в курсе. И это

совсем не плохо. Сам я всегда буду ходить в концертный зал, конечно.

— У музыканта всегда есть кто-то, кто должен послушать со стороны. Раньше это была Вера Васильевна. Кто сейчас Вас слушает, дает советы?

— Я играю тем музыкантам, которым доверяю. Не могу не назвать Сергея Главатских, бессменного ассистента Веры Васильевны, Максима Филиппова, Павла Нерсесьяна — он близкий друг нашей семьи, я периодически ему показываюсь. Часто просто играю Ане [Анна Генюшене — пианистка, супруга Лукаса, прим. ред.], и она мне играет, это вполне естественный процесс — мы много времени проводим вместе именно как музыканты. Я очень ценю, что у меня есть такая возможность. Во-первых, мы помогаем друг другу в освоении концертных произведений — я аккомпанирую ей, она аккомпанирует мне. И это замечательно: недавно Аня помогла мне с подготовкой Третьего концерта Прокофьева. То есть существует такая «семейная привилегия» (улыбается). И еще, конечно, я периодически нахожу людей, которым могу сыграть. Это довольно тонкий момент, даже интимный — не могу сказать, что я всем готов сразу взять и начать играть. Но потребность и необходимость в этом есть у любого музыканта.

— У Вас не возникает ощущения, что Вы о чем-то важном не успели спросить Веру Васильевну? О чем бы Вы хотели поговорить с ней сейчас?



© Александр Арьков

С А. Генюшене и В. В. Горностаевой

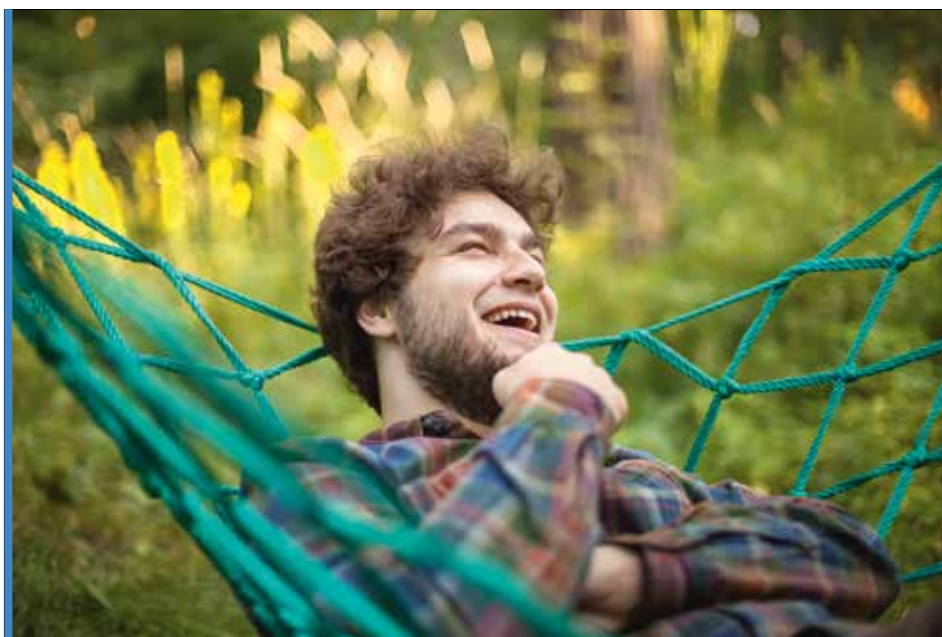
— Мы бы общались, как всегда: очень много говорили про музыку. И про концертную жизнь, и про историю музыки, теорию музыки. Обо всем, что связано с музыкой. Я бы ей рассказал, что сделал за то время, пока ее нет. Если бы была такая возможность... Думаю, она бы рада была это узнать. Рассказал бы ей про Конкурс Чайковского, который она так ждала. А для меня выступление на конкурсе было актом памяти бабушке. И я сделал одну ошибку, очень существенную. Нет, это не входило в разрез с тем, чего желала она, но у меня была идея, которую она очень поддержала и которую я все-таки не осуществил, потому что испугался.

В финале я хотел играть Второй концерт Чайковского и в качестве свободного выбора — Первый концерт Чайковского. То есть должно было быть два концерта Чайковского... Я не знаю, делал ли кто-нибудь это раньше. Но почему-то я выбрал Третий Рахманинова. Мне казалось, я его уже столько раз играл, и он у меня был в репертуаре! Но он меня подвел, потому что мне не хватило сил. Первый концерт Чайковского при всей его сложности несопоставим с Третьим Рахманинова, и я бы его сыграл, вероятно, лучше. Решение ведь было очень оригинальным. Вера Васильевна загорелась, когда я ей рассказал про идею, ей это понравилось. Мы уже начали

обсуждать, а ведь обсуждение всегда бывает трудным и длительным (любая программа вызывает долго, невозможно, чтобы было сразу: «А, хорошо, будешь играть это так и вот так»). И надо знать Веру Васильевну, которая годами готова была вынашивать программу. Порой она была одержима весьма противоречивыми концепциями: могла говорить сегодня, что «это безусловно правильно», а на следующий день: «Ты с ума сошел!». Надеюсь, я еще сыграю два концерта Чайковского в один вечер. Может быть, если я когда-нибудь буду преподавать, тому, кого посчитаю достойным играть на конкурсе Чайковского, предложу такую программу финала. Знаете, ведь многие педагоги реализуют не сделанное в жизни через своих учеников.

— *А Вы себя представляете педагогом?*

— Представить в принципе не сложно. Время от времени в тех местах, где играю концерты, меня просят дать мастер-класс, и я с удовольствием соглашаюсь. Недавно это произошло в Швейцарии, в маленьком местечке. На самом деле я и не подозревал раньше, до какой степени это сложно. Выматывает, конечно. Особенно если ты не занимаешься этим каждый день и у тебя нет практики, наработок. Для меня порой это бывает сложнее, чем сыграть сольный концерт! Просто фантастика... Нужно себя всего туда погрузить. Я, как правило, всегда соглашаюсь, потому что знаю: мне самому это будет полезно. Бывает, что инерция и лень заставляют тебя идти по проторенной дороге и заниматься привычными делами в музыке хорошо известными тебе способами. А в педагогике так не получится. Каждый раз ты получаешь новый материал и вынужден встряхивать свое творческое начало, мыслительный процесс. Но благодаря другому человеку, ты и сам больше развиваешься. Мало того, я на уроке в себе открываю что-то, о чем раньше не подозревал. И знания какие-то, благодаря ассоциациям, всплывают. Как-то в Швеции на мастер-классе я начал играть Этюды-картины Рахманинова и вдруг осознал, что вспоминаю свои уроки с Верой Васильевной. Начинаю рассказывать про русскую церковную музыку и чувствую, что у человека глаза открываются — он никогда не слышал такого! Ведь как бывает в других странах? Человек взял этюд Рахманинова, он и играет этюд Рахманинова. Он не понимает, о чем это, что это такое... Тут я начинаю рассказывать. И понимаю, что, во-первых, я делаю хорошее дело, когда другому человеку что-то открываю. Во-вторых, я сам вдруг осознаю и вижу в этой музыке,





© Ирина Шымчак

хорошо мне знакомой, то, что раньше, может быть, и не замечал. Это, конечно, весьма обогащающий процесс для исполнителя. Но на постоянной основе как педагог я пока не могу себя реализовать, потому что все-таки отдаю предпочтение концертному выступлению.

— *Беглый взгляд на Ваши выступления последних месяцев вполне подтверждает этот тезис. Только в Москве в мае — сольный вечер в рамках абонементов «Эстафета Веры», три выступления с оркестрами, в том числе первое исполнение Вами в Москве Третьего концерта Прокофьева.*

— И второе в жизни. Я его выучил совсем недавно и в первый раз играл в Париже с Филармоническим оркестром Radio France и маэстро Андреем Борейко [3 марта 2017 — прим. ред.]. Этот концерт требует большой концентрации, и было трудно учить его наряду с непрекращающимися выступлениями.

— *Лето в Европе — это пора крупных музыкальных фестивалей. Где можно услышать Лукаса Генюшаса?*

— Для меня лето началось с проекта Музея-усадьбы Л. Н. Толстого — это серия концертов в Ясной Поляне, мы с Аней представили дуэтную программу. Аудитория камерная, в зале больше 15–20 человек не помещается, и перед концертом проводится экскурсия «Музыка в жизни Толстого». Программа

составлена не случайно: мы играли сочинения тех композиторов, которых любил слушать Лев Николаевич. И особенный трепет вызывает тот факт, что концерт — в доме, где жил Толстой, в его гостиной, на инструменте, на котором играл Гольденвейзер...

Один из главных для меня концертов в году — в Провансе, на знаменитом фортепианном фестивале Ла-Рок-д'Антерон (более ста концертов за месяц!). Туда ежегодно приезжают Михаил Плетнев, Григорий Соколов. Это мекка фортепианной музыки. И первый фестиваль Рене Мартена, который уже после него создал «Безумные дни».

— *В прошлом году на фестивале в Вербье Вы участвовали в исполнении Фортепианного квинтета Танеева, в нынешнем — его же Фортепианного квартета.*

— Прошлогоднее исполнение Квинтета Танеева запомнилось мне как одно из самых важных моих камерных проектов. Это невероятно сложное сочинение! Первой скрипкой у нас был Джошуа Белл, виолончель — Саша Бузлов, альт — выдающаяся, фантастическая альтистка Табеа Циммерман, вторая скрипка — замечательный музыкант русского происхождения Филипп Квинт, друг Джошуа Белла. Очень неоднородный по стилистике инструментальный состав: Табеа — представительница немецкой школы, Джошуа — американской, Саша Бузлов, конечно, русский виолончелист, а я...

непонятно кто. Литовско-русский пианист *(смеется)*.

— *Я бы все-таки Вас отнесла к русской школе.*

— Конечно! Сейчас, кстати, я в большей степени, чем раньше, начал себя идентифицировать и сознавать русским пианистом. Слушая иногда собственные записи после концертов, я вдруг понимаю, что играет русский пианист — со всем хорошим и плохим. Что-то мне не нравится в моем исполнении, например, музыки Шумана. Я слышу, что это — русская школа в не самых лучших проявлениях. Но, с другой стороны, чем-то я и горжусь. Раньше мне так не казалось. Я думал: вроде бы я и не русский, все-таки во мне есть литовское начало, и я не из тех представителей характерной русской школы, как, например, Николай Луганский. Но все-таки Генюшас русский пианист, тут уже ничего не сделаешь *(смеется)*.

— *Может быть, сегодня уже не нужна «национальная идентификация»? Только в России продолжают «ломать копыта» на тему «Есть ли русская школа в современном мире»...*

— Может быть, потому, что такой мощной традиции, как в России, просто не существует?.. А общемировая тенденция — это, конечно, глобализация, и этот процесс не связан с музыкой. Чем больше времени проводишь в Европе, тем острее чувствуешь всеобщий «микст».



— *Некоторые недостаточно (и порой действительно несправедливо) востребованные солисты утверждают, что вся власть у дирижеров, то есть карьера исполнителя зависит исключительно от того, благоволят ли к нему могущественный маэстро.*

— Вы сами сказали: недостаточно востребованные. Им лишь кажется, что им виднее, а на самом деле они дальше от той жизни «в верхах», о которой говорят. Мне кажется, что власть у дирижеров была всегда, раньше это было выражено в несколько другой манере. Но если смотреть на ландшафт музыкальной жизни, то его определяет определенная группа, элита этого бизнеса, которая состоит из директоров крупнейших фестивалей, интендантов, продюсеров и дирижеров. Они формируют свою «сеть», в которую попадают лишь избранные... Тут сложно обобщать. Это как круги ада, их много, и каждый вертится по своим правилам.

— *У Вас случались конфликты с дирижерами?*

— Бывало, но это было связано с личностным недопониманием, а не с социально-карьерными причинами. Точнее, и с музыкальным, и с личностным — это невероятно связанные вещи. Личный контакт, резонанс эмоциональный и музыкальный — это одно целое. Если одного нет, то другое тоже ущербно. Сегодня редкий дирижер дает себе труд услышать, распознать желание солиста

и среагировать на него. Многие делают вид, но в процессе репетиций все nivелируется, и в итоге солист играет «свою игру», и дирижер — свою. Казалось бы, банальность: солист, дирижер и оркестр стремятся к общей цели. Но в реальности это происходит редко.

— *С кем из дирижеров Вам особенно комфортно было играть?*

— Самый мой любимый из молодых — Валентин Урюпин, я с ним играл

в общей сложности раз пять. Еще — Максим Емельянычев.

— *Ваш дедушка со стороны отца был главным дирижером Вильнюсской оперы. Вы не чувствуете в себе дирижерскую наследственность?*

— Может быть... Часто говорят, что в моей игре присутствует какая-то необычная дифференцированность текстур, свойственная, скорее, дирижерскому мышлению. Мне приятен такой



Г. Казазян, Е. Харакидзян, А. Генюшене, Л. Генюшас



© Ира Полярная / Artpori Arts Agency

А. Притчин, Л. Генюшас, А. Бузлов

комплимент, но это не очень помогает при работе с оркестром. Чтобы стать настоящим дирижером, нужно многому учиться и обладать определенными личностными качествами. Возможно, я бы хотел быть дирижером, если бы видел в себе эти качества. Прежде всего способность и некий кураж в управлении людьми. Я этого не умею. Это все-таки управленческая профессия. Как бы ни была развита демократия, толерантность и все остальное, особенно в коллективах на Западе, все равно есть лидер, есть управляющий. Я себя не очень комфортно ощущаю в этой роли, поэтому сильно сомневаюсь насчет дирижерства.

— *Знаю, что Вы дружны с молодым композитором и пианистом Алексеем Сергуниным, автором оперы «Доктор Гааз», которая в этом году была номинирована на «Золотую Маску», а Алексей был номинирован как композитор.*

— Могу немало рассказать про Алексея: с этим человеком меня связывает более 10 лет жизни и дружбы. Он приехал в Москву в 2005 или 2006 году, поступил в Училище имени Ф. Шопена, учился у моей мамы [Ксении Кнорре, профессора Московской консерватории — прим. ред.], и я видел, как он практически «рожден» на свет в творческом отношении. Видел, как он рос, изменялся, как трансформировался его композиторский язык. Мы с мамой даже приняли участие в его развитии, познакомив с Леонидом Десятниковым. Алексей потом работал с Леонидом над балетом «Утраченные иллюзии»: делал переложение в клавире. Кстати,

помните, я говорил про фортепианный концерт Джона Адамса, который буду играть в следующем сезоне? Лет десять назад Алексей по просьбе моего отца сделал его переложение. Я обязательно к нему вернусь, когда буду готовиться, потому что клавира как такового, кроме Лешиного, не существует. По крайней мере тогда точно не было, и Леша сделал переложение специально в учебных целях для моего папы, который тогда над ним работал. Это сложнейшая пьеса, требующая нескольких месяцев упорного труда пианиста и помощи второго рояля. Поэтому он взялся за эту работу, и потом вместе они даже исполнили Century Rolls в Боголюбовской библиотеке на двух роялях. Наверно, это был единственный раз в истории, когда эта пьеса звучала на два рояля. Так что история моей дружбы с Алексеем Сергуниным длинная, и она очень дорога мне. Это человек, который на всю жизнь останется важной частью моего собственного развития. В Училище Шопена часами, неделями мы могли проводить вместе время, играя, дискутируя, слушая, обсуждая, читая... Это целая жизнь с композитором, пианистом и человеком.

— *Вы сейчас постоянно живете в Лондоне. Почему выбрали именно этот город?*

— Это связано с Аниной учебой, она поступила в Королевскую Академию музыки в Лондоне. Она учится, а я как компаньон (*смеется*). К тому же, когда я разъезжаю по Европе с концертами, удобно иметь базу в Лондоне, поскольку я все-таки больше играю в Европе, чем в России. А Аня на двухлетней

стипендии — она учится у замечательного профессора Кристофера Элтона, который когда-то приглашал моего папу в Лондон преподавать (сейчас папа преподает в Академии музыки в Глазго и в Академии в Вильнюсе). Тоже, кстати, ученик моей бабушки.

— *И как в Лондоне сейчас выглядит жизнь музыканта?*

— По-разному, но очень не похоже на Москву. Много парков, правда, они закрываются в пять вечера, и в них вообще отсутствует электрическое освещение (чтобы сохранить суточный ритм жизни животных, которые там обитают). К нам в садик приходит в гости лис из соседнего парка... Экология такая, что чувствуешь себя, как на даче.

— *Что-нибудь произвело на Вас сильное впечатление в последнее время?*

— Не в последнее время, и не в Англии, а в России: «Звуковые ландшафты» Петра Айду в «Школе драматического искусства» на Сретенке. Это было в прошлом сезоне, но оставило колоссальное впечатление. Мне кажется, это самый яркий театрально-музыкальный проект, который я когда-либо видел. Очень специфический жанр, но как произведение искусства этот спектакль — самое сильное мое впечатление.

Еще, конечно, пользуясь возможностью, пока живу в Лондоне, много хожу по музеям. Любуюсь работами Блейка, Тернера в Национальной галерее, а в Москве сильное впечатление на меня произвела выставка современного искусства в филиале Пушкинского музея (на последнем этаже, там, где был факультет философии). Там тоже есть одна работа Айду — звуковая инсталляция. Современное искусство в самом ярком своем выражении невероятно интересно!

И еще осмелюсь сказать (*улыбается*). Пусть армия ненавистников Теодора Курентзиса меня распнет. Все-таки самое мощное впечатление от оркестровой игры, которое я когда-либо испытывал в жизни, это Курентзис, это MusicAeterna, концерт в Лондоне. Невероятный класс. Высочайший. Только Российский национальный оркестр с Плетневым я могу поставить рядом. Больше никого из мною услышанных других русских оркестров. Они играли тогда «Ромео и Джульетту» Прокофьева. Я слышал «Золушку» в Москве, но не был тогда сражен. Да, это было замечательно, но «Ромео и Джульетта» в Лондоне — это просто конец света... Я такого раньше не слышал! Секрет в том (хотя, разумеется, не только), что на первых скрипках в оркестре играет такой скрипач, как

Айлен Притчин, на альтах — Сергей Полтавский, на виолончели — Евгений Румянцев, а на кларнете — Валентин Урюпин. Таких оркестров просто нет в природе! Вот и все. Можно любить Курентзиса, можно не любить, можно ненавидеть, можно и боготворить. Но оркестр его играет на беспрецедентно высоком уровне! Это факт, который я готов заверить у нотариуса (*смеется*).

— *Сегодня мало кто может себе позволить отшельничество, затворнический образ жизни, если хочет оставаться активным участником концертной жизни. Пример Григория Соколова — это исключение. Артисту нужен публичный успех, нужна сцена, ангажементы. Как достичь гармонии между успехом внешним и внутренним?*

— Думаю, что большую часть времени мы и пытаемся найти этот здоровый баланс. Я вообще приверженец поиска золотых середин и балансов, это можно сказать и о моей игре, и о моем характере. Не люблю крайности.

Что такое успех? Мы наблюдаем полное отсутствие успеха у невероятно

талантливых людей и наоборот. Меня это склоняет к тому, чтобы искать тот самый золотой баланс. Лично для меня он достигается, когда я могу позволить себе играть те сочинения, которые хочу. Индикатором целостного успеха будет тот момент, когда я смогу сказать: я играю то, что мне хочется, что идет исключительно из моих художественных представлений, и это оказывается востребованным. Но до этого состояния еще длинный путь...

— *Как человек живет, так он и играет. Это так?*

— В принципе, да. Так же, как отношения с дирижером или партнером по камерному ансамблю: те, что выстроились в жизни, будут слышны и в музыке. Правда, есть исключения. Мы знаем людей, ведущих невероятно распушенный образ жизни и играющих на своем инструменте божественно, демонстрирующих высшую трансцендентальную чистоту. Но это уже «Портрет Дориана Грея»... Конечно, базовые человеческие качества и ценности отражаются в игре. Моя мама может прочитать целую лекцию на эту тему: ей

достаточно услышать экспозицию первой части сонаты Моцарта, чтобы составить полный психологический портрет человека. Но это, конечно, ее колоссальный опыт — исполнительский, слушательский, педагогический. В какой-то момент ты начинаешь понимать, что слышишь в игре человека, какой он. Наша речь ведь выражает некую эмоцию, которая идет и от сердца и головы. То же самое мы делаем на инструменте — просто другим языком, музыкальным.

— *Насколько правильно конвертировать личные эмоции, жизненные переживания в исполнительство на инструменте?*

— Это происходит автоматически, независимо от того, думает исполнитель об этом или нет. Всем своим существом, накопленным багажом, он будет «транслировать себя». Как ни представляй себе, как ни рисуй — философия, интерпретация, стилистика, от себя не уйдешь. А ты таков, каков твой накопленный опыт и врожденные человеческие качества. ■



© Ирина Шымчак

Транссибирский Арт-Фестиваль:

ФЕСТИВАЛЬ



Светлана Елина



Александр Иванов

ПРАЗДНИК, КОТОРЫЙ ВСЕГДА С ТОБОЙ

С высоты 10000 м просторы центральной России напоминают «пейзаж, нарисованный чаем» из одноименного романа Милорада Павича: поля, испещренные кружевом рек, как клавиры концертов Брамса лигами, еще покрыты прозрачным тюлем мартовского снега. Как дистанция высвечивает контуры, так в каждом событии сокрыт момент необычайной красоты, уловить который — большая удача. В театре — это шорох раскрывающихся кулис после настройки оркестра, на концерте — это отзвук последней ноты в тишине еще не разразившегося аплодисментами зала, в возвращении с Транссибирского арт-фестиваля утренним рейсом Новосибирск — Москва — это место у окна и время осознать красоту и наполненность недавних событий.

«Сделать Транссибирский арт-фестиваль самым большим музыкальным форумом на планете, объединить культурными мостами все стороны света» — с таким амбициозным посылом и мечтой всемирно известного скрипача Вадима Репина стартовал музыкальный Транссиб четыре года назад в Новосибирске. Новый сезон подтвердил серьезность намерений организаторов: IV фестиваль с триумфом прошел в центральных городах транссибирского направления: Новосибирске, Красноярске и районных центрах Искитиме, Бердске и Ордынском, побывал в Санкт-Петербурге, Самаре, Тюмени, Тобольске, посетил Европарламент в Брюсселе и держит курс на Маэбаси и Токио.

Транссибирский арт-фестиваль в этом году богат на юбилеи: праздничная тема причудливым узором переплела географию концертов, юбилейные даты, дни рождения выдающихся музыкантов и даже праздник

Пасхи. Четвертый сезон фестиваля посвящен 80-летию Новосибирской области, также 80-летие отмечает в этом году Новосибирская филармония, а 60-летие Новосибирской консерватории было отмечено торжественным гала-концертом «Станция Alma Mater» в Концертном зале имени Арнольда Каца. Вместе с солистами, знаменитыми скрипачами, уроженцами Новосибирска Вадимом Репиным и Натальей Прищипенко выступили молодежные коллективы Новосибирской консерватории: Студенческий симфонический оркестр имени И. И. Соллертинского, Студенческий симфонический оркестр консерватории (дирижер Алексей Шатский), а также студенческий оркестр русских народных инструментов под управлением Юлии Меловановой, исполнивший Поэму о Сибири «Хан Алтай» композитора и ученого-этнографа, исследователя Сибири Андрея Анохина с редким для академической музыки составом солистов. Звучание хакасского хомыса (Марина Султрекова), бурятской чанзы (Юлия Хантаева), гармонии (Анатолий Ельцов), кото (Анастасия Максимова) и горлового пения (хоомейджи Быртаан-оол Айдын), а также яркие национальные костюмы солистов передавали уникальный многонациональный колорит народов Сибири. Своеобразный музыкально-световой перформанс из «Картинок с выставки» М. Мусоргского представили студенты фортепианной кафедры: в темноте сцены, на двух роялях, по очереди высвечиваемых прожектором, молодые пианисты (Алексей Гребенкин, Всеволод Вагнер, Дания Хайбуллина, Иван Калатай, Артур Ворожцов, Роман Борисов, Екатерина Предвечнова) исполняли номера из цикла в сопровождении видео инсталляции, а «Богатырский воя» в исполнении Льва Терскова прозвучали вместе с Оркестром русских народных инструментов.

В этом году фестиваль также отметил и день рождения И. С. Баха, причем дважды: по юлианскому календарю — органным концертом Александра Князева в Камерном зале Новосибирской филармонии, исполнившим III том «Клавирных упражнений» И. С. Баха, часто именуемый Органной мессой, а по григорианскому — «Страстями по Иоанну» в Государственном концертном зале им. А. Каца (дирижер Илья Король).

Главный герой и художественный руководитель фестиваля Вадим Репин, и без того самый ожидаемый музыкант Транссибирского марафона, как солист ушел в этом году в тень, выступая только в концертных дуэтах и в составе камерных ансамблей, тем самым лишь усилив саспенс своих появлений на сцене, каждое из которых — неизменно художественное событие. Среди них были даже исполнительские дебюты: так, в ГКЗ им. А. Каца впервые на одной сцене как скрипачи Владимир Спиваков и Вадим Репин исполнили двойной скрипичный концерт И. С. Баха под аккомпанемент приглашенного оркестра «Виртуозы Москвы», а в Камерном зале Новосибирской филармонии в завершении органного концерта А. Князева с музыкой Баха В. Репин исполнил Чакону Витали. К слову сказать, знаменитый виолончелист А. Князев все больше утверждается в статусе мультиинструменталиста, выступая в качестве органиста и уже дебютировав два года назад в Филармонии-2 в Москве как пианист с Концертом № 13 Моцарта.

Одним из репертуарных акцентов фестиваля стала камерная музыка. «Музицирование вдвоем, втроем, вчетвером учит отдельным музыкальным рефлексам, которые необходимы в любой программе, включая игру с симфоническим оркестром, оно воспитывает



«Страсти по Иоанну»

уважение к партнеру по сцене и к оркестру. Эта нашлюбимейшая часть моей жизни пришла ко мне достаточно поздно, в 18 лет, и в будущем мы планируем расширить камерную часть программы», — комментирует Вадим Репин. Знаменитые гости фестиваля представили новосибирской публике настоящие бриллианты камерного репертуара: Терцет для двух скрипок и альта А. Дворжака (Со-Ок Ким (скрипка, Великобритания), Леонард Шрайбер (скрипка, Бельгия) и Андрей Гридчук (альт, Германия), а также его Второй фортепианный квартет (Со-Ок Ким, А. Гридчук, А. Князев и Н. Ангелич (фортепиано, США). Благородство созвучий инструментальных тембров классического фортепианного квартета в филигранном исполнении солистов напомнили о том, что именно в камерной музыке многие композиторы-романтики достигали невероятных высот вдохновения. Роскошным украшением фестивальной программы стала камерная музыка Й. Брамса, в частности его фортепианный квинтет, который по праву можно назвать исполнительским откровением программы всего фестиваля: в концерте под названием «Романтика в лицах» выступили В. Репин, Л. Шрайбер,

А. Гридчук, А. Князев и знаменитый американский пианист Николас Ангелич. А валторновое трио Брамса, в котором гармонично соединились академическая благородная сдержанность манер и звука Сергея Накарякова (флюгельгорн), точность фразировки Марии Меерович (фортепиано) и пронзительная выразительность скрипки Страдивари Rode, с чуть матовым — под пальцами Вадима Репина — оттенком в тембре, под стать партии оригинальной валторны стало академическим оазисом самого пестрого концерта фестиваля — «Золотые трубы».

«Золотые трубы» — оммаж медным духовым инструментам, кроссовер-концерт из трех разностилистических отделений, произвел впечатление не только блеском труб и разнообразием их видов, но и исполнительскими стилями солистов: озорная труба-пикколо Отто Заутера, благородный флюгельгорн С. Накарякова, сразу три трубы Андрея Илькива (по одной на каждую из трех частей джазовой сюиты Toot suite К. Боллинга), виртуозная валторна и исполинский альпийский рог Аркадия Шилклопера и «золотой тромбон Европы» собственной персоной — Элиас Файнгерш.

Особым событием стала мировая премьера концерта для трубы-пикколо, флюгельгорна и оркестра Dreamdancers (2016) немецкого композитора Эйнотта Шнайдера, также приехавшего в Новосибирск; за пультом Новосибирского академического оркестра в премьерный вечер стоял дирижер Владимир Ланде. Музыка ярких, фантастических образов и пестрой оркестровки выдавала увлечение композитора кинематографом и сюрреализмом; партии солирующих инструментов блестяще исполнили С. Накаряков и О. Заутер, которым и посвящено произведение. В завершении концерта прозвучала импровизационная авторская программа А. Шилклопера/Э. Файнгерша «Диалоги без границ» — яркий зажигательный эксперимент с sonorикой, электроникой (loop-station), элементами вокала и импровизациями на акустических духовых инструментах, а также игрой такими способами, о существовании которых мало кто подозревал. Например, главную тему своей композиции «Колыбельная для взрослого мужчины» Э. Файнгерш сначала исполнил на тромбоне, а затем на его частях — кулисе и мундштуке, ловко разбирая инструмент прямо на сцене, а после очередного



А. Князев, В. Репин

и динамических нюансов, в купе с его исполнительской убежденностью прочтения шедевра немецкого романтизма, покорили и знатоков, и любителей музыки. «Про Фуртвенглера говорили, что достаточно было ему войти в репетиторий, и звук оркестра менялся. Это качество именно больших дирижеров, и Федосеев именно такой. Просто встретиться с человеком, который сделал столь многое в своей жизни для музыки и на высочайшем уровне, как Федосеев, — это уже большая честь. А возможность вместе исполнить этот великолепный брамовский концерт — это настоящий подарок», — говорит Н. Ангелич.

Чрезвычайно интересна и культурно-образовательная программа фестиваля с неизменным грифом «арт»: фотовыставка бессменного фотографа фестиваля А. Иванова, творческая встреча с легендарным французским кинорежиссером, автором документальных фильмов о крупнейших музыкантах XX–XXI столетия С. Рихтере, Д. Ойстрахе, Г. Гульде, Г. Соколове и др. Бруно Монсенжоном и презентация двух его кинокартин («Давид Ойстрах. Народный артист?» и «Гленн Гульд, вне времени»), а также большая образовательная программа мастер-классов в ДК «Энергия» «Просто общайся со звездой!», в которой ведущие звезды мировой сцены — солисты фестиваля — делились опытом с начинающими исполнителями Новосибирска. В будущем художественный руководитель фестиваля В. Репин планирует расширить образовательную программу, приглашая знаменитых профессоров на две недели интенсивных занятий в Новосибирск: «Если мы сможем сделать такую программу на наш, уникальный, «транссибирский» манер, то это может принести фантастические плоды».

Как и любое большое событие, организация которого напрямую связана не только со сложной логистикой и международными гастрольными графиками артистов, но и с человеческим фактором, музыкальный Транссиб не обходится без непредвиденных обстоятельств. Например, на первом Фестивале Вадим Репин играл объявленный в программе Первый скрипичный концерт Шостаковича без дирижера (беспрецедентный для этого концерта случай), поскольку Валерий Гергиев улетел накануне в Нью-Йорк, а в прошлом году пианист Константин Лифшиц экстренно прилетел в Новосибирск на замену Бориса Березовского в нескольких концертных программах. В этот раз В. Репин сам заменил заболевшего Леонидаса Кавакоса, который должен был играть на закрытии фестиваля в Новосибирске и накануне в Большом

проведения темы губами по залу разлетелись хлопкообразные «выстрелы» герметичных кулис тромбона. Заключительная импровизация на знаменитую тему «Болеро» Равеля полностью оправдала название программы: мастерство и фантазия музыкантов действительно не имеет границ.

Подарком фестиваля слушателям Новосибирска стал парад приглашенных дирижеров с широким стилистическим и репертуарным горизонтом: итальянец Джулиано Карминьола представил монографическую программу сочинений Вивальди, латвиец Андрис Пога, единственный в мире обладатель I премии конкурса имени Е. Светланова, порадовал меломанов благородной лирикой увертюры «Римский карнавал» Г. Берлиоза, точным и пластичным оркестровым аккомпанементом в виолончельном концерте Дворжака (солист — Пабло Феррандес), а также глубоким, академичным прочтением последней, пятнадцатой, симфонии Д. Шостаковича. После концерта Андрис Пога поделился впечатлениями: «Для дирижера Пятнадцатая Шостаковича — это симфония выборов, потому что возможности интерпретации огромны. Я дирижировал эту симфонию в Америке, Японии, Европе и первый раз в России.

Многие западные оркестры играют очень смело, но много времени приходится тратить на поиск верного звука и атмосферы. Многие не понимают содержание музыки Шостаковича, например его сарказм, и играют, знаете, такой «beautiful scherzo». В России ничего не нужно объяснять по поводу характера и атмосферы музыки Шостаковича, у вас это в крови».

Новосибирская публика рукоплескала стоя известнейшим из российских дирижеров: Владимиру Спивакову с его оркестром, невзирая на стилистически и эмоционально эклектичную программу («Камерная симфония» Шостаковича соседствовала с «Маленькой Данелиадой» Канчели и «Временами года в Буэнос-Айресе» Пьяцоллы), а также юбилею этого года Владимиру Федосееву, впервые вставшему за пульт Новосибирского симфонического оркестра. Концерт, посвященный юбилею маэстро, назывался «Федосеев — 85!». В программе вечера — увертюра к опере «Вольный стрелок» и Первая симфония Вебера, а также Второй фортепианный концерт Брамса, солист — знаменитый американец из Парижа, приглашенный пианист фестиваля Николас Ангелич. Элегантная виртуозность пианиста, мягкость туше и богатейшая палитра тембральных



Н. Ангелич, В. Федосеев



Б. Монсенжон

зале консерватории в Москве: так в афише Транссибирского фестиваля снова появился Брамс, а среди приглашенных солистов — Александр Бузлов: двойной концерт Брамса для скрипки и виолончели прозвучал на филармоническом концерте в Москве и затем на закрытии фестиваля в Новосибирске.

После триумфального завершения в Сибири и концерта в Санкт-Петербурге IV Транссибирский арт-фестиваль отправился по новым маршрутам исторического направления Транссибирской магистрали: так, впервые в географии музыкального марафона появились несколько городов, среди которых центр Поволжья — Самара.

С историей этого города связана одна из страниц в творчестве Д. Шостаковича: речь о знаменитой куйбышевской премьере его Седьмой симфонии. После начала Великой Отечественной войны, в 1941 году Куйбышев (так назывался город с 1935 до 1991 год) стал запасной столицей СССР: сюда в срочном порядке была эвакуирована часть правительства (в рекордные сроки был построен уникальный подземный «Бункер Сталина» (ныне музей) глубиной в одиннадцать этажей) и труппа Большого театра. Вместе с ними приехал и Д. Шостаковича со своей семьей.

Работу над Седьмой симфонией, начатой в блокадном Ленинграде, композитор закончил в Куйбышеве, там же, в зале оперного театра (в исторических хрониках того времени его называли «Большой театр») 5 марта 1942 года состоялась ее премьера, после чего музыка была исполнена в Москве, Новосибирске и затем в Ленинграде (все эти города сегодня входят в карту Транссибирского арт-фестиваля).

Именно сюда, в современную Самару, Транссибирский музыкальный форум прибыл на праздник Пасхи. Концерт прошел в Самарской академической филармонии: в первом отделении в исполнении Самарского академического симфонического оркестра под руководством народного артиста России Михаила Щербакова прозвучала Четвертая симфония Ф. Мендельсона, а во втором Вадим Репин, впервые на сцене Самарской филармонии, исполнил Первый скрипичный концерт Макса Бруха — пожалуй, один из самых известных и любимых слушателями, вторая часть которого — знаменитое Adagio — уже второе столетие составляет прекраснейшие страницы скрипичной литературы. В завершении вечера скрипач блестяще исполнил красочную виртуозную рапсодию для скрипки

с оркестром Мориса Равеля «Цыганка», продемонстрировав безграничность своих технических возможностей, простоту, естественность и точность интонации, благородство стиля.

Следом Транссибирский фестиваль ожидал европейский дебют: в Зале имени Йегуди Менухина в Европарламенте Брюсселя прошел совместный концерт В. Репина и пианистки Ольги Домниной, после чего арт-фестиваль возвращается в Сибирь, завершая российскую часть концертами в Тобольске и Тюмени, а осенью 2017 года его ждут гастроли в Японии.

Четвертый сезон еще шагает по миру, а о планах будущего (первого юбилейного) сезона организаторы говорят уже сейчас. Каждый концерт Транссибирского арт-фестиваля — это аншлаг: полный зал, овации, радостные лица слушателей, а сам фестиваль — это профессиональная работа организаторов, драгоценное общение с коллегами, сияние исполнительского мастерства, которое, вопреки кажущейся неуловимости, надолго остается в памяти как отсвет последнего кинокадра на премьерном показе, как тот самый отзвук последней ноты в тишине еще не разразившегося аплодисментами зала, как праздник, который всегда с тобой. ■

Николас АНГЕЛИЧ: «СОМНЕВАТЬСЯ — ПОЛЕЗНО»



Ирина Шымчак

Ирина Шымчак
Александр Иванов

Есть музыканты, после общения с которыми (пусть и мимолетного) смотришь на мир другими глазами. Способом своего существования, выражения мыслей, неуловимым обаянием, цельностью личности они заставляют встряхнуться и посмотреть на самые привычные вещи под другим углом. Перезагрузка — наверное, так это можно назвать. Николас Ангелич, с которым судьба свела меня в Новосибирске на IV Транссибирском Арт-фестивале Вадима Репина, безусловно, относится именно к таким людям. Путешествие из Парижа в Новосибирск и обратно для Николаса, скорее всего, стало нелегким испытанием (уже один километраж утомляет), но его душевная открытость, заразительный смех и мягкая тактичность неизменно радовали каждого, кто имел счастье с ним общаться и на сцене, и за кулисами.

В Новосибирск одного из лучших пианистов современности пригласил художественный руководитель фестиваля Вадим Репин. Сразу после концерта, на котором в исполнении Ангелича и Новосибирского симфонического оркестра с Владимиром Федосеевым за пультом прозвучал Второй концерт Брамса, Вадим заметил: «Ангелич в Брамсе абсолютно феноменален! Брамс — один из его „коньков“. И я его пригласил сыграть Второй концерт для фортепиано с оркестром. Знаю (по слухам, которые до меня дошли), что почти весь год Николас многим отказывал играть этот концерт — это реально „выносит мозги“, настолько трудное сочинение. Это не концерт, это симфония! И вот он еле ходит, потому что весь выложился... И это счастье, что он согласился!».

Концерт «Федосеев — 85!» оказался действительно феноменальным: в одной программе — гениальный Второй концерт Брамса и редчайшая Первая симфония Вебера (с поэтической увертюрой к «Волшебному стрелку»). В этот мартовский вечер Новосибирский симфонический оркестр, Николас Ангелич и Владимир Иванович Федосеев подарили публике эмоции того рода, когда дыхание замирает от восторга, музыка становится откровением свыше, а душа улетает в космос...

— *Николас, как Вы оказались на фестивале у Вадима Репина в Сибири?*

— Даже не знаю (*смеется*). Я знаком с Вадимом много-много лет, но мы никогда вместе не играли! И вдруг он меня спрашивает: «А не хочешь приехать ко мне на фестиваль?». Я подумал, а почему бы и нет? Согласился и очень доволен, что выбрался. Было любопытно сюда приехать: Сибирь — экзотическое место, многие европейцы мечтают здесь побывать, я сам слышал много хороших отзывов. Теперь все увидел собственными глазами. У меня есть друзья, которые мечтают проехать по Транссибирской магистрали, и они мне уже завидуют.

— *Заметили что-то интересное для себя в людях, традициях, культуре?*

— Люди здесь прекрасны! Они открыты, добры, щедры и живо интересуются музыкой. Мне очень

понравилась публика, потому что она сконцентрирована, видно, что местные жители знают музыку, любят музыку и живут музыкой. Публика потрясающе внимательная и отзывчивая.

— *У Вадима Репина на Транссибирском Арт-фестивале, как известно, приглашенные участники исполняют свои любимые произведения. Вы выбрали Второй концерт Брамса. Почему?*

— Это изумительный концерт, я играл его много раз и очень люблю эту музыку. Программу предложил Вадим, и я был абсолютно счастлив! И участие в Транссибирском фестивале, в том числе исполнение камерной музыки (я впервые с Вадимом играл фортепианный квинтет Брамса), тоже очень соответствовало моим ожиданиям.

— *Кстати, в этом году я заметила, что в каждом фестивале уже четвертый года подряд*

обязательно присутствует что-то из Брамса. Когда я сказала об этом Вадиму, он задумался, потом согласился и признался, что обожает Брамса. А Вы?

— Думаю, каждый любит разные вещи (*смеется*). Но для меня Брамс — великий композитор. У него все, что ни возьмешь, прекрасно. И в камерной музыке, и в сольных вариантах, и с симфоническим оркестром.

— *В чем для Вас привлекательность именно Второго фортепианного концерта?*

— Они оба великолепны. Первый, безусловно, намного популярнее. Молодые музыканты начинают свое знакомство с Брамсом именно с Первого фортепианного концерта, он для них почему-то более привлекателен. Я же, наоборот, начал со Второго. Это абсолютный шедевр! И для меня — гораздо более зрелое произведение. Конечно, я люблю играть оба, но Второй — больше.



— *Говорят, Вы начали его играть, когда были студентом Парижской консерватории?*

— Я начал учить его в очень юном возрасте (кажется, мне тогда было 13–14 лет) под руководством Альдо Чикколини, моего первого учителя в Париже. Он, кстати, не верил, что я с ним справлюсь, ибо я был слишком юн (*улыбается*). Но у меня тогда был период безумного увлечения немецкой музыкой — Бетховеном, Брамсом, и в конце концов Чикколини смирился с моим решением. И у меня все получилось! А в первый раз на сцене я его исполнил много позже — в Мюнхене с Мюнхенским Филармоническим оркестром, мне было тогда 26 или 27 лет.

— *Каждый раз, когда Вы играете его, меняется что-то в душе, рождается новое прочтение, интерпретация?*

— Мне кажется, в прочтении этого концерта очень многое зависит от дирижера, даже в большей степени, чем от пианиста. От той атмосферы, которая возникает между дирижером, оркестром и солистом. Каждый дирижер видит по-своему, и от этого каждое исполнение приобретает новые черты. В других концертах, если тебя не устраивает это видение, ты можешь сделать по-своему, играть так, как чувствуешь, можешь настаивать на своем. Немного. Но не во Втором концерте Брамса! Если нет контакта, эмоциональной связи с дирижером, все, пиши пропало...

— *Вчера на концерте во время исполнения было заметно, что эта связь — есть, несмотря на то что вместе вы выступали впервые.*

— Фантастическая связь! Владимир Федосеев — прекрасный человек и музыкант. И изумительный дирижер.

В нем есть удивительное свойство: он принадлежит к тому типу дирижеров, которые зрят в корень и извлекают из партитуры самое важное, что там есть. Что-то новое. Оно там было всегда, но не все это видели. А он увидел и показал нам. И у него абсолютно потрясающее чувство структурности материала. Как будто он поднимается вверх на вертолете и оттуда окидывает все пространство взглядом. Он видит каждую деталь и всю картину в целом. Это что-то невероятное!

Он совершенно особенный. Он замечает что-то таинственное, загадочное и передает это дальше... Когда дирижеры общаются с оркестром, они должны уметь выразить свое видение без слов, даже без помощи жестов, своей внутренней силой. И это свойство абсолютно точно присутствует в мастре Федосееве. Он уже в преклонном возрасте, всю жизнь посвятил музыке,



С. В. Федосеевым

но по состоянию души — как юноша! Огромные знания, при этом свежее восприятие. В нем есть спонтанность, харизма и потрясающее понимание жизни и музыки. Я с большим уважением отношусь к музыкантам такого рода. Таких людей немного.

Когда встречаешься с людьми такого типа, даже самые сложные вещи кажутся простыми и ясными. Когда мы начали репетировать, я почувствовал, что мне удивительно комфортно с маэстро Федосеевым. С первых минут общения воцарилась чудесная дружеская атмосфера, причем мы много не говорили. Просто я сразу понял, что Второй концерт Брамса и я — в надежных руках (*смеется*). Никого бы не хотел обидеть, но есть такие дирижеры, пусть и гениальные, которые много говорят, дискутируют, и это, конечно, тоже может сработать и привести к хорошему результату. А есть такие, которые обладают блистательным даром выразить все без слов. Это совершенно особенное явление.

— *Ангелич — фамилия югославская, у Вас есть славянские корни?*

— Мой отец родился в Белграде, его семья происходила из Черногории. Дедушка со стороны мамы был румыном, но с армянским происхождением — его фамилия Кадарян. Румынский армянин или армянский румын (*смеется*). Его мать была из Словакии. А моя мама родилась в России, в Горьком (Нижний Новгород). Так что у меня восточнославянские корни.

— *Вы родились в Америке, учились и живете в Париже. К какой пианистической школе Вы себя относите?*

— Даже не знаю. Цыган-пианист. Безродный я (*смеется*). А если серьезно, в современном мире музыканты много путешествуют, постоянно что-то меняется, везде преподают профессора из разных стран, и в их уроках все меньше признаков национальных школ. Мы подвержены самым разным влияниям. Думаю, именно русская школа осталась одним из последних «оплотов», она пока еще держится. Хотя вряд ли о ком-то можно безапелляционно сказать: «это пианист русской школы», «это пианист немецкой школы». Да и американской школы как таковой нет, она ведь собрала воедино традиции разных школ — из России, Франции, Германии. Музыкант всегда должен заниматься саморазвитием. Даже Рубинштейн говорил: не прекращайте учиться, и в конце концов вы станете учителем для самого себя. Это очень трудно, но это именно то, что следует делать. Я учился и учусь у совершенно разных людей, из разных школ, с разным пианистическим наследием. Очень много беру от дирижеров, с которыми играю, потому что это тоже особый подход. Сказать, что я принадлежу к какой-то одной национальной школе, — нет, не получится.

— *Кто был главным наставником, сформировавшим Вашу пианистическую суть?*

— Моя мама. Я бы никогда не стал пианистом без ее участия! Она оказала на меня огромное влияние. Хотя и отец, конечно, тоже, он ведь музыкант, скрипач, но мама — абсолютно!

— *Вас заставили сесть за пианино в пять лет или сами рвались играть?*

— Я сам хотел играть и был очень настойчив. Часто садился и играл просто так, подбирал по слуху, хотя был совсем ребенком.

— *То есть с детства мечтали стать именно пианистом?*

— Ну, я бы не сказал, что мечтал. Это было очень естественно, само собой. Конечно, когда взрослеешь и понимаешь, что надо работать, а работать не очень хочется, нужен кто-то взрослый, который бы тебя направлял и «подталкивал».

— *У Вас были разные учителя. У кого из них Вы взяли для себя самое ценное?*

— О, их было много! В возрасте 12 лет я встретил удивительного человека — Миру Евтич. Она — сербская пианистка, но при этом я бы ее назвал типичным представителем русской школы. Несмотря на то что наше общение было не очень продолжительным, Мира до сих пор является для меня близким другом и наставником. Иногда достаточно каких-то ключевых моментов, чтобы это осталось на всю жизнь. Мира дала мне главное — основы пианизма. Огромное значение имели также два года занятий с Альдо Чикколини в Париже. Были, конечно, и другие учителя в моей жизни. Я вообще счастливчик — столько хороших людей встретил на своем пути, очень разных, хочу заметить: Ивонн Лорио (жена Оливье Мессиаана), позднее Леон Флейшер. Я многому от них научился.

— *Бывают ли у Вас сомнения? В правильности выбранного пути или в избранной трактовке произведения?*

— Конечно. Я считаю, каждый должен сомневаться, это очень полезно. Сомнения заставляют пересмотреть некоторые вещи, открыть новые ресурсы и двигаться дальше и выше.

— *Как Вы составляете программы? Под влиянием эмоциональных порывов или в соответствии с пожеланиями концертных площадок и концертных агентов?*

— Составить правильную программу — задача очень непростая. Безусловно, можно это делать под влиянием собственных эмоций, без них никак нельзя, потому что, если у тебя нет эмоционального настроения, это плохо. Но одними эмоциями руководствоваться тоже нельзя. Вы должны думать о том, будет ли это привлекательным, иметь смысл для публики. Также следует учитывать, что именно хотя бы от вас концертные организаторы.

Вы не можете навязывать им свое желание. У публики разные вкусы, все хотят слушать разные вещи. Часто не то же самое, что и вы (*улыбается*). И еще. Иногда полезно и здорово играть те вещи, которые нечасто исполняют, чтобы их популяризировать. Так что хорошая программа — это очень непростой симбиоз, который состоит из всего перечисленного.

— У Вас есть какие-то свои предпочтения в композиторах, стилях?

— Люблю играть разные вещи. Бывает, чувствуешь, что нужно попробовать, или вдруг возникает внутренняя потребность сыграть именно это. Трудно сказать. Одно знаю точно: должна быть эмоциональная связь с музыкой, которую играешь. Но было бы неправильно играть одну эпоху или одного композитора. Нужно стараться быть полноценным музыкантом, и, конечно, все меняется — сегодня я склонен к одному, завтра к другому. Надо пробовать разные стили музыки. При этом должна быть полная самоотдача: ты должен посвятить себя, свое время, свою энергию целиком.

— А как Вы относитесь к русским композиторам, например к Рахманинову, Прокофьеву? Любите их?

— Конечно! Я играл все концерты Рахманинова, кроме Первого, но, надеюсь, и его исполню когда-нибудь. И я обожаю Прокофьева! Много раз играл Второй, Третий и Пятый концерты.

— Не случайно говорят, что Второй концерт Прокофьева — самое гениальное фортепианное произведение в мире.

— Абсолютно с Вами согласен, но я обожаю Третий (*улыбается*). В принципе, я их все люблю. Правда, может, Пятый реже играю. Он очень сложный, при этом — абсолютно фантастический, особенный.

— Вы неоднократно участвовали в международном фестивале «Лики современного пианизма» в Петербурге. Какое впечатление у Вас сложилось о молодых русских пианистах?

— В России прекрасная школа пианизма и много юных интересных музыкантов. Но здесь трудно построить свою жизнь и карьеру вокруг музыки. На фестивале я встретил несколько совсем юных пианистов. Они окружены прекрасными людьми, замечательными педагогами. У них очень хорошие учителя! Каждый раз, когда я встречаюсь с такими молодыми талантами, удивляюсь, насколько они сильны. Им очень



трудно здесь жить. Жизнь вообще трудная штука... Надо быть очень закаленным (*улыбается*). К сожалению, я не запомнил имен, но среди них были такие, кто произвел на меня сильное впечатление. Я отношусь к ним с огромным уважением. Очень хотелось бы послушать их еще.

— Над чем Вы работаете в настоящее время, если не секрет?

— Это постоянный процесс: я всегда думаю над чем-то новым. В последнее время, пожалуй, ничего не учил. Хотя недавно готовил Второй концерт Шопена. Это очень трудный концерт. Я много раз играл Первый, но полезно и нужно вносить в свою жизнь какие-то изменения и пробовать что-то другое.

— Шопен — «капризный» композитор, и дается он далеко не всем. Какие у Вас отношения с Шопеном?

— Ооо! Шопен исключительно трудный! Невероятно...

— Но Вы с ним подружились?

— Я очень надеюсь (*смеется*)! Я обожаю Шопена и был им увлечен в пору своей юности, потом начал познавать другую музыку, и это увлечение отошло на второй план... Я не очень много играл его на публике. Но в последнее время снова и снова возвращаюсь к Шопену и играю его все больше и больше. Для пианиста очень важно играть Шопена.

— Есть ли такое произведение, которое глубоко связано с Вами, которое стало отражением Вашего характера, Вашей сути?

— Это случается много раз, и ты сам задаешь себе этот вопрос...

Но не можешь на него ответить. В каждой вещи, которую я играю, есть какие-то грани меня.

— Вот перед Вами новое произведение. С чего начинаете процесс его познания?

— Возникает какое-то общее впечатление, и инстинкт подсказывает, с чего начинать. Очень много зависит именно от моих ощущений, когда впервые открываешь для себя эту вещь. И только потом видишь много деталей, штрихов, которые постепенно начинаешь прорабатывать.

— Некоторые музыканты любят читать партитуры, как книги. Какое значение для Вас имеют пометки автора? Всегда ли Вы им следуете?

— Я бы не сказал, что всегда хожу с партитурой. Временами нужно и важно очень внимательно читать авторские партитуры, временами полезно привносить что-то свое. Бывает, я следую всем пометкам автора, а бывает, следую собственным ощущениям. Мне очень интересно читать примечания композитора, ведь они многое о нем говорят.

— Случается ли, что Вы импровизируете во время концерта?

— Когда я был молодым, я много импровизировал, сейчас стараюсь с этим осторожничать, хотя, конечно, мне бы надо (*смеется*).

— Кого из великих пианистов прошлого Вы бы назвали своим кумиром?

— Горювиц. Рубинштейн. Липатти. Микеланджели. Рихтер. Да, их много. Еще Бакхаус, Гилельс, конечно.

с Вадимом и его друзьями, я познакомился здесь с чудесными людьми.

— *А обычный день Николаса Ангелича: с чего, как правило, начинается и чем заканчивается?*

— Начинается с эспрессо. Затем — размышления о жизни. Бывает, многовато размышлений (*смеется*). И много работы, безусловно. В конце дня — общение с друзьями, разговоры о работе, о жизни, обязательно хороший ужин и... немного водки.

— *Занятия на инструменте сюда входят?*

— Конечно, хотя я не заложник инструмента. Всегда бывает по-разному, я ведь много путешествую и определенного графика у меня нет. Но я всегда работаю: в голове проигрываю произведения. Хотя, подчеркну, занятия на инструменте очень важны. Иногда больше, иногда меньше, но они всегда должны быть. Если ты музыкант, об инструменте, будь добр, не забывай.

— *И как выглядит Ваша работа за инструментом дома?*

— Обычно стараюсь работать так. Я не начинаю с гамм, сразу беру что-то сложное: люблю разминаться на Вариациях на тему Паганини, на Брамсе, Шопене. Хорошо начинать день с Баха. Даже Пабло Казальс начинал день с «Хорошо темперированного клавира» на рояле.

— *Сколько концертов в год Вы даете?*

— Не больше 80. Это некий предел, за который стараюсь не выходить. Многое также зависит от того, сколько новых произведений я подготовлю. Всегда важно пробовать включать в программу концерта новое произведение. Но я не люблю быстро готовить новые программы, «лепить» их: взял, наскоро выучил и тут же сыграл. Чувствую ответственность перед своей публикой. Ее нужно уважать — следить за тем, что ты ей даешь.

— *А Вы ощущаете зрительный зал во время концерта?*

— Абсолютно! Как минимум ты воспринимаешь, что тебя слушают, и они с тобой.

— *Реакция публики имеет для Вас значение? Изменить Ваше состояние или сбить с исполнения?*

— Конечно, имеет! Сбить или изменить мое состояние, к счастью, не может, но эта реакция дает мне нечто очень важное. Она поддерживает и воодушевляет.



С фортепианным мастером Владимиром Бирюковым (Новосибирск)

— *Они же совершенно разные. Кто-то из них Вам все-таки ближе?*

— Это меняется в разные периоды моей жизни. Ты проходишь через них всю жизнь. Это великие люди, и счастье, что остались их записи, которые мы имеем возможность слушать.

— *Что Вы делаете, когда на Вас наваливается усталость? Как отдыхаете?*

— Для меня самый лучший способ отдохнуть — это чтение. Читаю много. Огромное удовольствие приносит общение с друзьями. В Новосибирске, например, я прекрасно провожу время



В. Репин, Н. Ангелич, О. Белый



С Мирой Евтич

— Пресловутые звонки мобильных бывают во время Ваших концертов?

— Это случается. Но для меня не имеет значения. Конечно, это не очень приятно, но что уж теперь... Не следует на это обращать внимание.

— Что Вы считаете своим главным достоинством?

— Это не я должен говорить (смеется).

— Хорошо, а что Вы цените в людях?

— Искренность, честность, щедрость, это важно. И трудолюбие. Вы должны много работать, чтобы добиться своих целей. Но, пожалуй, искренность для меня все-таки самое главное.

— Что бы Вы пожелали молодым русским пианистам?

— Куража. Смелости, храбрости. Быть верным своим идеалам. Заниматься музыкой. И всегда помнить, что мы счастливы, потому что мы живем в музыке и с музыкой. ■

Николас Ангелич родился в 1970 в США. В пять лет начал обучаться игре на фортепиано, в семь лет впервые выступил перед публикой (Концерт № 21 Моцарта), в 13 лет поступил в Парижскую Высшую национальную консерваторию.

В 1989 завоевал II премию на Международном конкурсе им. Р. Казадезюса в Кливленде, в 1994 — I премию на Международном конкурсе им. Дж. Бахауэр в Солт-Лейк-Сити. В 2002 на Рурском клавирном фестивале получил награду «Молодому таланту», в 2013 был удостоен премии Les victoires de la musique classique в номинации «Инструменталист года».

Выступал с Национальным оркестром Франции п/у Марка Минковски, Филармоническим оркестром Французского радио п/у Пааво Ярви, Лионским национальным оркестром п/у Дэвида Робертсона, Симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии п/у Александра Дмитриева, Дрезденским филармоническим оркестром п/у Михаэля Зандерлинга, Симфоническим оркестром Франкфуртского радио под управлением Хью Вольфа и Пааво Ярви, Тонкюнстлер-оркестром п/у Кристиана Ярви, Симфоническим оркестром Штутгартского радио п/у Роджера Норрингтона, Сеульским Филармоническим оркестром п/у Мюнг-Вун Чунга, Лондонским Филармоническим оркестром п/у Казуши Оно, Лос-Анджелесским симфоническим оркестром п/у Стефана Денева, Симфоническим оркестром Мариинского театра п/у Валерия Гергиева. Сольные концерты пианиста проходят в Лондоне, Мюнхене, Женеве, Амстердаме, Брюсселе, Люксембурге, Риме, Лиссабоне, Брешии, Токио и Париже.

Постоянный участник Музыкального фестиваля в Вербье и фестиваля «Проект Марты Аргерих» в Лугано. Гастролируя в разных странах, исполнил все сонаты Бетховена и цикл «Годы странствий» Листа. Кроме того, увлекается музыкой композиторов XX века: Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Равеля, Мессиана, Штокхаузена, Булеза, Эрика Танги, Брюно Мантовани, Батиста Тротиньона и Пьера Анри (который посвятил Ангеличу Концерт для фортепиано без оркестра).

Записал произведения Рахманинова (Harmonia Mundi), Равеля (Lyrix), Бетховена (Mirare), цикл «Годы странствий» Листа (Mirare; премия «Шок» от журнала Le monde de la musique) и трио Брамса вместе с братьями Капюсон (Erato; премия Немецкой ассоциации критиков в области звукозаписи). Получил премии Diapason d'or и «Шок» от журнала Le monde de la musique за диск с сонатами для скрипки и фортепиано, созданный в сотрудничестве с Рено Капюсоном, премии «Шок» от журнала Le monde de la musique и «Музыкальный выбор Би-би-си» — за концертные записи произведений Брамса. В апреле 2016 на фирме Warner Classics вышел сольный альбом Dedication с сочинениями Шопена, Листа и Шумана.

Редакция «PianoForum» выражает огромную благодарность организаторам Транссибирского Арт-фестиваля — Вадиму Репину, Олегу Белому, коллективу Новосибирской государственной филармонии, а также Майе Михайловой и Наталии Миллер.

ОСТАНОВИТЬ МГНОВЕНЬЕ

КОНЦЕРТ



Ольга Скорбященская

Григорий СОКОЛОВ
Большой зал
Санкт-Петербургской филармонии
16 апреля 2017



В свое время после концерта Ференца Листа 5 апреля 1842 года в зале Петербургского Дворянского собрания молодые Стасов и Серов, лихорадочно пожав друг другу руки и поклявшись не забыть этот день никогда, устремились домой, чтобы описать свои впечатления. Тем самым они сохранили этот концерт не только в своей памяти, но и в памяти потомков. Не сомневаюсь, что множество слушателей — молодых и не очень — сегодня после концерта Григория Соколова выражают свои впечатления в блогах, на сайтах Интернета, пишут смс-сообщения друг другу, чтобы попытаться остановить мгновение быстротекущей музыкальной жизни и поделиться своими мыслями. Попытаюсь это сделать и я, хотя к сиюминутным впечатлениям от концерта Соколова у меня неизбежно примешивается многолетний опыт слушания его выступлений на сцене Малого, Большого залов Филармонии и даже Малого зала Санкт-Петербургской консерватории, а также впечатления от присутствия на его уроках в классе № 5 той же консерватории, рассказы и легенды о Соколове, передаваемые из уст в уста и даже одно

развернутое интервью, которое я взяла у него, но так и не напечатала.

Почему не напечатала? Наверное, в первую очередь, помимо всяких входящих обстоятельств жизни, потому, что сказать слово об этом пианисте — это значит принять на себя огромный груз ответственности, не формальной, а самой настоящей. Ведь сам он несет этот груз ответственности перед лицом Музыки и предъявляет к самому себе максимальные требования всегда, в каждое мгновение своей жизни. Беседа с ним — одно из ярчайших впечатлений моей жизни, но от нее не осталось почти ничего, кроме ощущения необычайной значительности и интенсивности сказанного, как будто бы не я задавала ему вопросы, а он вопрошал меня. Написать о Соколове рецензию — значит рискнуть высказаться по самым важным вопросам и проблемам бытия.

Одно из врезавшихся мне в память определений Соколова — это его разграничение пианистов на дилетантов, профессионалов и сверхпрофессионалов. Первые — любят музыку и играют все, что любят, не заботясь о качестве результата, вторые — осознают границы своих возможностей и играют то, что

могут сыграть хорошо, третьих мало — они играют музыку не потому, что ее любят и не потому, что могут, а потому, что должны. Они могут сыграть все, что играют, как профессионалы и любят играемое, как дилетанты, но самое главное их отличие — они относятся к исполнительской деятельности как к миссии, которую обязаны выполнять. Главное отличие Соколова от большинства известных мне пианистов (а может быть, и от всех) в том, что он сознательно принял на себя груз и ответственность этой миссии. (Как и, согласно легенде, Арнольд Шенберг, ответивший на заурядный вопрос чиновника паспортной службы в аэропорту: «Вы — господин Шенберг?» — «Да. Никто не захотел быть им. И пришлось мне»). Как формулировать эту миссию — не важно. Но очевидно, что на концерты Соколова люди идут последние лет 15–20 не только затем, чтобы услышать совершенное исполнение прекрасной музыки, но чтобы узнать что-то важное о современном мире и чтобы получить то, что получают в храме на службе: защиту, утешение, спасение, очищение, отпущение грехов... С этим связан и особый ритуал, предшествующий концерту, когда в зале наполовину гасят свет и долгие

минут десять паузы отделяют суматоху и ажиотаж внешнего мира от начала концерта, от того момента, когда в зал входит Соколов. О том, как он входит, писали уже не раз. Он никогда не улыбается и никогда не заискивает перед публикой. Он проходит сосредоточенно, просто и величественно, как «жрец к алтарю», как человек, сконцентрированный на той неизмеримо трудной и прекрасной работе, которую ему предстоит выполнить вместе со слушателями.

Соколов играл так не всегда. Я помню концерты, когда нас буквально захлестывал его пафос, его страсть, и казалось, что он сам впадает в транс и погружает в него публику (как ясновидец Оскар Лаутензак из романа Фейхтвангера). Я помню его концерты в полупустом зале (трудно поверить, но бывало и такое!). Да и сейчас многие музыканты критически настроены по отношению к Соколову (и особенно к тому истерическому ажиотажу, который окружает его выступления, когда цена на билет приближается к зарплате педагога среднего музыкального учебного заведения). «Я не пойду на концерт Соколова, в прошлый раз меня чуть не смела толпа при входе в зал!» — сказал один известный пианист. «Я не пойду на концерт Соколова, мне заранее известно, что он будет играть», — заметил другой. «Нет, на концерт Соколова не пойду, мне скучно», — третий. «Я лучше поеду в Хельсинки и послушаю там эту программу у Соколова — будет и спокойнее, и дешевле». Ну, что сказать, это действительно так. В сложившемся культе Соколова в Петербурге многим участвовать не хочется, но все же — сам пианист тут не при чем. Хотя, чтобы понять, что собой представляет Соколов, нужно послушать его именно в Петербурге. Послушать — и посмотреть в зал, где еще сидят его друзья и ровесники, музыканты, составлявшие цвет ленинградской интеллигенции 1980-х, для которых Соколов — не просто пианист, а голос их поколения.

Из всех определенных амплуа Соколова-пианиста можно выбрать несколько, расширяющих рамки исполнительского мастерства. Соколов — пианист-философ, пианист-проповедник. Отсюда — отношение к концерту как к серьезному духовному деянию и та мера ответственности, которую он на себя возлагает. Соколов — пианист-скульптор и пианист-архитектор. Отсюда — особое восприятие времени, присущее пианисту в последние годы (неспешный темп, размеренная пульсация, почти лишенная рубато, когда кажется, что слышишь, как мерно пульсирует вечность). Отсюда — и отношение к такому присущему живому

исполнительству явлению как вариантность. Соколов сознательно изгоняет из своего выступления все случайное, все импровизационное. Его интересует не сиюминутное, но вечное, не становление, но пребывание. Я подозреваю (да что там — уверена!), что, прослушав мы одну и ту же программу у Соколова (а он готовит одну программу в год и возит ее из города в город), мы не найдем никаких различий и изменений. Даже список бисов его почти не изменен на протяжении одного сезона. В этом смысле Соколов прямо противоположен тому подходу, который возобладал в русском романтическом исполнительстве — у Генриха Нейгауза, Владимира Софроницкого, а если говорить о более знакомых всем ленинградцам недавних примерах — у Владимира Нильсена. Там была живая жизнь, со всеми ее огрехами и гениальными откровениями, причем одно неотделимо от другого!

Каждая программа Соколова обладает своим собственным архитектурным замыслом. Отдельные произведения располагаются в ней как скульптурные группы в садово-парковом ансамбле регулярных парков петербургских пригородов, или как отдельно стоящие здания в градостроительном ансамбле знаменитых петербургских площадей и набережных. Имеет значение все: цвет (тональность), масштаб (размер произведения), паузы между пьесами (просветы между домами). Наша слушательская задача — увидеть смысл целого или почувствовать единство, восхититься красотой кристалла, постепенно поворачивающегося своими гранями перед нами. (Парадокс: Соколова лучше всего слушать в пустом зале, на репетиции, тогда ничто не мешает сосредоточенному восприятию его исполнения. Так Петербург особенно прекрасен в те редкие дни и часы, когда он безлюден — то ли на выходных, когда все толпы схлынули за город, то ли в холодные белые ночи раннего мая).

Программа концерта 16 апреля 2017 года представила нам словно бы историю человеческой жизни «под знаком вечности», жизни, увиденной как вечная смена света и тени, мрака и сияния, как борьба смерти и бессмертия. Первое отделение было посвящено Моцарту. Драматургия шла от темы Детства (Соната C-dur K. 545, до боли знакомая всем ученикам и учителям) к теме Смерти в трагической Фантазии и сонате c-moll (K. 475/457). Нагруженный сверхчеловеческим, философским смыслом Моцарт предстал у Соколова в совершенно непривычном и пугающе серьезном виде. Не «солнечный юноша», не «беспечный итальянец» (мифы о Моцарте,

распространенные в XVIII веке, согласно Г.В. Чичерину), не страстный предшественник «Тристана» Вагнера (восприятие самого Чичерина), не любимец богов, Амадей (из фильма Формана), не «гуляка праздный», осененный невестью откуда пришедшей гениальностью (у Пушкина), не человек театра, сам себе актер, режиссер и певец, у которого оперная драматургия проникает во все инструментальные произведения, Моцарт Соколова — это философ и мыслитель, родной брат Канта, Фихте, Лейбница и совершенный идеал Гете. Соколов словно не обращает внимания на человеческие подробности жизни этого гения. Для него Моцарт, можно предположить, — одно из имен Бога, тот сосуд, в котором заключен огонь истины. От слушания этой музыки невозможно устаешь — так, как от созерцания на солнце («На Моцарта и солнце нельзя смотреть долго», — заметил Нейгауз).

Это впечатление создают все детали исполнения: темпы замедлены, укрупнены все детали, все репризы соблюдены — при этом используется чисто барочная практика варьирования орнаментики (как будто бы противоречит тезису об отсутствии вариантности у Соколова, но на самом деле такое продуманное, регламентированное варьирование только подчеркивает отсутствие спонтанной импровизационности). Контрасты сглажены, даже в Фантазии, которая, на мой взгляд, одно из самых точных воплощений Пролога дантовской «Божественной комедии» с ее изображением сошествия в ад. Все кульминации рассчитаны и не потрясают.

В сонате чувствуется умудренность и усталость. Этот Моцарт не поражает, не заражает, не волнует, но погружает в транс. Поневоле задумаешься, что не зря он стал масоном и описал некую условную страну (Египет) в «Волшебной флейте». Все темы представлены Соколовым со скульптурным величием сфинксов и загадочностью египетских иероглифов.

Второе отделение концерта развернуло тот же сюжет: вечное и человеческое, возвышенное и земное — на пространстве бетховенских сонат. Из них были выбраны две двухчастные — 27-я и 32-я. О причине создания Бетховеном особой формы двухчастной композиции в 32-й сонате написано очень много. Мне ближе всего знаменитая идея Томаса Манна — Теодора Адорно: «Разве может быть возвращение после такого прощания?.. Случилось так, что соната здесь пришла к концу...». Но в то же время я понимаю, что на самом деле маргинальная двухчастная форма дремала во все времена, когда великие

венские классики оттачивали особенности сонатной формы. Есть двухчастные сонаты у Гайдна, есть много таких сонат у Бетховена. Скорее всего, и знаменитая «Неоконченная симфония» Шуберта была как раз вполне законченной. Наряду с четырех- и трехчастной моделью мира всегда присутствовала и двухчастная. Две сонаты Бетховена, выбранные Соколовым для программы, вообще-то представляют разные этапы бетховенского сонатного творчества: на переломе от зрелости к позднему стилю — и итог позднего стиля. Но у Соколова разница между вторым и третьим стилем (согласно идее Вильгельма Ленца, пересказывающего в своей книге «Бетховен и три его стиля» мысль Листа, их можно озаглавить «Бетховен-юноша», «Бетховен — зрелый муж» и «Бетховен-бог») стирается. 27-я с ее вертеровской, эгмонтской первой частью и совершенно шубертовским финалом прозвучала как единое произведение: пауза между первой и второй частью практически отсутствовала. Темпы неспешные, драматизм сглажен. Во всем — умудренный лиризм повествования. Рассказ

мудрого старца о тревогах давно ушедшей юности и просветленная радость бытия, упоения каждым моментом жизни, доступная только на пороге смерти.

32-я — это соната, словно созданная «по росту и размеру» великого пианиста. У Соколова 32-я звучала уже много раз и сейчас — как это ни прозвучит кощунственно — разочаровала. Может быть, потому, что я уже представляла (отчасти вспоминала) все эти детали исполнения по прошлым концертам. Не найдя нового, я расстроилась. Хотя все и в этот раз совпадало с идеей Томаса Манна: «Сокровенное желание музыки — быть невидимой и даже неслышимой, а воспринимаемой как бы по ту сторону разума и чувств в сфере чисто духовной». Главной частью Сонаты, конечно, оказывается Ариетта с вариациями, а первая — только драматическим прологом к ней. При этом совершенство пианизма, проявляющееся в экстремально медленном темпе второй части, экстремально тихих piano, в идеально ровных трелях, порождало эффект соприкосновения с чем-то мучительным и прекрасным.

В общем, в концепции концерта все понятно и предсказуемо: Смерть (I часть) и Воскресенье (II часть) в 32 сонате, Молодость (I) и Старость (II) в 27-й. «Написать симфонию — это значит создать мир», — считал Малер. Исполнить сонаты Бетховена — это значит мир удержать на грани катастрофы. Так можно, вероятно, выразить идею концерта Соколова. Удержать и спасти, внося в его хаос порядок и мощь мысли.

P.S. На бис было сыграно целое отделение. Теперь пианист был более живым и «контактным», программа более разнообразной, он восхищал и удивлял. Лучше всего, на мой взгляд, прозвучала «Арабеска» Шумана, но и вообще бисы — Шуберт (Музыкальный момент C-dur), Рамо, Шопен (Ноктюрн) были превосходны. Благодарность и восторг зала невозможно передать словами. Но оттенок благоговейного преклонения слышался в любой овации: так для нас Соколов — не просто великий пианист и музыкант, но гуру, и даже, когда он, закончив службу, вступает в общение с залом, хочется сохранять с ним почтительную дистанцию... ■

КЛАВИР С МОЛОТОЧКАМИ Григория СОКОЛОВА

Субъективные заметки



Борис Бородин

Артур Шнабель иронически сравнивал сольные программы пианистов с порядком пребывания туриста в Париже: сначала посещение собора, затем картинной галереи, а напоследок — кабаре. Григорий Соколов не придерживается этой, довольно распространенной и поныне традиции. Финальной точкой его клавирабэнда стала до-минорная прелюдия Шопена, не сыгранная, а, скорее, прожитая с предельной интенсивностью подлинного чувства, когда охватывающий горем человек не замечает происходящего, совершенно не заботится о том, какое впечатление он производит на окружающих, как он выглядит в их глазах, как звучит его голос. И, продолжая аналогию в сфере фортепианного искусства, в этом случае исполнитель творит

с предельной искренностью, совсем не думая об артистическом успехе, не забывая о внешней эффектности пианистических приемов, о том, «что можно, а что нельзя» в пианизме. Будто и впрямь «нахлынули горлом» те самые «строчки с кровью», о фатальных свойствах которых предупреждал Пастернак, и «полная гибель всерьез» уже не воспринимается как пугающая метафора. Казалось, концертный зал исчез. Для пианиста перестала существовать суета, нередко сопровождающая последние минуты даже самого удачного концерта, когда, несмотря на настойчивые аплодисменты меломанов, жаждущих все новых и новых дополнительных впечатлений, самая нетерпеливая часть публики, переговариваясь и включая сотовые телефоны, уже устремляется в гардероб. Но с первых же аккордов прелюдии, обрушившихся

в зал гранитными глыбами, «броуновское движение» тотчас прекратилось, и, подавленное тяжелой поступью траурного шествия, уступило место напряженной тишине. Заключительное протестующее тоническое созвучие погребальным колоколом возвестило о завершении странствий музыканта по мирам Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Рамо. Менее чем двухминутный скорбный постскрипtum отбросил осязаемую трагическую тень на все исполненные в этот вечер произведения. И пусть «начало было так далеко, так робок первый интерес», но память, собирая впечатления воедино, post factum отмечает поначалу редкие отдаленные минорные сполохи в открывшей первое отделение безмятежной До-мажорной сонате (K. 545) Моцарта, сыгранной ностальгически неспешно, любовно

и бережно, ясным, словно светящимся изнутри звуком. Мало-помалу в сознании выстраивается сюжетная линия программы, лейтмотивом которой становится латинское изречение: «Memento mori». Припоминаешь, как вслед за неправдоподобной идиллией *Sonate facile* сразу, безо всякого перерыва вступили грозные унисоны и безотрадные сегоования Фантазии до минор (К. 475). Начинаешь отдавать себе отчет, что именно в этой по-детски наивной безмятежности до мажора, оказывается, таилась и зрела «воля к трагическому». Затем отмечаешь, как в продолжающей до-минорный диптих Сонате (К. 457) вещи веления судьбы сменялись робкой надеждой, а отчаяние преодолевалось смирением. Размышляя о втором отделении, посвященном Бетховену, постепенно убеждаешься, как «воля к жизни» исподволь крепла в Сонате ми минор ор. 90, и как после предпринятых в мужественной первой части попыток обуздать эмоциональную стихию дисциплинирующей энергией ритма эта суровая воля сумела пропеть миру идущую от сердца негромкую благодарственную «песнь странника». И, наконец, становится ясно, почему императивный зачин опуска 111 ворвался, едва успели отзвучать ее угасающие фразы.

Соната № 32, которую с полным правом можно было бы назвать «Смерть и просветление» («Tod und Verklärung»), завершила основную часть программы, доведя наметившуюся фабулу до логического конца. Пройдя земной путь со всеми его борениями, заблуждениями, сомнениями и упорными поисками истины, человек устремляет взор на сияющие нездешним светом горные выси, на «звездное небо над головой». Веками люди разных стран, культур и вероисповеданий с надеждой обращались к небесам как к последнему прибежищу, создавая горестные и просветленные строки, мелодии,

полотна. В сокровищнице человечества соната Бетховена оказывается созвучной и горному пейзажу Каспара Давида Фридриха, и стихотворению китайского поэта VIII века Ли Бо:

*И ясному солнцу, и светлой луне
В мире покоя нет.
И люди не могут жить в тишине,
А жить им — немного лет.*

*Гора Пэнлай среди вод морских
Высится, говорят.
Там, в рощах нефритовых и золотых
Плоды, как огонь, горят.*

*Съешь один — и не будешь седым,
А молодым навек.
Хотел бы уйти я в небесный дым,
Измученный человек.¹*

В передаче Соколова простая и строгая тема Ариетты не столько выпевается, сколько замедленно, словно при съемке рапидом, шествует, в неуклонном едином движении одолевая различные стадии трансформации, — вплоть до истончения материи, до ухода «в небесный дым», откуда она в ореоле мерцающих трелей бросает прощальный взгляд на покинутую землю.

Традиционное и всегда с нетерпением ожидаемое публикой «третье отделение» вернуло зал из светлой обители Абсолюта в пусть несовершенный, но обжитый дольний мир. Неспешным шагом по живописным предгорьям прошел шубертовский странник (Музыкальный момент До мажор № 1 D. 780). Проникновенно и меланхолично лилась гибкая кантилена Ноктюрна Си мажор (ор. 32, № 1) Шопена; настораживали лишь возникающие время от времени многозначительные паузы после вопросительных фраз. Они оказались предвестниками неизбежного — в сумраке

нижнего регистра возникли из небытия зловещие ритмические повторы-постукивания, сменившиеся протестующим речитативом и неуловимым, как приговор, кадансом. И вспомнилась фраза из рассказа А. Чехова, о том, что «за дверью счастливого человека должен стоять кто-нибудь с молоточком, постоянно стучать и напоминать, что есть несчастные и что после непродолжительного счастья наступает несчастье». Об упоении счастьем, пока еще ничем не омраченном, пел следующий, Ля-бемоль-мажорный Ноктюрн (ор. 32, № 2), где эпизод *Appassionato* предстал, почти по Тургеневу, как «Песнь торжествующей любви» (эта ассоциация, вероятно, вызвана италянизированным мелосом произведения). От легкого воздушного туше и ювелирной выделки орнаментов в рондо *L'Indiscrète* Ж. Ф. Рамо неожиданно повеяло ароматным ветром галантной эпохи, который, наверное, когда-то раздувал паруса корабля при отплытии на остров Цитеры. Чувствовалось особое, почти физическое удовольствие, с которым пианист ваял эту миниатюру, ставшую одним из самых светлых моментов концерта. Поэзией земной жизни была наполнена Арабеска (ор. 18) Шумана, прежде чем погрузиться в сладостный сон (*Zum Schluss*) рассказавшая о юношеских грезах и надеждах, о томительном ожидании встречи и радостном стремлении к идеалу.

Как было бы отрадно, если бы концерт закончился именно этим «бисом»! Но, видимо, Григорий Соколов решил отказаться от сомнительной чести навевать «человечеству сон золотой», а посчитал необходимым стать, как в рассказе Чехова, тем самым «человеком с молоточком», напоминающим людям о трагической стороне бытия, и рояль — *Hammerklavier* (клавир с молоточками) — оказался для этого вполне подходящим инструментом. ■

¹ Перевод А.И. Гитовича.





Русская исполнительская школа: легенда или реальность?

«ШКОЛА»

КАК ПРОСТРАНСТВО ДУХА

Есть ли русская фортепианная школа? Многим этот вопрос кажется сопоставимым с вопросом «Есть ли жизнь на Марсе?». Видится по-разному: одним — «да», другим — «нет». А почему, собственно, возник сам вопрос и не сходит с повестки дня? Не попадались мне дискуссии (может, в силу неосведомленности и недостатка эрудиции) о сущности и природе, скажем, немецкой фортепианной школы (казалось бы, все основания), итальянской, французской... Это не значит, что таких школ нет. Нет дискуссий. А вот вопрос о присутствии русской — в очевидном допуске.

У колыбели профессионального образования в России стояла вся Европа. Русская ветвь фортепианного образования проросла на стволе великой европейской традиции. Живем мы сегодня в эпоху глобализации и Интернета, когда весь мировой опыт в искусстве — продукт планетарной макродиффузии в не расчерченном на преграды пространстве знаний. А вопрос о русской фортепианной школе не сходит с орбиты. Многие отвечают со знаком отрицания, но вот ведь удивительно: не отрицают права на сам вопрос.

Мы пережили долгие годы культурной изоляции и поднадзорной жизни искусства. Творчество (сочинительство) оказалось полностью накрытым густой тенью цензуры. Синдром преодоления стал залогом высоких свершений в сочинительстве. Исполнительство же оказалось для государства той поры сферой витринной, неким (для всех!) образом свободой. Кроме репертуарных, никаких цензурных ограничений не предусматривалось. Право на выезд «за бугор» — это отдельно, мучительно. Но внутри закипела мощно поддержанная сверху (!) работа. Фортепианное исполнительство начало свое восхождение на Олимп. Ни одна страна мира не сумела накопить такого количества высококлассных мастеров за столь короткое время. В 90-е годы препоны рухнули, и все это блистательное собрание виртуозов устремилось в мир. На эстрадах планеты наших, что называется, стало больше. Больше, чем других. И на обложках мировых фортепианных журналов замелькали прежде всего лица представителей «русской школы».

Но вот вопрос: только ли количественный фактор актуализирует вопрос о «русской школе», то есть о некоей школе, где учат. Хорошо учат. Здесь все, кто обсуждает этот вопрос, вступают в туманную сферу интуитивных догадок, чувствований, вольных ассоциативных откликов etc. И снова оказывается важным вопрос чисто исторический. 70 лет закрытости — это 70 лет интровертных устремлений в глубь собственной культуры, максимально выпукло ощутимой собственной ментальности. И вообще, огромность России, ее стороннее положение не преминуло внести в эту ментальность свою краску, отдельно светящуюся в прекраснейшем спектре великой европейской «радуги смыслов». Русское фортепианное творчество (наследие) — первый символ нашей отдельной струны

в полноразвучии европейских обретений. Вот слова: «... Он связан с той стихией русской души, которая бурлила в казачьих, разбойничьих, раскольничьих и стрелецких бунтах...». И это — о Скрябине! И это — слова одного из самых тонких мыслителей. Асафьев смело соединил принципиальное бунтарство композитора с предельно далекой, но неотъемной стихией некоего «психопространства» земли нашей. А вот еще из Асафьева: «Колокола» Рахманинова звучат как произведение, выросшее из тревожных национальных психологических состояний, из всегдашнего русского «будь начеку» перед суровыми неожиданностями окружающей жизни»¹. А мы взрастали прежде всего на нашей музыке, которая, в свою очередь, взрастала на нашей литературе, в нашем целостном круге поэтики искусств. Ну, хорошо, скажете вы. Но причем тут, к примеру, Скарлатти или Дебюсси? И насколько правомерно искать «русский след» в интерпретациях, скажем, Вебера или Альбениса? А русские лауреаты шопеновских конкурсов (в Варшаве!) Шопена по-русски что ли играли? И поляки им это простили? Вот на этой почве и прорастает скепсис по отношению к обсуждаемому вопросу.

Но сам вопрос не снимается. За ним негласно сохранено право на жизнь в связи с подозрением о все-таки хранимой в туманной сердцевине тайне, которую хотя бы частично удастся обнажить в слове. Взгляд на вопрос чаще всего удел стороннего наблюдателя-мыслителя. И скепсис, иной раз категорический выраженный, — продукт, скорее, осмысления, нежели чувствования. А что думает концертант-практик, педагог-практик? Григорий Соколов играет Рамо по-русски. Все скажут: «Нет, по-соколовски». А это самое «по-соколовски» никак не отражает чего-либо из той самой условной сферы «по-русски»? На это предположительно может ответить сам исполнитель, если захочет перевести ощущение в слово. Здесь сфера столкновения всех представлений об эстетической норме — общемировых, индивидуальных и тех потаенных, заложенных в фундамент, на котором прорастала эта индивидуальность.

Наблюдающий понимает (или думает, что понимает). Играющий и понимает, и чувствует. Ему больше веры. Вот почему мы предлагаем читателю статью замечательного концертирующего пианиста, практикующего педагога, выходца из класса Веры Васильевны Горностаевой, вскормленного в стенах Московской консерватории, классического представителя той самой условной «русской фортепианной школы». Сейчас он живет в Испании, и сам контекст новой для него жизни наводит на мысль о различии ментальных сфер, обостряет ощущение собственного «гена» в значении особой, привносимой в интонационный мир ценности. И представляется ему, что ценность эта — нечто базисное, суммарно ощутимое, легко и природно транслируемое

¹ Цит. по Асафьев Б. О музыке XX века. М., 1982. С. 62, 52.

в мир. Андрей Ярошинский — профессор Высшей музыкальной школы в Мадриде — попытался осязаемое (осязаемое в практике!) выразить словом.

Может быть, в качестве иллюстрации к своему утверждению о существовании конкретных качественных «знаков» школы Андрей Ярошинский решил выступить в Испании в роли деятеля-организатора, представителя Российского музыкального союза, руководителя Ассоциации молодых музыкантов-исполнителей. В небольшом городке Сориа на северо-востоке Испании он объявил «русскую школу»

уже в буквальном смысле. Конечно, это не стационарная школа, это лишь «знак школы» — *Curso de Verano de la Union Musical der Rusia en Soria* (Первая Европейская творческая школа Российского музыкального союза) — в составе трех звездных профессоров, ведущих то, что можно назвать «творческие мастерские». Интерес к начинанию очевиден, а тяга учащихся к «Школе» из разных уголков Европы, может быть, и есть косвенное свидетельство действительно сущего оттенка качественной «самости», добавляющей в сложнейшую мозаику европейского интонационного поля свой окрашенный тон.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ



Русская исполнительская школа... Целый пласт истории мировой музыки, плеяда великих имен, недосягаемых музыкальных свершений, внутреннего благородства, истинного служения искусству, неизменной гордости за нашу культуру — недостаточно слов для описания всего ассоциативного мира, который возникает в душе музыканта при произнесении этих слов.

Какова ее судьба сейчас? Как она существует в новом, столь стремительно меняющемся, несравнимо более сложном современном мире? Может быть, ее уже не существует, и она уступила место глобальным исполнительским учениям, тенденциям, системам? Может быть, процесс большей свободы от былых границ и, как следствие, колоссальное взаимопроникновение традиций и способов мышления привели к ослаблению, а то и почти полному объединению (уничтожению) мировых исполнительских школ, создав одну, доминирующую, «конкурсно-карьерную»?

Ответы на все эти вопросы по определению не могут быть односложными. Поддавшись первому возмущению, многие скажут категорическое «нет» всем утверждениям об ослаблении русской исполнительской школы. И, конечно, будут правы. Но вот ответ на вопрос, почему так происходит, требует большего внимания.

История создания и становления в России профессионального музыкального образования вообще и фортепианной исполнительской школы в частности очень интересна. В течение очень длительного времени преобладала духовно-религиозная направленность музыкального образования, отсутствовали профильные музыкальные учебные заведения. Общее музыкальное образование происходило в церковно-приходских школах, с последующим применением полученных знаний в хоровой религиозной практике. Нельзя забывать о фольклоре и связанном с ним инструментальном музицировании, но о профессиональной,



Московская консерватория

системной подготовке музыкантов говорить было нельзя. Усиление профессиональной направленности музыкального образования связано с проникновением в Россию западноевропейской светской музыкальной традиции. Предшественник фортепиано, клавесин, попал в Россию в период Петровских реформ, в конце XVII века. Этот инструмент не получил широкого распространения, оставаясь в мире знати и ее развлечений. Только спустя длительное время, к концу XVIII — началу XIX века, клавесин и первые образцы фортепиано стали завоевывать большую популярность.

Очевидно, вместе с западноевропейской традицией светского музицирования в Россию стали приезжать и европейские музыканты, чтобы посвятить свою жизнь обучению и развитию исполнительства и педагогики в нашей стране. К крупнейшим стоит отнести имена Дж. Фильда, А. Гензельта, А. Герке, А. Виллуана, А. Дюбюка. С этим этапом связано бурное развитие любительского музицирования, домашних, придворных театров, появление музыкального образования в привилегированных учебных заведениях иной общей направленности. Стало модно, престижно обучать своих детей музыке, но на уровне любителей, которые, в отдельных случаях достигали достойного уровня профессионализма. Но при всех положительных аспектах этот процесс оставался в рамках любительского музицирования, своеобразным развлечением, средством общего культурного развития. Конечно, в это время была заложена достойная основа для дальнейшего развития отечественной фортепианной исполнительско-педагогической школы, но это не привело к ее становлению в классическом, системном понимании этого слова. Эта система была весьма разрознена и имела мало общего с тем, что мы вкладываем в понятие классической школы игры на рояле.

Еще один аспект, который мешал развитию культуры концертного исполнительства, — определенный закон 1831, а после и 1839 года, препятствующий профессиональной музыкальной деятельности людей дворянского сословия в качестве артистов — как театров, так и оркестров. При поступлении на службу они должны были отказаться от дворянского титула на время этой службы с его возвращением при увольнении. Поэтому статус музыканта-профессионала не пользовался должным уважением и не мог полноценно существовать в обществе ввиду фактического отсутствия подобной практики.

Событием, ознаменовавшим истинный переворот в музыкальном мире России, стало открытие консерваторий в Петербурге (1862) и Москве (1866) силами братьев Рубинштейнов — Антона и Николая. Этому предшествовало создание Императорского Русского Музыкального Общества в 1859 году, поставившего своей целью «развитие музыкального образования в России». Вопреки противодействию многих представителей консервативного мышления, которым было свойственно отношение к музыке как к процессу общего культурного свойства, не требовавшего профессионального образования, это начинание имело большой успех. Большой настолько, что благодаря личностному магнетизму Антона Рубинштейна и его сподвижников и покровительству великой княгини Елены Павловны на базе классов Русского Музыкального Общества в 1862 году и была открыта первая в России консерватория в Петербурге.

Масштаб этих действий трудно переоценить: это был настоящий перелом в сознании современного этому событию общества. Несмотря на все сложности, которые требовалось преодолеть братьям Рубинштейнам, профессия музыканта приобрела соответствующий вес и статус, стала пользоваться уважением и почетом.



В очень короткий срок обучение в консерваториях братьев Рубинштейнов стало престижным, что наряду с острой необходимостью профессионального образования для одаренных людей обеспечило большой набор и должный уровень учащихся. Стоит вспомнить, что одним из первых выпускников Петербургской консерватории стал П. И. Чайковский.

Со временем это привело к открытию консерваторий в других городах России, развитию сети музыкальных училищ и музыкальных школ профессиональной направленности. Была сформирована система музыкального образования, которая существует до наших времен, начался длительный процесс формирования русской исполнительской школы.

Впрочем, та скорость, с которой наше музыкальное образование как в профессиональной среде, так и в обществе в целом прошло свой путь становления, впечатляет: многие западные образовательные учреждения были вскоре повержены качеством и количеством высококлассных музыкантов, вышедших из дверей российских консерваторий. Это говорит как о высочайшем уровне преподавания, так и о многочисленных талантах их учеников.

В дальнейшем процесс развития российской музыкальной школы многократно ускорился и усилился за счет ярчайших профессоров и одаренных учеников, которыми полнится наша земля. Имена Л. Есиповой, Л. Николаева, В. Сафонова, К. Игумнова, С. Фейнберга, Г. Нейгауза, А. Гольденвейзера и многих других великих музыкантов и педагогов положили начало тому выдающемуся явлению, которое мы гордо называем «русская исполнительская школа» в педагогическом и исполнительском смысле этого слова.

Теперь предпримем попытку конкретизировать понятие «исполнительская школа». Это очень насыщенное и многогранное определение, которое включает как сугубо

техническую сторону вопроса овладения фортепиано, так и собственно главное — содержательную педагогику. И, разумеется, фундаментальной целью, стимулом, смыслом педагогики является дальнейшее применение этого опыта — исполнительство, поэтому мы поговорим об отличительных чертах пианистов, представляющих русскую исполнительскую школу.

Прежде чем продолжить, необходимо отметить важнейшую подробность: как общество никогда не является однородным, однополярным, однообразным, так и русская исполнительская школа — понятие не однородное. Существует очень большая разница в мышлении, пианистических возможностях, внутреннем уровне личностей пианистов, получивших образование в России. Следует оговориться, что речь пойдет о действительно выдающихся представителях отечественного фортепианного искусства, которые, вопреки всем отличиям, а порой и полной противоположности, вызванной безграничным разнообразием мира человеческой личности, все же объединены общей основой, которая дает им право и гордость именоваться представителями русской исполнительской школы.

Русского музыканта отличает, прежде всего, особый способ мышления — своеобразная исполнительская ментальность, которая сформировалась под влиянием русской культуры, музыкальных традиций, особенностей музыкального образования. И, конечно, венчает этот список талант как свойство личности, как счастливое сочетание данной природой предрасположенности к музыке и кропотливого, каждодневного труда.

Особенности, характерные для русской исполнительской школы, очень многогранны и не могут быть классифицированы исчерпывающе и математически точно, поскольку



Саратовская консерватория

развитие культуры исполнительства и педагогики находится в постоянной и нерушимой связи с развитием культуры общества в целом — как в положительную сторону, так и в отрицательную. Также очевидно, что новое, свежее музыкальное мышление жизненно необходимо для развития, поскольку его отсутствие чревато созданием безжизненных стереотипов, наборов определенных исполнительских клише, которые не будут иметь ничего общего с процессом живого творчества. Однако все эти процессы эволюции русской фортепианной школы должны быть основаны на уважении и бережном сохранении ее великих традиций, главные из которых заключаются в следующем.

1 Безоговорочное господство содержания над формой

Это основополагающее свойство русского исполнительства, для которого характерно максимальное проникновение в суть, музыкальный смысл, высшую истину самой музыки. Оно проистекает из глубины нашей музыкальной истории — из традиций русского религиозно-хорового пения, когда первичным было не столько желание точного, безоговорочного следования тексту и указаниям (как письменным, так и устным), сколько духовная «сонастроенность» исполняемой музыке. Также большой вклад в укоренение подобного музыкального мышления внесли традиции русских народных песен, эмоциональная составляющая которых имеет основополагающее значение, которые поются не голосом, а душой и сердцем. Соответственно точное, пусть и в высшей степени профессиональное следование музыкальному тексту, преодоление любых технических сложностей без выявления главного — внутреннего, глубинного содержания самой музыки — это искусство, насыщенное мастерством, но не имеющее смысла.

2 Высочайший уровень внутренней дисциплины

Это в первую очередь естественность каждодневного, напряженного труда, которая прививается с самого детства, с первых классов музыкальной школы и, как результат, со временем приводит к настоящему уровню мастерства. Упорство и терпение в работе, преодоление любых технических сложностей и задач на пути к настоящему творчеству, аналитическое мышление в труде и артистизм на сцене — устойчивый набор свойств и требований, сформированный «школой». Но при этом колоссальные пианистические возможности, огромная техническая оснащенность, свойственная русской исполнительской школе, не является самоцелью, а выступает лишь средством реализации музыкального замысла.

Следует сказать и об определенной философии мышления, когда музыка для русского музыканта — это не профессия, это жизнь. Настоящее служение идее искусства в музыке, которое характерно для настоящих музыкантов на всех уровнях музыкального образования — от педагога в детской музыкальной школе до профессора консерватории. Этот личный пример для учеников является важнейшим фактором, формирующим отношение к профессии.

3 Высочайший уровень внутренней культуры

Благородство и глубина всестороннего культурного образования — без этого невозможно представить себе настоящего музыканта. Ведь музыка счастливо существует в единении с другими видами искусства, поэзией, литературой, живописью, архитектурой, театром. Чем глубже образован музыкант, тем глубже его отношение к музыке. Бесконечные параллели и противоположности, взаимопроникновение различных видов искусств создает тот безграничный образный мир,

который необходим настоящему музыканту для реализации творческого замысла. Здесь же важна невероятная образность русского языка, через поэзию которого можно подойти ближе к естественности построения фразы в русской музыке, и связь поэзии и литературы других стран с творческим мышлением других композиторов. Именно из всесторонней культуры проистекает культура музыкальной и человеческой речи, манера поведения на сцене и в жизни, настоящее внутреннее благородство.

4 Отсутствие внешних эффектов

Речь не об отсутствии яркости, а об отсутствии показного, внешнего артистизма. Все жесты, движения за роялем движимы настоящей исполнительской волей и подчинены главному — музыкальному замыслу. Строгая манера поведения на сцене характерна для русской пианистической школы. Здесь же можно говорить об определенной экономности движений пианиста, нет ничего лишнего, напускного, направленного на произведение внешнего эффекта. Это созвучно доминанте содержания над формой.

5 Музыкальная искренность

Это то, что зарубежные критики называют «русская душа». Огромная сила эмоционального напряжения, отдача всего себя без остатка, умение полностью «принадлежать» исполняемой музыке, своеобразный магнетизм. Это высшая цель и задача — отдать всего себя на алтарь творчества, играть каждый концерт как последний, как говорил Г. Нейгауз, «проливать каплю свежей крови».

При всей естественности для нас этих особенностей русской исполнительской школы определенная незаконченность и даже условность этого списка очевидна. Как очевидно и то, что любые общепринятые традиции и нормы отступают перед силой настоящей музыкальной личности, которая живет по своим законам и руководствуется своим внутренним камертоном в творчестве. К счастью, история нашей педагогики и исполнительства знает немало таких примеров.

Каковы же вызовы, стоящие перед русской исполнительской школой сейчас, в начале XXI века? При всей силе своих традиций и глубине отношения к музыке ее представители являются частью процесса эволюции, которая неизбежно происходит в музыкальной среде. Появляются новые взгляды, приоритеты, новые интересы и возможности, связанные с глобализацией во всех сферах нашей жизни, и сфера искусства в целом и классической музыки в частности не исключение. Можно утверждать, что вызовы, стоящие перед русской исполнительской школой, схожи с вызовами других исполнительских школ по всему миру — это глобализация и своеобразная индустриализация музыкального процесса.

Глобализация проникает во все сферы человеческой жизни, стирает былые границы, предоставляет больше свободы, но свободы внешней, ибо свобода внутренняя, творческая не имеет к свободе перемещения никакого отношения. В наше время музыканты имеют возможность учиться во всем мире, выбирая из всех стран и учебных заведений наиболее соответствующие их целям и интересам. В свою очередь педагоги, представляющие нашу школу, преподают почти во всех ведущих консерваториях планеты, пользуясь заслуженным уважением и престижем. Такая свобода для студентов, с одной стороны, огромное благо: можно впитать в себя традиции разных стран и народов, понять, как различную музыку чувствуют и играют на ее родине, проникнуть глубже в иное музыкальное мышление. Этот процесс взаимопроникновения обогащает музыканта, расширяет горизонты его творчества.

Для педагогов это возможность еще больше расширить влияние нашей школы на мировую исполнительскую культуру, привить любовь к нашей музыке, поделиться ее традициями и чувствами. Но как у любой медали есть две стороны, так и факт глобализации несет в себе некоторую опасность. Умение обогатить свой внутренний мир неизведанным ранее мышлением, проникнуть вглубь музыкального языка других стран и при этом остаться собой — это задача, требующая присутствия свойств, отвечающих понятию музыкальной личности. И дело не в том, чтобы стоять на позиции своей школы, отвергая любые возможности развития и расширения кругозора. Это неверная позиция. Поэтому настоящий артист учится всю жизнь, понимая при этом, что настоящей гармонии с самим собой можно достичь только в единении со своим ментальным миром и манерой музыкального и человеческого выражения. Существуют детали, которым нельзя научить напрямую: они зарождаются в родной среде и эволюционируют в навык, определенную манеру, способ мышления. Человек, который не жил в конкретной традиции с детства, который не впитал данные интонации с самых младых лет, может достичь высочайшего профессионализма и блестяще играть рожденную в недрах традиции музыку, но не сможет почувствовать мельчайшие полутона, которые так естественны для тех, кто вырос в этой культуре. Поэтому ощущение себя как музыканта, причастного к русской исполнительской школе придает спокойную внутреннюю силу и убежденность в своих действиях и чувствах, обеспечивает нашим творческим поискам своеобразную поддержку из глубины нашей музыкальной культуры. Хотя стоит помнить, что процесс культурного и человеческого познания мира бесконечен, и закрываться от взглядов других великих культур, разумеется, нельзя.

Еще одна опасность, проистекающая из глобализации и тесно с ней связанная, — это вышеназванная индустриализация музыкального мира. Такое определение требует разъяснения, поскольку творчество и индустриализация — во многом противоположные вещи. Что я вкладываю в это понятие? Превращение мира классической музыки в настоящую индустрию, законы которой порой идут вразрез с желанием творчества и свободы. При всей активности процесса развития классической музыки в современной России — наличие оркестров высочайшего уровня, строительство новых залов, открытие фестивалей и конкурсов, обновление инструментов на концертных площадках и т. д. — львиная доля конкурсов и фестивалей проходят на Западе. И представители фортепианного искусства из разных стран съезжаются на эти смотры в надежде устроить свою карьеру и дальнейшую концертную жизнь. К счастью пианистов, ищущих свое место в мире, конкурсов всех уровней очень много. И победа на крупном конкурсе обеспечивает наградой за огромный труд и нервное напряжение — несколько лет спланированной концертной деятельности, записи дисков, денежные премии. Надо признать, что конкурсы высокого уровня — это важнейшая площадка для заявления о себе, шаг в сторону музыкального развития и большей известности в нашем пусть и очень значительном, но все же очень небольшом фортепианном мире. Но лавры действующего победителя дарованы пианисту только на эти несколько лет — до проведения следующего конкурса, на котором появится новый победитель, который тоже пойдет по пройденному другими пути насыщенных нескольких лет, следующих после победы. Все приходит к завершению — и контракты с медалью конкурса тоже. И суметь за эти несколько лет заявить о себе как о личности со своим исполнительским стилем, творческой индивидуальностью, своим именем, а не только как о носителе медали конкурса — чрезвычайно сложная задача. Организаторы концертов часто измеряют успех пианиста количеством проданных на него билетов, уделяя несравнимо меньше внимания его внутреннему

миру. Это естественно и не ново. Но музыкант должен хранить себя, следуя по конвейерной ленте музыкальных конкурсов и артистических агентств с высочайшей осторожностью и большим внутренним сосредоточением, не подменяя внутреннее личностное развитие внешним успехом. Добиться быстрого успеха у публики просто, играя быстро. Но насколько быстро он приходит, с той же скоростью он и уходит, поскольку всегда найдется кто-либо, играющий быстрее, тем более что каждый год мир получает массу «свежих» лауреатов. А вот добиться «медленного» успеха, вкладывая в это понятие настоящий интерес у профессионалов и ценителей музыки, завоевать право считаться личностью и играть музыку в любом темпе и смотреть вглубь, не создавая вокруг рояля «территорию блеска», — это право нужно заслужить, играя «медленно». И этот успех несравнимо долговечнее, и с большим правом может считаться настоящим. Но пройти этот путь, заявив о себе за 30 минут первого тура на конкурсе, за полчаса показав себя музыкальной личностью, почти невозможно, учитывая окружение, состоящее из сильнейших пианистов, каждый из которых достоин победы. Субъективность музыкального искусства не вызывает сомнений — объективного творчества не существует. И поэтому наиболее очевидный (это вовсе не значит, что самый верный) способ доказать свое превосходство за роялем — скорость, блеск, мастерство — словом, все то, что говорит максимально объективно. И часто в погоне за количеством нот мы вынуждены жертвовать их глубинным художественным качеством в угоду скорости, которая распространяется на все сферы нашей жизни. Даже частота настройки рояля постоянно растет — нам необходимы более напряженные, более «звонящие» звуки, более натянутые струны и нервы. Довольно часто мы попадаем под влияние этого жизненного «конкурса» и стремимся всю жизнь играть лучше, чем кто-то, уровень этих людей постоянно растет вместе с нами, но мы продолжаем являться их отражением. В то время как начать играть лучше себя самого, вопреки многим конкурентным факторам, — подлинный вектор

усилий. Мы идем на поводу у этой скорости, порой теряя свое внутреннее «я».

Самое главное — это личностный мир музыканта. Именно из него проистекает вся его жизнь. В какой-то степени роль личности и ее ценность снижается: каждый год появляется новая «личность» с золотой медалью, консерватории выпускают все больше музыкантов в количественном отношении, помимо крупнейших состязаний, существует целый пласт малоизвестных конкурсов, именующих себя международными, что снижает ценность звания лауреата — теперь все лауреаты. И тут мы приходим к парадоксу: роль личности снижается, но при этом роль Личности растет. Вернее, она неизменна и всегда первична. Поэтому не стать частью высокопрофессиональных масс, а сохранить себя как Личность в столь насыщенном и стремительном мире глобальной музыкальной индустрии — для русской исполнительской школы это вызов. Вызов, требующий воли и смелости.

Это ощутимо существующее явление — русская исполнительская школа — настоящее сокровище нашего музыкального сознания, и теперь направление ее дальнейшего движения зависит от нас и нашего поколения музыкантов. Как будут говорить наши последователи об этом периоде ее развития? С восторгом и гордостью, как про времена Рубинштейна, Сафонова, Рахманинова, Игумнова, Нейгауза, Рихтера, Гилельса? Или, переслушав современные нам записи, не смогут (или смогут с трудом) понять, к какой же исполнительской школе принадлежит пианист? Как хочется продлить «инерцию школы» как инерцию духовности, ментальности, несущей неповторимое оттенение. И в наших силах сохранить и приумножить блестящие традиции русского исполнительства, чтобы XXI век стал временем расцвета и продолжения величия русской исполнительской традиции. Все, кто взрастал в наших пенатах и входит в ареопаг виртуозов, востребованных в мире, все они, по всей видимости, чувствуют причастность свою к тому до конца не проясненному, но все же представимому явлению, названному «русская исполнительская школа». ■

Profesores



Andrey Yaroshinsky — Piano

Presidente de la Asociación de Jóvenes Músicos Intérpretes de La Unión Musical de Rusia.
Ganador y laureado en diversos concursos internacionales, incluido P. Chopin en Varsovia, José Iturbi en Valencia (Primer Gran premio), Santander Paloma O'Shea, Gabala Internacional concurso (Primer premio) entre otros.
Artista oficial de Steinway & Sons, profesor de piano Superior y Master en Centro Superior Katarina Gurska en Madrid.
www.yaroshinsky.com



Nikita Boriso-Glebsky — Violín

Ganador y laureado en diversos concursos internacionales, incluido P. Tchaikovsky en Moscú, J. Sibelius en Helsinki (Primer premio), F. Kreisler en Viena (Primer premio), Queen Elizabeth en Brussels, Monte-Carlo Music Masters (Primer premio) entre otros.
Solista de la Filarmonica de Moscú.
www.boriso-glebsky.com



Nikita Zimin — Saxofón

Ganador y laureado en diversos concursos internacionales, incluido Aeolus Concurso en Dusseldorf (Primer premio), Intermusica en Birkfeld, Austria y Adolphe Sax en Dinant, Belgium (Primer premio).
Artista Oficial de Selmer.
Presidente de Eurasian Asociación de Saxofonistas, profesor de Colegio de F. Chopin en Moscú.
www.nikita-zimin.com

Contacto

Teléfono: +34 695 24 85 90 Correo: cursodeveranoensoria@gmail.com



Unión Musical
de Rusia



Del 15 al 19 de julio de 2017 la Asociación de Jóvenes Músicos intérpretes de La Unión Musical de Rusia junto con la Joven Orquesta Sinfónica de Soria, presentan:

Curso de Verano
de La Unión Musical
de Rusia en Soria

Абонемент № 46
ВЕЧЕРА ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ
Концертный зал им. П.И. Чайковского



4 октября 2017
Александр РОМАНОВСКИЙ
(Украина — Италия)

Р. Шуман.

«Арабески» C-dur, op. 18.

Токката C-dur, op. 7

М. Мусоргский.

«Картинки с выставки»

Р. Шуман.

«Карнавал», op. 9

The New York Times пишет о музыкантской чуткости артиста, продуманности его интерпретаций и оценивает его альбом из произведений Рахманинова как «выдающееся достижение», а британская The Guardian называет пианиста «истинным хранителем традиций великой русской фортепианной школы»



3 февраля 2018
Бехзод АБДУРАИМОВ
(Узбекистан)

Р. Вагнер — Ф. Лист.

«Смерть Изольды» из оперы

«Тристан и Изольда», S. 447

Ф. Лист.

Соната h-moll, S. 178

С. Прокофьев.

«Ромео и Джульетта», концертная транскрипция фрагментов из музыки балета, op. 75

Абдураимова называют «пианистом демонической силы», «невероятным талантом» и даже «новым Горовицем». «Он настолько поразил слушателей своей немыслимой техникой, безупречным звуком, великолепной педализацией, сумасшедшей энергетикой и драйвом, что весь зал слушал его, затаив дыхание» (портал Red.Pen).



7 апреля 2018
Филипп КОПАЧЕВСКИЙ
(Россия)

М. Равель.

«Ночной Гаспар»

М. Равель.

«Вальс»

И. Брамс.

Соната № 3 f-moll, op. 5

«Невозможно усомниться в искренности его игры — живой, романтически взволнованной, вдохновенной. Играет он Равеля, Шостаковича, Моцарта, Чайковского, Шумана, Шопена, Брамса или Яначека, музыкант с первых же нот заставляет себя слушать. Красивый певучий звук, тонкая нюансировка, яркая, почти зримая образность, филигранная техника...» (Postimees)

ИМПРОВИЗАЦИЯ: ОБРАЗ МЫСЛИ И ЖИЗНИ

Ансамбль «Импровиз-Рояль» (художественный руководитель — профессор Александр Маклыгин) завершил гастроль по Австрии и Германии блестящим концертом в столице Баварии. Предлагаем отклик «с места событий», автором которого является известный музыкант, педагог, музыкальный писатель, руководитель Gourari Klavierakademie в Мюнхене Семен Гурарий.



Музыкальный Мюнхен живет по неписаным законам звукового хаоса. И совершенно не похож на другие немецкие города своей алогичностью, неуловимыми кадансами и пульсирующими ритмами. Неустанно импровизируя, город вмещает всю мыслимую и немислимую стилистику музыкального бытования,

подтверждая репутацию одной из музыкальных столиц мира.

Словом, мюнхенский Piano-Fischer Musikhaus был изначально адекватен дразнящей дерзости ансамбля Александра Маклыгина. Сотни нахохлившихся роялей, казалось бы, в нетерпении двигались друг к другу. В молчании рояльной стаи слышались едва сдерживаемое ритмическое

клокотанье, шум тональных водопадов, птичий гомон и колокольные раскаты. Зал и публика готовились к неожиданностям. К импровизации.

Пусть и неосознанно, но мы все равны перед импровизацией. Мы наполнены ею без остатка. Она суть нашего дыхания и наших поступков. Разумеется, нас с рождения окружают, казалось бы, незлыблемые традиционные



Случайная встреча с Денисом Мацуевым в центре Мюнхена

предписания и архитектурно-пространственные решения — города, дороги, этажи, окна, порталы дворцов, трибуны стадионов, витрины магазинов... Можно продолжать до бесконечности. Но обустроиваемся мы и живем в этом мире в постоянном поиске баланса между уготовленными для нас на каждом углу конструкциями и собственными устремлениями.

Семиголовый «Импровиз-Рояль» Александра Маклыгина (Наиля Камалева, Ольга Крюкова, Лия Маклыгина, Эмилия Стырвина, Лилия Тагирова, Гузель Хасанова) появился в прямом и переносном смысле словно бы из недр земли (артистическая находилась этажом ниже) и с первых же звуков волшебным расцвел на глазах изумленной публики фантазийным цветом и щедрыми россыпями вдохновения.

Разговор с залом. Друг с другом. Как это было замечательно и естественно! С каким высочайшим мастерством и свободой самовыражения! Вот уж где торжествовало подлинное музицирование без натужности и назидательных поучений. Яркая атмосфера красок и остроты ощущений, когда

прошлое удавалось узнавать и открывать в будущем.

Двухчасовое музыкальное действо продолжалось с оглушительным успехом. В чем феномен казанских артистов и maestro Маклыгина?

Уникальность творческой направленности ансамбля и высочайшее мастерство исполнения — это уже давно воспринимается как само собой разумеющееся. Единство и многоликость интерпретационного «Я». Удивительное искусство слаженности, взаимозаменяемости и всегда индивидуально выраженной взаимодополняемости.

Творческое утверждение на сцене импровизации как философии и одного из всеобъемлющих принципов творческого мышления. А не принадлежность только к джазовой атрибутике. Сведение в концертной программе всех культурных эпох вместе. Органичное пересечение времен в рамках одной композиции. Распахнутость полистилистических диалогов. Напряжение «выгнутости формы» как высшее проявление гармонии. Баланс архитектоники и спонтанности. Понимание необъятности мира импровизации. Ее

нерасторжимости с классикой и непрерывного их взаимопроникновения.

Маэстро Маклыгин и его сподвижники ренессансны. Субстанциональны. Их искусство впитывает, конденсирует эпохи и достигает максимальной слуховой осязаемости и интенсивности. Мир их импровизаций «телесен», его можно «пощупать». Они наделяют слушателей как бы двойным слухом, позволяющим не просто узнавать знакомые мелодии, но и отождествлять их в предлагаемом музыкальном контексте.

Как хорошо, что «Импровиз-Рояль» родился и состоялся именно в Казани. Что Казань и Республика Татарстан его поддерживают, дают возможность коллективу выступать в других странах. Как хорошо, что татарская музыка благодаря ему все чаще звучит в Европе и Азии.

Слушая «маклыгинцев», в который раз убеждался: музыку создают не из философских кирпичей, а из звуков. Все удовольствие в том, чтобы по мере звукового путешествия оживать темные закоулки, перегородки, лестничные подъемы и чердаки, неподвижные фигуры... ■

ДВА

ПОСВЯЩЕНИЯ

Часто приходится слышать от коллег-пианистов упреки в сторону композиторов в том, что их сочинения не звучат по их же вине: дескать, пишут сложно, трудноисполнимо и часто — слишком большие полотна, которые брать в репертуар совершенно не выгодно. Стоит признать: отчасти это действительно так. Поэтому в рубрике «Репертуар» мы стремимся представлять сочинения, которые отвечают потребностям исполнителей и реалиям наших дней. Сегодня мы познакомим читателей с двумя изумительными в своей стройности и эмоциональной насыщенности произведениями, но весьма разными по интонационно-стилевым и концептуальным решениям.

Первой в нашей рубрике «прозвучит» соната **Александра Александровича Коблякова**. Сфера творческой деятельности автора обширна. Это и серьезные монументальные сочинения (концерты, оратория, симфония), и многочисленные камерные произведения для различных составов, и музыка к кинофильмам («Лестница в небеса», «Белые одежды», «Двое на голой земле» и др.). Будучи деканом композиторского факультета Московской консерватории, Александр Кобляков ведет также активную педагогическую и научную работу и является автором многочисленных трудов в области культурологии.

Находясь в самом начале своего композиторского пути, Кобляков в 1973 году пишет **Сонату памяти С. С. Прокофьева** — сочинение весьма яркое и оригинальное. Несмотря на то, что интонационное поле тематизма намеренно и осторожно соприкасается с мелодизмом Прокофьева (особенно с его Третьей сонатой), ее музыкальный язык имеет собственную особенную идентичность. Насыщенность током экспрессии в сонате предельно высока, а динамика драматургии мгновенно повергает слушателя в свой образный мир. Это произведение — одно из тех, которые принято называть «яркими и разнохарактерными», конкурсными сочинениями. В то же время продолжительность сонаты — около семи минут — позволяет ей найти широкий спектр применения при составлении репертуарных программ.

Сфера образов сонаты продиктована ее посвящением. И тем не менее, это не игра в прокофьевский стиль, а попытка проникнуть в душу, в сущность великой личности. При этом Александру Коблякову удается избежать

романтизации, к которой тяготеет идея концепции, и максимально приблизиться к эстетическим корням творчества самого Прокофьева, вырвав из них иное, ни на что не похожее «дерево».

Главная и побочная партии представляют собой разные грани этого стремления. Главная партия — сфера эмпатического проникновения во внутренний мир Прокофьева. Каков же он, по мнению автора? Волевой, деятельный, немножко «колючий» — но об этом говорит музыка самого Прокофьева. Главное же в том, что Александр Кобляков представляет этот мир неуютным, очень нервным и в целом, очевидно, не счастливым. Яркая образность главной партии предполагает множество эпитетов, кроме самого характерного для Прокофьева: солнечности, которая оказывается лишь внешней маской.

Стремительное течение музыки начинается без вступления. Довольно краткая, но очень емкая по эмоциональной концентрации главная партия выдержана в едином эмоциональном ключе — яростном, полном упрямства (**Пример 1**). Фактурное решение связующей партии весьма интересное: в партии правой руки пульсируют четвертными длительностями септимы, которые словно раздирают мелодическую ткань, вставая стеной диссонансов между мотивами главной темы, которым остается только «перекликиваться» между собой в нижнем и в верхнем регистрах (**Пример 2**). Едкий дым диссонансов постепенно истает, фактура становится ясной и разреженной, впереди — хрустальная побочная партия.

Несмотря на то, что хроматический силуэт побочной партии повторяет изгибы опорных тонов главной, характер темы и ее образное наполнение совершенно иные. В чистоте и subtilности



верхнего регистра парит нежная и полная сочувствия мелодия (**Пример 3**). А. Коблякову удалось создать удивительную, дуалистичную в своей сущности тему. С одной стороны, она отдаленно напоминает лирику самого Прокофьева, с другой — несет субъективизм автора по отношению к личности великого композитора. Как и в случае с главной партией, побочная являет собой цельный и бесконфликтный образ. Ее медленное и мягкое мерцание словно переливается разными цветами, которые, благодаря quasi-полифоническим неторопливым сменам гармонии, производят впечатление медленно изменяющейся краски, тонкой чувственности нюанса. Лаконичная и яркая в своей тихой экспрессивности побочная партия постепенно замирает,

и в атмосфере формы начинают ощущаться токи приближающейся активной разработки.

В многофазной разработке сопоставляются и взаимодействуют все основные символы формы, обостряются контрасты и повышается энергетика экспрессии (Пример 4). Облик главной партии становится еще более ошестинившимся, в нем появляются воинственные черты марша. Создается ощущение, что он находится в постоянной борьбе, вольном преодолении обстоятельств.

Образ побочной партии в «котле» разработки полностью преобразуется, в нем неожиданно появляются гротеск, сарказм. Искренность и чистота высокого регистра сменяются удобством и «приземленностью» звучания нижнего (Пример 5). Фактура сопровождения в партии правой руки напоминает мелодический «винегрет» из характерных

прокофьевских интонаций и добавляет к образу оттенок намеренной вульгарности. Побочная тема лишается главного своего качества: искренности сочувствия. Создается впечатление формализации и эстетического упрощения ее сущности. Ее сменяет тематизм главной партии, будто отрицающий метаморфозы, произошедшие с побочной. На пике кульминирования он становится неистовым, достигающим, кажется, пределов экспрессии. Но кульминация разработки не имеет выраженной точки, ее плотная фактура рассеивается в движении — и вновь звучит хрустальная побочная тема, теперь — как резюмирование, как некая надмирная объективность. Кажется, в этом и есть итог драматургии. Однако внезапно в «пасмурной» атмосфере сонаты словно появляется луч солнца, и на фоне мажорного созвучия вспыхивают инициальные мотивы

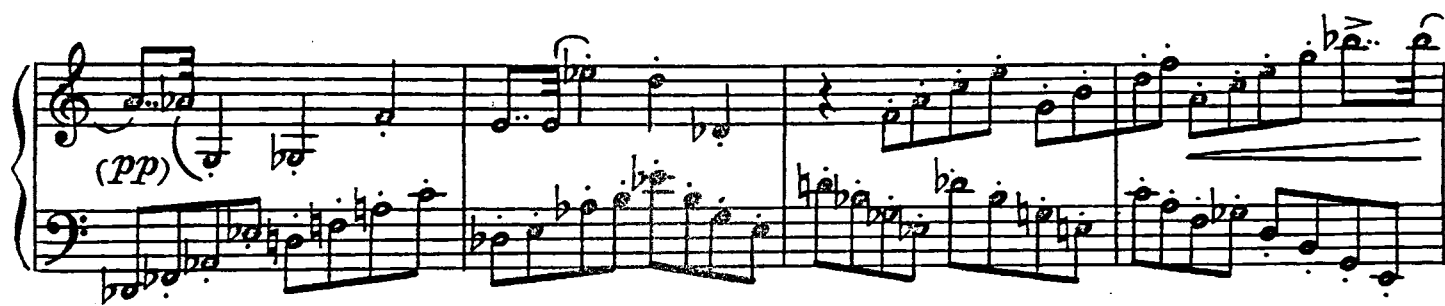
главной партии, символизирующие образ самого Прокофьева. Окончательная точка в произведении ставится «ударом в колокол» далекого контрактанного баса на тоне «ре», который, по рекомендации автора, исполнители иногда берут щипком струны. Этот колористический эффект колоссально воздействует на окончательное восприятие всей драматургии, придавая еще больше значительности и возвышенности ее событиям.

Соната А. Коблякова относится к тем произведениям, высочайший художественный уровень которых не измеряется стадиями обучения. Мы рекомендуем сонату всем исполнителям, ищущим глубокую, но вместе с тем и эффектно-виртуозную музыку. При этом уровень технических трудностей позволяет исполнять это сочинение и в старших классах колледжей, и в училищах.

Пример 1

Пример 2

Пример 3



Пример 5

Meno mosso

Следующий гость нашей рубрики — Соната для фортепиано Лилии Владимировны Родионовой. В 2015 году это сочинение стало лауреатом I степени I Всероссийского конкурса композиторов им. Д. Шостаковича. Лилия Родионова посчастливилось обучаться у великих музыкантов как ленинградской, так и московской композиторских школ: Галины Уствольской, Юзефа Кона, Альберта Лемана, Эдисона Денисова, Юрия Холопова и многих других. Родионова не ищет авангардных путей, выводящих порою за пределы собственно искусства. Она апеллирует в первую очередь к естественному чувственному началу, к образности. Ее музыкальный язык опирается на живые, иногда даже бытовые звуко-комплексы, которые обретают качества музыкальных интонаций, а вместе с ними и художественную красоту. Поэтому сонорное начало в творчестве автора играет важную роль. При этом сонорика Л. Родионовой очень мелодична и адекватна замыслу сочинения.

В некоторых сочинениях автор использует препарированный рояль, вовлекает в звуковое пространство изначально немusикальные звуки, которые, однако, становятся важными символами драматургии. Иногда в ее музыке ощутимы связи с фольклором, но не тематические — генные, идущие из самой сущности музыкальной семантики. Принципиальное стремление не повторяться в своем творчестве помогает автору создавать неизменно оригинальные сочинения, самобытные в концептуальном, драматургическом и семантическом отношении.

Концепция трехчастной сонаты субъективна и чрезвычайно трагична, а проявления экспрессии часто носят предельный характер. Посвящено сочинение памяти мужа автора В.И. Костенко. Собственно сонатность выражена, во-первых, в цикличности общей формы, а во-вторых — в наличии различных тематических элементов, которые, хотя явно не противостоят, но узнаваемы и имеют свой семантический оттенок. Одним из важных

символов в сочинении является tessitura звукового пространства инструмента, которое наделяется смыслом более широкого пространственного и метафизического порядка. В центре драматургии лежит философская категория взаимоотношений человека, субъективного начала — с некими объективными явлениями (земная жизнь, смерть, природа, космос). Ритмическая и метрическая стороны Сонаты, несмотря на отсутствие выписанных импровизационных разделов, предполагают большую свободу распоряжения временем, с которым необходимо уметь мастерски обращаться.

В первой части — Adagio — происходит «встреча» двух противоположных начал. Первое из них — аккордовое построение, напоминающее речитатив (Пример 6). Ограниченный диапазон тематического движения, постоянное возвращение на «исходные» тоны создают впечатление тягостного размышления. Аккордовые мотивы полны сумрачности, безысходности и повисающих в тишине вопрошаний. Однако

внезапно они прерываются вторым главным символом сочинения — quasi-речитативной монодией, которая остается одиноко звучать в резонирующем пространстве инструмента (*Пример 7*). Начавшись в верхах пронзительной третьей октавы, она в своем поникающем движении обретает inferнальность контроктавы. В этом процессе — суть событий первой части.

Медленному течению первой противопоставлена стремительная вторая часть сонаты — Presto. Безостановочное унисонное движение восьмых, их содержательная сторона и общая эмоциональная атмосфера позволяют провести концептуальную аналогию (но отнюдь не «материальную», тематическую) с финалом Сонаты № 17 Бетховена (*Пример 8*). В их беспокойном беге есть некоторая усталость, предопределенность существования. На тесситурном «гребне» бурного движения фактурной волны выделена мелодия. Ее мотивы, звучащие вначале в диатонике ре-минора, несмотря на свою активность, полны внутренней печали, выстраданности. Они субъективны, наполнены лирической экспрессией, однако повествуют об объективных явлениях. Повторяемость фактуры, сбивчивость ритма, отсутствие тактовых черт производят впечатление некоего пути, дороги. Однако дорога эта полна неровностей, неожиданностей, напряжения. В мелодической и ладовой сферах есть развитие, есть «силовые линии» фраз, однако в целом — нет итога. Создается образ жизни «в колесе», от которого в душе усталость и желание вырваться, но именно этого в драматургии части и не происходит.

Финал сонаты — Largo — по продолжительности вдвое превосходит первую и вторую части вместе взятые. Это центр всей драматургии, исходная точка, из которой родилась вся концепция и возникли первые две части. Остатное медленное пульсирование тона E первой октавы, напоминающее начальным ритмическим рисунком

похоронное шествие, задает определенное развитие ассоциаций, связанное с погребальностью. Вместе с тем идея, концепция неизмеримо более обширны по значимости, нежели простое отображение траурного переживания. Пульсирующий в нерегулярном ритме тон является значимым символом в драматургии, своеобразным «главным героем». Он статичен и будто прикован к своему месту в тесситуре, которую делит на две части — два мира. Вместе с его пульсацией звучит речитатив, начинающийся в контроктаве (*Пример 9*). В процессе своего развития он постепенно «осваивает» диапазон — звуковое пространство инструмента, преодолевая «водораздел» тона E. В его мотивах, фразах и «словах» нет надрывности и трагического пафоса. Он будто размышляет, повествует о неких земных, привычных делах. Внезапно течение музыки резко повышает свой энергетический тонус и градус эмоционального накала. Создается ощущение приближения мощной кульминации, которая, однако, не происходит.

На заключительном этапе развития изменяется все, кроме пульсации тона E, который теперь облачен в светлое и будто сияющее одеяние мажорных созвучий. Его нерегулярный ритм полностью повторяет начало части, но все происходящее вокруг него — иное, пронизано благодатью, неким божественным светом (*Пример 10*). Исполнителю на пути постижения замысла сочинения стоит обратить внимание на появление в пятой (!) октаве тона «до» и квартовых мотивов, они — предвестники конца драматургии.

В какой-то момент переливчатое пение верхнего голоса остается в одиночестве, мелодическая линия взмывает вверх, а нижний предел тесситуры фортепиано взрывается кластером. После этого слышен пронзительный в своей немзыкальной натуралистичности неровный стук, который автор предлагает извлекать определенными предметами. В клокочущей сонорной атмосфере



кластера постепенно проявляется ми-мажорное созвучие, но прерывистый стук не исчезает. Вновь звучит светлый речитатив, замирающий в четвертой октаве, и стук, который становится все глуше, и неясно, действительно ли он звучит, или его фантомы, «врезавшиеся» в память, продолжают «обманывать» слух.

Соната Лилии Родионовой — из тех сочинений, которые кажутся бездонными в своих смыслах и сферах концептуального охвата. Исполнитель найдет в нем вдоволь пищи и для сердца, и для интеллекта. Мы рекомендуем это сочинение, в первую очередь, духовно зрелым музыкантам, способным на эмпатию, готовым к истинному сотворчеству с автором. В то же время даже первое знакомство слушателя с Сонатой производит сильное эмоциональное впечатление и оставляет желание вернуться к ней снова, открывая все новые — порою весьма противоречивые — грани смыслов. Наверное, это и есть знак жизненной состоятельности произведения искусства, его вневременной актуальности. ■

Пример 6

Пример 7

Adagio ♩ = 114

Пример 8

Presto ♩ = 208

Пример 9

Largo ♩ = 63

Пример 10



РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ

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

В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ШЕСТЬ ГИЛЬДИЙ:

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

ЧЛЕНСТВО В РМС – ЭТО:

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

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

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

Подробности на сайте: www.rmu.org.ru



Антон Бородин

«ЧТОБЫ СИЛЬНО ЧУВСТВОВАТЬ, НАДО МНОГО ЗНАТЬ»

ДИАЛОГ С ЕВГЕНИЕМ ЛЕВИТАНОМ

Евгений Александрович Левитан — пианист, профессор, заслуженный деятель искусств РФ. Родился в 1943 году в Ленинграде. По материнской линии племянник известного поэта А. Введенского. Закончил Горьковскую консерваторию у Берты Маранц и аспирантуру Московской консерватории по классу Станислава Нейгауза. Позже стажировался у Евгения Малинина. Свыше тридцати лет преподавал в Уральской консерватории. С 2005 является заведующим кафедрой специального фортепиано Челябинской государственной академии культуры и искусств.

На протяжении всей жизни ведет концертную деятельность, в последние годы исполняет в основном камерный репертуар. Участвовал в крупных зарубежных фестивалях (Bodensee, Лето культуры России в Германии Baden-Württemberg и др.). Проводит мастер-классы в России и Европе — Германии, Италии, Австрии, Швеции, Польше (Университет им. Шопена). Является председателем и членом жюри многих российских и зарубежных конкурсов. Организатор Международного конкурса пианистов им. Станислава Нейгауза.

«**В**се фортепианные сонаты С.С. Прокофьева» — именно так была обозначена серия из двух концертов, анонсированных в Екатеринбурге. Созерцая афишу, я, к своей радости, увидел в ней имя Евгения Александровича Левитана, у которого закончил Уральскую консерваторию в таком теперь далеком 2003 году. Оказалось, что это ученики его класса приезжают к нам «на гастроли». Тут же посмотрел на даты проведения «музыкального пиршества», свой график «работ» и понял: не смогу пойти. Решил позвонить профессору и извиниться. Разговор с шефом поверг меня в еще большее изумление: этот цикл должен будет прозвучать в нескольких городах России. Проект был задуман и осуществлен в рамках Всероссийского музыкального фестиваля, посвященного 125-летию со дня рождения Прокофьева, который проходил в Челябинске с 7 по 28 октября 2016.

Тогда то ли от нахлынувшей ностальгии, то ли от желания узнать подробности столь масштабной педагогической работы неожиданно для себя предложил побеседовать, взять что-то вроде интервью. Договорились. «Евгений Александрович у нас бывает часто — значит интервью у меня почти в кармане», — наивно подумал я в тот момент.

Февраль. Очередной приезд профессора в качестве члена жюри, мой звонок и его фраза: «Совсем не будет времени — плотный график». Далее в его жизни пошла бесконечная череда мастер-классов, конкурсов, которая легла непреодолимым препятствием к столь желанному диалогу. И только в начале мая мы, наконец, встретились за день до начала ... конкурса имени С.С. Прокофьева. Признаюсь, как-то сразу решил, что цикл прокофьевских сонат будет лишь предлогом к более пространной беседе с Евгением Александровичем о его творческом пути, о взгляде на современную музыкальную культуру. Вот что из этого получилось.

— *Проект исполнения всех фортепианных сонат Прокофьева, наверное, задумывался Вами к юбилею композитора. Может быть, имелись и иные причины его подготовки?*

— Что касается этого замысла, то у меня глубокий пиетет перед личностью Прокофьева, да я и много играл его сочинения, в том числе Восьмую сонату. Конечно, здесь есть дань традиции — подобные циклы проводились в классе Маранц, в Московской консерватории. Идея оказалась довольно амбициозной, потому как за все время моей работы на Урале я не припомню, чтобы силами одного класса исполнялись все

девять сонат в два вечера. И, безусловно, в какой-то момент очень захотелось осуществить такой план. Ну, и вторым стимулом явился серьезный прокофьевский фестиваль в Челябинске, который проходил целый месяц. Достаточно сказать, что в нем участвовали Капелла В. Чернушенко из Санкт-Петербурга, Дмитрий Маслеев — победитель последнего конкурса имени Чайковского. Также были чтения, на которых с докладами выступили профессора Московской консерватории, преподаватели других музыкальных вузов страны.

С большими трудностями, но этот проект реализовался. Самым сложным оказалось соблюсти общий высокий профессиональный уровень исполнения, потому что без него показывать все сонаты не имеет, в общем-то, никакого смысла. Одной из главных задач подготовки было «прочитать» эти сочинения самому, понять всю их драматургию, прочувствовать стиль. Здесь нужно еще выстроить общую концепцию, подать именно как цикл. Следующий этап — воплотить задуманное в работе с учениками. И третий момент, который я осознал уже в предконцертный период, оказался чисто организационный: если заявлен цикл из девяти сонат, и по какой-либо причине сыграют не девять, а, скажем, восемь, будет уже совсем не тот эффект. Никто не должен



заболеть, все должны быть в форме. Просто счастье, что удалось реализовать это мероприятие. В результате цикл прозвучал три раза в различных городах России.

— *Были ли для Вас какие-то авторские откровения в процессе работы над раскрытием драматургии этих произведений? Расскажите, пожалуйста, о своем видении этого цикла.*

— Девять фортепианных сонат Прокофьева я условно разделяю, разумеется, не в хронологическом порядке, на три группы. К первой я причисляю так называемые «военные» сонаты №№ 6, 7, 8. Ко второй — ранние №№ 2, 3, 4. И оставшиеся №№ 1, 5 и 9 я бы рассматривал по отдельности. Постараюсь кратко высказаться о каждой из групп.

Сочинения первой триады с потрясающей силой и выразительностью передают ощущение устремленности к счастливой жизни. В каждом из них присутствует образ мирного существования в сочетании с каким-то ужасающим расколом, нагнетанием недобрых сил. Мне кажется, что в десяти частях этих сонат Прокофьев достиг гораздо большего успеха в претворении концепции войны как социального зла, чем в «Войне и мире». Опера, на мой

взгляд, практически непостижима для музыкального осмысления, а в сонатах он выразился лаконично и ярко, но вместе с тем с должной полнотой и совершенством.

Безусловно, самая грандиозная — Восьмая соната. По глубине содержания и масштабу ее можно сравнить, пожалуй, лишь с 29-й сонатой Бетховена. Кстати, так полагал и Рихтер. Прокофьев в принципе мало кого жаловал из своих коллег, он был слишком самобытен для этого, но тем не менее яркие и художественно убедительные моменты в их музыке, безусловно, подмечал. Интересен эпизод «нашествия» в финале: он невероятным образом перекликается с Седьмой симфонией Шостаковича. Конечно, это не являлось банальным подражанием или сочинением на заказ.

Для меня здесь еще примечательна 2-я часть — Менуэт. Получается, что с одной стороны идет какое-то фашистское наступление, с другой — демонстрируется трепетное отношение к немецкой традиции. Вспомним, менуэт хоть и является танцем французского происхождения, но включался в состав сонат и симфоний именно немецкими композиторами-классиками. При всем трагизме войны Германия остается одним из символов мировой

культуры — именно это, как мне кажется, хотел сказать своей музыкой Прокофьев.

Кстати, всем известно, что Восьмая соната была впервые исполнена Гилельсом в Москве, но она имеет непосредственное отношение и к Уралу, так как второй раз она прозвучала в 1944 именно в Свердловске на концерте Верты Маранц.

Седьмая соната неизменно поражает своей скульптурной лаконичностью. Подобно «Аппassionате» Бетховена, в ней нет ни одной лишней ноты. В первой части Прокофьев с потрясающим мастерством воплотил катастрофу, гибель мира. Испытываешь почти физическое ощущение разрушения всех привычных основ.

Шестая соната, законченная в 1940 году, на мой взгляд, самая трагичная, поскольку в ней есть предчувствие грядущего апокалипсиса. На настроения Прокофьева тут повлияла и атмосфера 1937 года, а также надвигающаяся на Европу лавина фашизма. Музыка подтверждает данную мысль — это единственная из сонат военной триады, которая завершается трагическим финалом, в отличие от победоносных код 7-й и 8-й сонат. Сочинение написано с неподражаемым мастерством,



С Э. Вирсаладзе

оно словно объединяет и утверждает все истинно русское, что было в искусстве во времена Прокофьева и до него.

Ранние сонаты можно охарактеризовать следующим образом. Во Второй есть что-то былинно-театральное. В 1-й и 3-й части ощущается какой-то неспешный рассказ, «преданье старины глубокой». Скерцо и финал необычайно театральны и очень напоминают комедию dell'arte. Можно сказать, эта карнавальность позволяет провести параллель с творчеством Шумана. Не случайно московские театры иногда используют музыку Второй сонаты в постановках соответствующего характера.

Третья соната построена на едином, непрерывном дыхании, подобно виртуозной фортепианной пьесе, с каким-то гедонистическим пианизмом. В этом сочинении удивительным образом сочетаются две характерные для Прокофьева образные сферы: энергичный, жизнерадостный натиск и нежнейшая, целомудренная лирика, которая предвосхищает Джульетту, Золушку.

Самая романтическая по средствам выразительности из прокофьевских — Четвертая соната. Я бы даже назвал ее самой «шопеновской». Поразительно, как главная тема 1-й части интонационно и по смыслу перекликается с ми-бемоль-минорным полонезом Шопена, а начало 2-й напоминает Прелюдию ля минор. Да и вариации построены на певучей фигурационной фактуре шопеновского типа. В целом же мрачная суровость и строгая красота первых двух частей ассоциируются у меня с рублевской Русью и с некоторыми эпизодами фильма Тарковского «Андрей Рублев».

Немного коснусь последнего сонатного «микроцикла». Первая соната совершенно не укладывается в рамки выразительных средств Прокофьева, и, по моему мнению, написана под большим влиянием Глазунова. Во многом сочинение по тематизму и фактуре напоминает музыку Александра Константиновича. Это своеобразный привет от благодарного ученика экзаменатору, который принял его в свое время в консерваторию.

Также очень отличается от других сонат Пятая. Прокофьев в силу своей индивидуальности до конца никем не был принят: левые считали, что в нем недостаточно левизны; представители «Мира искусства» отказывали ему в утонченности. Вот как раз именно это произведение в большей мере «мирускусническое». Оно очень рафинированное, акварельное во всех аспектах.

И, наконец, невероятно любопытная Девятая соната. Здесь можно вспомнить слова композитора: «В лирике мне в течение долгого времени отказывали вовсе, и, непоощренная, она развивалась медленно». В этой музыке Прокофьев будто хочет показать свою состоятельность и в данном качестве. Покоряет меня в сонате еще и то, что в финале автор почти буквально пользуется фактурными приемами Бетховена из Ариетты 32-й сонаты. Там есть и возвращение темы из 1-й части, наступает прямо какое-то растворение, единение с природой.

— *Вы упомянули имя Берты Маранц, учеником которой является. Видимо, Прокофьев ее очень ценил, что доверил исполнить свое новое сочинение? Были ли они лично знакомы?*

— Конечно, они хорошо знали друг друга. Когда Прокофьев в 1935 году приезжал в Свердловск, он приходил в гости к Маранц и играл недавно сочиненные «Сарказмы». Тогда произошел забавный случай. Берта Соломоновна во время исполнения автора держала на руках своего двухлетнего сына. Как она рассказывала, в пятой пьесе в среднем эпизоде перед репризой ребенок неожиданно захохотал. Прокофьев был просто счастлив — он сказал, что здесь действительно должно быть очень смешно.

— *А какое место занимали сочинения Прокофьева в репертуаре Станислава Нейгауза? Какие произведения были ему особенно близки?*

— Сочинения Прокофьева в процентном соотношении не так часто звучали на его концертах. Тем не менее Станислав Генрихович очень ценил Восьмую сонату, любил ее играть на публике. Рихтер, кстати, тепло отзывался об этой интерпретации. Также в его исполнении можно было услышать Четвертую сонату, «Ромео и Джульетту» и «Наваждение», которое он играл довольно часто.

— *В следующем вопросе я хотел бы затронуть тему Конкурса имени Станислава Нейгауза, организатором которого Вы являетесь. Мысль о нем, насколько мне известно, вынашивалась Вами давно, и одной из причин того, что Вы переехали в Челябинск, было обещание руководства Академии поддержать Вас в реализации задуманного. С какими сложностями Вы столкнулись при организации конкурса, какие у него перспективы, охват участников, качество жюри?*

— Прежде всего в стремлении организовать подобный конкурс присутствует нравственный момент: и как долг ученика, и как память об уникальном музыканте, личность которого неординарна во всех смыслах. Действительно, трудности всегда колоссальные, прежде всего финансовые. И то, что ректор академии В.Я. Рушанин, не будучи сам музыкантом, поддержал эту идею — безусловно, великое дело. Он организовал помощь федерального и местного министерств культуры, активизировал какие-то спонсорские ресурсы.

На данный момент прошло уже три конкурса — и это немало. Еще получилось то, к чему я стремился: чтобы жюри соответствовало определенному уровню, коли речь идет о музыканте такого крупнейшего калибра, как Станислав Нейгауз. Председателями конкурса были выдающиеся пианисты современности Владимир Крайнев и Элисо

Вирсаладзе. Помимо всего, я преследовал цель, чтобы участников судили родственные Станиславу Нейгаузу музыкальные души, если можно так выразиться. Как мне кажется, и данный критерий удалось соблюсти. В жюри входили его ученики, а также представители пианистических школ других стран: США, Германии, Швеции, Венгрии. Они являются достаточно известными в Европе музыкантами, все в рамках конкурса давали мастер-классы, и было чрезвычайно интересно, потому что каждый представлял свою линию. Поэтому данное событие как-то невольно стало крупнейшим фестивалем фортепианной музыки и фортепианной педагогики на Урале.

Если говорить коротко о деталях конкурса, то программа соревнования очень серьезная. Определены две возрастные группы: одна до 18 лет, другая — до 36. В старшей конкурс проходил в три тура. Стоит отметить, что на последнем конкурсе было свыше ста участников. В этот раз добавилась номинация «Фортепианный дуэт», которую курировала крупнейший специалист в данной сфере, президент Ассоциации фортепианных дуэтов Елена Геннадьевна Сорокина. По отзывам всех членов жюри и зарубежных музыкантов, уровень нарастал от конкурса к конкурсу. Он вырос в настоящее крупное музыкальное соревнование, и, дай Бог, чтобы развивался дальше. Будем надеяться, четвертый конкурс в Челябинске пройдет «по расписанию».

— *Насколько мне известно, программные требования составлялись с учетом тех произведений, которые исполнял сам Станислав Нейгауз?*

— Скажем так, это сочинения, входившие в его репертуар, а также те, что он очень любил.

— *Какие современные исполнители Вам близки? Может быть, отметите кого-то из молодых пианистов, лауреатов недавних конкурсов?*

— Меня совершенно потряс Дебарг. Его я слышал несколько раз живьем, и, надо сказать, за последнее десятилетие это для меня одно из самых больших музыкальных впечатлений. Если анализировать его игру, я бы отметил такие моменты. Чем он поражает? В нем есть сочетание несочетаемого. С одной стороны, его владение ритмом можно сравнить только с Рихтером, который большего всего покоряет именно ритмическим охватом, панорамным масштабом — как будто видишь весь ландшафт с самолета. В определенной степени Дебарг обладает тем же качеством. И, когда я слышу в его исполнении



С В. Крайневым

этиод-картину Рахманинова или сонату Метнера, такой ритмический охват присутствует, но при этом он еще невероятно лиричен и романтичен, что в игре Рихтера проявлялось в меньшей степени. Кроме того, при упомянутой романтичности он исключительно виртуозен (я считаю, все разговоры о его профессиональной несостоятельности абсолютно абсурдны). А надо сказать, романтическим пианистам не была свойственна бескомпромиссная виртуозность. У Дебарга присутствует и этот момент. Но для меня самое главное, если говорить о каких-то тенденциях, что он может захватить публику и заставить встать весь зал абсолютно естественным исполнением, ничего искусственно не придумывая. Сейчас есть такая мода: нужно обязательно играть не так, как все. Вот у него такого нет абсолютно — он ничего не придумывает, играет предельно естественно. И это доказывает, что когда человек очень талантлив, абсолютно естественной игрой выражает свой талант без всяких придумок и специальных режиссерских находок, он может «Сентиментальным вальсом» поднять весь зал Мариинского театра.

— *Другое дело, по сравнению с Рихтером он не обладает таким громадным репертуаром, и, возможно, необходимо, чтобы прошло определенное время для оценки его дарования.*

— Безусловно. Кстати, в Сети я как-то высказался по поводу концерта Дебарга в Мариинском зале, и на меня тогда многие ополчились. Я написал следующее: «Сиюминутное впечатление от Дебарга — это гениально». Почему я написал, подчеркну, «сиюминутное»?

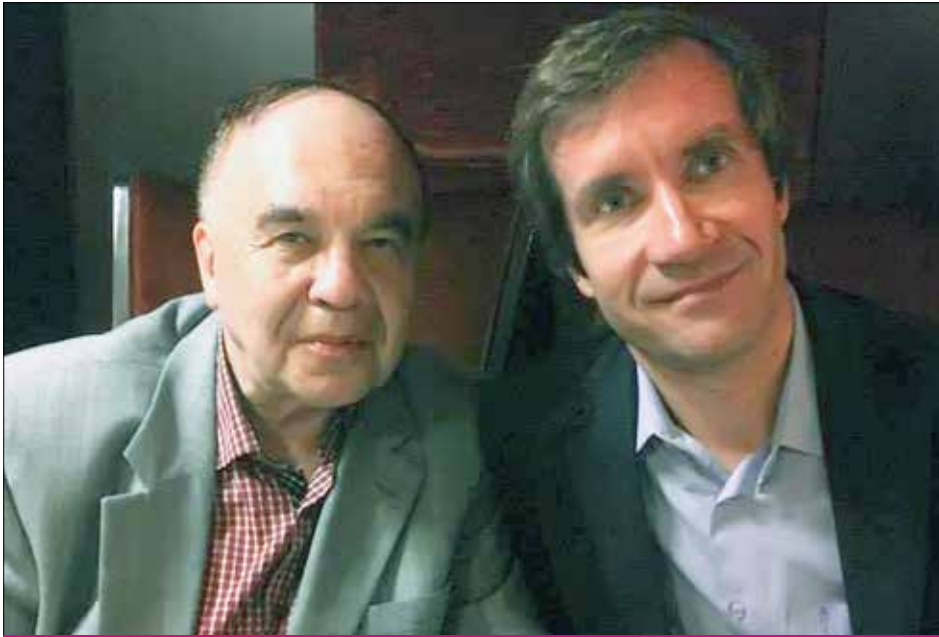
Потому что это впечатление сегодняшнего дня, ведь мы знаем очень много случаев, когда потрясающие, совершенно талантливые музыканты с годами становились совершенно другими, теряли нечто важное. И потрясающая заслуга Гилельса и Рихтера в том, что они свой уровень, свою гениальность, свой талант смогли пронести через десятилетия.

Кроме Дебарга, из молодых я бы назвал такого пианиста, как Рафал Блехач, который, помимо первой премии на Конкурсе имени Шопена в Варшаве, взял призы за все, что там существует: за полонезы, за мазурки и т. д.

Отдельно я отмечу Аркадия Володоса — это громадное дарование. Конечно, Николай Луганский, которого я обожаю; Борис Березовский, пленяющий стихийностью таланта и неожиданными поворотами в музыкальных пристрастиях. Из более старшего поколения, безусловно, несравненная Элисо Вирсаладзе. Вот, пожалуй, на сегодняшний день я назову этих музыкантов.

— *В ряду известнейших пианистов, меньшинство так называемых «тиражных». Взгляните: Плетнев, Соколов, Володось дают мало концертов, которых ждут, на которые ломятся. Возможно, это не только с возрастом связано, а сопряжено с ответственностью, с пониманием, что «конвейерные» концерты не могут быть одинакового музыкантского уровня и настоящее искусство уникально, единично?*

— Ну, этот вопрос, конечно, больше к ним, чем ко мне. Но вот из некоторых цитат самого Плетнева, к которому я отношусь с громадным пиететом, можно



С Н. Луганским

заклЮчить, что играть на рояле значительно труднее, чем дирижировать. Действительно, поддерживать должный уровень очень нелегко.

— А что Вас привлекает в игре Володося?

— Здесь любые характеристики будут несовершенны, но у Володося мне понравилась безграничная виртуозность, которая не подается как некая самоценность. Это качество нужно ему для передачи содержательной части на самом высоком уровне. Третий концерт Рахманинова в его исполнении проходит словно на одном дыхании. У него абсолютно не ощущается длиннот, не видно натужной работы, все идет очень логично, перспективно, может, без особой романтической пронзительности, но в результате ему веришь. Потому что в его исполнении на первом месте «слышишь» композитора, в его искусстве есть

какая-то истинность. Перед тобой разворачивается полотно Рахманинова, и одновременно ты наблюдаешь невероятный, трансцендентный пианизм. Он не напрягает, хочется слушать еще и еще.

— Какие тенденции в современном пианизме вызывают у Вас отталкивающее чувство, что Вы никогда не примите?

— Во мне вызывает неприятие не столько тренды в пианизме, сколько перекосы в музыкантском мышлении. Например, я не могу принять такую идею, как «Концерт неправильных пианистов». Мне она не очень понятна. Если эту мысль развивать, сейчас действительно есть такая тенденция играть что называется «от себя» — без погружения в мир того или иного автора, без изучения его стиля, средств выразительности. И по большому счету здесь проглядывает какая-то дилетантская

основа. Вот я приведу пример. Недавно разговаривал с одним молодым преуспевающим пианистом, который играет за рубежом. Говоря о «Картинках с выставки», он сказал примерно следующее: «Вот этот номер я уберу, вот этот играть не буду, вот тут изменю темп. А что? Я имею право!». Данная позиция для меня неприемлема. Я убежден, как бы ярок ни был исполнитель, индивидуальность Шопена, Моцарта, Чайковского неизмеримо более интересна. Задача музыканта и должна заключаться в стремлении передать их индивидуальность, донести через призму своей музыкальной культуры. И еще, как говорила Маранц: «Чтобы сильно чувствовать, надо много знать».

— В последнее десятилетие постоянно то вспыхивают, то угасают жаркие споры о взаимоотношениях Нейгауза и Гилельса, Гилельса и Рихтера. И, на мой взгляд, довольно много спекуляций на этот счет. Что Вы лично думаете по данному поводу?

— К сожалению, сейчас много разговоров и даже публикаций, где смакуется некая ссора Гилельса с Нейгаузом. Пишут, что в результате этого конфликта Эмиль Григорьевич впоследствии не очень Нейгауза признавал, а многие выдающиеся ученики Генриха Густавовича объявили Гилельсу какой-то бойкот, не ходили на его концерты и так далее.

Ну, во-первых, Гилельс — обожаемый мною пианист, и мои ученики могут свидетельствовать, что я очень часто привожу его в пример как эталон пианистического совершенства, музыканта, обладавшего звуком «золотой пробы». Во-вторых, практически всю сознательную жизнь, находясь рядом с крупными музыкантами нейгаузовской школы, кроме признания его потрясающего таланта, ничего не наблюдал. Маранц всю жизнь была с Гилельсом очень дружна, с Заком он играл фортепианные дуэты, у Горностаевой училась его дочь.

Если взять обсуждаемый многими треугольник «Нейгауз–Гилельс–Рихтер», то по своим наблюдениям скажу, что нейгаузовских черт, такого чисто рояльного профессионального сходства, у Гилельса несравненно больше. Рихтер в этом отношении «самородок», которого Нейгауз почти не переделывал, с Гилельсом же он работал очень тщательно. И здесь, я считаю, было бы гораздо интереснее проанализировать вот эти общие моменты школы у Гилельса и Нейгауза, чем фокусироваться на обидах и разногласиях. И я эту общность могу подтвердить мнением Берты Соломоновны Маранц. Почему именно ее мнением? Не только оттого, что она для меня особая фигура, а потому что они вместе с Гилельсом



С Д. Маслеевым

учились у Рейнгальда и были очень дружны. Напомню, у Нейгауза учились только два выпускника Берты Михайловны — Маранц и Гилельс. Именно Маранц как никто могла знать, получил что-то Гилельс от Нейгауза или нет. Она давала на этот вопрос однозначный ответ: он получил от Нейгауза очень много. Кроме того, Наумов как-то при мне спросил у Маранц: «Скажите, судя по поведению за инструментом, по прикосновению, кого бы вы могли назвать из учеников Генриха Густавовича, кто на него больше похож?». Она, не задумываясь, назвала только три имени: «Стасик, Малинин и Гилельс». Немного поясню, почему Наумов задал такой вопрос. Генрих Густавович, в отличие от Станислава, в пианистической кухне доверял индивидуальной приспособляемости ученика. Вот Станислав Генрихович этого не признавал, ему нужно было, чтобы все делалось и «его руками». Он считал, что так быстрее достигнуть требуемого художественного результата. Поэтому среди учеников Генриха Густавовича, в смысле рук, довольно многие чисто внешне выглядят по-разному, и Наумов в том числе.

Возможно, Нейгауз любил Рихтера больше, но вместе с тем у него масса восторженных высказываний о Гилельсе, которые опубликованы. В любом случае Нейгауз, Гилельс и Рихтер — это три гения. Никто из них не нуждается ни в защите, ни в нападениях или оправданиях. И то духовное наследие, которое они нам оставили, неизменно будет восприниматься культурным человечеством как великое явление в искусстве. Вот такое мое мнение.

— *Евгений Александрович, Вы более 30 лет преподавали в Уральской консерватории. С чем связан Ваш переезд в Челябинск?*

— Переезд на постоянную работу в Челябинск связан с целым рядом обстоятельств. Во-первых, до этого момента я пять лет работал профессором-консультантом в Челябинской академии культуры и искусств. Там работали мои ученики, и им необходима была какая-то регулярная методическая поддержка. Во-вторых, изменилась ситуация в Екатеринбурге: крупный музыкант и ректор консерватории Михаил Васильевич Андрианов, к сожалению, безвременно ушел из жизни. На меня это произвело очень тяжелое впечатление. Чувствовался даже момент какой-то растерянности, поскольку мы вместе проработали пятнадцать лет, а я довольно долго находился в должности заведующего кафедрой. Кроме того, его было как-то по-человечески безумно жалко.

Так совпало, что при новом руководстве у меня планировалось



С Б.С. Маранц

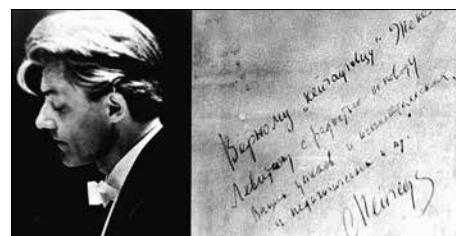
очередное избрание на новый пятилетний срок, и, честно говоря, я ожидал голоса против. Тем не менее я прошел на должность профессора единогласно. Считаю данный факт очень существенным, потому как у всех начинались вопросы: «Что случилось, почему?». А на самом деле ничего не произошло, просто я сам принял определенное решение. В тот момент я находился еще перед одним выбором: у меня ведь было официальное приглашение на работу за границу — я уже собирал чемоданы в Германию, откуда мне пришел вызов.

Из Свердловска уезжать, конечно, не хотелось, потому что тут ученики, друзья, долгие годы работы. Однако какое-то решение надо было принимать. Хоть это и заманчиво, но в последний момент стало все-таки страшновато уезжать за границу. В итоге я принял челябинский вариант, тем более тогдашний ректор Уральской консерватории Шаукат Амиров при личной встрече мне сказал: «Наши двери для вас всегда открыты». Поэтому я не думал, что тут чем-то рискую. Одним из основных аргументов переезда в Челябинск было обещание Владимира Яковлевича Рушанина обеспечить организацию и финансирование конкурса имени Станислава Нейгауза, о котором я давно мечтал. В свое время я хотел его пробить в Свердловске, но это оказалось совершенно нереально из-за проблем с финансированием.

Таким образом, все вместе взятое перевесило, тем более расстояние между

городами всего около двухсот километров, и я не чувствовал большой отрыв от Екатеринбурга. Спустя время, могу сказать, что у меня не потерялись никакие контакты с городом. К примеру, я здесь регулярно провожу мастер-классы, являюсь председателем жюри нескольких конкурсов. В Челябинске мои надежды тоже оправдались: проводится Конкурс имени Станислава Нейгауза, организуются всевозможные творческие конференции, приглашаются крупные музыканты. Увеличилось и число моих поездок за рубеж: у академии много международных контактов, и сам я начал получать какие-то приглашения благодаря конкурсу. Пожалуй, одна из самых престижных поездок — мастер-класс в Университете Шопена (Варшава), куда меня приглашали дважды. Из последних масштабных событий можно назвать проведение фестиваля имени Прокофьева, о котором мы поговорили в начале.

Главное для творческого человека — чтобы он обладал возможностями для реализации своих художественных идей. В этом плане я достаточно счастлив, поскольку имею возможность осуществлять проекты, интересные мне и нужные музыкальной культуре. ■





Моцарт. РАСШИРЕНИЯ ГОРИЗОНТОВ: Гульд и Любимов

Субъективные заметки

Целью, которую я перед собой поставил, записывая эти сонаты, было освободить их от легковесной театральнойности и превратить маловыразительные фигуры альбертиевых басов в подобие подголосков.

Я пытался создать иллюзию контрапункта и осмысленности, чего сочинения Моцарта нередко лишены.

Гленн Гульд

Сама стилистика моцартовского инструментального письма — мелодические приемы, принципы развития — все напоминает о его театральной музыке, а подчас, пожалуй, и превосходит ее конкретностью, театральнойностью идей.

Алексей Любимов

Заблудившись однажды в необозримых моцартовских зарослях сайта youtube.com, я начал немного задыхаться и попытался оттуда выпрыгнуть. Немного отдышавшись, я сделал вывод, что тут придется сделать трудный и жесткий выбор, иначе рискуешь просто утонуть в этой необозримой пучине. И тогда мне пришло в голову, что имеет смысл выбрать на этом безумном кастинге каких-то двух кандидатов на главные роли, а именно: сравнить два абсолютно на первый взгляд несовпадающих моцартовских «проекта» — Глена Гульда и Алексея Любимова, между которыми, как кажется, нет ничего общего. Но может так случиться, что подобное сравнение может что-то дать в понимании некоторых новых тенденций в интерпретации Моцарта, которые постепенно начинают осознаваться, хотя, повторяю, то изобилие информации, которое свалилось на нас в эру Интернета, делает любые выводы весьма затруднительными, да и сама тема, честно признаюсь, кажется неисчерпаемой¹.

К счастью, оба пианиста оставили немало высказываний на эту тему, причем и здесь мы видим радикальное различие и в подходах, и в оценках. Гульд, как известно, прославился, в частности, и тем, что не раз высказывал в адрес Моцарта довольно нелицеприятные суждения, типа: этот композитор умер не слишком рано, а слишком поздно и тому подобные вещи². И сразу возникает вопрос: а зачем в таком случае он

записал полный комплект моцартовских сонат? Вопрос далеко не праздный, поскольку исполнительское творчество Гульда в определенном смысле является творческим продолжением и разъяснением его взглядов (равно, как и наоборот, впрочем). И здесь напрашивается одна единственная параллель в новейшей истории исполнительства: М. Юдина, взгляды которой, как и некоторые ее интерпретации, отличались известным радикализмом. И, как мне кажется, нам не удастся до конца понять некоторую странность многих гульдовских трактовок (и не только Моцарта, конечно), если мы не зададимся вопросом о конечной цели, о тех стратегических задачах, которые ставил перед собой Гульд. Надо признать, что задачи эти он решал за роялем, скажем так, с переменным успехом, поскольку одним из его качеств как интерпретатора была неодолимая тяга к эксперименту, то есть не просто стремление что-то исполнить более или менее необычно, но при этом и провести определенное тестирование композиторского текста, если позволительно выразиться таким образом. И подобное стремление является важной и уникальной чертой гульдовского исполнительского стиля. Его откровенно неконформистские эксперименты как бы проверяют различные произведения и стили на «прочность». И наиболее устойчивыми и непоколебимыми здесь, конечно, оказываются баховские тексты, так что совсем не случайно именно в Бахе Гульд наиболее прославился как интерпретатор³. При перенесении же некоторых своих

¹ Мы касаемся в основном Сонат Моцарта, поскольку Гульд исполнял лишь один из Концертов, К. 491, c-moll.

² См.: Вокруг Моцарта. Глен Гульд беседует с Бруно Монсенжоном // Глен Гульд. Избранное. Книга I, М., 2006. С. 41–54.

³ Ср.: «Произведения Баха противосейсмичны: они выдерживают и девятибалльные интерпретации, между тем как сонаты-сооружения Гайдн — Моцарт — Бетховен рушатся и при трехбалльных». (См.: Перельман Н. В классе



идей на другие «площадки» результат мог оказаться и совершенно иным — примером тому печально знаменитые записи бетховенской *Аппассионаты* или шопеновской *Сонаты h-moll*.

Как мне кажется, тут перед ним стояла и еще более амбициозная задача: с помощью такого экспериментального тестирования попытаться переписать заново всю послебаховскую историю музыки, сломать привычные представления о ней, перемешать всю систему ценностей, на которой базируется в основном наша культура восприятия фортепианной музыки двух последних столетий. Попутно добавим, что нечто подобное мы можем наблюдать и у Юдиной.

Что же касается Алексея Любимова, второго героя нашего повествования, то его задача представляется не менее амбициозной: реконструировать, точнее, реставрировать утраченные в ходе эволюции инструмента первоначальные смыслы и характер звучания моцартовской музыки, так сказать, вернуть ей ее «подлинность». В частности, используя аутентичные инструменты, он стремится разгадать те тонкие и изысканные качества ее «этикетности», которые, начиная с Бетховена, были практически полностью забыты последующими поколениями исполнителей. И в этом плане его задача как интерпретатора сродни гульдовской: отчасти переписать историю музыки, поместив клавирную музыку Моцарта на подобающее ей более высокое место, отнятое у нее не в последнюю очередь по причине воцарившегося на долгие годы своего рода «бетховеноцентризма»⁴.

Возвращаясь к Гульду, стоит сказать, что в данном случае нельзя говорить ни об определенной неудаче, ни о несомненной удаче: здесь придется говорить более подробно,

роля. Короткие рассуждения. М., 2000. С. 25–26.

⁴ Мысль эта, разумеется, отнюдь не нова. Ей в основном была посвящена вышедшая еще в 1843 году по-французски книга А. Ульбышева «Новая биография Моцарта», впоследствии переведенная на русский язык.

поскольку гульдовские интерпретации Моцарта (которые, кстати, у него не были стабильными и менялись с возрастом и даже с настроением, в чем он сам признавался) кое-что могут прояснить и в нашем понимании самого моцартовского стиля⁵.

И здесь наряду со сравнительным анализом интерпретаций Гульда и Любимова хочется коснуться нескольких принципиально важных тем.

Тема первая:

Клавирная музыка Моцарта по существу театральна, так или иначе связана с театром

Об этом, хотя и с противоположных позиций, говорят и Гульд, и Любимов. Для последнего связь Моцарта с музыкальным театром трактуется в однозначно позитивном ключе, для первого же «театральность» у Моцарта является чуть ли не пороком. Театральность, конечно, понятие слишком широкое: в клавирном Моцарте чаще всего речь может идти о параллелях с оперой-буффа: как известно, он в собственноручном каталоге своих сочинений даже «Дон Жуана» обозначал как «оперу-буффа»⁶. Естественно поэтому, что в этой клавирной «театральности» много места уделено разного рода остроумным репликам, жизнерадостным жестам, шутовности, которые, однако, довольно часто чередуются с внезапными лирическими и даже порой трагическими «омрачениями», впрочем, также неожиданно сменяющимися «просветлениями», что чрезвычайно характерно для моцартовских концертов и в меньшей степени для сонат. Но главное здесь связано со скрытым присутствием жеста, с представлением об изысканной пластике человеческого тела, со своего рода «балетностью» внутри «оперности»: все это как нельзя лучше представлено в интерпретациях Любимова.

Возьмем, к примеру, раннюю (1775 г.) Сонату К. 279, C-dur⁷. У Любимова, в сравнении с Гульдом, здесь гораздо больше детализации и ощущения галантных жестов, которое у Гульда вообще отсутствует. У нашего пианиста это, если можно так выразиться, очень «вежливый» и «воспитанный» Моцарт, тогда как у Гульда та же музыка по своему энергетическому напору (мы здесь говорим о быстрых частях сонаты) временами напоминает то ли Прокофьева, то ли некоторые аутентичные исполнения барочной музыки. Действительно, по колоссальной энергетике движения и остроте артикуляции может показаться, что Гульд здесь даже более архаичен и ближе к современной клавишной практике, чем Любимов⁸. Однако тут надо оговорить одну существенную деталь: Гульд почти повсеместно придерживается принципа *tempo giusto*, и в этом плане его позиции как раз коренным образом расходятся с современным аутентизмом, для которого в последнее время стала характерна весьма заметная свобода во времени.

⁵ Сонаты записывались Гульдом на протяжении девяти лет, с 1965 по 1974 г., — случай неслыханный в истории звукозаписи (для сравнения: 32 сонаты Бетховена А. Шнабель записал в течение всего трех лет (с 1932 г. по 1935 г.), и это при несравнимо более примитивной технологии. При этом многие сонаты писались Гульдом, видимо, в разных вариантах, и поэтому работа над ними растягивалась на годы, что явствует из данных, приведенных в буклете фирмы Sony, переиздавшей сонаты на CD в 1994 г.

⁶ Современный южно-африканский пианист и исследователь Дэниэл-Бен Пиенаар (Daniel-Ben Pienaar) считает «буффонность» отличительным признаком лишь зрелого моцартовского клавирного стиля. Но, как нам представляется, подобные признаки заметны уже в ранних, «мюнхенских» сонатах (К. 279–284). См. статью: «Mozart's Piano Sonatas» на электронном ресурсе: danielbenpienaar.com/.../Mozarts%20Piano%20Sonatas.htm

⁷ В нашем анализе мы в основном опираемся на выпущенный в 1990 году фирмой Erato комплект из шести CD.

⁸ Приведу в данной связи, мнение современного исследователя творчества Гульда: «На самом деле, во многих отношениях его моцартовские записи имеют больше сходства с недавними интерпретациями аутентистов, чем с романтическими или общепринятыми современными прочтениями, как бы его взгляды ни были далеки от позиций аутентистов» (См.: *Bazzana Kevin*. Glenn Gould. The performer in the Work. A Study in Performance Practice. Oxford, 1997, P. 110).



Если посмотреть с точки зрения акустики, объемов звучания, то и здесь они с Любимовым явные антиподы: у Гульда — во многом, вероятно, благодаря расстановке микрофонов — все звучит укрупненно, «концертно», в отличие у Любимова, который в этом, как и во многих других отношениях, включая выбор инструмента, гораздо более точен в отражении авторских намерений и аутентичного масштаба звучания, скорее, камерного, а не концертного (в современном понимании этого термина).

Нельзя не обратить внимания и на выбор темпов. У Гульда форма быстрых частей чаще всего как бы «спрессована» из-за скорого темпа и пропуска реприз, у Любимова же она более развернута во времени, более «повествовательна», и, разумеется, в его исполнении все предписанные репризы сохранены. Приведем для сравнения их тайминги в Сонате К. 279: у Любимова — 7:51; 6:55; 5:06. У Гульда же — 4:14; 5:28; 1:48. Наверное, в первую очередь именно из-за темпов характеры моцартовских «персонажей» у Гульда раскрываются как бы «на бегу», а иногда и вообще не успевают раскрыться. Все здесь происходит, как в мультфильме «Отелло», пародирующем стремительность телевизионных клипов, где все действие пьесы умещается в 50 секунд. Тем не менее гульдовская квазиклавесинная артикуляция в сочетании с колоссальной энергетикой движения в быстрых частях сонаты (передаваемой отчасти именно за счет артикуляции), как мне кажется, очень хорошо передают ту атмосферу живого и остроумного спектакля, которая характерна для многих комических опер Моцарта. Конечно же, это «театр» совсем иной, чем у Любимова. Детали здесь уже как бы не существенны, а важна общая стремительность и жизнерадостность движения. Экспозиция материала как бы с самого начала устремлена к конечной точке формы. Подобно своему кумиру Шнабелю Гульд мыслит здесь как бы «абзацами».

Однако если мы коснемся медленных частей сонат, то столкнемся уже с совсем иной ситуацией. И действительно:

у Моцарта в быстрых и медленных частях сонат как бы отображаются полярные состояния оперного спектакля — стремительного и жизнерадостного «действия» (особенно, конечно, в мажорных опусах) с одной стороны и с другой — меланхолического оцепенения, погружения в лирическое переживание, в то, что, например, свойственно многим великим моцартовским ариям. Буффонное и лирическое, как и в его операх, становятся здесь, таким образом, своего рода антитезами. Разумеется, такие антитезы иногда встречаются и внутри быстрых частей, в основном при переходе к побочной партии. И, надо сказать, внутри, скажем, сонатного аллегро Гульд подобные антитезы всячески «минимизирует». Естественно, что в медленных частях, за некоторыми исключениями, о которых мы будем еще говорить, поле для артикуляционного и темпового «маневра» для Гульда существенно сужается. Но возможно и иное: подобно Шнабелю, любившему использовать в таких случаях сверхмедленные темпы, что иногда приводило к поразительным результатам (один из ярких примеров — 2 ч. Концерта К. 595, B-dur), Гульд в таких случаях почти везде (об исключениях будет сказано ниже) следует тому же принципу, отчего событийная сторона моцартовского «дискурса» существенно проясняется.

Именно поэтому, вероятно, во второй части той же Сонаты, *andante*, различия между двумя исполнителями уже не столь значительны. Разве что, как это почти всегда у Гульда, подчеркиваются, где только возможно, линейность фактуры и рельефность побочных голосов. В этом отношении Любимов, можно сказать, более традиционен.

Что же касается финала, то темп *prestissimo*, выбранный Гульдом (вместо указанного *allegro*), в данном случае, с моей точки зрения, кажется очень удачной находкой. У него это напоминает полный остроумия, а иногда и иронии какой-нибудь моцартовский оперный (или симфонический) финал, тогда как у Любимова здесь видится, скорее, изысканный придворный балет, где все детали галантных жестов тщательно выписаны. Мы говорим здесь о балете в том специфическом смысле, в котором тонко детализированный жест персонажа в оперном театре моцартовского времени как бы сближал эти, в общем два различных вида искусства.

Сказанное о сонате К. 279 вполне применимо и к остальным ранним сонатам. Исключение составляет первая, медленная (*adagio*) часть Сонаты К. 282, Es-dur, которая трактуется Гульдом в довольно подвижном темпе. Свойственная Гульду артикуляция *non legato* здесь уже кажется совершенно умышленной. Все-таки это — если искать театральные параллели — скорее, лирическая канцона, а не уличная итальянская песенка. Все авторские штрихи и все изящество как бы принесены в жертву идее буффонности. Гульд здесь явно избегает *espressivo*, присущее итальянскому декламационному стилю, видимо, считая его также признаком «театральщины». В этом отношении трактовка Любимова представляется куда более естественной.

Особо хочется остановиться на трактовке обоими пианистами сонаты К. 310, a-moll, одной из самых драматичных и «театральных» у Моцарта. Взятый Гульдом очень быстрый темп первой части и к тому же подчеркнуто моторный ритм главной темы, скорее, лишают эту музыку того напряжения, которое здесь, по-видимому, должно присутствовать⁹. Попутно отмечу, что внешне похожая трактовка этой сонаты М. Юдиной оставляет совершенно иное впечатление: примерно тот же, очень подвижный темп в ее исполнении лишь усиливает мрачность и тревожность этого *alla marcia*, живописующего некое отчаяние, некую пограничную ситуацию, внезапно просветленную в побочной теме¹⁰. Причина —

⁹ См.: Bazzana Kevin. Цит. Изд. Р. 107.

¹⁰ Известный американский исследователь Л. Ратнер видит в этой части следы влияния так называемой «янычарской» военной музыки, весьма модной

в совершенно ином, нежели у Гульда, очень напряженном интонировании главной темы. У Гульда все интонационные и динамические контрасты, — например, при переходе к мажорной побочной партии, а также в минорном эпизоде разработки, где по указанию Моцарта *ff* чередуется с *pp* (возможно, рудименты клавишной регистровки), — как бы затушеваны, если не проигнорированы, словно его интересует лишь стихия общего потока музыкального ритма, а вовсе не контрастная драматургия¹¹. И, наверное, поэтому первая, самая значительная по содержанию часть этой великой сонаты у Гульда совсем не кажется убедительной.

Во второй части, *andante cantabile con espressione*, Гульд, как, впрочем, и в большинстве медленных частей, гораздо менее радикален, хотя и здесь временами чувствуется его энергетика, пусть даже это энергетика уже XX века, можно сказать, энергетика экспрессионизма, к которому Гульд во многих случаях оказывался близок, и не только исполняя сочинения нововенцев. Особенно это чувствуется в среднем, «омраченном» минорном эпизоде, где у него возникают некие параллели с Юдиной, как известно, также не избежавшей влияния экспрессионизма.

В финале, этом тревожно-мятущемся *presto*, Гульд в целом очень убедителен. Средний эпизод в *A-dur* он играет, не снижая темпа и, в общем, также не стремясь контрастно подчеркнуть иной характер этого раздела. Очень мощно, скорее, по-бетховенски трактует он и коду финала. По всему видно, что масштабность этой сонаты толкуется Гульдом уже явно в «постмоцартовском» ключе. И здесь он волей-неволей соотносит себя с романтической традицией, даже в чем-то преувеличивая ее особенности.

Интересно отметить, что, с моей точки зрения, и у Любимова в первой части этой сонаты также просматривается влияние Юдиной. Мы слышим неожиданную для него, достаточно мощную (если учитывать возможности инструмента, на котором он играет), очень мужественно звучащую главную тему. Другие сонаты (за исключением, пожалуй, Сонаты и Фантазии *c-moll*) он так не играет. В драматическом эпизоде в разработке он даже немного сдвигает темп, что ему в общем несвойственно. Напрашивается мысль о том, что все-таки это особая соната, где сам Моцарт словно выходит за свои обычные пределы.

Что же касается второй части, то здесь различия между Гульдом и Любимовым, как и в ряде других случаев, менее значительны. Жанр лирической арии (с трагическим средним эпизодом) здесь прописан настолько явно, что даже Гульду, видимо, не под силу было разрушить этот образ.

Финал Любимов играет отнюдь не *presto*, пожалуй, даже слишком нежно и спокойно. У него не ощущается той тревожности, которая здесь была бы уместна. Таким образом, складывается впечатление, что трактовка «персонажей» в моцартовских сонатах у Гульда и Любимова в целом совершенно противоположна. Если первый, так сказать, будирует, подгоняет действие, не дает «героям» ни на минуту расслабиться, то Любимов гораздо более уравновешен и, скорее, тяготеет к лирической галантности, чем к энергетическому напору. Сама атмосфера «спектакля» у них трактуется совершенно по-разному¹².

Тема вторая: галантность и чувственность

В знаменитой книге «Или-Или» датского философа С. Кьеркегора, автора, которым, кстати, Гульд очень интересовался, одна из глав посвящена Дон Жуану Моцарта. В этой

в те времена. Думается, что здесь можно услышать и нечто совсем иное. (см. Ratner L. Classical music. Expression, Form and Style. L., 1980. P. 21).

¹¹ В одном из своих интервью он вообще высказывается в том духе, что в этой сонате значительна лишь первая тема, остальное же не представляет особого интереса. См.: Гульд Г. Нет, я не эксцентрик. (Монтаж Бруно Монсенжона). М., 2003. С. 220.

¹² Почти все сказанное в отношении Сонат К. 279 и К. 310 в основном сохраняет свое значение и в отношении трактовок более поздних Сонат.



главе мы находим один чрезвычайно любопытный тезис, который может иметь некоторое отношение к нашей теме, хотя повторяю, речь у Кьеркегора идет об опере, а никак не о клавирном творчестве Моцарта. Приведу две небольших цитаты из этой главы: «Христианство впервые полагает чувственно-эротическое как принцип; кроме того, сама [эта] идея „...“ впервые вошла в мир благодаря христианству». И далее: «[Музыка] раскрывает себя в более точном смысле именно как христианское искусство, или, скорее, как искусство, „...“ которое христианство исключает из своей внутренней области — и как раз посредством этого полагает. Иными словами, музыка — это нечто демоническое»¹³.

Итак, зададимся вопросом: насколько музыка Моцарт чувственна и — тем более — насколько она «демонична»? На первый взгляд сама постановка вопроса может показаться нелепой. Если мы можем отчасти согласиться с Кьеркегором в отношении оперы «Дон-Жуан», занимающей совершенно особое место в творчестве композитора, то какой смысл подобные понятия могут иметь по отношению к его клавирной музыке? И каким образом галантность, присутствие которой у Моцарта трудно отрицать, сочетается с таким понятием, как чувственность? Однако если сомнительное в отношении Моцарта понятие демонизма заменить довольно близкими к нему понятиями страстности, одержимости, то многое может проясниться.

Конечно, тут нельзя не вспомнить, что чувственность и страсть в музыку как неотъемлемое ее качество ввели прежде всего итальянцы, создавшие оперу и придавшие звучанию человеческого голоса максимальную экспрессивность. Страсть, доведенная до предельного накала, становится порой уже демонической, то есть чувством, как бы ничем не управляемым. И здесь мы выходим на тонкую проблему, касающуюся тех рубежей экспрессии, которые возможны в том или ином стиле и которые каждый интерпретатор ставит для себя сам. Приведем один из довольно известных примеров — творчество замечательной японской пианистки Мицуко Учиды, которая заслуженно прославилась именно как исполнительница сочинений Моцарта. Она действительно превосходная моцартианка, но в ее игре чувственная сторона занимает достаточно важное место. Учида невероятно музыкальна, но, с точки зрения какого-нибудь пуританина, предпочтительного ее исполнению Моцарта, скажем, трактовки В. Гизекина или А. Б. Микеланджели, эта музыкальность и связанная с ней экспрессия могут показаться чрезмерными. Ни у Гульда, ни у Любимова мы подобных вещей обычно не обнаруживаем. Правда, в одной из телевизионных записей Сонаты К. 333, сделанных для СВС в 1967 г., Гульд неожиданно

¹³ См.: Кьеркегор С. Или-Или. СПб. 2011. С. 90–91.



предается такому строю эмоций, который можно было бы обозначить как чувственный, но в полном собрании сонат, на запись которого мы в основном опираемся в нашем анализе, нет даже намека на подобную экспрессию. Вообще говоря, как известно, Гульд — музыкант в иных случаях предельно экзотичный, но здесь он, возможно, в силу своей «необарочной» концепции начисто отвергает как всякую галантность, так и всякую чувственность. Не говорит ли все это о том, что Моцарт (в отличие от Гайдна) оказался для него все же нерешенной проблемой?

Ситуация с Любимовым несколько иная. Галантность у него как раз присутствует в Моцарте постоянно (видеозаписи его исполнений это демонстрируют еще явственнее). Что же касается чувственности, то, как мне кажется, она не столько отсутствует, сколько поглощена той изысканной этикетностью, внутри которой открытое выражение чувств уже неуместно. Возможно, в «Дон Жуане» Моцарт как бы выходит за рамки своего собственного стиля и эстетики (так по крайней мере воспринимает эту оперу Кьеркегор), но в клавирных произведениях этикетность почти везде сохраняется, за исключением немногих действительно «неистовых» страниц, вроде начальной темы Сонаты a-moll и некоторых эпизодов в Фантазии c-moll (K. 475) и Концертах d-moll и c-moll. И, кстати, не случайно именно эти минорные опусы Моцарта издавна очень ценились пианистами, ориентированными на созданный еще во времена Бетховена романтический профиль композитора. Попутно отметим, что именно в этих случаях интерпретации Гульда и Любимова отчасти сближаются друг с другом.

В своем творчестве Моцарт, несомненно, бывал и чувствен, и страстен — в той мере, в какой на него повлияло итальянское вокальное искусство. Однако при этом он, если говорить о клавирном творчестве, преобразил и, если можно так выразиться, «укротил» эти качества, введя их в те рамки переживания, которые допускал этикет его времени. И если такая тревожная страстность все же вдруг появляется на некоторых страницах его сонат и концертов, то даже и в этом отношении он вряд ли совпадает с Бетховеном, который во многом все эти этикетные рамки стремился разрушить.

В итоге мы можем сказать, что при всех связях Моцарта с музыкальным театром, в первую очередь итальянским, рамки клавирного искусства не позволяли ему предаться тем неистовствам и тому демонизму, которые услышал в «Дон Жуане» Кьеркегор. И все же тезис датского философа важен:

просто чувственное у Моцарта в его клавирном творчестве живет как бы подспудно, словно жар в жерле вулкана между очередными выбросами магмы. И вот такого рода чувственность, как бы укрощенная галантностью, постоянно присутствует практически во всех интерпретациях А. Любимова. И в целом, с моей точки зрения, «клавирный мир» Моцарта передан нашим артистом гораздо адекватнее и точнее, чем тот, который обрисовал для нас Г. Гульд. Но причины этого лежат отнюдь не только в выборе инструмента.

Тема третья: инструмент и проблема артикуляции. Архаизм и новаторство

Известный аутентист Барт ван Орт в тексте, сопровождающем собрание своих исполнений Моцарта, рассуждает в том плане, что интерпретация Моцарта на современном рояле сродни переводу текста на чужой язык. В итоге, по его мнению, нечто существенное оказывается утраченным. Кроме того, он утверждает следующее: «Кажется ясным, что английские и венские фортепиано, различающиеся во многих отношениях, сами по себе способствовали созданию двух различных эстетик фортепианной игры»¹⁴. Поскольку в нашем повествовании речь идет, в частности, об А. Любимове как ярком представителе аутентичного движения, пусть и весьма свободно толкующего многие его заповеди, мы не можем обойти вниманием эту проблему. В упомянутой статье Барт ван Орт, в частности, пишет, касаясь особенностей артикуляции на инструментах моцартовского времени: «Их ясная, в высшей степени отчетливая артикуляция, которая служила идеалом немецких и венских фортепиано в глазах композиторов того времени, коренилась в риторическом стиле XVIII века».

Да, действительно многие тембральные, динамические, артикуляционные и риторические аспекты моцартовской музыки при переходе на современный рояль во многом утрачиваются. Но, с другой стороны, с нашей точки зрения, многие звуковые качества, особенно в сфере *santabile*, не присущие старинным инструментам, возникают при исполнении на современном рояле. Можно сказать, что у современного фортепиано одновременно и меньше возможностей передавать смысл моцартовской музыки, и в определенном смысле таких

¹⁴ См. статью «Performing Mozart», входящую в буклет к комплексу полного собрания записей сонат и пьес Моцарта, выпущенный Brilliant Classic.

возможностей больше. Помимо этого, мы не вполне можем согласиться с утверждением Б. ван Орта о том, что новую эстетику (а стало быть, и стиль) создают инструменты как бы сами по себе. По нашему мнению, в этой извечной проблеме «курицы и яйца» роль «курицы» принадлежит все же не мастерам, создающим инструменты, а тому, все время обновляющемуся духу времени, тем новым слуховым приоритетам, которые создаются композиторами (а в наше время и исполнителями). В противном случае можно было бы утверждать, что современная эстетика фортепианной игры создана мастерами Стейнвея, Ямахи и иже с ними. Но вряд ли дело обстоит таким образом. Как нам представляется, эволюция клавирного искусства, идущая вослед эволюции музыкального слуха, постоянно побуждает к созданию нового инструментария (а в наше время еще и к возвращению к старому), в результате чего и меняются горизонты понимания той или иной музыки.

Гульд и Любимов в этом смысле, то есть в отношении выбора инструментария, безусловно оказываются антиподами. Однако, если вдуматься, дело обстоит не так просто. Ведь, судя по высказыванию Гульда, вынесенному в эпиграф к данной статье, он так же, как и Любимов, стремился, хотя и иным путем, возродить, реконструировать в Моцарте утраченные в романтическом исполнительстве барочные черты, то есть был в каком-то смысле и архаизирующим пианистом, а не только модернизирующим (как думают многие).

И там, где вышеупомянутая архаизация оказывалась уместной, прежде всего в раннем творчестве Моцарта и в основном в быстрых частях сонатного цикла, Гульд добивался очень впечатляющих результатов. Однако в самом моцартовском творчестве постепенно, отчасти под воздействием итальянского вокального мелоса — в его лирическом выражении — и вытекающих из этого специфических принципов экспрессии, а отчасти параллельно с эволюцией самого фортепиано барочные принципы отточенной клавишной артикуляции уступали место, в частности, благодаря более активному применению демпферной педали, более связной, а заодно и менее прозрачной игре¹⁵. А Гульд, в силу своих необарочных взглядов игнорировавший все эти процессы, зача-

стую попадал впросак, сколь бы ни были при этом интересны его экспериментальные исполнения.

С другой стороны, вроде бы реставраторский проект Любимова во многом нов, особенно в отношении свободы выражения: достаточно сравнить его записи с записями сонат Моцарта В. Ландовской, да даже и с кем-то из современных аутентистов, например, с М. Билсоном, Р. Ливайном, да и с тем же Б. ван Ортом. Любимов, который поставил своей задачей возрождение подлинного звучания старинной музыки, оказывается в определенном смысле тоже модернистом, поскольку создает образ моцартовской музыки для многих, даже стоящих на позициях аутентизма, достаточно необычный. Скажем, уже упоминавшаяся нами Мицуко Учиды или не менее талантливая португалка Мария Пиреш представляют музыку Моцарта в гораздо более привычном для современного уха ключе, играя на современных инструментах (при этом в их игре, особенно у Пиреш, чувствуется достаточная информированность относительно аутентичных веяний). И если они обе, как и нескончаемый ряд других известных исполнителей, волей-неволей составляют то, что принято называть «мейнстрим», то Гульд и Любимов, с некоторыми оговорками, образуют некие полюса того интерпретационного пространства, в котором может «расширяться» музыка Моцарта. Такое расширение является, с нашей точки зрения, главным залогом жизнеспособности искусства, хотя на определенном этапе оно может вызвать у кого-то оторопь и недоумение.

Аутентизм завоевывает для себя все больше приверженцев (в большей мере на Западе, чем у нас), и рано или поздно он сам станет просто частью мейнстрима (и даже, возможно, своеобразного академизма), но мейнстрима тоже расширенного, существующего в рамках новой эстетики, допускающей мысль о том, что ощущение «подлинности» интерпретации все-таки в конечном счете зависит не от инструмента, а от таланта исполнителя¹⁶. Ведь примерно то же самое мы наблюдаем в современном театре, где достаточно мирно соседствуют как авангардные, так и реставраторские постановки. Например, можно утверждать, что «единственно верного»,

¹⁵ Ср.: «В течение второй половины XVIII века основа клавишной артикуляции постепенно сдвигалась от *non legato* в сторону *legato*» (См. цит. статью Б. ван Орта «Performing Mozart»).

¹⁶ Ярким примером этого как раз и является исполнительское творчество А. Любимова, с моей точки зрения, гораздо более интересное и содержательное, чем искусство большинства западных аутентистов, сколь бы знамениты и авторитетны они ни были.





«подлинного» Шекспира не существует, да и никогда не существовало, поскольку даже авторская интерпретация великого произведения вовсе не охватывает всех оттенков смысла, которые оно в себе содержит. Именно поэтому столь важно постоянное расширение горизонтов интерпретации. В ходе этого процесса, разумеется, бывают и свои удачи, и неудачи. Но сам процесс должен идти постоянно, причем разнонаправленно, — как в сторону ретроспективности, так и в сторону новаторства.

Тема четвертая: «Уж не пародия ли он?»

(Об исполнении Гульдом Сонаты К. 331, A-dur).

Действительно, это совершенно особый случай, который способствовал тому, чтобы многие серьезные критики на Западе начали с недоверием относиться вообще к Гульду-интерпретатору. Мне представляется, что об этой сонате надо говорить как о самом главном эксперименте пианиста в Моцарте. Тему вариаций он начинает в сверхмедленном темпе (по 20 ударов метронома на каждые 3/8). Не зная гульдовских разъяснений этой идеи, такая трактовка воспринимается как некая причуда и не более того¹⁷. Но ведь подобное условие неестественно для нормального восприятия музыки. А значит, что именно нормативное восприятие Гульд и стремился порушить.

Со второй вариации начинается постепенное ускорение темпа. Это по логике Гульда (но не Моцарта!) приводит к тому, что пятая вариация (где у Моцарта указано *adagio*). Гульд исполняет в темпе *allegro*. И лишь последняя вариация (*allegro*) — единственная во всей части — исполняется в нормальном темпе.

¹⁷ В сущности именно об этом пишет известный исследователь творчества Г. Гульда К. Баззана, говоря о том, что противоречивые исполнения моцартовских сонат могут послужить демонстрацией взаимоотношений — в рамках его собственного творчества — между критикой как таковой и исполнительством (См.: Bazzana Kevin. Цит. Изд. P. 107).

Во второй части, *менуэте*, при достаточно естественном темпе (впрочем, у Моцарта здесь нет по этому поводу никаких указаний) мы вновь встречаемся с обилием артикуляции *pop legato*, что в данном контексте уже не вызывает удивления¹⁸.

Финал, знаменитый «*alla turca*», Гульд, также вопреки обычному, играет довольно сдержанно. В коде же, где предполагается постоянное *forte*, он делает *diminuendo*.

Зададимся вопросом: а не было ли среди целей, которые Гульд ставил перед собой (а мы уверены, что таких задач было несколько), попытки представить творчество гениального композитора в несколько комическом освещении? Вопрос, почему для этого была выбрана именно эта соната, возможно, находит свой ответ в том, что донельзя избитый финал этой сонаты «в турецком стиле» по сути дела сам по себе отчасти является пародией на янычарскую музыку. Таким образом, у Гульда получается пародия на пародию. И такой вариант вовсе не исключен.

Этот случай у него не единственный. Другой пример представляет его исполнение второй части (*Andante*) Сонаты К. 545, C-dur. Он играет ее не только в довольно скором темпе, но и с нарочито стаккатной артикуляцией. Вместо задумчиво-лирического характера мы слышим настоящее *scherzando*. В дополнение к очень быстрым темпам первой и третьей частей все исполнение в целом смахивает, скорее, на некую пародию на эту «легкую» сонату. Мы затрудняемся определить точно, что здесь способствует такому подходу: весьма специфическое остроумие Гульда или просто каприз. Но так или иначе, именно на примере этих двух сонат «полярности» в интерпретациях Гульда и Любимова выявляются наиболее зримо.

¹⁸ Строго говоря, артикуляция у Гульда обычно смешанного типа, так что понятие *pop legato* включает здесь в себя не одну, а несколько ее разновидностей.

Вместо постскриптума: парадокс о Плетневе

Исполнение М. Плетневым некоторых сонат Моцарта первоначально может поставить нас в тупик. Что это за странный стиль? На какие традиции он опирается? Где корни той необыкновенной свободы во времени, которая так характерна для его игры? И наконец: а допустим ли в принципе такой Моцарт, ни на что не похожий? Все это трудные вопросы, на которые тем не менее интересно отыскать какие-то ответы. Недавние его концерты в Москве и сравнение их с более ранними записями наводят на размышления, приводящие к довольно парадоксальным выводам.

Слушая Плетнева, все время ощущаешь какую-то особую погруженность в звуковой поток, связанную с напряженной линейностью, а также с обилием неожиданных разрывов, цезур. Здесь постоянно присутствует то, что Барт ван Орт удачно обозначил как *Unwritten Liberties*, «невывисанные вольности». Конечно, такого рода вольности мы слышим у почти любого крупного исполнителя. Если говорить о Моцарте, то здесь прежде всего надо вспомнить о множестве вставных каденций (*Eingänge*), о присущем аутентичному исполнителю варьировании орнамента и даже элементов мелодики. Но у Плетнева ничего подобного мы не замечаем. И главное здесь, с нашей точки зрения, заключается все-таки не в этом. Главное, как и в плетневской интерпретации Шопена, состоит в том напряженно-свободном интонировании, которое обычно именуют не вполне ясным термином *tempo rubato*. Но у Плетнева временные растяжения и разрывы не всегда могут трактоваться в рамках этого привычного термина. Поскольку время в музыке никогда не существует отдельно от остальных параметров звука, т. е. тембра, артикуляции, динамики, тяжести и легкости, затуманенности, или, напротив, ясности. Для того чтобы представить мажорную музыку трагичной — а именно это мы слышим в некоторых плетневских трактовках Моцарта — мало временной свободы или раскованности. Тут нужен некий особый шаг, особая, тяжкая пульсация музыкального времени. Протекание музыки становится как бы не просто медленным, а мучительным, словно встречающим какое-то сопротивление. Мы говорим в первую очередь о медленных частях сонат, где вышеописанные качества проявляются с особой рельефностью. Достаточно, например, сравнить его тайминги с таймингами Любимова. Соната К. 545. Любимов — 6:25, Плетнев — 10:23. Соната К. 533/494. Любимов — 8:15, Плетнев — 11:40. И это не просто сверхмедленные темпы, это колоссальное напряжение времени, сопровождаемое предельной детализацией почти каждого элемента музыкальной ткани. И, конечно, особое значение здесь приобретают «пустоты», точнее, напряженно повисающие паузы, выбивающие музыку из регулярной пульсации. И вновь повторим: все это никак у Моцарта не обозначено, но угадано нашим выдающимся пианистом.

Как уже говорилось, даже в мажоре ему удается создать образ не жизнерадостный, но, скорее, трагичный. В качестве примера приведем вторую часть Сонаты К. 533/494. Здесь почти нет света, господствует некий мрачный колорит, доходящий до своего предела в «политональном» полифоническом эпизоде (см. нотный пример).

Здесь, помимо свойственных позднему Моцарту отчетливо «бахианских» черт, вырисовывается совершенно неожиданный портрет композитора, созданный выдающимся исполнителем, словно находящимся вне времени и стиля, как бы в своем собственном пространстве. Это пространство я бы обозначил как пространство меланхолии, иногда, скорее, мечтательной, иногда тревожной¹⁹. Например, крайние ча-

сти Сонаты *c-moll*, К.457, трактуемые обычно с уклоном в патетику бетховенского типа, звучат у Плетнева прежде всего как тревожная музыка. Вообще понятие «тревожности», как и вышеупомянутые понятия «омрачения и просветления», становится, с нашей точки зрения, ключевым в трактовках Плетневым Моцарта — и сонат, и концертов. Это как бы уже Моцарт, доживший до зрелых лет, переживший разочарование в своем собственном творчестве. Так на моей памяти никто и никогда Моцарта не играл. И не раскрывается ли тут перед нами некий потаенный портрет гения, в музыке которого под внешней жизнерадостностью таились усталость, отчаяние и тревога? Да, скорее всего, Плетнев превращает Моцарта в нашего современника, с его психологическими проблемами, но при всей спорности такой концепции она оставляет впечатление погруженности в некие глубины, ранее никем не освоенные.

Во многом парадоксальное исполнение Плетневым произведений Моцарта вновь возвращает нас к вопросу о горизонтах расширения интерпретационного поля. Чем более широким может оказаться подобное поле, тем значительнее творчество композитора. Моцарт, наряду с Бахом, хотя и в меньшей степени, является композитором «многополярным», т. е. композитором, чье творчество талантливые интерпретаторы могут «расширять» в самых разных направлениях, под углом зрения самых разных традиций. И главным, с моей точки зрения, тут становится все-таки не вопрос о «подлинности» или «неподлинности» исполнения, а вопрос о практически бесконечной глубине смыслов, которые содержит каждое истинно великое произведение. Если воспользоваться известным выражением У. Эко, всякое великое произведение навсегда остается «открытым». И интерпретации М. Плетнева служат хорошим доказательством этому. ■

чем в ранней (1984 г.) записи той же сонаты, хотя основные особенности интерпретации присутствуют и там. И поразительно, что к подобным трактовкам приходит 27-летний пианист!



¹⁹ Эти черты еще более заметны на примере недавних концертов (2016 г.),

Жан-Ив ТИБОДЕ: «Я ДОЛЖЕН ТРОНУТЬ ВАШЕ СЕРДЦЕ»



Ольга Юсова

First Chair Promotion

Главным фактором своего успеха 55-летний французский пианист Жан-Ив Тибодэ называет медленное, постепенное движение к вершинам мастерства. С пяти лет шаг за шагом он осваивал фортепианные премудрости, достигнув в итоге всего, о чем могут лишь мечтать многие музыканты. Родился в Лионе, учился в Париже, сейчас живет в Лос-Анджелесе. Впрочем, трудно сказать, где живет столь востребованный музыкант. В основном в гостиницах и самолетах. График его ближайших выступлений включает Лейпциг, Мюнхен, Стокгольм, Берлин, Вена. В цепочке маршрута этого европейского тура была и Москва. В Большом зале консерватории 24 апреля он сыграл с Госоркестром под управлением Александра Лазарева Пятый концерт Сен-Санса — одно из коронных произведений, с которым его приглашают выступить повсюду. Вполне естественно, что узы, связывающие такого крупного пианиста с Россией, прочны. Он исполняет огромное количество произведений русских композиторов, выходит на одну сцену с выдающимися российскими музыкантами, любит и изучает культуру нашей страны, в последнее время стал приезжать сюда регулярно.

Везде его ждут лучшие коллективы, лучшие залы, лучшие партнеры. Блестящая, захватывающая карьера... При этом он не может предъяснить какие-то сверхвыдающиеся результаты своего участия в конкурсах: один раз победил на конкурсе Young Concert Artists в Нью-Йорке, вскоре занял второе место в Кливленде. Но зато он прошел школу таких мастеров, которых можно назвать носителями традиций, восходящих к крупнейшим фигурам музыкального Олимпа XIX века, а также свидетелями живой музыкальной истории века двадцатого. В классе его педагогов Люсетт Декав и Альдо Чикколини витали тени Сен-Санса, Равеля, Прокофьева, Бузони, а педагогические наставления нередко соотносились с непосредственными воспоминаниями о том, как то или иное произведение рекомендовал исполнять сам автор. Тибодэ аккомпанирует знаменитым певцам, выпустил около 50 дисков, записывает музыку для кино. Саундтреки в его исполнении можно услышать во многих прекрасных фильмах: «Невеста ветра», «Портрет дамы», «Гордость и предубеждение», «Искупление»... О своей разносторонней деятельности, учителях, друзьях и любимых произведениях пианист рассказал в эксклюзивном интервью нашему журналу.

— *Господин Тибодэ, широко известна видеозапись 2011 года вашего изумительного исполнения пятого концерта Сен-Санса с Андрисом Нельсонсом и оркестром Концертгебау, а также аудиодиск 2007 года с Шарлем Дютуа и оркестром Романской Швейцарии. Вы играете его в очень быстром темпе, как, впрочем, многие современные виртуозы, такие как Марк-Андре Амлен, Стефен Хаф, другие. Можно ли назвать это тенденцией нынешнего пианизма? Не теряется ли при высоком темпе выразительность исполнения? Вот, к примеру, Рихтер, первую часть играет гораздо медленнее — и с Кондрашиным, и с Эшенбахом.*

— Я всегда считал, что, исполняя концерт в таком темпе, делаю лишь то, что написано в нотах. Сен-Санс сам был потрясающим виртуозом и, вероятнее

всего, хотел, чтобы это произведение играли быстро. Я говорю о первой и третьей частях. Нам ведь известны его указания. Кстати, и Рихтер — величайший, феноменальный пианист — какие-то произведения тоже играл с невероятной скоростью. Что же касается новых тенденций в исполнительстве, то вы правы: главное сегодня — все играть быстро, громко и чтобы было как можно больше педали. На мои мастер-классы часто приходит фантастически талантливая молодежь, но все они играют быстро, громко и много жмут на педаль. Это то, что я вижу повсюду.

— *Если проанализировать ваш репертуар, то можно заметить повышенное внимание к музыке французских композиторов на перекрестке XIX и XX веков. Кроме Сен-Санса, творчество которого можно отнести*

к позднему романтизму, это реформатор Эрик Сати, а также импрессионисты Равель и Дебюсси. Вам интересно то влияние, которое оказывали эти композиторы друг на друга?

— Хотя француз я лишь наполовину, поскольку моя мама — немка, я все-таки французский музыкант, и было бы странно, если бы я не любил французских композиторов. Эта прекрасная музыка в моем сердце занимает главное место, и играю я ее, безусловно, чаще другой. Но мое образование включает много влияний и разных школ. Так что я, скорее, всеяден. Я также исполняю Рахманинова, Чайковского, Шопена, Бетховена, Брамса, Шумана, других...

— *Ваш педагог в Парижской консерватории Люсетт Декав была крестницей Сен-Санса, ученицей Равеля и Маргариты Лонг. Вероятно,*



она многое рассказывала вам об этих великих музыкантах? Как эти знакомства отразились на преподавании ею их музыки?

— Много, много, много рассказывала. Практически постоянно. Особенно о Равеле. Она все время повторяла какие-нибудь слова, которые произносил Равель. Поэтому у меня в какой-то момент возникло чувство, что я и сам был знаком с ним, ведь она рассказывала то, что можно узнать лишь из первых уст, как будто она только что услышала это от него и сразу пересказала мне. Она показывала мне ноты, в которых иногда попадались его пометки. Это было увлекательно и полезно. И, конечно, все это навсегда впечаталось в мой мозг. Теперь, когда я сам преподаю французскую музыку, считаю своим долгом передать услышанное от нее новым поколениям музыкантов, ведь все, кто знал Равеля, уже покинули этот мир. Бывает, в современных партитурах попадают ошибки, про которые мне известно. Немного, но есть. И мне приходится говорить музыкантам: «Будьте внимательны в этом месте: Равель имел в виду здесь нечто другое, просто ошибку до сих пор не исправили». Про мадам Декав я хотел бы еще кое-что добавить, это мало кому известно: она ведь была хорошо знакома еще и с Прокофьевым. Когда он жил в Париже, они были очень близки. Позднее она сблизилась с его вдовой Линой. Иногда по средам они устраивали ужины — это

называлось «Ужин вдов знаменитостей», на которые собирались жены великих людей, покинувших этот мир.

— Другой ваш педагог, Альдо Чикколини, помимо того, что имеет репутацию знатока и исполнителя французской музыки этого же периода, был воспитанником Денца, ученика Бузони. Таким образом, корни вашей школы уходят чуть ли не к самому Листу. Не поэтому ли у вас в репертуаре так много его произведений?

— Да, это правда, Альдо действительно помог мне глубоко понять Листа. Но я всегда любил этого композитора, восхищался его удивительным характером и личностью. Знаете, иногда кого-то спрашивают: назови одного знаменитого человека из прошлого, с которым ты хотел бы встретиться. Я бы ответил, что хочу встретиться с Листом. Он интеллектуален, он современен, он настоящая поп-звезда. Но все-таки мое увлечение им началось еще в период учебы у мадам Декав.

— Вы знаете, в России традиционно отношения учителя и ученика выходят за рамки уроков в классе и, как правило, приобретают черты отношений отца и сына. Знакомо ли вам такое?

— Не знаю, можно ли это назвать французской традицией, но в моем

случае с обоими учителями это тоже было так. Мадам Декав, конечно, больше напоминала бабушку, поскольку она была уже в возрасте. Она была прекрасной женщиной, я ее очень любил, ведь она знала меня с ранних моих лет, и мы стали с ней по-настоящему близкими людьми, нас связывали особенные отношения. А с Альдо мы действительно были как отец и сын. Я помню нашу первую встречу. Мне было 16 лет. Он хотел, чтобы я называл его просто Альдо. Но ведь он был великий пианист, знаменитость, а я кто? Я сказал, что у меня язык не поворачивается, но что я могу называть его «маэстро», или «господин», или еще как-нибудь в этом роде. Но он замахал руками: нет, нет, нет! «Называй меня Альдо, называй меня Альдо, — начал твердить он, — ведь мы с тобой коллеги, мы одна семья!». Но все равно тогда это было трудно для меня.

— Чикколини в свое время записал всего Сати, причем дважды, и вы, похоже, пошли по его стопам, сделав со временем свою запись?

— Кажется, он сделал первую запись в 1974 году и оставался единственным исполнителем его музыки в течение многих лет. Ведь люди совсем забыли про Сати, а он им вернул его музыку. Благодаря ему и я узнал Сати. Что интересно, после этой записи Чикколини стал очень знаменит. Представляете,

когда я готовился к собственной записи произведений Сати в 2001 году, я не сыграл своему учителю ни одной ноты, а ведь мы были близки до самой его смерти. Вот другую музыку я играл ему даже за два месяца перед его кончиной. А тогда я спросил его: «Могу я поиграть вам Сати?». Но он ответил: «Нет, не надо». Он считал, что у каждого пианиста должен быть свой Сати. Ведь у него в нотах написано слишком мало, и ты должен сам чем-то их наполнить, что-то изобрести и создать собственную интерпретацию. Чикколини сказал тогда: «Я не хочу давить на тебя. Я мечтаю услышать то, что ты сам откроешь в этой музыке». И когда я принес ему готовую запись, он был счастлив. Он сказал: «Это отличается от того, что сделал я, но все равно прекрасно!».

— *В России музыка Сати преимущественно воспринимается как нечто легкомысленное, как музыка для бисов. К минимализму многие профессиональные музыканты относятся несколько скептически. Интересно, можно ли собрать зал для исполнения его произведений на целый вечер?*

— На целый вечер, конечно, вряд ли: это довольно однообразная музыка, в которой много повторов. Это как если бы вы обед составили из одного вида еды: из одних бананов или из одних макарон, например. Но ведь каждый из нас нуждается в разнообразной пище. С музыкой то же самое. Так что Сати хорош вместе с кем-нибудь еще, а не один на весь вечер. Но, хотя Сати несколько безумен, эксцентричен, экстравагантен, он занимает очень важное место в истории музыки. Ведь он оказал влияние и на Дебюсси, и на Мессиана, и на следующие поколения композиторов, например, на Джона Кейджа, и даже на мир джаза. Сати был первым минималистом — за 50 лет до Кейджа. Я считаю его гораздо более значительным, серьезным и интересным композитором, чем принято.

— *На диске пьесе Сати Vexation («Досада») вы играете всего-то около четырех минут...*

(Смеется)

... тогда как композитор предписывал играть основную тему не менее 840 раз. Кстати, как раз Джон Кейдж организовал однажды именно такое исполнение. А вам доводилось играть ее по всем правилам?

— Я должен был найти вариант, приемлемый для записи. Понимаете, можно обрезать эту пьесу, а можно сыграть ее тему пять миллионов раз — технически это, конечно, возможно, но я должен был позаботиться о структуре всего

диска. Не скрою, это было тогда предметом моих собственных размышлений и дискуссий с Орнеллой Вольгой, популяризатором и душеприкащицей Сати, которая знает о том, как его надо исполнять, практически все. Сам я никак не мог принять нужного решения. Кое-что с Сати так и останется неясным, и я думаю, что главная тайна касается как раз его инструкции насчет того, как исполнять «Досаду». Но, по-моему, вполне допустимо поступить с этим произведением так, как ты считаешь нужным.

— *Честно говоря, я собиралась пошутить.*

— Нет-нет, это и правда интересно! Сати обожал всякие провокации. Он любил посмотреть, как далеко сможет зайти сам и насколько серьезно люди к этому отнесутся. И хотя это шутка, как вы говорите, но вполне актуальная шутка.

Он как будто хочет сказать: о'кау, давайте проверим, достаточно ли глупы люди, чтобы сделать так, как я им предписываю... Я склонен именно так понимать все это. Он был очень веселый парень, этот Сати, саркастичный и с большим чувством юмора.

— *Примерно то же самое говорил о нем Стравинский, который восхищался «умной злостью» и в творчестве, и в личности Сати. Логично спросить, играете ли вы Стравинского, если уж иметь в виду близость этих композиторов хотя бы по времени?*



— Он феноменален! Я наслаждаюсь его музыкой, но в основном это оркестровые произведения, балеты — «Весна священная», «Жар-птица», «Петрушка». Я готов слушать их хоть каждый день. Стравинский завораживающий, потрясающий, гениальный композитор. Но вот его «Каприччио» или Концерт для фортепиано и духовых — это не та музыка, которую я смог бы играть много. Я несколько раз присматривался к ней, но понял, что не готов потратить на это время.

— *Доводилось ли вам экспериментировать с препарированным фортепиано?*

— Совсем немного. Для меня тут нет ничего особенного. Я, конечно, интересуюсь современной музыкой, даже поручаю некоторым композиторам, музыке которых люблю, написать что-то новое для меня и стараюсь исполнять не реже одного раза в год какое-нибудь современное сочинение. Я открыт для нового, но и не злоупотребляю этим. К тому же подобные эксперименты, по-моему, уже не модны. И потом я уверен, что фортепиано не нуждается ни в каком препарировании.

— *Кстати, об одном фрагменте во второй части Пятого концерта Сен-Санса вы однажды сказали, что инструмент звучит у вас, как будто под струны подложили две монетки.*

— Да, об этом мне говорили музыканты оркестра, но на самом деле это просто звуковой эффект, клянусь, да вы ведь можете просто подойти и проверить! В этом месте просто совпадение нескольких факторов: я ставлю ногу на педаль определенным образом, и в это время сочетание голоса фортепиано и инструментов в оркестре дает такой невероятный звук. Но это всего лишь обычный роаль.

— *Оказавшись на стыке двух веков, но оставаясь традиционалистом, Сен-Санс тем не менее включал в музыку новые элементы. Можно ли сказать, что в начале третьей части Пятого концерта слышно что-то вроде зачатков джаза — некоторые приемы звукоизвлечения и пара ритмических фигур?*

— Я не думал об этом, но, возможно, и так. Конечно, это не то заимствование джазовых элементов, которые мы видим у Равеля после того, как он вернулся из Америки и находился под впечатлением от музыки Гершвина. Но я бы, наверное, сказал, что некоторый свинговый ритм в этом произведении можно назвать предшественником джаза, ведь джаза как такового тогда еще не было.

— *Вы исполняете Первый концерт Шостаковича, который был написан под впечатлением от музыки Пуленка — композитора, входящего в группу «Шестерка», членом которой, кстати, был и Сати. Вот опять мы видим эти нити, которые связывают близких по духу творцов, и наблюдаем их влияние друг на друга. Однажды вы признались, что вас поразило исполнение концерта самим Шостаковичем. Что вам открылось благодаря этой записи?*

— Я имел в виду лишь то, что его игра помогла мне понять содержание музыки. Ты часто не знаешь, как подобраться к произведению, и исполнение композитора может подсказать верный путь. В произведении много черного юмора по поводу окружающей жизни. Но в то же время там есть игривость, развлекательность, и это сочетание сарказма и легкости поразило меня. Шостакович показал мне все разнообразие, всю характерность своего сочинения.

Кстати, похожее впечатление было у меня, когда совсем молодым я учил концерты Рахманинова и однажды услышал запись самого композитора. Я был потрясен. Почему-то я предполагал, что Рахманинов играет свою музыку тяжело, громко, фатально, но он играл деликатно, утонченно, светло и нежно, и это вдохновило меня и стало как бы разрешением для определенных действий. Я счастлив, что сохранились подобные свидетельства. Жаль, что мы никогда не услышим Моцарта, Бетховена, Шумана или Шопена. Но мы должны быть благодарны судьбе, что существуют записи Рахманинова и Шостаковича.

— *Лет двадцать назад Владимир Ашкенази, с которым вы как раз и записали все концерты Рахманинова, выступал в Европе с просветительскими программами и рассказывал западной публике об исторических реалиях тех лет, когда Шостакович, Прокофьев и другие наши композиторы оказались под угрозой сталинских репрессий, жили в страхе, подвергались обструкции. Считаете ли вы необходимым знать все это для лучшего понимания их творчества?*

— Безусловно. Если не знать, в каких условиях Шостакович сочинял свою музыку, можно упустить самое важное. Это то же самое, как если бы мы слушали текст на неизвестном иностранном языке. Ты должен знать, как композитор жил, не имея выбора, ты должен понимать, каким могло быть его мировоззрение в таких обстоятельствах. Тогда открывается второе дно его музыки, то главное, что не лежит на поверхности.

И если мы говорим, к примеру, о музыке в нацистской Германии, то обязаны разбираться в реалиях жизни немецких композиторов, которые должны были либо покинуть свою страну, либо подчиняться бесчеловечным законам. Иначе ничего не понять в немецкой музыке этого периода. Я всегда должен знать, через что прошел композитор, когда он писал произведение, что происходило в его жизни: может быть, он любил кого-то или, может быть, он был печален, а может, он потерял близкого человека, как Моцарт, который после смерти матери написал самую потрясающую свою сонату. Для меня также важно, что происходило в это время в мире, стране, в литературе, живописи. Все это пересекается и соотносится одно с другим. Музыка, возникшая под страхом репрессий, несет в себе боль, напряжение, психическую травму... Страшно произнести вслух, но это ужасное время фактически способствовало появлению гениальной, уникальной музыки, и кто знает, могла бы она возникнуть в других обстоятельствах? Мы не знаем. Но у меня нет никаких сомнений в том, что необходимо знать все, что способствовало ее рождению. В результате и исполнение становится другим. У Шостаковича много таких мест, которые на первый взгляд кажутся игривыми и легкими, и если не вдаваться в то, что стоит за этой игривостью, за этим притворством, за этой насмешкой, то исполнение будет поверхностным и не достигнет нужной правдивости.

— *Концерт Хачатуряна, написанный примерно в то же время, что и концерт Шостаковича, так же горячо любим вами, судя по количеству исполнений. Какие открытия связаны у вас с ним?*

— О, я действительно влюблен в этот концерт! Я играю его все больше и больше. Это своеобразный чемпион в моем репертуаре. И я считаю себя одним из немногих пианистов, кто по-настоящему понимает это произведение. Я играю его всем моим сердцем! Каждый раз, когда я погружаюсь в эту интенсивность, в эту страсть, со мной происходит нечто невероятное... Если я слышу неуважительные отзывы об этом произведении или если кто-то не соглашается с тем, что Хачатурян — великий композитор, то это сводит меня с ума. Ведь он гений, его музыка — это какое-то свободное излияние простой, естественной, сердечной правды, хотя сама она и далека от простоты. Эта музыка трогает людей. Она всегда, всегда трогает и будоражит меня самого. Этот великий концерт, безусловно, должен быть представлен наравне

с другими знаменитыми русскими концертами. Когда-то я ничего не знал ни о композиторе, ни об этом сочинении. Много лет назад мне открыл его Шарль Дютуа, с которым мы давно выступаем вместе. Однажды мы готовились к очередному летнему фестивалю в Саратове (США) с Филадельфийским оркестром, где я выступаю уже лет 25 подряд вместе с Шарлем. На каждом фестивале обязательно бывает «русский» вечер, на котором мы исполняем произведения Чайковского, Рахманинова, Шостаковича... И вот однажды он предложил мне сыграть что-нибудь другое. «Что же?» — спросил я. «Знаешь ли ты концерт Хачатуряна?» — говорит он. «Нет», — ответил я. «Выучи его». Я сразу заинтересовался этим произведением и могу сказать, что чем больше я его играю, чем больше погружаюсь в него, тем больше восхищаюсь. И я, конечно, собираюсь сделать запись.

— *Вы не только играете много русской музыки, но и выступаете с Валерием Гергиевым, Юрием Темиркановым, Владимиром Ашкенази, Туганом Сохиевым, Юрием Башметом, Вадимом Репиным. Вы уже сказали, что не считаете себя «выпускником» одной лишь французской школы. А какое влияние оказало на вас непосредственное общение с русскими музыкантами?*

— На меня влияют все, с кем я играю, и это прекрасно. Потому что ты что-то берешь у каждого и каждому что-то отдаешь взамен. Это, кстати, одна из причин, по которой здорово быть музыкантом. Я всегда учусь чему-нибудь у других. Например, я многому научился у Ашкенази, когда мы исполняли все концерты Рахманинова. Что может быть лучше, если такой дирижер и пианист, как Ашкенази, преподаст тебе урок! Но что удивительно, он никогда не говорил: «Давай-ка, покажи мне, как ты играешь то или это место». Наоборот, он всегда говорил: «Я сам делаю это иначе, но мне так нравится, как это делаешь ты». Если я просил его, то он мог и показать мне что-то за инструментом. Но, если я не просил, он никогда ничего не навязывал. Он был очень, очень скромным и простым в общении. Этим он помог мне раскрепоститься, и это было потрясающе.

Если еще говорить о дирижерах, то у каждого я учился стилю. Я был поклонником Темиркановым — и как музыкантом, и как человеком. Я открыл в нем подлинный аристократизм, элегантность, он не просто джентльмен, он для меня — настоящий князь. Кроме того, я многое узнал, когда выступал с Дмитрием Хворостовским и Ольгой

Бородиной. Я обожаю русский репертуар, люблю русскую литературу, живопись и многое другое, не относящееся к искусству. У меня есть русские друзья, и они тоже оказывают на меня влияние. Вам и без меня известно, насколько прочные связи сложились между Францией и Россией на протяжении веков, как симпатизируют друг другу наши народы, какое взаимное восхищение объединяет французских и русских художников, писателей и поэтов. Я не скажу тут ничего нового.

— *Вы выступали с Рене Флеминг, Чечилией Бартоли, Бригиттой Фассбендер, другими. А что дает пианисту амплу концертмейстера?*

— О, игра с фантастическими певцами оказала огромное влияние на мой пианизм! Помимо того, что эти выступления делали меня счастливым, так это еще и полностью изменило мое видение фортепианной игры и музыки вообще. Фортепиано — инструмент ударный, но, когда выступаешь с певцами, начинаешь понимать, что такое настоящее легато, фразировка, дыхание, но самое главное — что, собственно, есть музыка. Давайте признаемся, что единственный подлинный натуральный музыкальный инструмент — это человеческий голос, а все остальные инструменты — искусственные, неестественные. Когда к этому приходишь, то ничего не остается, как пытаться заставить фортепиано «петь». Конечно, это всего лишь мечта... Но все равно когда я играю какую-нибудь фразу, то представляю себе, что я ее пою. И я часто говорю молодым пианистам: пожалуйста, играйте певцам, вы узнаете столько всего невероятного и поднимаетесь на совершенно иной уровень понимания музыки.

— *Ходите ли вы в оперу и что думаете о современной режиссуре?*

— Ох, об этом трудно сказать в двух словах, об этом всегда возникают дискуссии. Для меня в опере, конечно, самое главное — музыка. Пока все, что делает режиссер, не идет поперек музыке, для меня нет проблем. И иногда я бываю приятно удивлен некоторыми современными постановками. Но вот что я не могу принять — так это когда опера становится производством, когда в ней появляется то, что не работает на музыку, что искажает ее смысл, но что помогает, как некоторые думают, ее продать. Я был близок с композитором и режиссером Джанкарло Менотти. Мы дружили, несмотря на разницу в возрасте, и много говорили обо всем этом. Он тоже считал, что пока то, что делается в спектакле, идет рука об руку с музыкой, то все нормально. Но если

режиссер собирается создать нечто безумное само по себе, а вы сидите в зале и думаете: «Что тут происходит?», то это вредит опере. Новая режиссура должна быть разной, увлекательной, любопытной, но она должна работать на музыку.

— *У вас в Лос-Анджелесе в театре Пласидо Доминго постановки, по идее, должны отвечать вашим требованиям к режиссуре?*

— Вы правы, даже современные спектакли у него более-менее традиционны, похоже, это главный принцип этого театра. Я никогда не спрашивал у Пласидо, но думаю, что он придерживается тех же идей. Вряд ли он против чего-то необычного и современного в режиссуре, но, думаю, он не допустит какие-нибудь провокации и безумства. Уверен, что он не считает это необходимым.

— *Обычно музыканты вашего уровня относятся к работе в кино несколько иронично, поскольку в фильме ни одно произведение не звучит целиком, а музыкант, как правило, остается за кадром — за исключением фильма «Невеста ветра», где вы с Рене Флеминг исполняете романс Альмы Малер. Тем не менее эта деятельность вам, видимо, интересна, судя по тому, сколько фильмов скопилось в вашем послужном списке?*

— Ну, это вполне нормально, что я не появляюсь в кадре, — я же музыкант, а не актер. Меня приглашают сыграть музыку, а не роль. Мне нужно, чтобы меня услышали, а не увидели. Я должен тронуть сердце, а не поразить взгляд.

— *Успеваете ли вы следить за событиями в мире фортепиано, за конкурсами, ходите ли на концерты коллег?*

— Должен признаться, я несколько отстал от конкурсной жизни. Сама идея конкуренции огорчает меня, поэтому я и не особо слежу за всем этим. А когда следил, меня никогда не устраивали результаты. Я видел, как лучшие музыканты не были номинированы на награды, а победителями становились те, кому, я считаю, было далеко до победы и кого через какое-то время уже и не вспомнишь. И такое можно сказать даже про победителей многих крупных конкурсов. Соревнования не всегда честны, имеет место коррупция, в жюри сидят преподаватели участников. Все это меня бесит. Я сидел в жюри, видел все это и чуть не сошел с ума. Я люблю, когда все открыто и справедливо. Если кто-то лучший, он должен победить, и мне плевать, что он не мой студент, не мой друг. Если он

лучший, то он лучший, без обсуждения. Я говорю молодым пианистам: у вас сейчас есть youtube, есть записи, другие возможности заявить о себе, кроме конкурсов. Мир ждет вас! Что касается посещения концертов, то когда есть время, я всегда готов послушать хорошего музыканта. Мое самое большое наслаждение, если концерт был фантастическим. Некоторые говорят, что музыканты завидуют друг другу. На самом деле мы счастливы, если удалось услышать отличное исполнение.

— *Что вы считаете необходимым рассказать о самом раннем, детском этапе своей карьеры?*

— Я начал учиться в пять лет и думаю, что это было в самый раз. А то сейчас можно услышать, что детей нужно начинать учить чуть ли не в два-три года. Как музыкант я рос медленно. Я думаю, это главный принцип карьеры. Это — как строительство дома: сначала необходимо заложить фундамент, построить один этаж, другой. За два дня невозможно построить небоскреб. Моей удачей было то, что все происходило в нужное время и постепенно, — это заслуга моих прекрасных учителей. Но не менее важно, как относятся к вашим занятиям родители. Бывают родители, которые подгоняют своего ребенка, но это путь к неврозу. Кроме того, я не считаю, что у музыканта должен быть только один учитель. Каким бы ни был прекрасным твой педагог, ты нуждаешься в разных. Я брал мастер-классы у Башкирова, у других выдающихся пианистов, иногда всего лишь по одному-два урока, и все они делились со мной идеями, которые потом надолго оставались в моей голове.

— *Согласны ли вы, что со сцены музыкант воздействует на людей не только своим искусством, но что его чувства, власть, обаяние и энергия его личности передаются публике и каким-то иным способом?*

— Полностью согласен! Иногда артист лишь выходит на сцену, он еще ничего не сделал, а мы уже взволнованы. Это харизма, магнетизм. Подобное воздействие на публику можно иногда наблюдать у некоторых ярких политиков. Бывает, знаете ли, артист играет прекрасно, великолепно, совершенно. И ты слушаешь его и вроде бы говоришь: «Да-да, все хорошо, очень хорошо». Но при этом ты не взволнован, не увлечен, между тобой и артистом нет контакта. Что такое магнетизм? Это некие вибрации, некое колебание воздуха, это нечто такое, что мы не в состоянии контролировать... Тем не менее это существует, и человек в зале чувствует, как между



ним и артистом на сцене благодаря этим вибрациям устанавливается связь, возникает напряжение. Этому вряд ли можно научиться, но, по-моему, это не менее важно, чем то, как музыкант играет. Безусловно, это не означает, что можно играть плохо, но без этого в игре музыканта будет чего-то не хватать.

Бог дал нам талант, и мы должны дарить людям радость и красоту. Есть талант — делись. Художник ты, музыкант или актер, ты должен отдавать. Но при этом кто-то рождается с харизмой, а кто-то без нее. Вот иногда задают вопрос: есть ли секрет блестящей

карьеры? Если бы мы знали такой секрет, мы бы все были миллиардерами. Составляющих успеха чрезвычайно много. Нужны природные данные, конечно. Нужно много труда, дисциплины. Нужна удача, тебе должно повезти: ты случайно оказался в нужном месте, кого-то заменил, тебя заметили, или ты кого-то встретил, а этот кто-то тебя пригласил выступить... Но также необходима эта энергия, это умение устанавливать эмоциональный контакт со слушателем. Это и есть харизма, и она подчас составляет половину успеха музыканта. ■



«ОН ВЕСЬ — КОЛДУЮЩИЙ ИЗВИВ...»

О значении пантомимической выразительности
в исполнительском искусстве А. Н. Скрябина

Жест пианиста должен быть тоже частью его творения А. Н. Скрябин

В исследовательских работах о Скрябине-пианисте подробно освещаются различные стороны его исполнительского искусства: преобладающий характер звучания инструмента, особенности динамической и тембровой палитры, степень темпоритмической свободы, своеобразие педализации и т. д. И обычно не рассматриваются (или затрагиваются лишь вскользь) манера поведения музыканта за роялем, движение его корпуса, рук, головы, выражение его лица в процессе исполнения, то есть используемые им (наряду со звуковыми) пантомимические средства выразительности.

Между тем недооценка зрительных впечатлений от игры Скрябина весьма обедняет, на наш взгляд, его сценический «портрет» в целом, суживает палитру используемых им выразительных приемов и в итоге оставляет неполными наши представления об оригинальном пианистическом облике и неповторимом исполнительском стиле гениального художника.

Цель настоящей статьи — показать важную роль внешне выраженных форм образно-эмоциональной экспрессии в исполнительстве Скрябина, раскрыть его пианизм как своеобразный и нерасторжимый комплекс визуальных и звуковых выразительных средств исполнения, в котором первые имели существенное значение.

Многие современники неоднократно, на протяжении всей исполнительской деятельности пианиста обращали внимание на необычное, выбивавшееся из привычного ряда, поведение Скрябина за роялем в процессе исполнения.

Еще подруга юности, передавая впечатления от игры юного пианиста, писала о «милой, изящной *фигуре* дорогого „Скрябочки“, сидевшего за роялем с блестящим вдохновенным

взором», об исполнении, в котором «изливалась в дивных звуках его поэтическая душа, лаская *глаз* и *ухо*»¹.

Одна из учениц уже зрелого музыканта, многие годы общавшаяся с ним, вспоминала: «Чрезвычайно подвижный, нервный в моменты подъема и увлечения, весь точно сотканный из электрических токов, Скрябин, сидя за фортепиано, *всей своей фигурой, ему одному свойственным движением головы и жестами рук* умел передавать требуемое настроение»².

Другой современник так описывает выход артиста на сцену и начало его выступления: «И вот Скрябин уже у рояля. Садится, *слегка откидывается назад, приподнимает голову, устремляет свой взгляд вверх рояля... И только порхающие по клавиатуре тонкие пальцы да временами взлетающие вверх руки* напоминают о материальной основе несущихся нам навстречу прекрасных бесплотных звуков, зовущих к творчеству, борьбе, победе, звуков, в которых растворяется его, а вместе с тем и наша душа»³.

Еще один скрябинский современник свидетельствовал: «В его игре отобразилась и вся его одухотворенная легкость, столь для него характерная во всех проявлениях: *в походке, например, в движениях, в жестикациях и вскидывании головы — в разговорах...* Характер его игры был неотделимо связан с характером посадки его за инструментом. Он всегда сидел на несколько большем, чем обычно, отстоянии от клавиатуры. Он сидел, *откинув торс и вздернув голову*. Вот тут-то и казалось, что пальцы его не падали на клавиатуру, а *как бы порхали над ней* (подчеркнуто Пастернаком. — А. М.)»⁴.

Музыкант, присутствовавший на одном из домашних выступлений Скрябина в 1890 году, вспоминал, в частности: «В исполнении пианиста его пьесы казались импровизациями, как бы тут же рождавшимися, еще носившими неостывший пыл творческого вдохновения: столько полетности, свободы и прихотливости было в его игре, такой свежестью и непосредственностью веяло от нее. Пленителен был уже самый звук инструмента *под магическими пальцами его красивых, холеных небольших рук*. На всем исполнении лежала

1 Монигетти О. Воспоминания // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель / сост. О. М. Томпакова. М., 1994. С. 25. Здесь и далее курсив в цитатах, если он специально не оговорен, принадлежит автору настоящей статьи.

2 Неменова-Луниц М. Отрывки из воспоминаний о А. Н. Скрябине // Музыкальный современник, 1916, дек.-январь, кн. 4, 5. С. 99.

3 Оголевец В. Александр Николаевич Скрябин // Человек. Художник. Мыслитель. М., 1994. С. 81.

4 Пастернак А. Л. Воспоминания. М., 2002. С. 153.



печать индивидуальности и высокого изящества душевного строя, отражавшегося в изяществе *внешней формы*⁵.

Очевидец выступлений пианиста в январе 1912 года в Екатеринодаре (ныне — Краснодар) писал: «Наиболее значительным впечатлением этих дней была игра Скрябина в узком кругу слушателей. Освобожденная от всех средостений концертной обстановки, не связанная ни программой, ни анонсированием исполняемого, игра эта была полным и безраздельным погружением в музыкальную стихию — как для слушателей, так и для исполнителя. В полумраке кабинета (А. Н. любил иногда „засурдинное“ освещение) мягко рисовались *контуры его фигуры, пластика его фортепианных жестов. Слегка приподнятая голова, корпус — то откинутый к спинке стула (в „истомных“ моментах), то выпрямленный в повелительно-волевой позе (в моменты подъема)*»⁶.

Примерно в этому же времени относятся воспоминания актрисы Алисы Коонен, впервые попавшей на концерт пианиста: «Осветилась сцена, и в напряженной тишине показалась небольшая *фигурка* Скрябина. В глаза бросились *капризно закинутая голова и пушистые усы*. Словно не замечая неистовых аплодисментов, Скрябин, подойдя к роялю, тщательно, по-хозяйски, поправил подушку на стуле и сел. *Лицо его преобразилось. Глаза смотрели прямо перед собой, мимо рояля. Руки с какой-то удивительной легкостью едва коснулись клавишей*, в то же время музыка хлынула могучим потоком <...> Нервный темперамент Скрябина действовал властно и требовательно. В этом маленьком человеке чувствовалась какая-то огромная сила»⁷.

Вспоминая более позднюю встречу с пианистом у него дома, Коонен писала: «...Он встал и подошел к роялю.

Повернул выключатель, комната осветилась голубым светом. Его небольшая *фигурка* в этом призрачном свете показалась мне особенно хрупкой и легкой. *Глаза полузакрыты. Руки едва касаются клавишей*. И зазвучало его *piano pianissimo*, которое всегда с таким трепетом ждала скрябинская публика в концертном зале. Звук почти не слышен. Он только чувствуется. Но какая в нем покоряющая сила!»⁸...

Мы специально привели достаточно много разных наблюдений о скрябинской пантомимике во время игры (их можно было бы без труда умножить), чтобы показать, что эта сторона его исполнительского стиля постоянно обращала на себя внимание как слушателей, так и критиков и была весьма значимой в его интерпретаторском искусстве. Скажем сразу, что нам не приходилось встречаться при изучении искусства других артистов (кроме Ф. Листа) с проявлениями столь пристального интереса аудитории к внешней стороне исполнения.

Особенно много интереснейших свидетельств об игре Скрябина оставил Л. Л. Сабанеев, один из ближайших друзей гениального музыканта, посещавший его выступления на концертах и много общавшийся с ним в домашней обстановке. «Как помню, — отмечал мемуарист, — Скрябин выходил на эстраду, нервный и маленький, но всегда с победоносным видом. Его усы и внешность как-то заносчиво выдвигались и в чем-то не вязались с его музыкой. Сидя за инструментом, он смотрел вверх и вперед, часто закрывая глаза, особенно в *pianissimo*, и его лицо выражало томление и наслаждение в эти моменты. Он сидел очень прямо за роялем, никогда не наклоняясь к клавиатуре, никогда не ища в ней, как многие пианисты, а напротив, часто откидываясь назад. Моментами он подпрыгивал на стуле и как бы задыхался от внутренней эмоции <...> Эта фигура вдохновенного Скрябина за черным роялем в полупогашенных огнях залы⁹, темная масса энту-

5 Оссовский А. В. Юный Скрябин // Оссовский А. В. Избранные статьи. Воспоминания / ред.-сост. Е. Бронфин. Л., 1961. С. 324.

6 Дроздов А. Воспоминания о А. Н. Скрябине // Сов. музыка, 1946, № 12. С. 72–73.

7 Коонен А. Страницы жизни. М., 1975. С. 122.

8 Там же. С. 128.

9 Затемнение зала и сцены использовали подчас в своей концертной практике также, например, Ф. Лист и И. Падеревский.

зиастов, замерших около высокой эстрады, его устремленный вывыс взор и полузакрытые глаза и звуки бесконечного томления, шедшие из этого одухотворенного рояля, — эта картина стоит как живая в моей памяти»¹⁰.

Особую пластическую выразительность в игре Скрябина по-своему, с помощью оригинальных образных сравнений отмечали известные поэты и прозаики того времени. В частности, К. Бальмонт писал об игре «маленького, хрупкого, звенящего эльфа»: *«Его рука порхала, как летние стрекозы, у которых крылышко есть солнечное зеркальце, и как пляшут в вулканическом огне саламандры...»*¹¹.

На внешнее поведение музицирующего Скрябина обращал внимание и А. Белый: «Скрябин сел за рояль; *гибко откинулся*; поставил вверх выпяченные усы; *взвесил в воздухе ручку, ею поворачивал*; и разрезвился на клавишах, *откинувшись еще более*; впечатление от игры его — скорей впечатление изящнейшей легкости, чем глубины»¹². Даже во время беседы Скрябин активно жестикулировал, и Белый зафиксировал этот своеобразный симбиоз зрительных и слуховых впечатлений: «В то время как тонкие пальчики бледной ручонки брали в воздухе эн-аккорды какие-то, аккомпанируя разговору, мизинчиком бралась нота „Кант“; средний палец захватывал тему „культура“; и вдруг — хоп — прыжок через ряд клавишей на клавиш: Блаватская! Четвертую ноту *не воспринимало уже ухо; воспринимались: встряс хохолка волос и очаровательная улыбка с движением руки...*»¹³.

Деятели искусства, пытаясь описать и живо запечатлеть пластические проявления пианиста во время игры, предлагали и более конкретные образы. Бальмонт говорил о музицирующем Скрябине: «Точно он не на фортепиано играет, а ласкает любимую женщину»¹⁴. Такое сравнение не случайно: Сабанеев отмечал «страшный, предельный эротизм Скрябина, бывший через край в его сочинениях, *проявляющийся в его игре, в этих сладострастных, утонченно чувственных касаниях к звукам*, в этих спазматических ритмах, которые возбуждали его как осязание...»¹⁵. По мнению Сабанеева, один из известных карандашных набросков Л. О. Пастернака «очень точно передает позу и силуэт Скрябина во время исполнения им „ласкательных“ моментов своей музыки»¹⁶.

Скрябин в своей жестикуляции не ограничивался только ласкательными движениями, «звуковыми ласканиями» (по выражению Сабанеева) — тем, что часто обозначают выражением «ласкать клавиатуру». Контрастные пластические приемы игры пианиста описывал, в частности, В. Г. Каратыгин в 1912 году, обращая внимание на «его манеру брать иные арпеджио каким-то цепким, хищным ударом, его искусство давать, когда нужно, звуки полные таинственной истомы, лени, изнеможения...»¹⁷. Уже приводилось определение контрастных движений скрябинских рук Бальмонтом, сравнивав-

шим эти движения то с порханием стрекозы, то с «плясками» огненных саламандр.

Полярные звуковые и пантомимические проявления в исполнительском процессе артиста отмечал и Сабанеев: «Интимный, нежный и обольстительный звук Скрябина был непередаваем. Этой огромной тайной звука он владел в совершенстве. Звук в *piànissimo* открывал ему свое полное очарование, он касался клавиш словно поцелуями, и его виртуозная педаль обволакивала эти звуки слоями каких-то странных отзвуков, которых никто из пианистов не мог воспроизвести. В сильных моментах он был изумительно нервен — эта нервность действовала как электрический ток, но красота звука тут изменяла ему»¹⁸.

Удивительно активными при исполнении были лицо и глаза Скрябина. «Особенно в эти моменты растворения, ласкающей нежности, — вспоминал современник, — Александр Николаевич играл, как-то по-особенному *поглядывая* на свои руки, с невыразимо томным и чувственным *взором*, как-то *смотря* и вверх и вбок одновременно»¹⁹. «Одно время, — указывал тот же мемуарист, — Скрябин увлекался внезапной перестройкой настроения в течение одной фразы. Эти свои ощущения он передавал *не только звуками*, но еще *своеобразной и оригинальной мимикой и жестами*, которые большей частью были очень странны, как-то несколько кошмарны, „сонны“ по своим настроениям, галлюцинаторны. Это были какие-то внезапные паузы *жестов*, вопросительные и томительные *взоры*, он как-то внезапно раскрывал широко *глаза* после того, как они бывали томно полузакрыты, точно увидев видение»²⁰.

Кто-то воспринимал внешние экспрессивные особенности Скрябина-пианиста как органичные. «Все это, — отмечал очевидец, описав проявления скрябинской пантомимики за роялем, — было его естественной сущностью и исключало любое представление о театральности и наигранности. Наоборот, весь его вид, его костюмы и характер „подачи“ были направлены, скорее, к обратному, менее всего „артистическому“ облику»²¹.

Но необычность такого способа существования за инструментом все же приводила к тому, что далеко не всеми, не всегда и не сразу проявления мимико-жестовой экспрессии Скрябина за фортепиано принимались. Нередко они вызывали раздражение и неприятие.

Критик одной из газет писал: «Довольно незначительная величина как пианист-виртуоз г. Скрябин иногда положительно отталкивает непредубежденного в его пользу слушателя своей *манерой держаться на эстраде и за фортепиано. Здесь все неестественно, экзальтировано, рассчитано на эффект и позу*. Но и оставляя это в стороне, нельзя, относясь к г. Скрябину вполне беспристрастно, придать в особенный восторг от его исполнения...»²². Другой современник констатировал, говоря о Скрябине: «Перед нами сидел молодой слабоватый пианист, *капризно и манерно позировавший перед слушателями*»²³. Попутно заметим, что аналогичные негативные оценки как виртуозной составляющей, так и пантомимической стороны исполнения подчас адресовались Григу-пианисту, на основании чего его манеру игры кое-кто из рецензентов даже относил к любительской²⁴.

10 Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 51–52. В дальнейшем для краткости этот часто цитируемый источник обозначается сокращенно: Сабанеев Л.

11 Бальмонт К. Д. Светозвук в Природе и Световая Симфония Скрябина. М., 1917. С. 23–24. Нельзя не отметить попутно, что Бальмонт в своей манере читать стихи и разговаривать во многом походил на Скрябина, используя, в частности, богатые возможности пантомимики. Современник восхищался тем, «какая тонкая, прихотливая гамма проходит на его истощенном бледном лице, какую неуловимую грацию оно излучает» (Белый А. Луг зеленый. М., 1910). Другой очевидец отмечал: «Бальмонт любил позу. Да это и понятно. Постоянно окруженный поклонением, он считал нужным держаться так, как, по его мнению, должен держаться великий поэт. Он откидывал голову, хмурил брови... (Тэффи Н. А. Бальмонт. Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993). На известном портрете Бальмонта, выполненном В. А. Серовым (1905), поэт и писатель изображен так, что совершенно очевидно его сильное внешнее сходство со Скрябиным.

12 Белый А. Между двух революций. Л., 1934. С. 349.

13 Там же. С. 348.

14 Цит. по: Сабанеев Л. С. 121.

15 Сабанеев Л. С. 126.

16 Там же. С. 84.

17 Каратыгин В. Г. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы. Л., 1927. С. 126.

18 Сабанеев Л. С. 52.

19 Там же. С. 121.

20 Там же. С. 135–136.

21 Пастернак А. Л. Воспоминания. С. 153.

22 Московские ведомости, 1910, 16 дек.

23 Цит. по: Шаборкина Т. Заметки о Скрябине-исполнителе. Цит. изд. С. 221.

24 В стокогольмской газете «Даглит Аллеханда» от 7.12.1876 в рецензии на выступление Грига с женой указывалось: «Как исполнители они оба, собственно, лишь дилетанты и сами определенно не претендуют на какое-либо иное звание... Внешняя манера держаться перед публикой как г-на, так и г-жи Григ отмечена известной аффектацией, затемняющей впечатление» (цит. по: Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ — человек и худож-

Не сразу принял (если вообще принял) скрябинскую мимико-жестовую выразительность во время игры Сабанеев. Вот как он писал об этом: «Скрябин сел за инструмент. Сейчас же лицо у него изменилось. Я и потом замечал всегда, что он садился за рояль всегда как-то преображаясь, лицо его становилось далеким, он смотрел мимо рояля вперед и вверх, глаза его немного закрывались. *Сначала это могло показаться даже позой, и притом не лишенной некоторой сентиментальности. Не скрою, что и я подумал плохо; „закатывает глаза, как барышня“, — подумал я и вспомнил ядовитые слова моего брата об „усатой музыке для испорченных институток“*²⁵ <...> Но звуки, которые раздались, отвлекли мои мысли: они вовсе не годились даже для „испорченных институток“».

Впрочем, Сабанеев все-таки не до конца принял скрябинский стиль игры и стиль его сценического поведения. В статье 1959 года он писал, отмечая элементы позы во взглядах художников-символистов: «<...>

Что касается Скрябина, то *поза у него тоже безусловно была (даже в его выступлениях в концертах)*, но она смягчалась его благовоспитанным джентльменством и, как я думаю, боязнь пошлости, неизменно сопутствующей всякому гениальничанию²⁶».

Даже близкие по духу и общему композиторскому стилю художники не всегда принимали исполнительскую манеру друг друга. «Игру Скрябина, — сообщал Асафьев, — Лядов очень ценил, лишь изредка ворча: „Ну, зачем позировать и нервничает на эстраде — могут принять за «кривлянье» и перенести на музыку, а ведь это у него все естественно!²⁷...»

О косвенном неприятии скрябинской пантомимической стороны игры свидетельствует описание сценического поведения Фейнберга на концерте в 1912 году (пианисту в то время было 22 года), оставленное М. Ф. Гнесиным, сидевшим в зале, кстати говоря, рядом с автором «Прометейя». Гнесин отмечал: «Помню, как Фейнберг появился на эстраде. Молодой, необыкновенно нервный артист, он — *во всей повадке своей, во всех „приемах артистических переживаний“* — находился тогда под страшным влиянием Скрябина. Он исполнил сонату и несколько пьес Метнера. И это объединение *скрябиноподобной взвинченности, маленьких „экстазов“ на стуле за фортепиано* с музыкой Метнера меня лично как-то раздражало, как что-то противоестественное и ложное (хотя играл он искренно-вдохновенно, очень тонко)²⁸».

Приведенное словесное описание вызывает в памяти следующее наблюдение Сабанеева: «Скрябин заиграл опять то же. Это казалось очень новым и даже очень диким. Я видел на лицах некоторых смешанные чувства. Какие-то судороги звуков, которые еще подчеркивались этой нервной игрой.



Скрябин подскакивал на стуле в миг этих нервных судорог звуков — он был слабосилен как пианист, а хотел дать мощност звука, подобную оркестровой²⁹».

Даже воспринимая музыку в чужом исполнении, Скрябин пантомимически отзывался на нее также (если не более) обостренно, как если бы он сам с ней выступал³⁰. Сабанеев описывает поведение автора при исполнении его Третьей симфонии: «Скрябин сидел в боковой ложе, он был нервен, иногда вдруг привставал, подскакивал, затем садился <...> Я заметил, что слушая свою музыку, Скрябин иногда как-то странно замирал лицом, глаза его закрывались и вид выражал почти физиологическое наслаждение, открывая веки, он смотрел ввысь, как бы желая улететь, а в моменты напряжения музыки дышал порывисто и нервно, иногда хватался обеими руками за свой стул. Я редко видел столь подвижное лицо и фигуру у композитора во время слушания своей собственной музыки: он как будто не стеснялся прятать свои глубокие переживания от нее...³¹».

Ярко выраженная мимико-жестовая экспрессия Скрябина-артиста особенно бросалась в глаза на фоне чрезвычайно строгой манеры держаться на сцене некоторых пианистов — его современников. Так, рецензенты сравнивали облик Зилоти на эстраде то с внешностью сельского священника³², то с внешним видом баптистского проповедника³³, имея в виду, разумеется, не только наружное сходство, но и особый бесстрастно-отстраненный способ держаться на людях.

В рахманиновском поведении за роялем видели что-то подобное. «Неизгладимым остался в памяти и внешний облик Рахманинова, — писал современник, — коротко остриженные

ник. М., 1986. С. 336).

25 Сабанеев Л. С. 50.

26 Сабанеев Л. Л. Скрябин-мыслитель // Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. М., 2005. С. 66.

27 Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Шопен, каким мы его слышим. Сб. ст. / Сост.-ред. С. М. Хентова. М., 1970. С. 74.

28 Гнесин М. Воспоминания о Скрябине // Памяти Михаила Кесаревиича Михайлова. Сб. материалов и статей к 100-летию со дня рождения (1904–2004) / Сост. и отв. ред. Г. Некрасова. СПб., 2005. С. 67.

29 Сабанеев Л. С. 50.

30 Учеными установлено, что слушая музыку, человек подсознательно пропевает мелодию и непроизвольно воспроизводит в микродвижениях метроритмический рисунок. По-видимому, Скрябин, слушая сочинения, тем более, свои, не только внутренне интонировал их, но еще и проживал как актер, что бессознательно, инстинктивно проявлялось вовне.

31 Сабанеев Л. С. 34.

32 Цит. по: Barber Ch. Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. Maryland, 2002. P. 65.

33 Ibid. P. 72.



волосы, воротник бубличком, повязанный черным галстуком, какое-то аскетическое выражение лица, фигура, обрамленная строгими линиями куртки, — скорее, фигура проповедника, чем артиста³⁴. Другой современник в своих воспоминаниях указывал на тот же самый сценический образ пианиста: «Рахманинов [на концертной эстраде] всегда был как бы суров, не улыбочив и до крайности серьезен. В движениях был необычайно прост, строг и скуп. Он одинаково хорошо играл как свое, так чужое, притом так, как если бы исполнял некую службу, скорее, церковную, нежели гражданскую. В те времена сказали бы даже не „службу“, а „служение“, имея в виду серьезность и аскетичность его игры и его *отношение* к игре³⁵. Еще один современник отмечал «рыцарственно-строгий и суровый облик Рахманинова на эстраде, внутреннюю волевою сосредоточенность, сказывавшуюся на всем том, что можно назвать благородством артиста...»³⁶.

Один из очевидцев выступлений знаменитого скрябинского антипода указывал: «Обычно характер исполнителя выдает посадка его перед инструментом. За роялем Рахманинов сидел с той же серьезностью и столь же просто, как сидел бы за своим рабочим столом или даже за обеденным, за тарелкой супа, то есть столь же прозаически просто, как бы забыв, сколько пар глаз устремлено в этот миг на него, на его руки, пальцы, на голову, на педали. Таким прямосидящим, с несколько склоненной головой и почти неподвижным торсом, запомнился он мне³⁷».

Показательна также сделанная рецензентом образная зарисовка выступления Рахманинова со своим Вторым фортепианным концертом (дирижер — В. И. Сафонов) в Вене в январе

1903 года: «Лютая стужа окутывает нас в первой части сочинения. Мы чувствуем ее с удвоенной силой, когда поднимаем глаза на композитора, который сам и сидит за фортепиано. Кажется, что его острый профиль, его неподвижное выражение лица и высокая, стройная фигура принадлежит, скорее, смотрящему далеко в будущее государственному деятелю, нежели раздираемому страстями художнику³⁸».

Сходно с предыдущими изображение выходящего на сцену Рахманинова, выполненное английским музыкальным критиком и музыковедом Эрнестом Ньюменом: «Когда он появляется на эстраде, то кажется выше ростом, худее и утомленнее, чем обычно; он выходит на эстраду, как осужденный на эшафот. Смотрит перед собой на рояль, как будто перед ним плаха. Затем, по-видимому, решив, что через это испытание нужно пройти, он опускает руки на ненавистный предмет...»³⁹. Более коротко и бодро писал об этом же в своем дневнике Прокофьев: «Рахманинов держит себя олимпийцем...»⁴⁰.

Такое общее впечатление от игры Зилоти⁴¹ и Рахманинова могло возникнуть из-за казалось бы практически полного отсутствия у них в процессе выступления внешней экспрессии выражения и пантомимического оттенения характера исполняемого произведения. Правда, тот факт, что и эта «манера» (ведь отсутствие манеры тоже манера) бросалась в глаза и привлекала внимание критиков, говорит не об отсутствии какого-либо внешнего способа выражения у двух названных пианистов, а о том, что он был совершенно иной в сравнении, например, со Скрябиным и артистами его типа. Кроме того, разве по-своему не выразительно само по себе следующее, казалось бы, антивыразительное окончание одного из выступлений Рахманинова, подробно описанное очевидцем: «Помню, как однажды после исполнения фортепианного концерта весь зал бушевал аплодисментами, прорезаемыми восторженными выкриками, — отмечал свидетель происходившего. — Рахманинов все не вставал, а продолжал сидеть у рояля с опущенной головой, склонившись над клавиатурой. Он все еще не мог выйти из того прекрасного мира, в котором пребывал и красотой которого так щедро одаривал и нас. Потом он встал, отсутствующим взором окинул зал, как-то механически-деревяннo поклонился и быстрым шагом ушел с эстрады⁴²».

Как видим, так или иначе внешняя экспрессия игры артиста проявляется всегда, и о ее важности для посетителей концертов издавна говорили многие музыканты⁴³. Отмечали ее и просвещенные любители музыки.

Так, А. Л. Пастернак (1893–1982) — известный архитектор, сын академика живописи и концертирующей пианистки, брат знаменитого литератора, сравнивая исполнительские манеры ведущих пианистов своего времени, воспринимал их игру не только, по его словам, «физически» [то есть исключительно на слух], но и «как бы „зрительным“ ухом⁴⁴» [то есть в комплексе с визуальными впечатлениями]. Не случайно в своих «Воспоминаниях», вышедших из печати в 1983 году, он оста-

34 Музалевский В. Записки музыканта. Л., 1969. С. 39.

35 Пастернак А. Л. Воспоминания. М., 2002. С. 150. Курсив Пастернака.

36 Асафьев Б. В. О музыке XX века. Л., 1982. С. 38.

37 Пастернак А. Л. Воспоминания. С. 150.

38 Muntz M. Konzerten // «Die Zeit», 1903. 16 Jan. S. 5.

39 Цит. по: Рахманинов в квадрате / Сост. Н. Енукидзе. М., 2008. С. 24.

40 См. там же. С. 25.

41 Более подробно об исполнительском стиле Зилоти, в том числе и о пластической стороне его игры см.: Меркулов А. «Пианист с самообладанием...» // Муз. академия, 2016. № 2. С. 65–74.

42 Бушен А. Д. Из воспоминаний о далеком прошлом // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: В 2-х кн. Кн. 2. Изд. 2-е, доп. Л., 1988. С. 68.

43 Рассмотрению роли внешнего образа исполнителя, его пантомимической выразительности и пластики движений во время игры посвящены несколько статей автора этих строк. См., в частности: Меркулов А. «Жест есть не движение тела, а движение души» (мимика и жестикуляция в искусстве пианиста) // «PianoФорум», 2013. № 2. С. 72–83; Меркулов А. «Мы на концерте слушаем и глазами» // «Музыкант-классик», 2013. №9–10, с. 6–11; 2014. № 1–2, с. 8–11; № 3–4, с. 6–10; Меркулов А. Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств // Ученые записки РАМ им. Гнесиных, 2014. Ч. 1. № 1, с. 35–50; Ч. 2. № 2, с. 23–48.

44 Пастернак А. Л. Воспоминания. С. 153.

вил потомкам замечательные «пантомимические портреты» Скрябина, Рахманинова, Ф. Бузони (которого назвал «полнопротивоположностью Рахманинову»⁴⁵), И. Гофмана⁴⁶, Р.И. Кауфман-Пастернак (своей матери, концертирующей пианистки, ученицы Т. Лешетицкого⁴⁷) и других...

После всего отмеченного невозможно не задаться вопросом: осознавал ли сам Скрябин указанные пантомимические особенности своей игры? И, если осознавал, то как к ним относился? Быть может, он считал их собственными досадными сценическими излишествами, произвольно возникающими из-за перевозбуждения, но ничего не мог с собой поделаться на эстраде?

Отвечая на этот вопрос, можно смело утверждать: Скрябин не только не считал внешние экспрессивные приемы выразительности бесполезными и избыточными, но, наоборот, полагал, что *они совершенно необходимы исполнителю* во время выступления для максимально полного воплощения содержания музыкального произведения.

Вот его слова, в которых удивительно емко отражена его позиция по данному вопросу (не случайно главную смысловую часть этого высказывания мы поместили в качестве эпиграфа в начале нашей статьи). «Жесты должны обуславливаться самим произведением, они должны выражать произведение. Этот жест пианиста должен быть тоже частью его творения. Как можно обойтись без соответствующего жеста — я не понимаю! Например, когда *это* играть (он играл какую-нибудь „растворенно-ласкательную“ вещь из своих) — как же тут не сделать *так*?!»⁴⁸ И он, по рассказу Сабанеева, «делал один из своих характерных жестов, выражавших одновременно и блаженство растворения, и острую негу, и какую-то опьяненность...»⁴⁹.

«Скрябин не любил пианистов, — продолжает мемуарист, — которые делают некрасивые жесты во время игры — „играют, точно белье стирают“, не любил, когда „нюхают клавиатуру“⁵⁰. Одновременно он отвергал и некоторые — тоже некрасивые — экстравагантные приемы другого рода, казавшиеся ему, по-видимому, примитивными, грубыми и банальными. Сабанеев писал: «Скрябин иногда изображал, как „его пианисты будут играть“. Объектом этого юмористического изображения была часто Четвертая соната — ее конец. Александр Николаевич садился за инструмент и играл эти торжественные аккорды совершенно неритмично, затягивая первую четверть и комкая остальные, а окончив, отдергивал

45 Там же. С.150–151. «Я ощущал Бузони на эстраде за роялем, — писал Пастернак, — восторженным маньяком от музыки и ее преданнейшим проводником... Когда он сидел за роялем, а вернее, вовсе чуть не лежал на нем, он совершенно уходил в мир исполняемой музыки, забывая все, что его окружало... Он сопел, хрипел достаточно громко; в особо патетических местах он подпевал настолько достоверно, ничего не замечая и себя не слыша, что заражал этим публику, которая, отлично ловя все эти дополнительные, ненужные звучания, все ему прощала, очарованная его игрой и передачей музыки. Ему прощалось и то, что он, по-видимому, вовсе не интересовался эффектом своей игры: он стремительно уходил в артистическую, одним полклоном головы выражая, что он принял к сведению овации зала».

46 См.: Пастернак А.Л. Воспоминания. С. 295. «Взлеты рук, что бывает сплошь и рядом, — отмечал мемуарист, — редко кто делает красиво и убедительно. Я вспоминаю, например, игру Иосифа Гофмана... и мысленно сравниваю с игрой Г.Г.Нейгауза. Он, как и Гофман, только изредка вскидывал руки и свою шевелюру — всегда артистично и в высшей степени элегантно. Его сын, Станислав Нейгауз — делает это еще красивее, еще аристократичней — в этом также сказывается большой артист».

47 «Перед роялем сидя, мать держалась спокойно и просто, — констатировал сын. — Она сидела, с виду, как-то бесстрастно, как будто даже безучастно, но внутренне — в огне. Все ее видимые движения были заурядны, просты и лаконичны... Даже в особо сильных или трудных для исполнения местах, при более тяжелых ударах, когда обычно руки взлетают, как бы желая оторваться от клавиатуры или от туловища исполнителя, я не припомню чего-либо подобного в ее игре; школа Лешетицкого, говорила она, вырабатывала и добивалась тяжелого удара только в развитии силы в мускулатуре руки, а не в броске и весе» (Пастернак А.Л. Воспоминания. С. 294).

48 Цит. по: Сабанеев Л. С. 220. Курсив Сабанеева. — А. М.

49 См. там же.

50 Там же.

руки как бы обжегшись — это был ненавидимый им жест пианистов»⁵¹.

Надо сказать, что и Рахманинов говорил о значении внешнего вида артиста на сцене. Давая интервью в 1927 году, он рассуждал следующим образом: «Облик музыканта играет очень большую роль. Если *внешность*⁵² как таковую не принимать в расчет, тогда почему бы не слушать фонограф или радио? Почему в конце концов ходят на концерты? Возьмите такой конкретный пример. Мистер Крейслер обладает потрясающей индивидуальностью. Он выходит на эстраду, играет и побеждает. Вы знаете, как он побеждает. Теперь давайте представим, что в концерте он будет играть за занавесом. Как вы думаете, придет ли публика в такой же восторг, как обычно? Конечно, нет. Облик музыканта сознательно или бессознательно влияет на публику... Я настаиваю на своем мнении, что облик музыканта, появляющегося на публике, оказывает большое влияние на его успех»⁵³.

При этом Рахманинов указывал однажды (в письме М.А. Слонову от 9 ноября 1895 года) на неподобающее сценическое поведение итальянской скрипачки Терезины Туа, с которой в то время выступал в ансамбле: «Она <...> имела, конечно, большой успех. Кстати, играет она не особенно: техника из средних. Зато глазами и улыбкой играет перед публикой замечательно. Артистка она не серьезная, хотя безусловно талантливая. Но ее сладких улыбок перед публикой, ее обрываний на высоких нотах, ее фермат (на манер Мазини) все-таки без злости переносить не могу».

Разумеется, у больших артистов о такого рода «игре на публику» и «хлопотании лицом» не может быть и речи, хотя внешние проявления экспрессии у них могут быть весьма разными. У Скрябина значительная мимико-жестовая выразительность при игре была неразрывно связана с внутренним содержанием его произведений и была призвана дополнительно разъяснить слушателям смысл музыки. Много конкретных случаев такого соединения — с указанием определенных эпизодов и даже приведением нотных примеров — подробно описал в своих воспоминаниях Сабанеев. Вот лишь некоторые из такого рода показательных свидетельств.

«Это — искры, огненный фонтан... искрометный, — говорил Скрябин об эпизодах [из Седьмой сонаты, т. 73–74 и аналогичные им], где арпеджио-форшлаги излагают и окружают тему будущего „танца“. Когда он играл эти „искрометности“ и „взлеты“, то сам как бы собирался взлететь или рассыпаться искрами... Он напряженно дышал и подскакивал на стуле, точно в самом деле хотел отделиться от него, смотрел куда-то вверх, почти закинув голову...»⁵⁴.

Другой пример из этой же сонаты (т. 98–99), приводимый Сабанеевым. «При этом эпизоде Скрябин делал странное, „внимательное лицо“, озираясь на своего собеседника... „Правда, это странные гармонии?.. Правда, как *странно*?“ — спрашивал он. — Что-то сонное и кошмарное было в его тоне и во взгляде его словно галлюцинирующих глаз...»⁵⁵.

51 Сабанеев Л. С. 297.

52 В опубликованном переводе слово «person» переведено на русский неверно, как «личность». Из контекста очевидно, что в данном случае правильнее использовать другое значение этого же слова — «внешность».

53 Рахманинов С. Литературное наследие в 3-х томах. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / ред.-сост. З. А. Апетян. М., 1978. С. 98. Попробуем предположительно разъяснить конкретное содержание сказанного Рахманиновым с помощью слов А. Шнабеля, который отмечал: «Фриц Крейслер, а также и Падеревский, всегда появлялись на эстраде в таком облике, что казалось, будто у Атласа (Атлас или Атлант — титан в древнегреческой мифологии. — А. М.) по сравнению с ними было совсем легкое задание: они словно несли на себе все страдания человечества» (Шнабель А. Моя жизнь и музыка. Пер. с англ. Я. Резникова // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 3, 1967. С. 171).

54 Сабанеев Л. С. 159.

55 Там же. С. 159–160. Курсив Сабанеева.

«Вот она [вторая тема в коде Седьмой сонаты] постепенно открывается, — говорил Скрябин, начиная играть последующие развивающиеся „взлеты“, когда в левой руке звучит тема „воли“. И его правая рука действительно совершала какие-то взлеты...⁵⁶». «А тут [немного далее] наступает „vertige“ — это полное головокружение... это уже вот что... И он делал какое-то выразительное вращательное движение руками, долженствовавшее изображать этот „vertige“ [фрагменты, снабженные композитором в нотном тексте ремарками „en un vertige“]⁵⁷». «Затем шли, — продолжает описание Сабанеев, — огненные искры, переходившие в тот грандиозный заключительный набат, во время которого Александр Николаевич уже по-настоящему подсказывал за инструментом...⁵⁸».

Описывает мемуарист и манеру исполнения Скрябиным отдельных эпизодов своей Шестой сонаты. «В ней он любил наигрывать вторую тему и мрачные тревожные набаты, во время которых он сам делал какое-то „испуганное“ лицо и даже жестами выражал некоторое содрогание, как бы в лицезрении неких кошмарных признаков⁵⁹ <...> Его любимые места были эти „кошмарные звоны“ и опять „взлеты“... „Здесь уже не так, как в Седьмой сонате, — говаривал он, — это **бедовые** звоны... в них есть **нехорошее**“... Он играл их мрачно-отрывисто, при этом поглядывал в сторону как бы видя призрак, что-то из области **нехорошего**...⁶⁰».

В Девятой сонате, как свидетельствует Сабанеев, чрезвычайно любимым местом было проведение второй темы на фоне нервно мерцающих фигураций правой руки. «При каждом таком судорожном изменении ритма фигурации, — поясняет мемуарист, — Скрябин сам как бы вздрагивал, словно пронзаемый электрическим током, а потом точно растворялся в небывалой неге⁶¹».

В фортепианной пьесе «Etrangete» («Странность») ор. 63 № 2) Скрябин, по сообщению Сабанеева, видел свою знакомую «энигму»⁶². «Тут только она совсем **склизкая** в довершение всего, и ее совсем уже не поймашь», — говорил композитор, восхищаясь свойством музыки изображать. «И он играл „Etrangete“, — описывает мемуарист, — причем все его лицо и жесты действительно очень наглядно изображали идею крылатого, членистого, женского существа, не то женщины-эльфа, не то насекомого, „вдобавок склизкую“ и необычайно кокетливую, „бедовую“⁶³».

Во всех приведенных случаях мы наблюдаем в игре Скрябина четкий параллелизм действия музыкально-языковых, композиторских приемов выразительности и исполнительских выразительных средств, включая мимико-жестовые. О том, что подобное единство внутреннего и внешнего было неукоснительным, говорит такой показательный пример, когда пианист отказался от ярко выраженных пантомимических приемов ради выявления особого характера музыкального эпизода. Вот как об этом пишет Сабанеев.

Начало коды Седьмой сонаты с изложением второй темы «в просветленном виде», вспоминает мемуарист, было любимейшим фрагментом Скрябина. «Это место он играл совершенно неподобно, как-то едва касаясь пальцами, с **минимумом внешней динамической экспрессии**, но с какой-то **затаенной внутренней экспрессией**...⁶⁴». Обратим еще раз

внимание, что тот же автор отмечает, что Скрябин на фоне активной жестикуляции иногда использовал **внезапные паузы жеста**, то есть сознательный отказ от всякой жестикуляции, если того требовало содержание воссоздаваемого музыкального фрагмента.

Справедливости ради необходимо указать, что отмеченная неразрывность внутреннего и внешнего в пианизме Скрябина изредка нарушалась, о чем можно судить по одной из рецензий Каратыгина. Критик писал: «В концерте своем Скрябин по обыкновению играл только себя и играл в обычной своей манере, проникнувшись тем духом „лермонтовской“ страстной восторженности, стремительности, пламенности, который присущ и композициям Скрябина и который по совершенному совпадению между художественным смыслом исполняемого и характером исполнения заставляет слушателя испытывать очарование необыкновенное. Надо, впрочем, заметить, что **совпадение это достигается Скрябиным не всегда**. Бесподобно выходят у него такие пьесы, как „Fragilite“, „Etrangete“, Поэмы 32-го и 69-го опусов, Седьмая соната, в которой нервность и экзальтированность доведена до границ лихорадочного исступления, великолепная Девятая соната, где конвульсивная напряженность некоторых эпизодов так интересно сопоставлена с попытками обуздать психологические ураганы воздействием на них пластических, умиротворяющих начал (первая тема), — вообще все вещи, относящиеся к периоду полного расцвета творческого таланта композитора. **Напротив, ранние произведения, еще овеянные духом Шопена, менее удаются Скрябину**. Те резкие градации темпов, силы и экспрессии (выраженной, по-видимому, в том числе и внешне. — А. М.), которые Скрябин применяет при исполнении своих старых, еще очень простых и по настроению, и по приемам письма прелюдов, этюдов, мазурок, — **дают подчас впечатление преувеличенных и манерных**»⁶⁵.

Тонкие наблюдения рецензента весьма примечательны. Уж если исполнительская манера самого Скрябина, соответствовавшая его сочинениям зрелого периода, вступала в противоречие с духом его ранних произведений, то насколько же трудно было другим пианистам в начале XX века, особенно при жизни композитора, отвечать требуемым разной скрябинской музыкой параметрам интерпретации, включая весь комплекс специфических исполнительских выразительных средств.

Здесь уместно, на наш взгляд, вернуться к противоположности исполнительских стилей Скрябина и Рахманинова. Известно, что после смерти Скрябина Рахманинов в сезоне 1915/16 гг. дал несколько концертов памяти своего друга — концертов, программа которых включала только сочинения Скрябина или собственные и скрябинские. Не менее хорошо известно, что исполнение это не имело успеха — оно слишком отличалось от скрябинского, которое у всех еще было на слуху и, что тоже немаловажно, «на виду» или «на глазу», если можно так выразиться.

Показательны следующие строки Оссовского об этих рахманиновских выступлениях — строки музыканта, который неоднократно слышал Скрябина в концертах (его строки о скрябинской игре приводились выше).

«Как передать словами необычайно поразившее, сначала даже озадачившее неожиданностью впечатление от исполнения Рахманиновым музыки Скрябина? — задается вопросом автор воспоминаний и дает подробный и развернутый ответ

56 Сабанеев Л. С. 160.

57 Там же. С. 161.

58 Там же.

59 Там же. С. 127.

60 Там же. С. 161. Курсив Сабанеева.

61 Там же. С. 162.

62 Т. Ф. Шлецер так раскрывала содержание этого скрябинского образа: «Какое-то крылатое небольшое существо, не то женское, не то насекомое, но непременно женского пола, в ней есть что-то колючее и извивающееся, какая-то членистость. И оно страшно увертливое, в этой увертливости есть большое кокетство. И никак его не поймашь...» (Сабанеев Л. С. 164).

63 Сабанеев Л. С. 164. Курсив Сабанеева.

64 Сабанеев Л. С. 160.

65 Каратыгин В. Г. С. 209–210. Аналогичное явление отмечали многие, в том числе Яворский, который писал: «Под конец своей жизни Скрябин даже своим юношеским произведениям (например, Этюд cis-moll, ор. 2) старался исполнением придать эту, еще несвойственную им, напряженно-волевою предметную энергию [его поздних сочинений]» (Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. II. Ч. 1 / общ. ред. Д. Д. Шостаковича. М., 1987. С. 228).



приемов⁶⁸. Это внешнее различие, отражающее внутреннее, удачно запечатлено на рисунках Л. О. Пастернака.

Добавим, что знаменитая скрябинская манера «ласкать клавиши», использовать при игре движения пальцев «из рояля»⁶⁹ составляла полный контраст рахманиновскому способу движения рук «в рояль», приему «прорастания пальцев в клавиатуру», «прощупывания каждого звука»⁷⁰, «манере глубоко вводить чуткие пальцы в клавиши, как в нечто очень упругое, упорное»⁷¹. Если Скрябин, как уже отмечалось, чаще всего сидел за инструментом, откинувшись от него, то Рахманинов, наоборот, обычно играл, как и Антон Рубинштейн, наклонившись к роялю, нависая над клавиатурой (эта разница в посадке очевидна и при сравнении указанных рисунков Пастернака). Если в игре Скрябина преобладал легкий полетный невесомый звук, то Рахманинов часто играл с достаточной весовой опорой⁷². Если современники отмечали каменное,

на него. — Пьесы были те же, множество раз слышанные от самого композитора, но смысл их, характер, экспрессия, стиль стали совсем иными. На хрупкие, трепетные, прозрачные, как бы из эфирных струй сотканые образы, еще так недавно возникавшие под магией рук Скрябина, еще живущие в памяти, стали наплывать новые, иные образы — плотные, прочные, резцом гравера четко очерченные; сдвигая прежние с мест, они возбуждали какое-то беспокойство, приводили в нервное, неуютное душевное состояние. Стремительный полет в безбрежность сменился решительной поступью по твердой земле <...> Это, конечно, не был тот Скрябин, образ которого навеки запечатлелся у всех слышавших, всех знавших его <...> При всем моем преклонении пред гениальным пианистом интерпретация Рахманиновым музыки Скрябина не заглохла в моей памяти неповторимого очарования исполнения самим Скрябиным его фортепианных произведений⁶⁶.

Нетрудно понять, что в словах мемуариста, относящихся к игре Скрябина на сцене, таких как «образ», «смысл», «характер», «экспрессия», «стиль», «неповторимое очарование», по-своему запечатлены не только уникальные звуковые особенности его исполнения, но и моменты неповторимой пластической манеры существования на эстраде — манеры, которая составляла полную противоположность пантомимическому бытию на сцене Рахманинова⁶⁷.

Действительно, два пианистических антипода — Рахманинов и Скрябин — привлекали внимание многих разностью сценических обликов, обусловленных несходством их художественных натур, образных миров, исполнительских

сосредоточенное, практически неизменное выражение лица у играющего Рахманинова, то у Скрябина, как мы убедились, оно во время выступлений было живым, активным, изменчивым. Если, наконец, Скрябин появлялся на сцене, как указывалось, с видом победителя⁷³, то, по свидетельству очевидца, «Рахманинов всегда выходил на эстраду сутулясь, причем так сильно, что его руки (от природы очень длинные) свисали до колен⁷⁴». Невозможно представить, чтобы Скрябин так же и уходил со сцены, как это делал Рахманинов.

Все отмеченное дает возможность предположить, что столь яркое несоответствие даже только зрительных образов двух музыкантов, исполнявших одни и те же скрябинские произведения, делало а priori невозможным для современников, еще хорошо помнивших сценический образ Скрябина, убедительное

66 Осовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове / сост. З. Апетян. Т. 1. Изд. 5-е, доп. М., 1988. С. 363–364. Курсивы мои. — А. М.

67 Несочетание рахманиновского стиля исполнения природе скрябинских произведений отмечал и Н. К. Метнер. Современник свидетельствовал: «Преклоняясь перед пианистическим дарованием Рахманинова, Николай Карлович в некоторых случаях критиковал его. Так, Метнер остался неудовлетворенным его исполнением сочинений Скрябина. Это было примерно через полгода после смерти Скрябина, когда Рахманинов дал клавиабенд из сочинений покойного. Метнер считал, что могучая индивидуальность Рахманинова заслоняла собою характерные черты скрябинской музыки и он ее как бы рахманиновал» (Васильев П. И. О моем учителе и друге // Н. К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы / сост. З. А. Апетян. М., 1981. С. 77).

68 Статей, в которых противопоставляются эти музыканты, немало. Назовем, к примеру, следующие двойные портреты: Сабанеев Л. Л. Рахманинов и Скрябин // Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России / сост. Т. Ю. Масловской, коммент. С. В. Грохотова. М., 2005. С. 71–75; Коган Г. Рахманинов и Скрябин // Коган Г. Избранные статьи. Вып. 3. М., 1985. С. 140–150. Особый пласт составляют многочисленные рецензии, выходявшие сразу после рахманиновских выступлений со скрябинскими сочинениями, в которых сравниваются стили обоих музыкантов.

69 Вот как об этом образно писал А. Л. Пастернак: «Как только возникли звуки игры Скрябина на рояле, даже если я сидел с закрытыми глазами, не глядя на руки и пальцы, тотчас же я ощущал и понимал, что пальцы его извлекали звук, не падая на клавишу, не ударяя по ней, что фактически происходило, а наоборот, отрываясь от клавиши и легкими движениями взлетая над клавишей. Создавалась полнейшая иллюзия, что он своей рукой и пальцами как бы вытягивает звук из инструмента — звук, столь же легкий, столь же отрывистый, но и столь же сильный» (Пастернак А. Л. Воспоминания. С. 152–153. Курсив Пастернака. — А. М.).

70 Гедике А. Ф. Памятные встречи // Воспоминания о Рахманинове / сост. З. Апетян. Т. 2. Изд. 5-е, доп. М., 1988. С. 9.

71 Асафьев Б. В. О музыке XX века. Цит. изд. С. 38.

72 Не случайно Скрябин язвил о «материальном» интонировании Рахманинова: «В его звуке так много материи, мяса, прямо окорока какие-то...» (Сабанеев Л. С. 220).

73 Таким же предстал в зрительном ряду на эстраде и Григ, пианизм которого очень близок скрябинскому. Современник писал об этом: «Маленький великий человек (ведь он — гений) обладает своеобразной манерой держаться... Он выходит на сцену твердо, самоуверенно...» (цит. по: Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ — человек и художник. С. 210).

74 См.: Мильштейн Я. И. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. Е. Калининская, С. Мильштейн. М., 1990. С. 111. Мильштейн сообщает, что об этом ему рассказывал К. Н. Игумнов.

прочтение Рахманиновым сочинений ушедшего друга. И это ни в коей мере не преувеличение. Визуальные впечатления имеют, по мнению психологов, гигантскую мощь внушения.

Об огромной силе зрительных впечатлений слушателя при восприятии игры исполнителя красноречиво свидетельствуют оригинальные научные эксперименты, проведенные в свое время Л.Л. Бочкаревым. Исследователь изучал «*эффект влияния внешне выраженных форм эмоциональной экспрессии музыканта-исполнителя* на адекватность восприятия слушателями композиторского замысла». С этой целью одна и та же звукозапись Ноктюрна с-moll Шопена была наложена экспериментатором на *видеозаписи* двух пианистов, игравших по заданию исследователя по-разному: один, максимально усиливая внешнее выражение положительных эмоций (просветленность, благородство, возвышенность), другой — заостряя средствами мимики и пантомимики отрицательные эмоции (грусть, отчаянье, скорбь). При монтаже исходной фонограммы с видеозаписями обеспечивалась полная синхронность соединения зрительного и слухового рядов.

Практически все испытуемые (а это около 100 человек — студенты консерватории и педагоги музыкальных училищ), слушая два раза подряд *одну и ту же звукозапись* (но совмещенную с разными видеoversиями и разными вариантами внешней экспрессии), отметили, что слышат *две разные интерпретации* и находят в каждой из них *разные черты!* Выводы исследователя очевидны: «*Степень интенсивности внешнего выражения эмоций значительно влияет на оценку эмоционального содержания музыки. Экспрессия исполнителя, его жесты, поведение, внешняя эмоциональная выразительность и заразительность интерпретации значительно может повлиять на процесс музыкальной коммуникации*»⁷⁵.

К аналогичным выводам пришла независимо от Бочкарева Дж.У. Дэвидсон — автор диссертации «Восприятие выразительного телодвижения в музыкальном исполнении»⁷⁶, изучавшая «информацию, содержащуюся в визуальном аспекте музыкального исполнения, то есть в движениях тела исполнителя». Проведя множество экспериментов, она констатировала: «Зрительное восприятие исполнения является более четким индикатором для определения манеры игры, чем только слуховое... В некоторых случаях зрительное восприятие наиболее очевидно передает различия между манерами исполнения и, следовательно, является самым „эффективным“ показателем стиля игры... Данный результат подчеркивает необходимость рассмотрения как звуковой, так и визуальной информации в рамках психологических исследований восприятия музыки»⁷⁷. Примечательно, что автор исследования изучал только телодвижения исполнителя и не учитывал проявлений мимической экспрессии играющего, которые еще больше усиливают силу зрительных впечатлений.

Общее резюме Дэвидсон симптоматично: «Пока сама музыка и ее исполнение остаются преимущественно звуковым явлением, *визуальные компоненты восприятия информации оказываются существенно недооцененными*»⁷⁸. Вот почему, по мнению исследователя, «для полноценного понимания музыки зрительный ряд исполнения необходимо изучать наравне со звуковым».

По сути к сходным заключениям приходили также другие исследователи⁷⁹ и методисты⁸⁰; об этом же в принципе



говорили и музыканты-практики. Ванда Ландовска в конце 1940-х годов отмечала: «В концертах или любом другом живом исполнении наши впечатления делятся на слуховые и зрительные. Зрение получает свою долю из комплекса наших чувств. А вот в записи восприятие отдается только слуху... И в этом трагедия звукозаписи!». Известный швейцарский пианист-педагог Эдвин Фишер в 1956 г. остроумно писал: «Мы в концерте слушаем и *глазами*»⁸¹. В 1961 г. С.И. Савшинский отмечал «значение синтетичности восприятия *слышимого и зримого* в игре артиста со сцены»⁸². Впрочем, гораздо раньше — еще в начале XX века — о том же говорил русский театральный деятель С.М. Волконский: «Впечатление удваивается, если слушать музыку *слухом и зрением*»⁸³.

В.Ю. Дельсон еще в 1960 г. убедительно писал: «Представление о музыканте-исполнителе всегда тесно связано с его *живым обликом* на концертной эстраде. Трудно отделить впечатление от характерных черт внешности артиста, его выхода на эстраду и манеры держаться перед публикой, особенности исполнительских жестов, от выразительности исполнения»⁸⁴. А в 1988 г. Г.М. Цыпин справедливо указывал: «Люди приходят в концертный зал не только чтобы услышать, но и увидеть артиста; восприятие в этом случае полнее, красочнее, эмоционально богаче»⁸⁵. При этом исследователь констатировал также, что «внешность художника связана не только с его внутренним миром, но и — самое любопытное! — с его индивидуальным творческим стилем, манерой, общим характером художественной деятельности»⁸⁶.

Возвращаясь к основному руслу нашего повествования, возьмем на себя смелость утверждать, что, если бы даже в звуковом отношении интерпретация Рахманинова точно повторяла скрябинскую, все равно из-за его специфического внешнего облика и манеры поведения на сцене она для тогдашних посетителей концертов, слышавших и видевших за роялем Скрябина, не была бы воспринята как органичная для этой музыки. То же самое случилось бы, если бы Скрябин вздумал исполнять музыку Рахманинова, хотя, понятно, такое в реальности не могло произойти — данное предположение призвано лишь подчеркнуть среди прочего роль пантомимического фактора в искусстве исполнителя. ■

зрительную информацию. Оказывается, во время разговора воспринимающий речь слышит ее громче, разборчивей и выразительней, если видит своего собеседника. Д. Ойстрах признавался, что если во время конкурса, сидя в жюри, закрыть глаза, то игра исполнителя во многом теряет свое обаяние. Не случайно А. Серов писал, что «зритель у виртуоза хочет не только услышать его игру, но и увидеть ее». При сильном замахе руки, смычка слушатель субъективно почувствует более яркий звук, ибо на его получение будет нацелено восприятие. Именно поэтому зрительный, артистический компонент игры так тесно связан с непосредственно музыкальной стороной» (Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. М., 2006. С. 163–164).

81 Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена // Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. и ред. Я. Мильштейн. Пер. с нем. М. И. Эпштейн-Львовой, Л. С. Товалева и с англ. М. И. Кан. Вып. 8. М., 1977. С. 169. Курсив Э. Фишера. — А. М.

82 Савшинский С. Пианист и его работа. М., 2002. С. 104. Курсив мой. — А. М.

83 Волконский С. Человек на сцене. СПб., 1912. С. 163. Курсив мой. — А. М.

84 Дельсон В. Некоторые вопросы эстетики исполнительства // Сов. музыка, 1960, № 11. С. 112. Курсив Дельсона — А. М.

85 Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М., 1988. С. 24.

86 Там же. С. 21–22.

75 Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М., 2006. С. 127–136.

76 Davidson J. W. The perception of expressive movement in music performance. Doctoral thesis. London: City University, 1991.

77 Davidson J. W. Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians // Psychology of Music, 1993, 21, 103–113.

78 Ibid. P. 104.

79 Данную проблематику разрабатывает доцент Нижегородской консерватории И. С. Ушаков, работающий над кандидатской диссертацией и публикующий статьи по этой теме.

80 В. Ю. Григорьев отмечал: «Слушатель „прочитывает“ звук <...> также по замаху смычка, движению корпуса и другим моментам, то есть опираясь на



Злата ПЛЯШКЕВИЧ: «ШКОЛА ИГУМНОВА — ЭТО ИДЕАЛ»

Рядом со мной живет удивительная соседка — Злата Сергеевна Пляшкевич. Ей 92 года, и она — одна из первых учениц ЦМШ, которая тогда еще именовалась «особая группа при консерватории», выпускница МГК им. Чайковского, заставшая золотую эпоху Гольденвейзера, Нейгауза, Игумнова, и преданная ученица последнего. Злата Сергеевна успешно гастролировала в СССР, вела педагогическую деятельность в Египте, Алжире и других странах, а потом эмигрировала в Америку, где в течение 13 лет преподавала в Калифорнийском государственном университете. Десять лет назад она вернулась в Россию, с которой связаны ее детские и молодые годы, дружба с великими людьми и судьбоносные встречи.

Она играет удивительным теплым звуком на своем пианино и с радостью показывает ноты Второго концерта Рахманинова с пометками К.Н. Игумнова. Мы решили вместе перелистнуть таинственные страницы интереснейших воспоминаний.

— Злата Сергеевна, как Вы оказались в ЦМШ?

— В ЦМШ я попала не сразу. Моя мама страстно любила балет, и меня отдали в детскую балетную труппу Большого театра. Видимо, я тут же показала успехи, потому что, как я помню, меня ставили танцевать ведущей. Я выходила из задней правой кулисы, и за мной следовала шеренга из остальных девочек, которые вслед за мной выполняли разные фигуры. Но вскоре у меня обнаружили проблемы с сердцем, и врачи запретили танцевать. Поэтому меня отдали в музыку, и я начала заниматься в Гнесинской десятилетке. Там моим педагогом была Евгения Фабиановна Гнесина. Она была уже старенькая и больная, на уроках в основном лежала. В комнате углом к ее кровати стоял рояль; я играла, а она мне что-то говорила. Но никакой постановки руки она дать не могла. А я стремительно развивалась: мне задавали две вещи, а я учила пять, задавали пять — я еще больше того учила. Я брала программу вперед, играла все, что мне попадалось. И такой нагрузки не выдержали руки. Тогда Аврелиан Григорьевич Руббах посоветовал мне пойти в особую группу при консерватории, которая потом переросла в ЦМШ. Я попала туда в шестой класс с испорченными руками под руководство В.М. Эпштейна, ученика и ассистента Игумнова, который постоянно показывал меня Игумнову, таким образом, я занималась у обоих.

— Как проходили Ваши занятия у Игумнова?



— Из нашей «особой группы» у Игумнова занимались двое — я и Манюра Гамбарян. Это были совершенно фантастические уроки. Прежде всего он ценил музыку. Звук. Игумнов сам работал над освобождением руки и полной свободой. У меня с тех пор совершенно свободные руки, и они никогда не устают. Очень многое из игумновской школы, его тезисы и методы, я записала в свою работу «Великий Игумнов», которую очень оценил Михаил Сергеевич Воскресенский

и посоветовал издать, чтобы как можно больше людей получили доступ к этому наследию¹.

Первое, что я делаю со своими учениками, — освобождаю им руку, и звук преобразуется. Одна моя ученица настолько освободилась, что, сыграв подряд все 24 этюда Шопена, сказала, что может без паузы начать весь круг заново — рука совершенно не устала. Вот какие чудеса творит игумновская школа!

¹ Работа пока не издана.

— *Каким образом Игумнов и Эпштейн «посвящали» Вас в свою школу?*

— Первое полугодие мне «переде- лывали» руки. Как я уже сказала, боль- шую часть времени я занималась с ас- систентом Игумнова — доцентом Эпштейном. Самому Игумнову мы по- казывались примерно раз в две недели или месяц, и он следил за тем, как идет процесс освобождения рук. Советовал Эпштейну: «Славочка, занимайтесь с ней так-то и так-то». Эпштейн был по- трясаяющим педагогом. Мы занима- лись с ним два раза в неделю. Он нико- гда не ограничивался во времени: урок мог длиться час, полтора, два — все за- висело от того, какие произведения мы учили и каким временем он в конкрет- ный день располагал. Чтобы переде- лать руки, Эпштейн отменил все вещи, которые я играла раньше, дал мне но- вую программу, сравнительно легкую... И только через полгода я стала играть свободной рукой. Хотя, конечно, это еще была не совсем та свобода, которую я достигла позже. Кстати, сам Игумнов признавался, что полного освобожде- ния он достиг только в 45 лет!

— *Как дальше складывалась Ваша судьба?*

— Я с круглыми пятерками закончи- ла ЦМШ и поступила в консерваторию. У меня была сталинская стипендия! Моими однокурсниками были Борис Землянский и Наум Штаркман. Кстати говоря, я была увлечена самим процес- сом познания, поэтому параллельно по- шла в МГУ на искусствоведение и еще, помню, поступала на актерский факуль- тет. Тогда еще можно было получить высшее образование сколько угодно раз... Закончила консерваторию с отли- чием в 1949 году. Игумнов умер в 1948. Мне было все равно, у кого заканчивать консерваторию, потому что я полно- стью впитала в себя игумновскую шко- лу и была уже в принципе самостоятель- ным музыкантом. У меня есть очень интересный факт в биографии: на од- ном из экзаменов меня слышала Мария Юдина, которая сидела в комиссии. Она меня отметила. Я играла Дебюсси, и она сказала про меня, что я настоящий боль- шой музыкант. Вообще, моя судьба мог- ла сложиться совсем иначе... Я была ре- комендована в аспирантуру; Эпштейн как раз должен был получить профессу- ру и предлагал мне в дальнейшем стать его ассистентом.

Но во время обучения в консер- ватории я вышла замуж и после вы- пуска уехала вслед за мужем, пото- му что у него не было работы в Москве [супругом З.С. Пляшкевич был те- нор Сергей Давидян — прим. ред.]. Это

получилось так: я часто бывала у Федора Федоровича Комиссаржевского, теа- трального режиссера. Он меня очень ценил, потому что я хорошо знала во- кальную литературу: с детства покупала клавиры и пела все партии — от са- мых высоких колоратурных до Кончака. У Комиссаржевского бывали разные люди. Однажды туда пришел руководи- тель Пермской оперы и пригласил на ра- боту моего мужа. Так вместо аспиранту- ры я поехала в Пермь.

— *И Ваша жизнь повернулась со- всем неожиданным образом...*

— С одной стороны, это было очень плохо, а с другой — очень хорошо.

В Пермской опере тогда работал ди- рижер Алексей Людмилин, впослед- ствии ставший очень известным². Поскольку в Перми в ту пору не было больших концертных залов, мне пред- ложили сыграть в Третий концерт Бетховена в Театре оперы и балета. Я согласилась, но через некоторое вре- мя мне сказали, что в назначенную дату придет какая-то известная пиа- нистка, и мой концерт переносится на неопределенное время. Я перестала заниматься этим сочинением, и вот, 28 или 29 декабря я сижу в парикмахер- ской, а в соседнем кресле очарователь- ная женщина, заместитель директо- ра филармонии. Она спрашивает: «Ну как, играем?». Я удивляюсь: «Что иг- раем?». Она: «Концерт Бетховена». Я удивляюсь еще больше: «Причем здесь концерт Бетховена? Мне сказа- ли, что в мою дату играет другой чело- век. Я не знаю концерта, играла толь- ко первую часть». Видимо, произошло какое-то недоразумение. 29 декабря я срочно села заниматься, а 4 янва- ря состоялся концерт. Накануне на ре- петиции я играла по нотам, в день выступления, на генеральной репе- тиции — наизусть, но ноты лежали ря- дышком, чтобы в любую минуту можно было подсмотреть текст. Когда я вышла играть перед публикой, это были про- сто фантастические ощущения. Это был праздник, подобного которому у меня никогда не было! Весь зал сто- ял на ногах, оркестр ушел, а меня все еще вызывали... И директор филармо- нии мне потом сказал: «Теперь кто бы ни захотел играть в Вашу дату, кто бы ни собрался приехать, будете играть

только Вы!». Вот такой успех мог ждать меня в Перми, но я уехала с мужем об- ратно в Москву. Много ездила по раз- ным странам. Работала в Каире: пре- подавала в консерватории, давала концерты, вела просветительскую ра- боту. В Каире у меня была очень теп- лая встреча с принцем Фаруком. Политическая ситуация тогда была не самая благоприятная, как раз на- зревала революция, но принц очень тепло со мной общался. Кстати, у него был чудесный тенор, я ему аккомпани- ровала в консерватории. Потом я три года преподавала в Алжире, там у меня был очень хороший класс, две девоч- ки могли бы поступить в Московскую консерваторию, но их судьба сложи- лась иначе.

— *Вы учились в Москве в 40-е годы, когда, несмотря на сложную пору военных лет, музыкальный мир изобиловал множеством знаменитых имен. С кем из великих Вам довелось общаться?*

— Мою семью связывала длитель- ная дружба с семьей Гилельса. Так по- лучилось, что Гилельс женился на по- друге и землячке моего мужа, и я была очень дружна с Лялей [Ляля Гилельс — вторая жена Э.Г. Гилельса]. Миля был на нашей с Сергеем свадьбе. Когда у нас родился сын, Миля подарил ему целое приданное: пеленки, распашонки, раз- ную одежду для малышей. Просто при- вез огромный мешок, раскрыл и высы- пал на пол все богатства (смеется).

С Лялей мы буквально каждую ночь разговаривали по телефону, быва- ло, слушали записи прямо по телефо- ну и обсуждали, кто как играет. Я часто бывала в их доме. Сначала Миля жил в коммуналке по соседству с Флиером, а потом получил на Каретном Ряду пре- красную квартиру, от которой сей- час, к сожалению, ничего не осталось, кроме таблички, что «в этом доме жил Гилельс». Для меня этот дом был род- ным. Помню японскую черную мебель, которая стояла в гостиной... У Мили была своя комната, где он занимался. Там стояли потрясающие рояли, кажет- ся, Steinway и Bechstein. Но в эту ком- нату никто не входил, даже Ляля, пото- му что его занятия были его секретом. Он даже учеников там не принимал. Он вообще о музыке ни с кем не разго- варивал: в этом отношении он был че- ловек закрытый. Но к нам он относился очень по-доброму и был очень гостепри- имен. У него часто бывали мы с мужем, Коган с женой... Летом Миля снимал дачу в Быково, помнится, мы с Флиером туда как-то ездили. Он всегда нас с ра- достью принимал. Вообще, внутренне он был очень скромный; в нем не было

² Алексей Людмилин — художественный руко- водитель и главный дирижер Новосибирского оперного театра (1989–2000), главный дирижер Башкирского театра оперы и балета (2001–03), Дальневосточного и Омского симфонических оркестров (2006–07), создатель симфоническо- го оркестра и главный дирижер Новосибирского академического молодежного театра «Глобус» (с 2004) Заслуженный деятель искусств России (1994), профессор Новосибирской консерватории.



ни одной капли ничего вызывающего. Такой великий человек и такой скромный... Наверное, большой человек не может быть самовлюбленным: он занят своим высоким делом, и у него нет времени на что-то другое. Миля и был таким — чистым и честным человеком. Всегда ходил быстрой, собранной, сдержанной походкой. Я до сих пор словно бы его вижу...

— *А концертные его выступления?*

— Это фантастические воспоминания. Но он по-разному играл. Я ходила, как правило, вместе с Лялей. И вот однажды мы были на концерте, где он играл неудачно: обычно он программу обыгрывал в каких-то домах отдыха, а тут больше половины программы сразу вынес в Большой зал консерватории, и не все получилось так, как надо. После этого концерта он целую неделю не подходил к телефону!

— *Занимался?*

— Занимался. И переживал свое неудачное, как он считал, выступление.

Ну это действительно было не настолько хорошо, как он играл до этого и после этого. Он вообще всегда к музыке относился безумно трепетно и невероятно ответственно.

— *Любил ли он выходить на сцену?*

— Обожал. Вообще, я считаю, что нужно так выходить к роялю, как выходил Гилельс. Вот он открывал дверь из артистической на сцену, и чувствовалось, что он уже соединен с роялем. Это невыразимое чувство. Он шел — автоматически шел, торопился, сухо кланялся, садился и сразу же начинал играть. То есть, выходя из двери, он уже начинал играть. Вот так нужно относиться к своим выступлениям! Вот это ощущение, что он уже исполняет свою программу, уже весь в музыке. Для него поклониться — это чисто формальное. Он делал это быстро и сухо. Потом садился, на секунду задерживался, подергивал чуть-чуть манжеты на руках и сразу играл. Оркестровая мощь, филигранная техника...

— *Известно, что он играл много гамм во время занятий.*

— Он вообще занимался много. Но никогда не зубрил. Ляля рассказывала, что он постоянно работал над техникой: играл гаммы, упражнения... Бывает абсолютный слух, а вот про Милю можно сказать: абсолютная техника. Я слышала, что он три раза добивался занятий у Игумнова и в итоге занимался у него частным образом. Игумнов дал ему музыку, а ежедневные гаммы — замечательную беглость. Вообще я не встречала лучшего физического отношения к клавиатуре, чем у Игумнова и его учеников.

— *А дома Вы никогда не просили Гилельса поиграть?*

— Он ни для кого никогда не играл, только на концертах. В этом плане он был очень отчужден: уходил в комнату, закрывал дверь. Это не мешало ему быть гостеприимным хозяином, другом. Я часто сидела рядом с ним за столом. От него шла огромная добрая сила; это трудно передать. Он никогда не рисовался. Вроде бы внешне он был сдержан, скуп на тепло, но ощущалось, что он всегда был **честен** с тобой, никогда не фальшивил ни в чем: ни в чувствах, ни в поведении... Сидишь за столом — и такое потрясающее чувство, что рядом с тобой сидит сгусток гениальности, музыки, совершенства. Он просто разговаривал, но я знала и чувствовала, что он весь «пропитан» музыкой.

— *Многие музыканты находят развлечения для досуга: кто-то*

играет в шахматы, кто-то рисует... Похоже, у Гилельса не было, точнее, не могло быть хобби?

— Он занимался только музыкой. Он и музыка — это единое. Когда он к нам приходил в гости и говорил о чем-то немзыкальном, он все равно был в музыке. У меня было чувство, что он создан из музыки. У меня есть огромное желание написать воспоминания про трех гениев: Гилельса, Когана и Ростроповича. Правда, я Когана не очень близко знала, я же не все время жила в Москве...

— *Знаю, что Вы на продолжительное время уезжали в Америку.*

— Да, в 68 лет я эмигрировала в США. Шутка ли? Почти семьдесят лет. Но меня очень активно приглашали, обещали сделать гражданство. Обещание выполнили, так что теперь у меня двойное гражданство. В Америке я села за руль... У меня была прекрасная Honda Accord. Я привезла ее сюда, в Россию, и здесь на ней ездила. В Америке я работала в Калифорнийском университете, кроме того, открыла там Рахманиновскую школу, в которой также преподавала. Везде я помогала людям освобождаться, раскрывала для них принципы свободы, которые заложил Игумнов, и это давало потрясающие результаты: ученики начинали сразу по-другому звучать, все для них становилось легко. У многих были проблемы с руками, боли, но все это проходило, и игра на инструменте превращалась в удовольствие — и это все благодаря Игумнову.

— *Что для Вас игумновская школа?*

— Это идеал. Все, что у меня есть, кроме моей природной одаренности, — все дал мне Игумнов. И, когда я сейчас работаю с учениками, я в основу всего закладываю его принципы. Я понимаю, что, если я передам хоть кому-то эту манеру игры, это уже будет огромное дело. Я хочу, чтобы этот след, эта игумновская линия пошла дальше. И я считаю, что я просто обязана это делать. Мне 92 года, но я привыкла не давать себе никакой уступки, поблажки, и так поступаю и сейчас. Это мой характер. И все, что я делаю, я стараюсь делать хорошо. Я выступаю на сцене. Совсем недавно я играла в Градский-холл. Это было на вечере памяти моего сына, Андрея Давидяна. Он был талантливым певцом, получившим большую известность, особенно после шоу «Голос». Я играла два небольших произведения. Ежедневно я сама занимаюсь 2–3 часа плюс работаю с учениками. Я обязательно должна заниматься... Потому что не могу жить без творчества! ■



ЦЕНТР ПОЛИНЫ ОСЕТИНСКОЙ

Каждый музыкант-исполнитель согласится с тем, что эффективность занятий, психологическая подготовка к конкурсным выступлениям и концертам, саморегуляция и, главное, поддержка здоровья важны так же, как и собственно развитие фортепианной техники и расширение репертуара. Хорошей новостью для исполнителей стало создание Центра поддержки профессионального здоровья музыкантов Полины Осетинской. Этот первый в России центр объединил группу специалистов, оказывающих комплексную помощь музыкантам.

Центр поддержки профессионального здоровья музыкантов был создан в Москве в 2015 году Полиной Осетинской вместе с кандидатом психологических наук, доцентом ГКА им. Маймонида Александрой Федоровой. По словам организаторов центра, его создание — это ответ вызовам, стоящим перед музыкантами, деятельность которых неизбежно связана с серьезными психологическими нагрузками. Профессиональный опыт в области практики оздоровительных методов, знания физиологически и психологически оправданных методик преподавания исполнительских дисциплин, психотехники, регуляции стресса и телесно-ориентированной терапии специалисты Центра интегрируют в целостную программу сопровождения и поддержки профессиональных музыкантов.

Полина Осетинская: «Долгое время я не понимала, как профессиональные музыканты должны справляться со своими проблемами — страхами, волнением, паническими атаками перед сценой, переизгнанными руками, усталостью и апатией. И только недавно поняла, что им негде и не с кем этим поделиться, обсудить и найти пути выхода и решения этих проблем. Мы — я и мои коллеги и единомышленники, психологи, врачи, специалисты по телесным практикам — объединяем усилия, чтобы помочь тем, кто чувствует в этом необходимость. Мы знаем, что таких музыкантов много. Будем искать пути выхода вместе!».

Среди наиболее распространенных проблем, с которыми сталкиваются профессиональные музыканты и на решение которых направлено внимание создателей Центра, ведущее место занимает мышечное, эмоциональное, психологическое и когнитивное перенапряжение. Телесные «заклики», контрактуры, эмоциональные блоки, а также сбои

в работе памяти и нарушения концентрации внимания могут привести к развитию профессиональных заболеваний, а при отсутствии своевременной помощи даже к вынужденной смене профессии.

Специалист по сценической психологии Александра Федорова: «В нашей стране с этим профилем психологической и медицинской работы все находится на зачаточном уровне. Нет ни одного специализированного центра, профильного отделения клиники или методического объединения! В то время как во многих странах эта работа ведется, при консерваториях есть консультационные центры, организована системы профилактики, выявления и реабилитации профессиональных заболеваний. У нас есть традиция работы с профессиональным здоровьем, опирающаяся на практику единичных специалистов, но она никак не систематизирована, не организована. И таких специалистов, без преувеличения можно сказать, в масштабах всей страны на текущий момент единицы! Буквально можно сосчитать по пальцам, и нет никакой системы подготовки кадров в этой сфере, это именно единичные энтузиасты».

Центр Полины Осетинской провел уже пять сезонных семинаров-интенсивов в различных образовательных центрах Москвы, в том числе в артистическом центре Yamaha. «Пользуясь случаем, хочется отметить тот вклад в нашу работу, который вносит директор артистического центра Yamaha Оксана Александровна Левко. Глубокую благодарность за проведение Осенней и Зимней школ сезона 2016–17 гг. хочется высказать лично ей и всем сотрудникам центра, профессионально и увлеченно поддерживающим всю организационную работу на этой замечательной площадке», — говорит Полина Осетинская. Так, в рамках Зимней и Весенней школ Центра прошли фортепианные мастер-классы П. Осетинской, а также



групповые семинары-тренинги для музыкантов разных специальностей, возрастов и уровней.

Специалисты Центра

В первом семинаре-открытии Центра участвовала **Галина Минскер** (Санкт-Петербург), работающая по знаменитой системе Шмид-Шкловской и помогающая на протяжении многих лет музыкантам всех специальностей преодолевать зажатость рук и развивать пластичную, физиологически нетравмоопасную технику игры на фортепиано. На Зимней школе в январе 2017 года к команде Центра присоединилась **Илиза Сафарова** (Екатеринбург), ведущая профилактические и обучающие семинары по всей стране. Центральное направление деятельности Центра — обучение участников программ методом мышечного и эмоционального расслабления на занятиях по сценической саморегуляции (**А. Федорова**) и телесно-ориентированной терапии. Специалист по телесно-ориентированной терапии и восстановлению движения **Владимир Дмитриев** (Москва), работающий еще и с профессиональными спортсменами, восстанавливающимися после травм, проводит в Центре групповые и индивидуальные занятия. На его пролонгированных занятиях (состоящих из цикла 2–3 месячных тематических курсов) можно обучиться базовым навыкам работы с телесным напряжением, изучить его причины, проработать блоки, препятствующие свободному и эффективному распределению напряжения в игровом и опорно-двигательном аппарате.

Александра Федорова: «Эти методы настолько быстро меняют привычную картину ощущений, что даже в рамках сезонных недельных семинаров-интенсивов, участники меняют свои двигательные паттерны на более сохранные и физиологичные. В сочетании с психологической проработкой

эмоциональных причин перенапряжения (которые всегда имеются!) такие занятия дают достаточно быстрый и стойкий эффект, появляется ощущение легкости, управляемости, легкости, даже в технически сложных и насыщенных произведениях».

Отзывы участников

Анастасия Лавровская, выпускница Московской консерватории: «Занятия помогают лучше ощутить свое тело, более осознанно пользоваться им как в профессиональных задачах, так и в повседневной жизни. Это позволяет избежать лишних напряжений, которые со временем перерастают в мышечные блоки, а впоследствии и боли, ограничивающие движения».

Вячеслав Фролов, студент-гитарист об Осенней школе Центра (октябрь 2016): «Это была неповторимая и очень познавательная неделя, которая прошла на одном дыхании. Еще ни разу я не посещал настолько интересные и невероятно полезные семинары и мастер-классы. Каждое занятие было все новым откровением для меня. Общение проходило в очень уютном, дружеском кругу. Каждый из участников, будь то только вступающий на путь профессионального мастера студент или уже добившийся больших успехов на музыкальном поприще исполнитель, пришел со своей историей, вопросами и желанием стать еще лучше, добиться новых высот в исполнительском искусстве. Между участниками оказалось столько общего, что мы мгновенно нашли контакт и подружились. Хочется от всей души поблагодарить и сказать огромное спасибо замечательным преподавателям: Полине Осетинской — всемирно известной пианистке, превосходному музыканту; Александре Федоровой — чудесному человеку,



грамотному и чуткому психологу, знающему не понаслышке все тонкости публичного выступления, которая помогла мне поверить в себя, избавиться от всех своих „страшилок“ относящихся к игре на инструменте, избавиться от перенапряжения во время исполнения на сцене. Всех преподавателей объединяет огромное желание помочь и поделиться тем, что они знают, чтобы мы могли стать лучше и избавиться от преград, возникших на нашем исполнительском пути. Благодаря им, я продвинулся на новую ступень исполнительского мастерства, теперь для меня открыты те двери, которые раньше мое тело и сознание закрыло и наглухо забило досками».

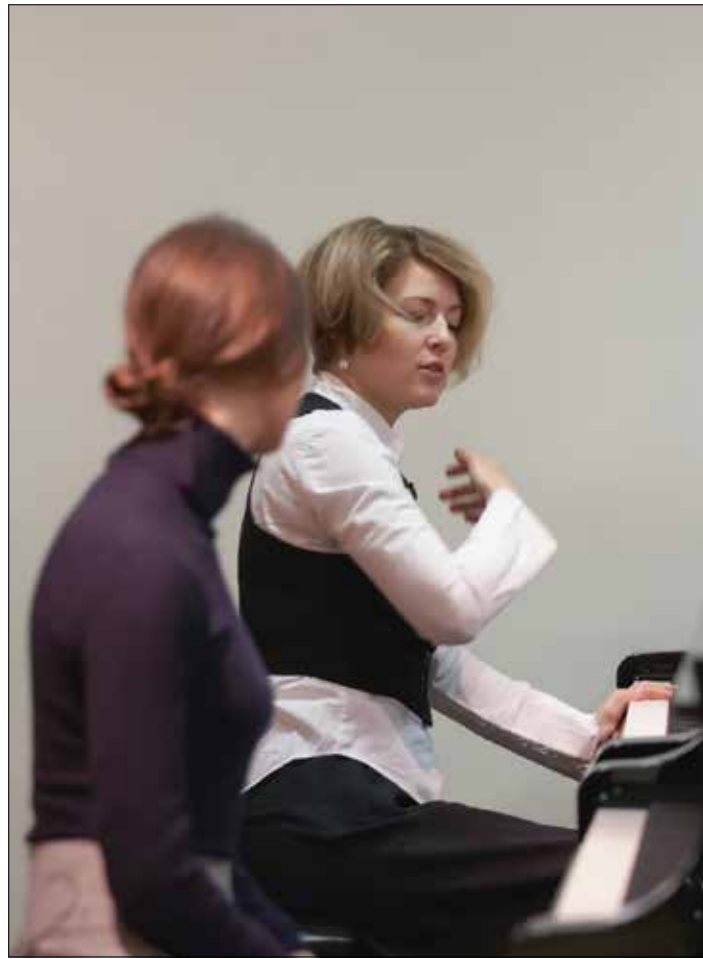
Программы Центра

Программа психологического сопровождения включает организацию комплекса индивидуальных и групповых занятий, обеспечивающих следующие цели: повышение эффективности учебной и преподавательской деятельности, профилактика профессиональных заболеваний и перенапряжения игрового аппарата учащихся; психологическая подготовка к конкурсным выступлениям, реабилитация после неудач; профилактика конфликтных ситуаций между преподавателями, родителями, учащимися; освоение навыков саморегуляции учащимися и педагогами; снижение сценического и экзаменационного стресса; повышение эмоционального благополучия учащихся и преподавателей школы.

Сегодня в составе семинаров проводится отдельная программа для детей и их родителей, которую ведут детский и семейный психолог Дарья Дмитриева и Александра Федорова. Одна из стратегических задач Центра — создание программы профессиональной подготовки специалистов, способных привнести оздоравливающие методы и технологии в систему

музыкального образования. Одна из крупных проблем, с которой сталкиваются специалисты Центра, — то, что профессиональные заболевания стали стремительно «молодеть»: профессиональные заболевания появляются уже в школе. «Самый ранний случай подобного рода в этом году — учащийся музыкальной школы, которому всего 8 лет! Педагоги и родители обращаются к нам, совершенно не представляя возможных причин и последствий такой болезни. Мы принимаем все усилия, чтобы помочь не только полностью восстановиться после острого периода заболевания, но и перестроить методически всю систему занятий, звукоизвлечения, слухового и мышечного самоконтроля. С детьми это сложно, надо вовлекать в реабилитационную работу педагогов и, прежде всего, родителей. А это — непростая задача!» — говорит Александра Федорова.

Для решения этой задачи в Центре разрабатывается программа сопровождения для образовательных учреждений, цикл групповых и индивидуальных занятий для учащихся, преподавателей и родителей. В частности, семинары в рамках курсов повышения квалификации для преподавателей, посвященных практическим методам оздоровления и здоровьесбережения в музыкальной педагогике в МГИМ имени А.Г. Шнитке (автор программы — А.Федорова). Центр сотрудничает также с музыкальными школами, в частности с ЦМШ: при поддержке директора ЦМШ Валерия Пясецкого была проведена презентация программ Центра и составлен план семинаров для учащихся, родителей и педагогов, который начнется с 2017–2018 учебного года. Также в сотрудничестве с Центром включилась ДМШ имени Ипполитова-Иванова, на базе которой Центр провел Весеннюю школу (март 2017) для учащихся, их родителей и преподавателей школы.



Новое направление в работе Центра — тренинговая программа «Жизненный навигатор музыканта: стратегии самореализации и дохода» кандидата психологических наук, доцента экономического факультета МГУ **Марии Красностановой**. Исследование, которое было инициировано Центром Полины Осетинской, под руководством Марии провели в прошлом году магистранты МГУ, чтобы выяснить факторы, влияющие на профессиональное здоровье музыкантов и удовлетворенность своей профессиональной деятельностью. Результаты, полученные в ходе подробного анкетирования, были опубликованы в журнале «Гуманитарные науки». Они показали, что большая часть (более 60%) музыкантов всех специальностей имеют ощутимые проблемы с профессиональным здоровьем, причем психологические трудности преобладают над телесными симптомами неблагополучия. Согласно результатам этого исследования, в котором приняли участие сотни музыкантов из разных регионов России, наиболее проблемной зоной для профессиональных музыкантов и преподавателей является недовольство своим социальным, имущественным и творческим статусом. Ответом на данный запрос стала программа Центра, позволяющая продвинуться в указанных областях, проработать возможные сдерживающие блоки и препятствия, наладить процесс творческой и социальной самореализации. Первый семинар уже прошел в рамках Весенней школы, и в следующем сезоне Центр планирует развивать данное направление.

15 июня в Доме творчества «Сортавала» Союза композиторов России стартует первая выездная Летняя школа. В ее программе — группы для детей, подростков, студентов, занятия по телесно-ориентированной терапии, сценической психологии, оздоровительные дыхательные и телесные практики, арт- и музыка-терапевтические семинары, а также занятия

по канатоходству. Тренер Владимир Дмитриев «ставит на канат» детей и взрослых, желающих обрести равновесие в жизни и творчестве. Освоение навыков канатоходства, а также быстрое и гибкое отслеживание равновесия тренируют скорость реакции и совершенствуют мышечный контроль, что, по мнению специалистов Центра, в дальнейшем помогает в освоении тонкой и дифференцированной регуляции мышечного тонуса и всех систем организма музыканта. ■

Подробнее о программах Центра и условиях участия можно узнать в информационных группах в Facebook и VK «Центр поддержки профессионального здоровья музыкантов Полины Осетинской».

Телефон: (926) 530 3806 | famka@mail.ru



ЗА РОЯЛЕМ ВДВОЕМ



Е. Сорокина и дуэт ShAT

С 2008 года Вологда не без основания претендует на звание центра российского дуэтного движения: девять лет подряд в этом северном городе проводится **Всероссийский открытый конкурс фортепианных дуэтов «За роялем вдвоем» имени А.Г. Бахчиева**. За это время в нем приняли участие более 500 ансамблей из 50 российских и зарубежных городов. Специфика состязания в том, что происходит ротация возрастных групп: по четным годам соревнуются дети, по нечетным — профессионалы (в нескольких возрастных категориях).

Привлекательность и «статусность» конкурса подчеркивается, прежде всего, составом жюри, бессменным председателем которого является доктор искусствоведения, профессор **Елена Геннадьевна Сорокина** — многолетний творческий партнер и супруга Александра Георгиевича Бахчиева. Как отметил в «PianoФорум» № 1 (13), 2013 профессор Владимир Гуревич, «душой конкурса, его неизменным лидером с первых шагов остается Елена Геннадьевна Сорокина. И не только потому, что много на форуме, носящем имя Александра Георгиевича Бахчиева, представить невозможно. Елена Геннадьевна не просто знает о фортепианном дуэте все и даже более того. Она объединяет жюри, задавая тон. И тон этот всегда принципиален и благожелателен. Учителя, родители, дети знают, что их не просто приветят и ободрят, но обязательно услышат в любом мало-мальски достойном исполнении тот нюанс, который заслуживает одобрения и признания».

В жюри-2017 работали канд. иск., проф. Санкт-Петербургской консерватории **Игорь Рогалев**, канд. иск., комментатор «Радио России» **Людмила Осипова**, проф. кафедры теории, истории музыки и музыкальных инструментов Вологодского университета **Людмила Андреева**, зав.

отделением специального фортепиано Вологодского музыкального колледжа **Валерий Писанко** и эстонский фортепианный дуэт — проф. Эстонской музыкальной академии **Натали Саккос**, доц. Эстонской музыкальной академии, директор музыкальной школы Раквере **Тойво Пяэске**.

В Вологду приехали 60 ансамблей из различных регионов России (Астрахани, Белгорода, Волгограда, Вологодской области, Екатеринбурга, Иваново, Кирова, Краснодара, Москвы и области, Мурманска, Нижнего Новгорода, Оренбургской области, Республики Коми, Республики Крым, Республики Татарстан, Ростова-на-Дону, Санкт-Петербурга и Ленинградской области, Саранска, Саратова, Тулы, Ульяновска, Челябинска), а также из Минска, Таллина и Ханчжоу.

По мнению художественного руководителя конкурса (и, добавим, его подлинного «мотора», ученицы А.Г. Бахчиева) Л. Андреевой, «идея чередования детского и взрослого конкурсов чрезвычайно плодотворна: это позволяет наблюдать развитие участников, когда они, сохраняя состав ансамбля, переходят из детской категории во взрослую. Безусловно, конкурс оказывает влияние на их творческий рост».

Подлинным открытием конкурса стали два дуэта — лауреаты I степени в номинации «Концертные исполнители»: Татьяна Шатковская-Айзенберг — Анна Шатковская (Москва) и Дарья Музыка — Мария Котова (Ростов-на-Дону).

Фортепианный дуэт ShAT

Татьяна Шатковская-Айзенберг (род.1985) и Анна Шатковская (род.1986) начали занятия музыкой у своих родителей — известных педагогов Григория Ивановича и Натальи Викторовны Шатковских. В шестилетнем



А. Шатковская, Т. Шатковская-Айзенберг



М. Котова, Д. Музыка

возрасте продолжили обучение у В. Ермаченко по фортепиано и у Н. Ереминой по скрипке. В 2005 сестры с отличием окончили колледж ГМПИ им. Ипполитова-Иванова по классам фортепиано (Татьяна — у проф. В. Павловой, Анна — у проф. Н. Бельфор) и теории музыки и композиции (проф. М. Броннер). Их фортепианный дуэт сложился в раннем детстве, более 20 лет назад, в процессе первых сочинений для фортепиано в 4 руки. Репертуар постепенно расширялся. Сейчас в него входят сочинения различных стилей и эпох: от классики до произведений современных авторов. Дуэт — лауреат Международного конкурса камерных ансамблей и фортепианных дуэтов в Новомосковске (2004), Всероссийского и Международного конкурсов камерных ансамблей и фортепианных дуэтов им. Д.Д. Шостаковича в Москве (2006, 2008).

Татьяна ШАТКОВСКАЯ-АЙЗЕНБЕРГ в 2010 окончила Московскую консерваторию по классу композиции (проф. А. Кобляков), в 2013 — аспирантуру. С 2011 — член Союза композиторов Москвы и России. С 2012 — член Правления Союза композиторов Москвы и преподаватель Московской консерватории.

Победитель международных конкурсов «Композитор XXI века» (Москва, 2013), «Современный симфонический оркестр Беркли» (США, Бостон, 2013). Лауреат спецприза международного кинофестиваля «Берлинале — 2014» (за музыку к фильму «Мой личный лось» Л. Шмелькова; Берлин, 2014). Лауреат Всероссийского конкурса молодых композиторов на лучшее сочинение для органа соло и в ансамбле (Москва, 2013), конкурса композиторов радио «Орфей» (Москва, 2013), международного конкурса композиторов «Молодая классика — 2014» (Вологда, 2014).

Автор Реквиема для хора, солистов и оркестра, симфонического произведения «Дорога слез», хоровой оперы «Красное» (Московский театр «Новая опера», режиссер А. Вэйро, хормейстер Ю. Сеньюкова), оперы-мюзикла «Сказки Чуковского», камерных и вокальных произведений. Автор музыки к анимационным фильмам, к спектаклю «Анна и Адмирал» (Иркутский музыкальный театр, режиссер А. Фекета).

Сочинения Т. Шатковской-Айзенберг исполнялись на фестивалях «MusicMarineFest» (Одесса), «Музыка молодых» (Киев), «Мост дружбы: Украина–Россия» (Москва), «Новая музыка — новая реальность» (Екатеринбург), «Молодые композиторы Украины» (Львов), «Музыка без границ: Украина–Россия» (Харьков), Осеннем хоровом фестивале Московской консерватории (2010), фестивале анимации SICDAF (Китай, Чангжоу, 2011), на фестивалях анимации в Дании и Словении (2011), США, Франции (2012–2013).

Т. Шатковская — автор и организатор проектов фестивалей «Мост дружбы: Украина–Россия» (Москва, 2009), «Новая музыка — новая реальность» (Екатеринбург–Москва, 2009), творческого объединения молодых режиссеров Школы-студии ШАР и молодых композиторов — членов Союза композиторов Москвы (2012), «Духовная музыка молодых композиторов» (Москва, 2015).

Как педагог, Татьяна является продолжателем уникальной системы Г.И. Шатковского по развитию музыкального слуха и творческих способностей. Ведет активную педагогическую деятельность по занятию музыкальной импровизацией и развитию музыкального слуха с детьми и взрослыми. Проводит семинары, мастер-классы и презентации по системе развития музыкального слуха, музыкальной импровизации и композиции (в Москве и за рубежом). Член жюри конкурсов композиторов.



Анна ШАТКОВСКАЯ в 2010 окончила Московскую консерваторию (класс проф. Ю. Воронцова — композиция, проф. К. Хачатуряна — инструментовка). С 2011 — член Союза композиторов Москвы и России.

Лауреат российских и международных конкурсов и фестивалей по композиции и камерному ансамблю: «Черешневый лес» (2000), «Современное искусство и образование» (2005), всероссийский (2008) и международный (2009) конкурсы им. Д. Д. Шостаковича, финалистка online-конкурса YouTube (2010), лауреат международных конкурсов композиторов им. Н. Я. Мясковского (2012), «Композитор XXI века» (2014). Музыка А. Шатковской исполнялась на международном фестивале «Всемирные хоровые встречи» в Риге (2014).

Преподаватель Колледжа музыкально-театрального искусства им. Г. Вишневецкой, где занимается развитием творческих способностей детей, музыкальной композицией и импровизацией.

В 2015 издала музыкально-художественный альбом «Поляна сказок» для детей — учащихся музыкальных школ и студий. Среди сочинений Анны — камерная, симфоническая, хоровая и вокальная музыка, а также опера-мюзикл «Мама цапля» (2016; Гран-при Международного конкурса композиторов им. И. О. Дунаевского-2017).

Программа выступления дуэта ShAT в Вологде:

Ф. Шуберт. Рондо D-dur. С. Рахманинов. Симфонические танцы (I часть). А. Шатковская. «Круги». Т. Шатковская-Айзенберг. «Шотландский танец» и «Тема любви» из спектакля «Анна и Адмирал». Е. Подгайц. Рондо.

Мария КОТОВА в 2005 окончила Ростовскую консерваторию (класс проф. Р. Скороходовой), затем ассистентуру-стажировку (класс камерного ансамбля проф. М. Черных). С 2002 работает в РГК концертмейстером на кафедре хорового дирижирования и преподавателем камерного ансамбля, концертмейстерского класса и фортепианного дуэта.

Дарья МУЗЫКА в 2006 окончила Ростовскую консерваторию (класс проф. В. Дайча), ассистентуру-стажировку (класс камерного ансамбля проф. В. Денежкина). С 2007 года преподаёт специальное фортепиано в Ростовском колледже искусств и работает в РГК концертмейстером на кафедре академического вокала и оперной подготовки, а также преподавателем на кафедре общего фортепиано.

Дуэт образовался в 2015 году и в ноябре того же года стал лауреатом I премии на Международном конкурсе пианистов им. С. Нейгауза в Челябинске (на этом конкурсе впервые была объявлена номинация «Фортепианный дуэт»). В апреле 2016 дуэт был удостоен I премии на конкурсе-фестивале «Возрождение» в Гюмри (Армения).

В репертуаре дуэта — произведения Моцарта, Брамса, Шуберта, Аренского, Чайковского, Прокофьева, Равеля, Андерсона. Программа выступления дуэта в Вологде: П. Чайковский. Увертюра, Марш, Танец феи Драже, Трепак из сюиты из балета «Щелкунчик». С. Прокофьев. Сюита из балета «Золушка» (Интродукция, «Сора»; переложение М. Плетнева). М. Равель. Испанская рапсодия. Г. Андерсон. «Кармен-фантазия». ■

ЛАУРЕАТЫ I СТЕПЕНИ

Номинация I: учащиеся средних специальных учебных заведений
Софья КОВЫЛЯЕВА — Валерия РООТ (Челябинск, преп. Л. Яновская)

Номинация II: студенты ВУЗов
Валерия КАЛАНДАРОВА — Елена МИНЬКО — Татьяна НЕФЕДОВА
(Москва, РАМ им. Гнесиных, преп. Н. Латышева)

Номинация III: преподаватели музыкальных учебных заведений
Ирина РАЧУК — Светлана ВОЛОДИНА — Татьяна ОРЛОВА — Наталья ШОРНИКОВА
(Москва, ДМШ им. Генделя)

Номинация IV: «Учитель — ученик»
Евгений МАКАРОВ — Людмила Станиславовна АНДРЕЕВА
(Вологда),
Анна ЦЕЛОУСОВА — Майя Львовна ЛУКАЧЕВСКАЯ
(Нижний Новгород)



МУЗЫКАЛЬНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ИЗМАЙЛОВО» (ЛААНС)

ООО «ЛААНС» ЯВЛЯЕТСЯ БАЗОВОЙ МАСТЕРСКОЙ
АССОЦИАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ МАСТЕРОВ РОССИИ



Новые рояли и пианино
«Seiler» (Германия)



Отреставрированные
рояли и пианино



Реставрация роялей и пианино



Любые запчасти к инструментам
и аксессуары

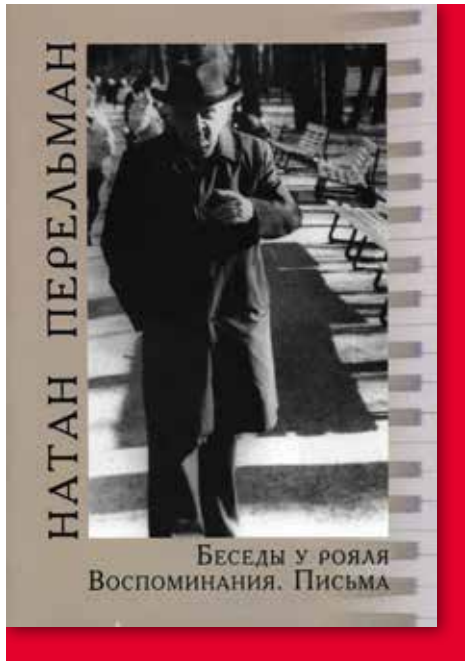


Система климат-контроля
Dampp-Chaser (США)



Установка самоигровых систем на рояли и пианино

105043 Москва, 5-я Парковая ул., д. 10
Телефон: + 7 (495) 465 0300, + 7 (495) 465 0333, + 7 (910) 483 5950
www.laans.ru | info@laans.ru



Натан Перельман.
Беседы у рояля. Воспоминания.
Письма.
 Сост. Ф. Брянская. Е. Мовчан.
 М.: Классика-XXI, 2017. 292 с.
 + mp3-диск (111 мин.) Приобрести
 книгу можно в интернет-магазине
www.classica21.ru

ГЛАШАТАЙ ВОСХИЩЕНИЯ

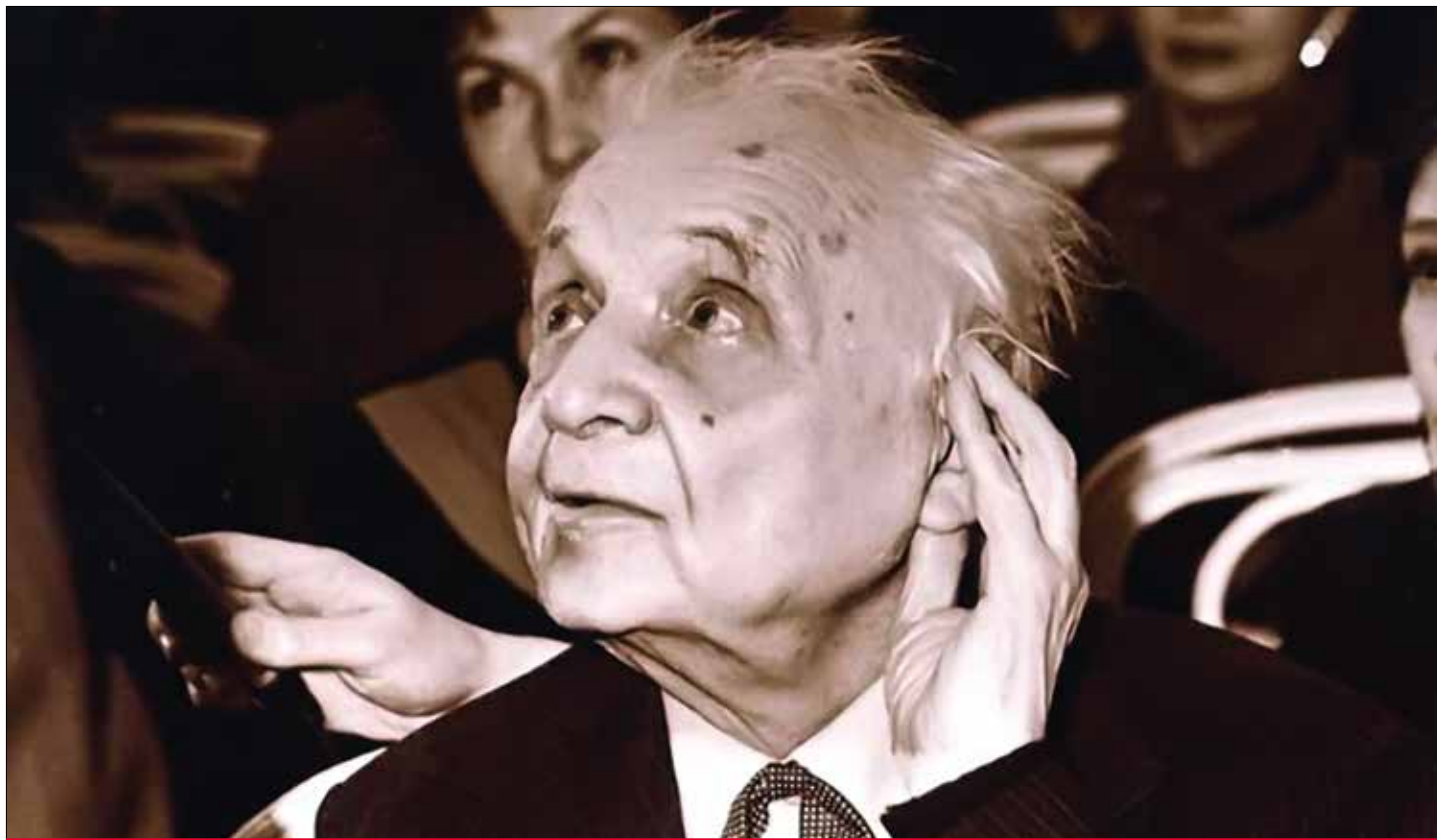
Я решился написать рецензию на эту примечательную в своем роде книгу вовсе не потому, что в ней нашла место беседа Натана Ефимовича со мной у него дома в январе, если мне не изменяет память, 1991 года и, конечно, не потому, что числюсь в ней неким «консультантом». Я делаю это лишь по той причине, что книга действительно кажется мне явно выламывающейся из обычного ряда книг воспоминаний, которые страдают одним, но существенным недостатком, рисуя портрет героя не столько живым и противоречивым, сколько мраморно-парадным, стоящим как бы уже на постаменте. Да это, собственно говоря, и не совсем книга воспоминаний, поскольку в ней обильно присутствует голос самого Н. Е., по сути дела и являющегося ее главным соавтором. Но и в любом случае какие-то славословия и панегирики были бы здесь совершенно неуместны, поскольку этот — в равной мере склонный и к иронии, и к самоиронии — человек был начисто лишен ощущения собственного величия. Во все не потому, что недооценивал себя, а в силу того, что главным восторгом его жизни было не собственное творчество, а именно музыка, которую он исполнял и пропагандировал. И еще нельзя не отметить, что своей композицией и оформлением, также на редкость удачным, книга обязана вкусу и литературной одаренности одного из ее составителей, падчерицы Натана Ефимовича Елены Мовчан.

Книга, о которой я хочу немного рассказать и которую советую всем раздобыть и прочитать, сама по себе музыкальна и начинается со своего рода краткой и чрезвычайно теплой «прелюдии», принадлежащей перу замечательной пианистки Элисо Вирсаладзе, близко знавшей и любившей Н.Е. После нее следует нечто вроде монолога героя книги о его долгой

и в общем счастливой, как он сам считал, жизни. Вслед за этим идет вариация на ту же тему, но уже сфокусированная на далекой юности автора. И вот здесь просто диву даешься виртуозному литературному мастерству, юмору, как и столь характерной для Н. Е. «отстраненности» от трагического, притом что описываются события далеко не лучшей поры нашего отечества, а именно 1919 год. Уже по предыдущему

монологу становится понятно, что этот человек был талантлив не только как музыкант, но и как рассказчик. Он вспоминает, например, о молодом Бабеле, с которым они колесили с агитбригадой по Украине в одном поезде, не зная, впрочем, друг друга. И, возможно, именно очарование бабелевской прозы повлияло на язык Н.Е. Так по крайней мере мне это слышится. В итоге рассказ Перельмана как бы дополняет знаменитую «Конармию», но только с точки зрения не ее бойца, а глазами еврейского мальчика, которого огненная буря тех лет словно бы всосала в себя вместе с двумя товарищами-музыкантами и, как это ни удивительно, не погубила.

Вообще то, что в книге очень многое говорится самим главным героем, придает ей особую ценность и обаяние. Совсем иной, но не менее реалистичный портрет Н. Е. рисуют стенограммы «Бесед у рояля», которые он по инициативе Ирины Таймановой вел на ленинградском телевидении в 80–90-х годах. Беседы эти пронизаны прежде всего восхищением перед великой музыкой, перед Моцартом и Шубертом в особенности, которых Перельман сам замечательно исполнял (к книге приложен диск, прослушав который читатель сам сможет убедиться в этом). Это, можно сказать, маленькие оды и гимны музыке, играя и воспевая которую Н. Е. стремился заразить своим восхищением и телевизионную аудиторию.



Читая тексты его бесед (сами видеоматериалы к несчастью не сохранились), возникает желание цитировать буквально каждую страницу. Вот хотя бы один прелестный фрагмент из беседы, посвященной творчеству Скарлатти: «Чего требуют от нас Бах и Скарлатти, мы просто не знаем. (...) Поэтому все так просто: кто хочет „клавесинить“ — „клавесиньте“, кто хочет „фортепьянить“ — „фортепьяньте“. Главное, чтобы это было живо и талантливо». И чуть дальше (о Г. Гульде): «Мы привыкли к нашему консерваторскому Баху, довольно скучному и нудному. И вдруг приехал человек, который все играл шиворот-навыворот, все темпы другие ... То есть из баховского материала он создал иную архитектуру, получилось какое-то иное здание, которое оказалось пленительным для всех поколений». В этих высказываниях весь Перельман, с его тягой (и талантом) к афористичной емкости содержания.

В книге нашлось место и эпистолярному жанру, в котором Н. Е. также проявил себя с блеском. Глубокой привязанностью пронизаны его письма к одной из любимых учениц — живущей в Бостоне Фаине Брянской. В своих письмах к ней он не только очень нежен, остроумен, но и самоироничен. То и дело, как бы поддразнивая сам себя, он возвращается к уже сказанному в предыдущих письмах, и это вовсе не раздражает, а, напротив, придает

письмам какой-то теплый, домашний оттенок.

Центральный раздел книги составляют воспоминания учеников и друзей. Все они смотрят на Н. Е., естественно, каждый по-своему, и все же в целом никаких противоречий в итоговом «портрете» не возникает. Сам Н. Е. был настолько ярким «рельефом» (его любимое выражение), неотразимо обаятельным, что никто не смог устоять перед этими его чертами. И все же здесь я бы выделил статью Л. Е. Гаккеля, выдающегося музыковеда-исследователя, блестящего оратора и критика, который, как мне известно, с сыновней нежностью относился к учителю вплоть до самых последних дней его жизни.

Сквозным лейтмотивом здесь служит, конечно, знаменитая, хотя и не вошедшая в этот сборник (малая лишь по объему, но не по содержанию) книжечка Н. Е. «В классе рояля. Короткие рассуждения», выдержавшая уже около десяти изданий, и, думаю, выдержит еще столько же. И не случайно, что почти все авторы воспоминаний так или иначе либо упоминают, либо прямо цитируют ее.

А великолепной кодой для всей книги послужили невероятно остроумные, да еще к тому же сопровождаемые замечательными рисунками автора воспоминания Резо Габриадзе, с которым Н. Е. был дружен. Как свидетельствует Е. Мовчан, воспоминания эти в основном вымышлены. Но сколько в них жизни! Вот уж где применимы слова поэта:

«Над вымыслом слезами обольюсь», лишь с той разницей, что здесь придется «обливаться», скорее, улыбкой. Даже вроде бы возвышенно звучащее заглавие: «Цветы на его могилу» воспринимается, скорее, как зачин для праздничного грузинского тоста, чем как скорбные размышления об ушедшем. И этот невероятно счастливый текст при всех фантастических подробностях рисует, по-моему, очень точный портрет Н. Е.

«Урок восхищения»: так назывался фильм о Н. Е., который читатель сможет отыскать в Интернете. И, как мне кажется, сам он был в первую очередь даже не столько блестящим исполнителем и педагогом, остроумным собеседником, любителем парадоксов, талантливым рассказчиком, сколько глашатаем восхищения перед музыкой — восхищения, равного которому нелегко найти даже среди самых именитых музыкантов прошлого и настоящего. И тут в пору процитировать слова Л. Е. Гаккеля из его статьи в этом сборнике: *«Едва ли кто-нибудь станет говорить и писать по-русски так, как он. Ни вблизи, ни вдали не появится то изумительное чувство благополучия, которым обладал Натан Ефимович — вопреки, кажется, всем жизненным реальностям; оно только и давало возможность общаться с великой музыкой без личных претензий, без сопротивления, а значит, и без заметных потерь».* ■



«ФОРТЕПИАНО — ИНСТРУМЕНТ НЕ УДАРНЫЙ, А КАСАТЕЛЬНЫЙ»

Вспоминая Аврелиана Григорьевича Руббаха

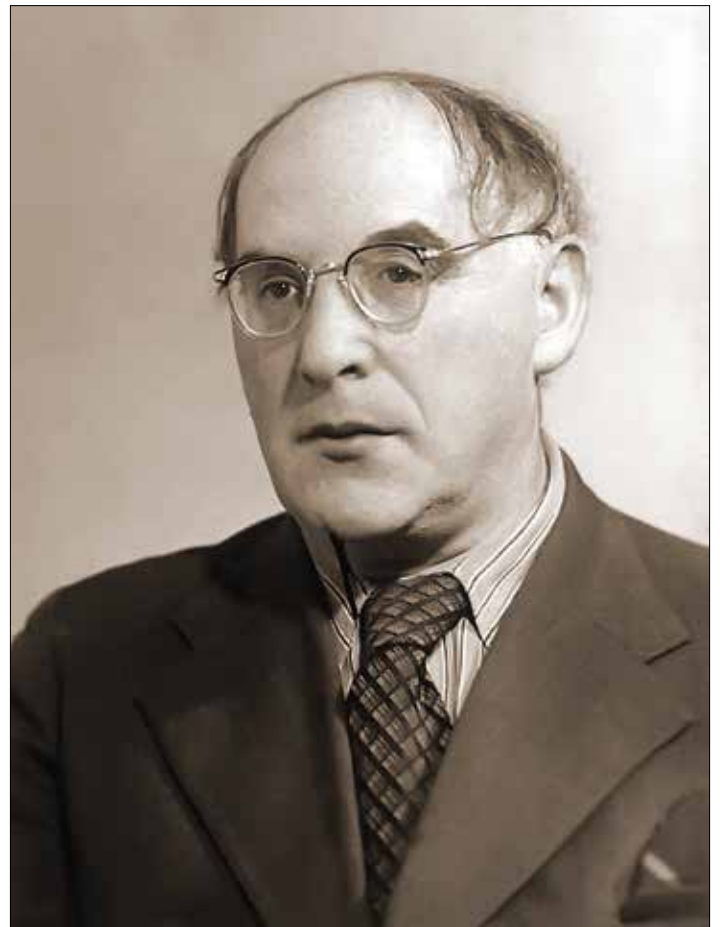
В 2016 году исполнилось 120 лет со дня рождения и 40 лет со дня ухода из жизни замечательного пианиста, педагога, музыкального редактора, композитора, профессора Московской консерватории Аврелиана Григорьевича Руббаха (1896–1976). Предлагаемые вниманию читателя материалы призваны в определенной степени восполнить недостаток информации о разнообразной творческой деятельности выдающегося музыканта и хотя бы эскизно показать его весомый вклад в развитие отечественного фортепианно-исполнительского и педагогического искусства.

В данной публикации на основе множества документальных источников делается попытка воссоздать основные этапы творческого пути и достижения Мастера, а также на основе разного рода свидетельств обрисовать в общем плане его пианистический стиль и художественные принципы.

Аврелиан Григорьевич Руббах родился 22 января 1896 года в Нижнем Новгороде в семье скрипача и дирижера Г.М. Руббаха, под руководством которого в раннем детстве начал учиться игре на скрипке. Позднее он учился игре на фортепиано в Нижегородском музыкальном училище в классе выдающегося музыканта, директора училища Василия Юльевича Виллуана, который был выпускником Московской консерватории по классу скрипки (учеником знаменитого Фердинанда Лауба), а по фортепиано занимался у своего дяди Александра Ивановича Виллуана (ученика Джона Фильда и учителя братьев Рубинштейнов) и у основателя Московской консерватории Николая Григорьевича Рубинштейна.

Параллельно Руббах учился в гимназии. А с 1914 по 1918 год являлся студентом фортепианного факультета Саратовской консерватории (класс профессора И.А. Розенберга). С 16-летнего возраста он начал давать уроки фортепианной игры. А в дальнейшем преподавал в различных музыкальных учебных заведениях Саратова (1917–1918), Нижнего Новгорода (1919–1921, 1922–1923), Казани (1921–1922).

Однако в молодости Руббах, по-видимому, не был до конца убежден в своем музыкантском предназначении. Во всяком случае в 1919–1921 годах он проучился два года на историко-филологическом факультете Нижегородского университета. Но все же музыка взяла верх. В 1923 году он стал студентом Московской консерватории, поступив в класс прославленного пианиста, композитора и дирижера Феликса Михайловича Блуменфельда, у которого в 1926–1930 годах продолжил обучение в аспирантуре, после чего был оставлен у своего профессора ассистентом. В 1931–1941 годах Аврелиан Григорьевич преподавал в консерватории специальное фортепиано на музыкально-педагогическом и виртуозном отделениях



(с 1932 года в должности доцента, а в 1941 был удостоен звания профессора). Одновременно он являлся заведующим фортепианным отделом ЦМШ, вел занятия в Музыкальном техникуме (позднее — Музыкальном училище) при Московской консерватории и музыкальной школе при нем. Некоторое время пианист также проработал в Музыкальном техникуме имени Октябрьской революции (1929–1931).

Педагогическое мастерство Аврелиана Григорьевича ценили А.Б. Гольденвейзер (Руббах работал на его кафедре), Г.Г. Нейгауз (написавший отзыв-рекомендацию Руббаху на представление к званию профессора), В.В. Софроницкий и Э.Г. Гилельс (которые охотно брали учеников Руббаха в свой класс). Большая творческая дружба связывала Руббаха с Т.А. Бобович, которая постоянно приводила к нему на консультации своих способных учеников по ЦМШ, например,



А. Руббах с учениками

О. Бошняковича, Т. Ключареву, Р. Ширинян. Столь маститые музыканты, как В.К. Мержанов и А.Я. Эшпай, опираясь на свои впечатления довоенного времени, говорили о Руббахе как о музыканте, пользовавшемся большим авторитетом, и человеке обаятельном, общительном, остроумном.

В августе 1941 года вместе с группой ведущих деятелей советского искусства Руббах был эвакуирован сначала в Нальчик, затем в Тбилиси, а в августе 1942 — в Ташкент, где вел занятия с учащимися СМШ-десятилетки при Ленинградской консерватории. С краткими командировками он также выезжал на консультации в учебные заведения Баку и Еревана.

Руббах серьезно помогал А.Б. Гольденвейзеру в ведении самых разных дел, в том числе в подготовке редакции бетховенских фортепианных сонат, аккомпанировал ему в выступлениях с фортепианными концертами. Неудивительно, что Гольденвейзер был очень привязан к Аврелиану Григорьевичу, как, впрочем, и к его первой жене Норе Иоанновне (Иоганновне, Ионовне) Золотницкой-Руббах (урожд. Глогау). В первые недели войны Руббахи проводили много времени и даже ночевали в директорском кабинете Гольденвейзера в консерватории. Немного позднее, когда Руббах, тогда еще нестарый человек 45 лет, вместе с «золотым фондом» советского искусства (куда вошли, в частности, Н.Я. Мясковский, К.Н. Игумнов, С.Е. Фейнберг) уехал в эвакуацию в среднеазиатские республики, некоторые музыканты осуждали его за этот поступок, тем более что многие его коллеги добровольно записались в народное ополчение, а некоторые даже отказались от брони и пошли на фронт... Впрочем, именно Гольденвейзер составлял списки музыкантов, отъезжавших на юг страны, так что едва ли можно в чем-то упрекать Руббаха...

В своем дневнике Гольденвейзер с горечью отметил, что при его отъезде в эвакуацию в Нальчик во время прощания на вокзале Гинзбург (любимый гольденвейзеровский ученик) «после трогательного разговора, целования рук, слов

любви... вдруг явно обиделся, что эдет Руббах, и отвернулся». Неоднозначность этого решения ощущалась и в Комитете по делам искусств (предшественнике Министерства культуры), по распоряжению которого Руббах должен был уехать в Пензу, куда была эвакуирована ЦМШ и где тогда работали К.Г. Мострас, А.И. Ямпольский, Т.Д. Гутман, Е.П. Ховен, Т.А. Бобович и другие известные педагоги. Руббах не выполнил этого предписания и в результате остался без материального обеспечения. В письме А.Ф. Гедике из Тбилиси от 7 апреля 1942 года Гольденвейзер жаловался: «Я мог бы жить неплохо, если бы мне не приходилось посылать без конца денег чуть не по всему СССР и кормить Руббаха с женой, так как он не получает зарплаты». «Очень мне их жаль», — записал по этому поводу Гольденвейзер в своем дневнике. По-видимому, Александр Борисович действительно очень ценил Руббаха, оставляя его рядом с собой и не желая подвергать его здоровье испытаниям, ведь условия жизни в Пензе и Саратове (туда была эвакуирована Московская консерватория) были значительно хуже.

После возвращения Аврелиана Григорьевича в Москву осенью 1943 года ему было отказано в работе и в консерватории, и в ЦМШ. На помощь Гольденвейзера рассчитывать уже не приходилось, поскольку тот, хотя и продолжил работать в консерватории после возвращения из эвакуации, тем не менее был освобожден от должности ее директора. С этого времени до марта 1962 года Руббах преподавал в Музыкальном училище при Московской консерватории (и школе при нем), где по праву считался одним из ведущих педагогов. В эти же годы он курировал работу фортепианных отделов в различных ДМШ Москвы и Московской области, в том числе и в Химкинской музыкальной школе. Кроме того, в 1950-х годах Руббах (наряду с такими известными пианистами-педагогами, как А.Б. Гольденвейзер, С.Е. Фейнберг, Я.В. Флиер, Г.Р. Гинзбург, Л.И. Ройзман, Я.И. Мильштейн) проводил в Центральном Доме работников искусств методические



А. Руббах и юный Исаак Кац

собрания для педагогов детских музыкальных школ, на которых профессора выступали с сообщениями и комментировали игру выступавших.

К учащимся своего класса Руббах во все периоды своей творческой жизни относился тепло и душевно. Достаточно указать на то, что в разное время в семье Руббахов в течение нескольких лет жили его воспитанники: И. И. Кац (позднее — профессор Нижегородской консерватории), Е. Г. Пупкова (преподаватель Уфимского училища искусств), Н. Г. Панкова (профессор Уральской консерватории). Многочисленные ученики Аврелиана Григорьевича (в том числе и частные) со временем стали не только выдающимися пианистами-педагогами, солистами и концертмейстерами, но также получили известность как музыковеды, композиторы, дирижеры, джазовые артисты. В их числе К. Алемасова, З. Апетян, В. Афанасьев, Т. Бернблюм, В. Блок, И. Бриль, Е. Гембицкая, В. Герасимов, Ф. Гилельс (вторая жена Гилельса), Н. Домашевская, А. Иванов-Радкевич, Е. Калининская, Н. Капустин, Г. Кестнер (племянница фп. педагога ЦМШ Т. Е. Кестнер), И. Кефалиди, А. Ковалев, И. Козолупова, Л. Коган, М. Коллонтай (Ермолаев), А. Кончаловский (Михалков-Кончаловский), М. Кончаловский, М. Корсунская, Т. Кравченко, Л. Красинская, А. Лепин, М. Маршак, М. Меерович, П. Месснер, Т. Мирумян, А. Мускатлит, В. Немирович-Данченко (внук В. И. Немировича-Данченко), Л. Рошина, Л. Салиман-Владимирова, В. Слетов, Т. Смирнова, М. Соколов, Е. Сафронова-Руббах (2-я жена Руббаха), О. Трахман, Н. Туманина, М. Хавина, Э. Хачатурян (племянник А. И. Хачатуряна), Ад. Цфасман, С. Щадилова, Р. Яхин.

В фортепианном исполнительстве и педагогике Руббах был прежде всего продолжателем традиций Блуменфельда, которого боготворил. Как драгоценную реликвию берег он письма своего консерваторского наставника. (Судьба архива Руббаха,

в котором хранились многие ценные документы, до сих пор не ясна. По сведениям родственников, домашний архив был передан в фонды Музея-квартиры А. Б. Гольденвейзера, но после перестройки музея обнаружить его там не удалось.)

Несомненное влияние оказали на Руббаха исполнительские и педагогические принципы Гольденвейзера. Это и понятно: многолетнее близкое личное и творческое общение и сотрудничество не могло не сказаться. С точки зрения общей стилиевой направленности пианистического искусства Руббаха весьма ценным представляется следующее наблюдение Н. Г. Панковой: *«Непростые отношения были у Руббаха с Генрихом Нейгаузом. Они были близкими людьми, знали друг друга через Феликса Блуменфельда, именно Нейгауз написал ему отзыв на профессуру. Но Генрих Густавович был совершенно другим человеком, противоположным во всех отношениях, и это способствовало тому, что с годами их пути разошлись».*

Показательно еще одно воспоминание Н. Г. Панковой о времени ее обучения у Руббаха. Она сыграла «Крейслериану» Шумана, причем старалась играть максимально ярко. Однако педагог предложил ей умерить свой пыл и играть без преувеличений. Такой подход был, скорее, присущ Гольденвейзеру, не любившему слишком громкую и быструю манеру исполнения, чем Нейгаузу — пианисту более страстному и увлекающемуся, особенно в интерпретации музыки немецкого романтика — «певца собственной душевной драмы» (выражение Б. В. Асафьева). В известных творческих и личных столкновениях Нейгауза и Гольденвейзера Руббах занимал позицию последнего, поскольку (помимо всего прочего) был ему слишком многим обязан.

Как педагог, Руббах стремился прежде всего максимально раскрыть индивидуальность ученика. И. И. Кац отмечал: *«В работе с учеником Аврелиан Григорьевич не придерживался*

какой-то системы, догмы, метода, натаскивания. Все зависело от данного ребенка, студента, композитора, сочинения, технической трудности. А сверхзадачей было научить проникновению в эмоциональный строй текста, услышать и прочувствовать все, что за текстом стоит, и искать красоту и гармонию во всем: в звуке, имитациях, особенностях штрихов, соотношениях звуков по вертикали, структуре мелодии в ее движении по горизонтали. И бесконечно уважать гений автора музыки». Воспитанник добавлял, что учитель «очень прививал любовь к подробностям голосоведения, красок, тембров, педализации».

Имея в своем исполнительском репертуаре фортепианную музыку разных эпох и стилей (включая сочинения Б. Бартока, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Н. Пейко, Н. Ракова), а также владея как педагог произведениями самой разной степени трудности, Руббах подбирал для учащихся репертуар, максимально соответствовавший их художественным склонностям, техническим возможностям и задачам роста. Часто не разрешал браться за сверхсложные и непосильные сочинения. Вместе с тем с наиболее даровитыми он проходил произведения, далеко выходящие за рамки тогдашних школьных и училищных программ. Л. Красинская вспоминала, что в конце второго года обучения Руббах, тогда еще молодой педагог нижегородской музыкальной школы, задал ей Фортепианный концерт В. А. Моцарта Es-dur (KV 271). Программы же училищных воспитанников Аврелиана Григорьевича могли включать, например, такие сложные произведения, как Соната № 21 («Аврора») Л. ван Бетховена, Фантазия «Скиталец» Ф. Шуберта, Фантазия Р. Шумана, транскрипции Ф. Листа по «Дон-Жуану» и «Свадьбе Фигаро» В. А. Моцарта, по «Риголетто» Дж. Верди и «Лючии ди Ламермур» Г. Доницетти, Парафраза П. Пабста по «Спящей красавице» П. Чайковского, «Думка» Чайковского, концерты для фортепиано с оркестром Ф. Шопена и Ф. Листа, Первый концерт для фортепиано с оркестром И. Брамса, виртуозные Этюды-картины С. Рахманинова, Четвертая, Седьмая сонаты и Второй фортепианный концерт С. Прокофьева, Три сцены из балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского и другие. Правда, совсем избежать репертуарных промахов педагогу все же не удалось: Е. Г. Панкова считает ошибкой то, что он дал ей «Свадьбу Фигаро» Моцарта — Листа, из-за чего она переиграла руку.

Аврелиан Григорьевич на уроках охотно показывал за роялем и объяснял, как добиться требуемого звукового результата. При этом не страдал многословием: одной-двух фраз было достаточно, чтобы раскрыть ученику замысел изучаемого сочинения. (Так же кратко обычно высказывался и Гольденвейзер.)

Автору этих строк, который в середине 1960-х годов был учеником второй жены Руббаха Елены Викторовны Сафроновой в Химкинской ДМШ, довелось бывать у Руббахов дома и даже заниматься под руководством Аврелиана Григорьевича. Особенно запомнился его показ начала разработки в 1-й части Первого фортепианного концерта Бетховена. Восходящие арпеджио под руками Руббаха мягко стелились pianissimo как некая пелена, как дым. Аврелиан Григорьевич тогда заметил, что «в данном случае мы не должны замечать, что у рояля есть молоточки». Врезалось в память, что его пальцы были абсолютно плоскими (какими мы впоследствии видели их у Горовица) и практически не поднимались над клавишами, а рука вроде как будто плыла по клавиатуре, как бы медленно протирая ее слева направо... Помню также, он любил повторять, что вообще «пианисты — это хорошие обманщики: фортепиано — инструмент ударный, а под руками пианиста он должен петь». По воспоминаниям Н. Г. Панковой, одним из любимых выражений Руббаха было следующее: «Фортепиано — инструмент не ударный, а касательный». Е. Г. Пупкова также указывала, что «Аврелиан Григорьевич огромное внимание уделял качеству звука и считал, что для

выработки глубокого настоящего звука нужен был именно рояль, а не пианино».

Руббах был очень придирчив к использованию педали, упорно и жестко боролся с «грязной» педалью, добиваясь «совсем чистой звучности». Вероятно, и в этой сфере исполнительского искусства он основывался на весьма пуристских представлениях Гольденвейзера, скупые и частые педальные указания которого в редакциях сочинений Бетховена и Шумана не раз подвергались резкой критике (в том числе В. В. Софроницким, К. Н. Игумновым, Г. Г. Нейгаузом).

Подобно Гольденвейзеру, Аврелиан Григорьевич работе над гаммами и упражнениями предпочитал прохождение с учеником большого количества этюдов, прежде всего этюдов Черни и Мошковского.

Возможно, акцент на ритмической определенности в игре и неприятие каких-либо преувеличений в агогике и динамике также явились следствием влияния Гольденвейзера. Вспоминаю в связи с этим, что как-то после одного из уроков со мной в качестве поощрения Аврелиан Григорьевич по просьбе Елены Викторовны стал играть по нотам отдельные пьесы из «Альбома для юношества» Шумана. В самом этом поступке проявились замечательные человеческие качества педагога, щедрость его души. Правда, его исполнение мне тогда совсем не понравилось, показалось слишком строгим, если не формальным. Помню до сих пор те слова, которые невольно вертелись у меня в голове в тот момент: «А я бы играл свободнее!».

Руббах не любил словосочетания «постановка рук» (это, по-видимому, также шло от установок Гольденвейзера), предпочитал говорить о «положении руки»; не случайно считался в те годы лучшим детским педагогом, быстро налаживавшим игровую аппарат начинающих.

Он неизменно создавал творчески раскрепощенную обстановку в своем классе, поощрял самостоятельность и инициативу учащихся, развивал их артистические и педагогические задатки, вселял уверенность в собственные силы. Одобрял и стимулировал занятия учеников композицией.

Всему этому способствовало широкое общение Аврелиана Григорьевича с учениками у него дома. Мне, в частности, запомнилось совместное прослушивание редкой в 1960-е годы зарубежной грампластинки, на которой были записаны впервые услышанные мной и поразившие меня оркестровые произведения Отторино Респиги («Фонтаны Рима», «Пинии Рима») в изумительном исполнении оркестра под руководством Лорина Маазеля. Чарующий колорит, упоительные по красоте звучания, уносящие в какой-то неведомый нереальный сказочный мир, до сих пор, как кажется, звучат у меня в ушах...

В довоенное время Руббах был известен и как концертирующий пианист. Он выступал (начиная с 19 лет) в разных городах СССР, с 1923 года — преимущественно в Москве, в том числе в Малом и Большом залах консерватории, Концертном зале Дома союзов, на Всесоюзном радио. Артист давал сольные концерты, играл с оркестром и в ансамблях (в том числе с И. А. Розенбергом, Н. И. Сперанским, С. М. Козолуповым, А. Л. Доливо). В рецензии 1926 года отмечалось: Руббах «является на эстраде вполне готовым пианистом большой техники и музыкальной культуры. Солидная программа (Чаконна Баха-Бузони, Соната h-moll Листа, Вторая соната Прокофьева и Девятая соната Скрябина) позволила музыканту развернуть все стороны своего дарования. Пианист обладает сочным, красивым тоном и тонким ритмическим инстинктом при большом художественном темпераменте. Сочетание этих качеств позволяет ему овладеть и буйной романтикой листовской сонаты и красиво „подать“ сочное, красочное письмо Прокофьева». В 1928 году Д. Б. Кабалевский писал: «А. Руббах, игравший в концерте Шумана („Крейслериану“), Прокофьева (Сказки, Вторая соната) и Стравинского-Санто („Петрушка“), показал себя



А. Руббах, И. Кац, Н. Золотницкая-Руббах (Глогау)

отличным пианистом и большим музыкантом». И.И. Кац вспоминал, что в репертуаре Аврелиана Григорьевича были (помимо упомянутого) еще Соната *fis-moll* Шумана (Руббах вообще имел репутацию шуманиста), Четвертый концерт Бетховена и что его игру отличали «тонкая эмоциональная градация, редкой красоты звук, непринужденный и изящный пианизм — все то, что привлекало взыскательных слушателей».

Еще одной сферой деятельности Руббаха была обширная — поистине гигантская — редакторская работа в области педагогической фортепианной литературы. Музыкант замечательно проявил себя как редактор и составитель многих нотных сборников и хрестоматий педагогического репертуара, получивших большую известность в СССР и за рубежом (в Болгарии, Венгрии, ГДР, Польше). В каталоге Российской государственной библиотеки (бывшей «Ленинки») имеется 183 нотных издания и переиздания, в которых Руббах выступает то как композитор, то как составитель, то как редактор, то как автор обработок и переложений. Он выполнил свыше 20 переложений произведений И.С. Баха, Л. Моцарта, В.А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, М.И. Глинки, А.П. Бородина, А.К. Глазунова, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского.

Аврелиан Григорьевич — редактор-составитель многих хрестоматий и серий педагогического репертуара для разных классов ДМШ. Его обработки и отредактированные сборники издавались с 1930 года и переиздаются по сегодняшний день. После смерти музыканта его работу как редактора продолжила Елена Викторовна Сафронова-Руббах, осуществившая в 1976–1983 годах выход девяти сборников в сериях «Фортепианные концерты для детей», «Сонатини и вариации», «Полифонические пьесы», «Ансамбли».

Еще в 1929 году Гольденвейзер в своем дневнике отмечал достоинства редакции Руббахом Токкаты и фуги *d-moll* И.С. Баха: «Сделал очень добросовестно и неплохо». Показательно, что Прокофьев и Шостакович, с которыми Руббах был лично знаком, ценили его редакции их музыки, так же как и Н.П. Раков и Е.К. Голубев, сочинения которых таким же образом было доверено редактировать именно ему.

Руббах — один из первых советских авторов детских фортепианных пьес (1930–40-е годы), в том числе знаменитой пьески «Воробей» (см. в известной «Школе» для начинающих А.А. Николаева). Знаменательно, что именно эта пьеска вошла в изданную в 2016 году «Хрестоматию для преподавания учебного предмета „Музыка“ в системе начального общего образования».

Человек разносторонних интересов, Аврелиан Григорьевич был дружен со знаменитым художником П.П. Кончаловским и его женой О.В. Суриковой (дочерью художника-передвижника В.И. Сурикова). Комнату Руббаха в квартире на Суворовском (ныне — Никитском) бульваре украшали подаренные ему полотна Кончаловского («Сирень» и другие; позднее они были переданы в Третьяковскую галерею). Музыкант был близко знаком с выдающимися скульпторами — уроженцем Нижнего Новгорода М.С. Рукавишниковым и его сыном И.М. Рукавишниковым. Постоянно общался Аврелиан Григорьевич с певицей Н.П. Рождественской (матерью Г.Н. Рождественского, также уроженкой Нижнего Новгорода).

За свою работу Руббах был удостоен медалей «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «В память 800-летия Москвы» (1947).

Умер Аврелиан Григорьевич 10 января 1976 года. Похоронен на Армянском кладбище в Москве. ■



ЛЕГКИЕ РУКИ

Урок по методу Фельденкрайза ведет Юлия Харитонова

В применении к фортепианной игре термин «постановка рук» неточен. Само слово «постановка» включает в себе элемент статичности, противоречащий основному закону фортепианной игры, по которому непрерывность движения руки — основа звукоизвлечения.

Л. Николаев.

Тонкость немислима при тяжелой руке. Малейший намек на зажатость или судорожное напряжение мышц буквально губителен для тонкости. Иногда говорят, что нужно «расслабить» руку; но если совершенно расслабить руку, она лишь безвольно шлепнется вбок. С другой стороны, ее можно удержать над клавишами при полном отсутствии нервного напряжения или зажатости, с тем чувством «парения в воздухе», которое составляет первое условие тонкости.

И. Левин

Вопрос о свободе рук и мягкости туше — один из краеугольных камней фортепианной техники, ему посвящены труды выдающихся педагогов, а неустанная работа над звуком составляет неотъемлемую часть исполнительской работы пианиста. При этом самыми распространенными жалобами выступающих пианистов и студентов фортепианных факультетов остаются именно такие: «устают руки», «болит спина». Решению данной проблемы посвящен следующий урок по методу Фельденкрайз, разработанный специально для читателей PianoФорум.

Разгрузить плечи и сделать руки легкими и пластичными может помочь интегративное движение: это практика телесно-психологической коррекции движения, одна из самых эффективных технологий реабилитации на основе метода Фельденкрайза. Цель метода — обеспечить своевременную и действенную помощь музыкантам в усовершенствовании пианистических движений и реабилитации после травм.

Заболевания поясничного отдела позвоночника, которым часто сопутствует раздражение седалищного нерва, очень распространены у музыкантов и даже у слушателей. Многие также страдают от болей в шее и пояснице и даже панических атак; многим музыкантам свойственна сутулость. Тем временем отдельные проявления нарушений здоровья или ухудшения самочувствия сигнализируют о раскоординации системы организма, и рассматривать их необходимо посредством целостного подхода к человеку.

Каждое событие, которое человек пережил, «записывается» в его теле, остается в психике. Если переживание приятное, то оно позитивно влияет на здоровье, жизненность и грацию тела. В случае болезненных негативных переживаний наоборот. Если человек может адекватно реагировать на нанесенную обиду или испуг, то последствия стресса не будут длительными, однако если реакция заблокирована,

то оскорбление оставляет в теле след в виде хронического напряжения мышц. Поэтому стремление к здоровью приносит результат только в том случае, когда мы рассматриваем себя как целое, а не как набор отдельных частей (руки, плечи или ноги). «Разделяющий» взгляд на тело напоминает взгляд механика на автомобиль, в котором он может заменить отдельные части, не замечая всего механизма. Фрагментарный подход к телу в медицине эффективен в случае острой травмы (перелома, инфекции). В остальных случаях, как, например, общая тяжесть в плечах, скованность рук или желание улучшить качество своей игры и вывести исполнение на принципиально новый уровень, требуется включение всего тела изменение комплексных привычек на более удобные.

Тяжелые, «уставшие» плечи часто свидетельствуют о тяжелой, почти неподъемной ответственности, возложенной на человека, и таком же объеме работы. Завышенные требования к себе, поиск исключительно наилучшего из возможных результатов при несбалансированном подходе к работе часто приводят к конфликту с телом: результат — телесная перегрузка, в которой задействовано все тело. В итоге проигрывают обе стороны: страдает и творческий процесс, и результат исполнения. Внешнее следствие перегрузок — утрата грации движения и гибкости, ведь грация и спонтанность исполнительской игры — это явление физического порядка, в нем участвует все тело тотально. Заметить это можно сразу по тому, как люди двигаются или стоят: со стороны заметно, легко или тяжело человеку стоять и «держат» свое тело, легко ли ему совершать сложные музыкально-исполнительские движения. Кроме того, перегрузка и телесное перенапряжение влияет не только на сознание человека, но также на движения, аппетит, дыхание и производство энергии.

Юлия Харитоновна: *«Чтобы полностью понять проблемы с плечевым поясом, я как терапевт в первую очередь наблюдаю за телом. Я очень часто вижу кого-то в позе „послушного ребенка“, ожидающего распоряжений взрослого: вытянутая вперед шея, сутулые плечи, сжатый живот. Эта неосознаваемая позиция становится со временем структурой тела и ума. Когда музыканты начинают осознавать это поведение, меняя*

характер своей позы через движения, они достигают полноты жизненной силы и обаяния свободного творчества. Наши тела отражают наши переживания. И на занятиях, и в ходе персональной терапии я помогаю освободиться от привычных телесных паттернов и обрести новые движения: удобные, свободные и задействующие все тело оптимальным, здоровым образом».

Начинаем традиционно с небольшого самообследования

В течение каждого дня находите время, чтобы лечь на пол и почувствовать, как вы отдыхаете. Вы можете спросить себя: «Как я дышу? Как моя спина касается пола? Как мои лопатки контактируют с полом? Каково пространство под моими коленями? Какое пространство у меня под спиной? Какая разница между левой и правой сторонами?»

Обратите внимание на простые ощущения давления тела в пол, касания с полом, температуры тела, размера тела и его веса

Позвольте себе чувствовать себя удобно в положении, в котором вы находитесь.

Расслабление плеч

Мышцы плечевого пояса являются основными в амплитудных движениях руки. Общей особенностью мышц этой группы является то, что каждая из них прикрепляется частично или полностью одним концом к лопатке, а другим к различным участкам плечевой кости. Именно эти мышцы обеспечивают движение плечевой кости и руки в целом (отведение, сгибание, разгибание и вращение плеча). Таким образом, для музыканта-исполнителя крайне важна согласованная работа мышц грудной клетки, межреберных мышц и мышц вокруг лопатки. Освобождение с помощью движения именно этих групп мышц мы разберем на нашем уроке «Легкие Руки».

Многие из нас держат плечи все время приподнятыми, буквально неся бремя мира на своих плечах. Чтобы помочь плечам научиться находить опору в ребрах и быть расслабленными без напряжения, можно выполнять приведенную ниже последовательность движений в любое время в течение дня, в положении стоя или сидя.

Начинаем!

- Сядьте, как вам удобно, на стуле, стопы на полу. Или встаньте прямо, ноги на ширине таза, колени расслаблены (чуть присогнуты). (Рис. 1)
- Во время вдоха поднимите правое плечо совсем немного (это важно) в направлении правого уха.
- Когда поднимаете плечо, держите голову строго прямо, не наклоняя ее к плечу. (Рис. 2, 3)
- Почувствуйте движение воздуха в верхней части груди и отметьте, есть ли движение в ключице и ребрах с правой стороны грудной клетки. Вы можете даже положить пальцы свободной руки на область верхней части груди
- При выдохе мягко опустите плечо. Почувствуйте под пальцами (кисть расслаблена) небольшое плавное движение. Если вы чувствуете подергивание мышц, уменьшите движение.
- Медленно повторите цикл поднятия и опускания в соответствии с ритмом вашего дыхания. Выполняйте каждое движение легко, свободно и как бы нехотя.
- Повторите то же с левым плечом. (Рис. 4, 5)
- Остановитесь и отдохните немного, перед тем как встать или начать двигаться. Отметьте, в каком положении свисают ваши плечи.

Комментарий: Каждый раз отпускайте руку и плечо полностью и делайте паузы. Главное, чему люди не успевают научить свое тело, — это расслабляться, в результате сохраняют хроническое напряжение в теле всю свою жизнь. Оно постепенно накапливается, и боль, сначала слабая, становится хронической. В идеале мышцы должны расслабляться в каждой фазе движения: и в каждом аккорде есть фаза напряжения и фаза расслабления.

Результат: На медленных движениях этого урока вы сможете привнести этот навык в свою повседневную музыкальную подготовку. Используя опыт расслабления после фазы напряжения, вы сможете научиться быстро отдыхать в любой самой сложной музыкальной фразе. Таким образом, мышцы не устают, не накапливают остаточного напряжения, не болят от спазмированности. После каждого движения на уроке делайте паузу. Затем в обычной жизни, уже вне класса, вы научитесь делать маленькие паузы в работе, творческом процессе, перед выступлением или в домашней практике. После каждой маленькой паузы¹ (это может быть всего несколько спокойных дыханий и переключение взгляда в окно) ваше движение улучшится, а вы будете чувствовать себя отдохнувшим и свежим. Тогда делать что-либо можно

¹ О важности пауз в процессе обучения — см. «Большая польза маленькой паузы». ПианоФорум. № 2 (26) 2016. С. 63–71.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12



не уставая, долго и с удовольствием, не отказывая себе в такой важной составляющей, как получение удовольствия от процесса работы.

Ребра

Ребра расположены по бокам тела. Способность быть гибкими в переносах рук вдоль клавиатуры, точно исполняя длинные пассажи, аккорды и скачки в дальних регистрах, заметно улучшается, когда межреберные мышцы гибкие, подвижные и способны мягко удлиняться. Чтобы научиться лучше сознавать ребра и использовать межреберные мышцы наилучшим образом, сделайте следующие движения:

- Встаньте, немного раздвинув стопы в стороны, расслабив и немного согнув ноги в коленях.
- Скользите правой рукой вниз по наружной стороне правой ноги и обратно вверх. Повторите несколько раз.
- Если вы чувствуете подергивание мышц, уменьшите движение.

Отметьте, как далеко вниз по ноге дотягивается ваша кисть. Какой отклик вы ощущаете в ребрах вдоль правой и левой сторон тела во время вытягивания вниз по правой ноге?

- Встаньте прямо. Правую кисть положите на затылок.
- Кисть остается на затылке. Двигайте правый локоть к полу направо и затем возвращайте в центр. Повторите несколько раз. (Рис. 6, 7)
- Во время движения вправо ощутите, как ребра вдоль правой стороны туловища собираются в плотную гармошку вместе, а ребра с левой стороны раскрываются. Отметьте, как правое ухо приближается к правому плечу.
- Вы переносите локоть вправо на выдохе или на выдохе? Попробуйте согнуться на выдохе. А распрямляться на выдохе. Стало ли вам удобнее?
- Почувствуйте распределение веса между стопами, когда сгибаетесь в сторону и возвращаетесь в центр.
- Остановитесь и немного постоит спокойно. Затем повторите движение и потянитесь правой рукой вниз вдоль правой ноги.
- Отметьте, как далеко вы теперь дотягиваетесь и как отвечают на это движение ребра.
- Повторите всю последовательность движений с левой стороны.
- Если вы чувствуете подергивание мышц, уменьшите движение.

В следующий раз, когда вы будете передвигаться вдоль клавиатуры, подумайте о том, как вы можете вовлечь в это движение ваши ребра.

Таз

Таз — центр тяжести тела. С точки зрения физиологии именно он, как и бедра, придает стабильность посадке на стуле, а игре на фортепиано — легкость, позволяя свободно перемещать вес вдоль клавиатуры инструмента и сохранять баланс.

Самообследование за инструментом

- Сделайте несколько движений вправо-влево вдоль клавиатуры, сидя на скамье, удерживая таз неподвижным. Можете ли вы ощутить какое-то движение в области лопаток, в грудном отделе позвоночника и в пояснице? Эти области движутся свободно?
- Что вы ощущаете в тазобедренных суставах и ногах при движениях вдоль клавиатуры, если ваш таз неподвижен? Сколько напряжения в бедрах? Сколько в коленях?
- Продолжайте немного перемещаться вправо-влево вдоль клавиатуры, позволив теперь тазу свободно двигаться. Вы можете почувствовать, что немного движутся и бедра и колени. Плечи и спина движутся свободнее, когда вы позволяете тазу двигаться? Голова может лучше поворачиваться из стороны в сторону?

Когда вы музицируете, позволяя тазу свободно двигаться, пояснице становится удобнее, вы лучше управляете ногами, можете быстрее поворачиваться и ощущаете большую поддержку стоп. Вы также демонстрируете силу и энергичность игры и тратите меньше сил.

Правая сторона тела

- Сядьте ровно на скамье и приподнимайте немного правую сторону таза. Повторите несколько раз. Почувствуйте, что происходит с позвоночником. Ваш бок справа сжимается или вы отклоняетесь всем корпусом? (Рис. 8, 9, 10)
- Если вы чувствуете подергивание мышц, уменьшите движение.
- Почувствуйте, где сейчас больше веса? Левая сторона таза прижимается к опоре лучше?
- Попробуйте дифференцировать движения. Когда таз справа приподнимается, позвольте работать боковым мышцам справа. Пусть правый бок сокращается

и появляется изгиб. Что в это время делает ваш левый бок? Куда наклоняется голова? Или вы удерживаете ее неподвижно?

Рис. 13



Левая сторона тела

- Пусть теперь поднимается левый таз, повторите несколько раз сгибание с левой стороны. Наблюдайте, насколько мягко вы можете сгибать позвоночник, сокращая левый бок и удлиняя правый. (Рис. 11, 12)
- Если вы чувствуете подергивание мышц, уменьшите движение.
- Почувствуйте больше опоры на правый таз и правую стопу. Можете ли вы действительно опереться на всю правую ногу? Как эта надежная опора помогает расслабиться ребрам и сделать движение легким?

Соедините движение

Пусть теперь все тело работает целиком.

- Приподнимайте то правую, то левую седалищную кость. Пусть бока поочередно сгибаются. (Рис. 13, 14)
- Если вы чувствуете подергивание мышц, уменьшите движение.
- Почувствуйте комплексную работу всего корпуса. Бока поочередно сокращаются, вы плавно переносите вес, и все тело помогает вашему движению вдоль инструмента.

Рис. 14



Разгружаем шею и плечи

- Исходное положение — лежа на спине, ноги на стопах.
- Поднимите правую руку вверх и мягко потянитесь в потолок, наблюдая, как правая лопатка слегка поднимается от пола и затем приземляется обратно на пол. Что во время подъема правой руки вверх происходит с другой стороны грудной клетки? Может ли она стать мягкой и слегка перекатитесь налево? Сделайте 5–6 раз и отдохните. (Рис. 15, 16)
- Второй подход к движению после отдыха. Поднимаем и немного наклоняем руку на 30–40 градусов левее. Как будто вы тянетесь по диагонали. Что происходит с грудной клеткой? С дыханием? Вы делаете движение на вдохе или на выдохе? Попробуйте делать на выдохе. Поворачивается ли голова по ходу движения — налево? Или вы удерживаете ее прямо? Позвольте голове мягко сопровождать эти движения. Сделайте 5–6 раз и отдохните. (Рис. 17)
- Каждый раз приземляем плечо и наблюдаем глубокое расслабление в мышцах со стороны спины.
- Следующие подходы после отдыха: исследуем разные варианты.
- Теперь комбинируем варианты: руки поворачиваются направо, а голова — налево. Куда при этом поворачиваются глаза? Попробуйте сочетать движение с мягким поворотом головы, глаз и дыханием. Пусть движение и дыхание будут непрерывными и мягкими. (Рис. 18)

Рис. 15

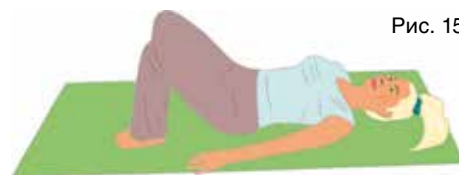


Рис. 16



Рис. 17



Рис. 18



Юлия Харитоновна: «Я стараюсь обучить студентов обращать внимание на свои действия на уроках Фельденкрайза. Это помогает им создать новые привычки осознавать себя во время подготовки к выступлениям, во время исполнения на сцене, во всех случаях жизни. Изучение того, как сосредотачивать или переключать ваше внимание, может дать вам инструменты, чтобы заметить, как вы делаете движения. Любая задача с помощью такого обучения будет реализована: хотите ли вы уменьшить напряжение или боль или достичь более высокой производительности, точности, силы или ловкости. Вы также можете использовать навык уменьшения усилия и замедления, когда вам неудобно или вы устаете. Еще я рекомендую обращать внимание на то, как вы дышите, как вы реагируете на свои текущие задачи. Правильно дышать — это жизненно важный навык».

Всем навыкам Фельденкрайза метода можно обучиться персонально или на групповых занятиях на базе ДМШ им. Кабалевского. Актуальное расписание занятий на сайте felden.ru. В соцсети Facebook работает группа поддержки для музыкантов «Руки музыканта» с видеоуроками. Вы можете получить онлайн-консультацию бесплатно.

Будьте здоровы и радуйтесь профессии!



Антон БОРОДИН

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



Борис БОРОДИН

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



Светлана ЕЛИНА

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



Ольга ИВАНОВА

Пианистка, композитор, студентка Московской консерватории. Лауреат международных конкурсов, лауреат Премии Президента РФ по поддержке талантливой молодежи.



Павел ЛЕВАДНЫЙ

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

Авторы «PianoФорум» № 2 (30) 2017



Александр МЕРКУЛОВ

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



Ольга СКОРБЯЩЕНСКАЯ

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



Андрей ХИТРУК

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



Ирина ШЫМЧАК

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



Ольга ЮСОВА

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



КЛАВИРТИН

PIANOS

Лучшие рояли и пианино для Вас

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

+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru



Национальный фонд
поддержки правообладателей

НФПП 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