



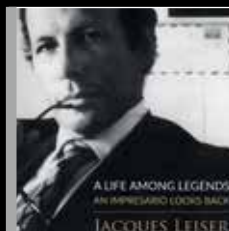
Людмила БЕРЛИНСКАЯ
Артур АНСЕЛЬ

«Главное качество при исполнении камерной музыки — умение уступить дорогу»

Даниил САЯМОВ:
«Современные композиторы не балуют пианистов обилием новых сочинений»



Жак ЛЕЙЗЕР:
«Все были убеждены, что я менеджер Рихтера. Но я им не был!»



Евгений КИСИН:
«В этой книге охвачена вся моя жизнь»



Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2016 год

PIANO ФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

№3 (31), 2017

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

piano ФОРУМ

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:

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

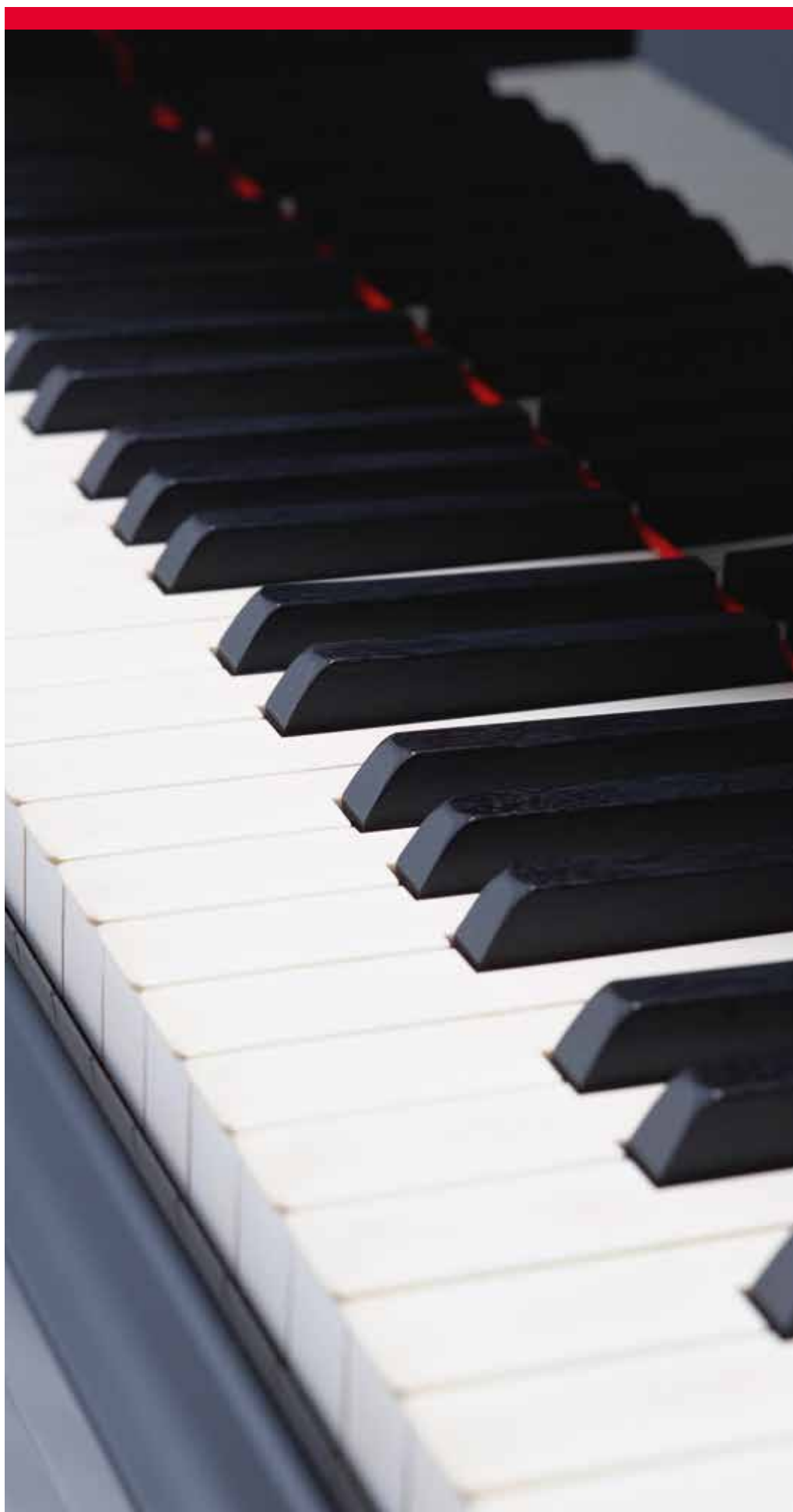
pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

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.



СОДЕРЖАНИЕ



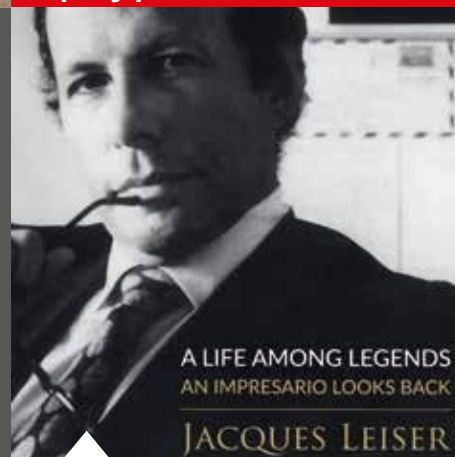
12

Соло в четыре
руки: Людмила
Берлинская,
Артур Ансель



34

Даниил Саямов:
«Самое
главное — не
останавливаться»



4

Всеволод Задерацкий.
Профетическая грань новой музыки
Эссе главного редактора

23

Жак Лейзер.
Жизнь среди
легенд

42

Звуковые краски
малых форм.
Сочинения
Владимира
Магдалица, Ивана
Александрова





28

Евгений Кисин.
«Воспоминания
и размышления»

30

Екатерина
Мечетина.
Берлинская
беседа



48

Жания
Аубакирова:
«Быть ректором
легче, чем
по-настоящему
играть»



ПАНТОМИМИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ АЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА

55

НОВОЕ ИМЯ. АНАСТАСИЯ ВОЛЧОК

63

ГУЛЬНАРА АЗИЗ: «ПЯТЬ–ВОСЕМЬ ЛЕТ —
ДОСТАТОЧНЫЙ СРОК ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ У ОДНОГО ПЕДАГОГА»

66

ИЗ ГЛУБИН ИСТОРИИ МИРОВОГО ПИАНИЗМА. ЛЕО СИРОТА

70

ПРОФЕТИЧЕСКАЯ ГРАНЬ НОВОЙ МУЗЫКИ



Всеволод
Задерацкий



В 2004 г. возникло произведение, которое можно уподобить «нераспознанному объекту», созданное, однако, вполне распознанным московским композитором Игорем Кефалиди — профессором Московской консерватории, ставшим душой музыкально-электронного студийного творчества в Москве и признанным в мире автором, последовательно работающим в сфере электронной композиции авангардно-академического рода. Речь о произведении под именем «Хронокинесис» («движение времени», «движущееся время»), показанном в Большом зале Московской консерватории на «Московской осени» 2005 г., ошеломившем совершенно растерянных слушателей и оставленном более чем на десятилетие без внимания. По внешним признакам жанра это фортепианный концерт, в поле звучания которого вовлечены электронные звуки, но по сути это подлинное открытие своего собственного, особого и совершенно нового семантического поля, новых сил формообразования, отвечающих растущему чувству космизма.

Не помню, по какой причине, но премьеру 2005 г. я пропустил. Не имея непосредственного эмоционального призыва, я не проявил тогда любопытства к явлению, о котором говорили в «цеховых кругах», но не выделяли акцентно именно вследствие нераспознавания. Сам же композитор по причине какой-то уж совсем непротокольной скромности не проявлял никаких инициатив к возбуждению общественного мнения. Шли годы, и я, планируя очередной номер «PianoФорум», решил представить что-либо из фортепианного наследия Кефалиди в разделе «Репертуар», зная его феноменальную и весьма специфичную пианистическую одаренность и ее преломление в известных мне ранних фортепианных опусах композитора. Проба такого представления однажды была осуществлена (см. «PianoФорум» № 1 (35), 2016), но массив фортепианного наследия композитора требовал продолжения экспозиции его сочинений на страницах нашего издания. Вот здесь Игорь Леонидович и предложил послушать в записи его Второй концерт для фортепиано с оркестром и электронными звучаниями под

титолом «Хронокинесис» с уточнением жанра — synthphony. Он предупредил: получилось нечто страшное, пугающее, неведомо как возникшее. Прослушивание настолько поразило меня, что мысль об отклике в разделе «Репертуар» покзалась наивной. Необычность содеянного толкала к размышлениям в самых широких объемах смыслов, включая и исторические, и мирозданческие представления сегодняшнего дня.

Дело в том, что Кефалиди удалось создать композицию, эйдос которой перекликается со всей суммой явлений последнего времени, претендующих на пророческие предвидения, предупреждения, предчувствования etc. Отличие в том, что впервые подобный посыл воплощается в собственно звуковом потоке, минуя какую-либо реальную фигуративность, всегда рисуемую в литературных опусах и наподобие привлекаемой в фильмах «вселенских катастроф». Представить словесно упомянутое сочинение весьма непросто, поскольку всякие ассоциации — дело субъективное, и следует найти такой *modus operandi*, который в сердцевине своей несет объективную информацию.

Таким методом может стать представленные сочинения прежде всего от имени формы, техники письма, которая сама по себе семантична. Однако анализ партитуры Четвертого концерта Кефалиди не дает полного представления о способах построения интонационного поля, поскольку электронный слой звучания не фиксируется. Это данность, воссоздаваемая непосредственно во время исполнения (подключаемая в конкретно предположенных параметрах). Исполнитель сидит рядом с компьютером, которым управляет параллельно, в зале присутствует звукорежиссер, помогающий автору-исполнителю. Последний, равно как и дирижер, — в наушниках, обеспечивающих слуховой контакт с электронным слоем. Только слуховое впечатление может служить основанием для конечных умозаключений. Партитура, где строго фиксированы оркестровые голоса, солирующее фортепиано и партия сопутствующего солиста так называемого дисклавира, эта партитура не несет в себе полноты звукового эффекта. Но она весьма полно отражает коренные принципы устройства звуковой материи и продвижения формы. Поэтому я буду ссылаться на отдельные фрагменты партитуры, зримо иллюстрирующие именно принципы звукоорганизации, приближая читателя к представлению о конечном результате.

«Хронокинесис» Кефалиди — произведение, полностью лишенное линейно-мелодического присутствия в отстоявшихся его формах. Линейное начало в рельефно воспринимаемых знаках выражено исключительно ритмом. Условно говоря, это развернутая сонорная композиция с «солирующим ритмом». Последний выражен многоэтажно. Вплоть до финальной фазы рояль — главный носитель линейно устремленного ритмического бега — мятущийся, панический ритм, летящий в системе тактовых микровариантов на протяжении основного времени формы. Это апофеоз межтактовой ритмической асимметрии — более 400 вариантов ритмовысотного решения четырехчетвертных

тактов при общей однотипности ритмического вращения. Высчитать это можно исключительно математическим путем (подобный опыт предпринял в докомпьютерные времена Борис Тищенко при оформлении линии ударных во второй части Четвертой симфонии) либо с помощью компьютерных технологий. Очевидно, что в данном случае композитор прибег к компьютеру, с помощью которого были определены различные параметры организации пластов.

Смятенный ритм рояля — рельеф, прорезающий кажущуюся пространственно всеохватной толщу сонорно-кластерных структур, которые образуют вовсе не фон, но некую абстрактно существующую идею космического масштаба, подчиненную своей ритмопульсации. Здесь уже действует принцип квант-мотивной организации совершенно симметричного синтаксиса, наполненного скользящей микроизменчивостью высотных структур подвижных кластеров. Возникает совершенно новая полифония разведенных семантических полей. При этом оркестрово-электронный пласт символизирует нечто «космоморфное», в то время как фортепиано (и прежде всего сам тембр инструмента) — символ антропоморфного начала. По сути Кефалиди рождает новую символику напряженного пространства симфонической формы. На смену отношения «личное — внеличное» приходит соотнесение обобщенно антропоморфного (как общечеловеческого, но не личного) и космогенного, по сути надпланетного, а не традиционно земного, природно-фатального и мистически одухотворенного.

С самого начала он выстраивает систему равномерно пульсирующих квант-мотивов, поверх границ которых проносятся мятущиеся фортепианные ритмофигурации. Приведу лишь фрагмент партитуры, иллюстрирующий именно принцип, но не конечное звучание, ибо электронный слой влетает тонко, как подсветка, как динамическое усиление и придание чувства неземной сущности звукового пространства (*Пример 1*).

Вся первая фаза формы (своеобразное вступление к главному событию формы) — это 45 повторений равномерных (по три такта на 4/4) синтаксических единиц с континуально вариантным звуковым наполнением. Каждый из квант-мотивов имеет одинаковое (убывающее) динамическое строение: $\downarrow >$. Каждый следующий трехтакт иной, но близкий соседнему. Нет повторений, и это постоянство наклонений ипостаси — суть символ полета во времени. Строгое остинато синтаксиса — символ пространственной бесконечности, некий космосимвол гигантского пульсара, движущего само пространство.

Развитие формы несет удивительную интригу. Конфликт неповторности и синтаксической остинатности будет проведен сквозь всю форму в разных наклонениях. Подзаголовок «synthphony» возможно отражает и идею звукового *синтеза*, и идею остинатности *синтаксиса*. Одновременно он перекликается со словом (понятием) *синтагма* — названием более раннего виолончельного концерта композитора. Приведенный пример иллюстрирует двенадцатитоновое наполнение сонорных комплексов, в которые встроены педали духовых, тоже синтаксически и динамически совмещаемых с квант-мотивными фазами. В 138 такте происходит разрушение ритмо-синтаксической инерции, слом динамики и своеобразное «приведение к консонансу» (к тихому консонансу — тремоло с касанием трезвучия *fis-moll*), разрыв фортепианного потока и начало диалога фортепиано и оркестра. Одновременно начинается осязаемое прорастание хоральности, сочетаемой с мечущимися ритмофигурами рояля. Принцип *симметричной неповторности* (авторское преломление техники минимализма) отступает, но в диалогической форме восстанавливается в виде синтаксической диссимметрии (пять тактов фортепиано — 5 + 1 орк., иногда варианты расширения у оркестра), более свободные нарушения синтаксической симметрии через включение кратких фортепианных



Ф. Гойя. Из цикла «Мрачные картины»



Игорь Кефалиди

каденций, продолжающих все те же смятенные ритмофигурационные сессо.

Важным моментом в начальной фазе формы являются ощутимые тоникальные басовые опоры (G и преобладающее C). Во второй фазе развития они отступают, но в развертывании хоральности проявляются линейные звукоsvязи, quasi молитвенные интонации в верхних голосах. Однако собственно мелодический эффект так и не достигается. Уход от симметричной синтаксической дробности, переход к слитно-фазовому синтаксису — путь к кульминации, несущей огромные звуковые массы. На гребне этой волны происходит отстранение ритмофигуративного бега фортепиано и переход к финалу, рождающему новый тип ритмической пульсации, своего рода «пульсар – 2». Это неумолимо симметричные удары однотипных аккордов фортепиано, слитые с ритмосимметричными, но каждый раз иными по

звукосоставу ударами всей остальной звуковой массы. Принцип сохранен, единство формы поразительно, столь же необычна семантическая природа всех контрастов. Все антропоморфное в финале исчезает, поглощается колоссальным гравитационным влечением (*Примеры 2, 3*).

Образ «пульсара» продолжен и предстает в неумолимом устремлении в никуда. Потерянная в ходе развития формы басовая «тоникальная» опорность восстанавливается (здесь — A) в начале эпизода. Композитор словно экономит традиционные средства коммуникативной направленности формы (отказ от басовых опор в середине, но прорисовка линейности в хорале, возврат опорности в системе сонорного ритмоунисона). Возвращение в динамически истоняющей коде мятущегося ритмического сессо фортепиано — тоже дань традиции. Континуально-контрастная форма все

же предлагает квази-репризный момент. И воспринимается это как символ выжившего в апокалипсисе космического поглощения «вочеловеченного тембра». Пульс 3 на 2, конечное преобладание двоичных ударов над несущимся триольным скольжением — эффект чисто электронный, лишь намеченный в партитуре (слабые контрабасы в гуще триольных тутти). Эта финальная двоичность рождает вполне земную ассоциацию с каким-то мистическим поездом, уносящимся в никуда.

Сразу же после исполнения «Хронокинесиса» в «Российской музыкальной газете» вышла превосходная рецензия Валерии Ценовой, где, в частности, так характеризуется образно-смысловая итог композиции: *«Надвигающаяся остигнутость приводит к финалу, механический напор которого поглощает все звуковые коллизии, исчезающие в „черной дыре“»*. Вот этот образ планеты, захваченной гравитационным полем, летящей в пространстве «пульсара», несущей на себе всю сумму смятения и предчувствий, устремленной к «черной дыре», возник и в моем сознании после первого же прослушивания. Сам факт совпадения эмоционального отклика говорит о конкретном предопределении такого восприятия объективными данными формы. Последняя, несомненно, отражает новую ментальность и новые семантические пространства композиций, наследующих принципы симфонизма. Здесь нет симфонизма как схватки личного и внеличного. Здесь все слито в устремлении к небытию. Вместо финального катарсиса — динамическое многоточие, читаемое как символ исчезновения. Исчезновения по сути губительного, но не в экзистенциальном, а в мистическом смысле. Изменилась сущность человеческого: даже солирующий рояль — символ антропоморфного начала — подкреплен дисклавиром, выполняющим функцию ритмокомplementарности. И в эту сферу привносится механический оттенок.

Итак, synthphony Кефалиди «Хронокинесис», его (условно) Второй фортепианный концерт несет в себе образ предвестия, предощущения, образ эсхатологической направленности, отвлеченный от реалий жизни, но порожденный глубинами подсознания, новой ментальностью. Учитывая несомненную творческую удачу автора в создании формы, отмеченной чертами совершенства, следует признать событийный характер появления такого произведения, требующего осознания в контексте собственно искусства и в контексте философской эсхатологии XX столетия.

Мне показалось возможным начать обсуждение этого необычного опуса с экскурса в историю. Московская Русь второй половины XV века жила под гнетом

пророчества о конце света, который должен настать 31 августа 1492 г. Долгое время ученые монахи предсказывали, что никто не переживет это время, поскольку оно знаменует конец седьмого тысячелетия от Сотворения мира, означающий завершение всего. Замерла церковная активность, не рассчитывались церковные календари на следующие годы, замедлились все жизнетворящие процессы, поскольку мифическая дата 5509 г. до Р. Х. — исходная, предопределяющая время апокалипсиса. Наступило 31 августа 1492 года. На дальнем западном крае Европы именно в этот день отплывает эскадра Христофора Колумба открывать Америку. В определенном смысле это пророчество фиксирует рубеж: Старый Свет начинает путь сосуществования с Новым. Но в другом смысле оно обозначает дистанцию между Востоком и Западом Европы того времени в отношении принципов миропредставлений и динамики жизнетворения. В Московии 31 августа апокалипсис не происходит. Неугомонные пророки переносят дату на 31 декабря 1492 г. Но Судный день не наступает. Облегчение после снятия пророчества — стимул к началу мощного государственного строительства. Иван III, объявивший себя царем, переносит (насколько это было возможно) акцент с религиозного на идеологический («Москва — третий Рим»).

Идеология — дочь религии. Она то слита с ней, то устремлена к эмансипации с сохранением религиозного компонента, наконец, она сама становится религией (например, в советский период). Но нет идеологии, никак не корреспондирующей с религией. Идеология в роли господствующей доктрины также стремится сохранить профетическое присутствие (например, предсказания коммунизма). Однако предсказания «из глубин идеологии» рисуют лишь позитивы грядущего. Апокалиптические видения по сути противоречат любой идеологической доктрине, кроме собственно религиозной.

Я невольно обращаюсь к самой идее профетизма. Речь не о предсказании будущего, но о пророчестве конца всего. Западный мир и православие отличаются, в частности, отношением к эсхатологии и к прорицаниям такого рода. Известно суждение, что религиозные войны — иннанка пророческой убежденности в истинности только одного, *своего* божьего слова. Это пророчество-запрет: отклонение от буквы — путь к неизбежному личному апокалипсису. Увы, сегодня это актуально, как и в XVII столетии, в период 30-летней войны, по окончании которой возникает примат толерантности, а на смену профетическому акценту в западной культуре приходит идея inferнальности фатума. Мистические

мефисто-фаустианские идеи — говорящие знаки. Но православие сохраняет акцент на профетическом начале, сохраняет идею перехода в Царство Божие. Похоже, что эсхатологические предчувствия ощущаемее на Востоке, но сегодня они меняют свой образ и смысловой вектор.

Эсхатология как тема становится приоритетом русской философской мысли начала минувшего столетия. Николай Бердяев посвящает этому немало золотых страниц своих бесценных размышлений. Необыкновенна в его суждениях попытка внести свет великой надежды в извечные угрозы Судного дня. Фактически он берет на себя роль оракула, зовущего к действию, призванному сокрушить «задержанный» мир во имя устремления к светлейшему Царству Божию. Утопические по сути идеи связаны с критикой всего человеческого пути — с критикой Истории. Вот его слова: *«История имеет смысл, потому что она кончится... Бесконечный прогресс бессмыслен. Поэтому настоящая философия истории есть философия истории эсхатологическая, есть понимание исторического процесса в свете конца. И в ней есть элемент профетический... (...) Историческая судьба и исторический конец входят в мою судьбу и мой конец. В этом я вижу глубочайшую метафизическую проблему. Существует трагический конфликт истории, исторического процесса, личности и личной судьбы... Я принадлежу к людям, которые взбунтовались против исторического процесса, потому что он убивает личность, не замечает личности и не для личности происходит. История должна кончиться, потому что в ее пределах неразрешима проблема личности»*¹.

Бердяев целиком погружен в христианско-философские глубины эсхатологических чувствований. Он философ начала минувшего века. Он своего рода «поэт апокалипсиса», воспринимаемого им как пророчество перехода, но не предопределения Фатума. В сердцевине своей его тезис об апокалиптичности несет зерно надежды на спасение. Судный день может быть представлен как богоозаренное устремление, как очищение во имя достижения Царствия Божия. Путь совершенствования и любви — путь в сторону от фатума. На этом пути (по Бердяеву) заложен знак, зовущий к духовной эволюции. Все это из сферы сугубо религиозных представлений.

Но уже в середине XX столетия прорастает антропогенный корень апокалиптических предчувствий человечества. Открыта сметающая жизнь энергия атома, открыто прилегающее космическое пространство. Мы начинаем осознавать, что живем в постхристианской

¹ Н. Бердяев. Избранные произведения. Ростов-на-Дону, «Феникс», 1997. С. 491.

цивилизации, отмеченной потерей духа в прежнем представлении и опорой на технико-экономический каркас. В этих условиях рождаются знаки прорастания новой духовности на новом фундаменте, в новом ментальном пространстве, включившем фактор «антропогенной эсхатологии».

Предположительно именно эта сторона современной ментальности стала истоком рождения столь удивительного опуса Игоря Кефалиди — автора, который отчетливо ощущает себя именно в *постхристианском* мире. Русский композитор Кефалиди — законченный атеист, но, говоря языком парадокса, — «православный атеист», ибо взращен культурой своей страны. Кефалиди — грек по происхождению. Когда-то в Византии на протяжении веков православными считали только греков. Но это наивность прошлого. А вот сохранение в православной стихии тяготения к профетическому началу — знак устойчивый. Я, конечно, далек от мысли, что Кефалиди перенял профетический импульс на генетическом уровне. Но так сошлось.

Кефалиди удалось создать новый знак времени. Нашего времени. В его основе образ не перехода, но фатального исчезновения. В решении эсхатологической темы он не пионер. К тому же, он и не объявляет ее. «Хронокинесис» — абстракция. Интонационная реальность сочинения ничего общего с реалиями жизни не имеет. Но она воссоздает образ, однозначно воспринимаемый многими. И это образ *новый*, принадлежащий XXI веку.

Теперь уже в далеком прошлом, в 1966 году на основе все тех же антропогенных предпосылок родилось выдающееся произведение под титулом «Эсхатофония». Его автор Валентин Сильвестров воссоздал образ Конца, не устраняя окончательно обаяния красоты, хотя уже и не в аполлоническом преломлении понятия, поскольку мелос как знак антропоморфности здесь также изгнан. Это изысканная партитура, действительно изобилующая красотами конкретных оформлений сонорных полей. Это образ распавшегося мира, где каждый звуковой ингредиент несет отблеск красоты целого. Но в конечном итоге вся образная система, несмотря на «апокалиптический масштаб» гипердинамических кульминаций, сохраняет некую «земную» сущность. «Эсхатофония» Сильвестрова казалась неслыханно новой в момент появления, но сегодня обретает черты классичности.

Партитура Кефалиди не устремлена к красоте (хотя и не чурается их). Она устремлена к новым смыслам, порождающим ассоциации и ощущения чего-то «надпланетного», созвучного догадкам, таящимся в глубинах даже не сознания, но подсознания. «Хронокинесис»

Кефалиди как состоявшийся художественный феномен по существу только начал путь в истории. Это путь *новой идеи*, и мы надеемся на сохранение интенсивности культурного процесса в самом общем понимании этого смысла. Если культуре непосильно осваивать Новое, присваивать и адаптировать его, культуре грозит сокрушение иерархических порядков ценностей. Новое может быть выражено по-разному. Искусство — продукт сплетения разных идей и норм, образов и базовых доктрин. Искусство можно представить в виде ствола, проросшего ветвями, несущими разные плоды. Безудержный рост одной из ветвей — знак

гипертрофии и одновременно энтропии кроны, где все произрастало под знаком равновесного взаимодополнения. Партитура Кефалиди — действительно новое слово и в плане семантики, и в плане техники письма. Но наивно призывать следовать этим путем, если не иметь в виду абстрактно воспринятые чисто звуковые открытия в сфере синтеза звуков, привлеченных из разных источников.

Читатель спросит: а какова предоставимая судьба этой партитуры и вообще сочинений, созданных, условно говоря, «с опережением»? Судьба партитуры «Хронокинесиса» действительно загадочна. Партитура фиксирует лишь

часть звучания. Произведение это относится к новой ненотописьменной традиции в той части, которая касается электронного слоя. Но в данном случае электронная составляющая целого записана в виде фонограммы как «твердая» данность. Остается лишь освоить метод синхронизации фонограммы с оркестром и солистом, в определенном смысле освоить новые дирижерские методы². Иное дело, если партитура предусматривает интерактивные включения

² Владимир Понькин, под управлением которого и состоялось исполнение в Большом зале, блистательно справился с задачей и может выступить в роли наставника в передаче нового опыта.

Пример 1

The image displays a musical score for Example 1, spanning measures 25 to 28. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: **tmp** (timpani), **prc** (percussion), **PN** (piano), **dki** (double bass), **vn I** (violin I), **vn II** (violin II), **vl** (viola), **vc** (cello), and **cb** (double bass). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Boxed numbers '25' and '28' indicate the start and end of the excerpt. The score is presented in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature.

электронного фактора, позволяющие импровизационные наклонения. Здесь для повторного исполнения (и тем более для аналитического соотнесения с произведением) возникают непреодолимые сложности. Но время действительно движется. Время цивилизации. Наверняка возникнут способы твердой фиксации параметров, в которых звукорежиссер и в этом случае сможет создать электронный музыкальный текст, необходимый для грядущей жизни сочинения. Но дело не только в этом. Фортепианная партия Второго концерта Кефалиди отвечает пианистическому феномену автора. Он сам идеальный исполнитель

произведения, и сегодня кажется, что единственный. В XXI в. он возрождает старинную синкретичность композитора и исполнителя, учитывая также участие в воссоздании нефиксированной письменно «электронной ауры». Чтобы выжить во времени, партитурное целое должно быть достроено. Как? Это вопрос, может быть, даже и не к автору, но к будущим музыкальным инженерам. Возможно, в будущем камнем преткновения окажется именно фортепианная партия, отстраняющая весь «фактурный опыт». Воплощение сотен ритмических вариантов в стремительном полете фигураций требует особого

внимания и интеллектуального сопряжения с материалом. В этом несомненная уникальность Кефалиди-пианиста. Но и это препятствие видится преодолимым. Приходится ждать. Упомянутая «Эсхатофония» Сильвестрова ждала повторного исполнения 46 лет (!). Незатухающее действие «музыкально-археологического» инстинкта Владимира Юровского позволило этому сочинению родиться вновь через столетия после создания. С грустью добавлю: не испытываю оптимизма по поводу возможного ускорения сроков реанимации «нераспознанного». Оптимистична лишь вера в неизбежность подобных деяний. ■

Пример 2

The image shows a page of a musical score for Example 2, starting at measure 582. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: timpani (tmp), percussion (prc), piano (PN), violin I (vn I), violin II (vn II), viola (vi), and cello/bass (vc, cb). The piano part (PN) is written in a grand staff (treble and bass clefs). The string parts (vn I, vn II, vi, vc, cb) are written in individual staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The measure number 582 is indicated in a box at the beginning of each staff.

Пример 3

This musical score, labeled "Пример 3", covers measures 645 through 648. The instruments and their parts are as follows:

- tmp** (Trumpet): Features a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a "3" above the notes.
- prc** (Percussion): Features a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a "3" above the notes.
- PN** (Piano): Features a complex rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a "3" above the notes.
- dcl** (Double Bass): Features a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a "3" above the notes.
- vn I** (Violin I): Features a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a "3" above the notes.
- vn II** (Violin II): Features a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a "3" above the notes.
- vl** (Viola): Features a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a "3" above the notes.
- vc** (Violoncello): Features a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a "3" above the notes.
- cb** (Contrabass): Features a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a "3" above the notes.

The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as stems, beams, and slurs. The measure numbers 645, 646, 647, and 648 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

This page of musical notation is a complex piece for piano, characterized by dense rhythmic patterns. The score is organized into two main systems, each containing multiple staves. The upper system consists of two staves, while the lower system consists of eight staves. The notation is heavily dominated by triplets, indicated by the number '3' above groups of notes. The rhythmic patterns are intricate, often involving sixteenth and thirty-second notes. The piece features various clefs, including treble and bass clefs, and key signatures with sharps and flats. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present throughout the score. The overall texture is highly rhythmic and technically demanding.

СОЛО В ЧЕТЫРЕ РУКИ

«Я вместо звезд все время вижу ноты...»
Святослав Рихтер



Ирина Шымчак



Ирина Шымчак

Ира Полярная

Людмила Берлинская и Артур Ансель — эти имена, как правило, произносятся вместе. И это не удивительно, ведь дуэт «Берлинская — Ансель» все чаще в последние годы навещает Россию и уже приобрел здесь своих постоянных друзей и поклонников. Выражение «единение душ» в случае с Людмилой и Артуром как нельзя лучше отражает их союз. В поисках музыкальной истины они уверенно идут по жизни и стремительно развиваются. Дуэту Берлинская–Ансель поверила и фирма «Мелодия», выпустившая за последние три года несколько дисков с их записями — как сольными, так и двухрояльными. Но дуэт Людмилы и Артура основан прежде всего на их музыкантской индивидуальности. Они такие разные и вместе с тем вызывают восхищение идеальным совпадением. Как такое возможно? Об этом и многом другом мы поговорили с музыкантами во время их приезда в Москву для записи сольных дисков на фирме «Мелодия».

— Это лето в Москве для вас началось с концерта в Клину. Вы там часто бываете?

Л.Б. С Клином у нас дружба огромная! Мы много общаемся с Галиной Ивановной Белонович, и с Полиной Ефимовной Вайдман были очень близки... Теперь с Адой Айнбиндер, ее дочерью, дружим. Дом-музей П.И. Чайковского в Клину — это такое место, куда наш дуэт обязательно приезжает раз, а то и два раза в год. Несколько лет назад я предложила Галине Ивановне Белонович сделать наш фестиваль на Луаре побратимом с Клином. У нас даже был такой проект — «От Волги до Луары», то есть сначала мы пригласили их к нам, а потом часть нашего фестиваля приехала в Клин. А у меня с Клином еще более давняя дружба. Папа мне рассказывал, что, когда он писал диссертацию о квартетах Чайковского, будучи студентом Московской консерватории (а это было сразу после войны), его допустили работать в архиве Дома-музея. Когда он в первый раз приехал в Клин, решил прогуляться по парку. И вот идет он по центральной алее и видит, как из-за клумбы поднимается Петр Ильич... На самом деле это был Юрий Львович Давыдов, племянник Петра Ильича, который в то время был директором музея. И он был невероятно похож на Чайковского. Это был первый рассказ в моей семье про Клин (улыбается).

А потом в Клин меня привез Рихтер. Это был период, когда он играл свою знаменитую программу с пьесами Чайковского из 72-го опуса и этюдами-картинами Рахманинова. И меня Святослав Теофилович привез туда в качестве — как он меня называл — «моего мальчика», то есть в качестве «переворотчика» страници (смеется). С Юрием Борисовым и с ним мы прожили в Клину три дня. Тогда я сидела рядом со Святославом Теофиловичем, и он играл на Беккере, рояле Петра Ильича в гостиной. В этот раз, когда мы были в Клину, Галина Ивановна Белонович предложила мне на нем сыграть. Это было очень волнительно и приятно. Да, он настолько старенький, что его и трогать особенно нельзя, только подтягивать немножко. Но он зазвучал, голос у него есть, это совершенно точно. Он не из тех роялей, которые совсем умерли...

Незабываемое ощущение. Мы очень надеемся, что вернемся в Клин и на следующий год.

— С чем связано ваше пребывание в Москве в этот раз?

Л.Б. Все очень просто: мы приехали на запись наших сольных дисков. Как всегда, пишем с любимой «Мелодией», с которой сотрудничаем уже пятый год. Пишем в Большом зале консерватории, в тишине, в намоленном пространстве.

Надо сказать, что «Мелодия» относится к нам удивительно тепло, и нам полностью дают карт-бланш. В этот раз тоже предложили: «Выбирайте сами, что для вас важно». И я решила записать четыре сочинения, которые для меня в определенном смысле — вековые. Это та музыка, которую я играю на протяжении всей жизни. Иногда бросаю, потом начинаю снова, и каждое из них связано с важными моментами в моей творческой жизни. Диск будет называться *Reminiscenza*. Я выбрала для него Сонату № 30 ор. 109 Бетховена, «Крейслериану» Шумана, «Сонату-воспоминание» ор. 38 Метнера из «Забывших мотивов» и «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля. На первый взгляд, получается «компот». Но в аннотации к диску я постараюсь объяснить, почему выбрала именно эти сочинения.

— Последние сонаты Бетховена вообще уникальны. Они абсолютны по форме, удивительны и непостижимы.

Л.Б. В том-то и дело. Для меня это очень важный момент, потому что 30-ю сонату я слышала у Рихтера, когда была совсем девочкой. Тогда я сидела рядом с ним и вертела ему странички... Потом довольно быстро я начала исполнять ее сама. И как-то даже умудрилась играть ее Святославу Теофиловичу, но это было сделано не специально. Я никогда его не мучила, не просила послушать меня: я знала, что он это ненавидит. Просто так получилось. Он услышал и сказал: «Мила, Вы должны обязательно ее играть — это Ваша соната, и, может быть, даже когда-нибудь и записать». И это говорил Рихтер, который, как известно, не любил записывать! Я не могу сказать, что только поэтому ее играю, но мнение такого





человека, тем более такого близкого для меня, не могло не повлиять на это решение.

«Крейслериана». Тоже мое любимейшее сочинение, абсолютно сумасшедшее. Я считаю, что и другие циклы у Шумана, так же, как и «Юмореска», к примеру, полная загадка. Можно долго-долго об этом говорить и объяснять, почему и как, и есть определенные официальные моменты, которые мы знаем про «Крейслериану» (Шуман писал ее в те дни, когда добивался Клары, ах, вечно эта Клара...). Конечно, мы все понимаем. Но я думаю, что «Крейслериана» — абсолютное отражение гениального безумия, которое его посещало. И если ты в это состояниеходишь и передаешь его дальше, это — космос. Я очень люблю это сочинение и очень люблю его играть.

Что касается «Благородных и сентиментальных вальсов» Равеля, я их играю всю свою сознательную жизнь, еще с молодости. Мне их дала Анна Павловна Кантор. В них я себя чувствую как рыба в воде! И, что очень смешно, во Франции часто слышу от музыкальных критиков и даже от моих друзей-музыкантов: «Какие странные вальсы Равеля! У нас так вальсы Равеля не играют!». И я сказала себе: надо обязательно их записать, потому что я их вижу только так (*смеется*).

— *А в чем же они эту странность видят?*

Л. Б. Видимо, в моей свободе исполнения. И это их шокирует. Вальсы Равеля для меня — не обычные вальсы, точно так же, как мазурки у Шопена или прелюдии у Скрябина. Эти вальсы — погружение и в будущее, и в прошлое. Достаточно только их послушать и посмотреть на их тексты. Это граничит с состоянием, если не безумия, как у Шумана, то во всяком случае полной прострации, какой-то эйфории. А часто их играют, как мне кажется, довольно обыденно. В большей степени я говорю сейчас про Францию, где это происходит так: «включили» машину, и понеслось... Особенно медленные вальсы, которых там много, и они получаются достаточно скучные.

Ну и остается моя любимая родная «Соната-воспоминание» Метнера из цикла «Забутые мотивы». Я обожаю Метнера! Метнер для меня — это что-то невероятное. Его для меня открыла тоже Анна Павловна Кантор, которая сама по музыкантской линии идет от Метнера. И она первая начала мне «подбрасывать» его музыку. Я сразу ее полюбила. Когда я закончила Гнесинскую школу, на выпускном экзамене Анна Павловна мне подарила

черные виниловые диски с записями концертов Метнера в его исполнении. И это была путевка в дальнейшую жизнь. Метнер дальше продолжал во мне жить. Я открыла для себя его романсы, которые считаю шедеврами в музыкальной литературе, и в вокальной в частности.

— *Вокальный Метнер у нас почти не звучит, к сожалению.*

Л. Б. Да, очень жаль. Но он очень трудный. И его Рихтер очень любил. На «Декабрьских вечерах», не помню в каком году, он заставил Галину Писаренко петь романсы Метнера. Я сидела рядом на репетициях, вертела ему ноты, и я помню, как он ее мучил... Но благодаря Рихтеру она замечательно, великолепно их пела! Там все было очень сложно, поскольку в первую очередь это не вокал, а музыка, музыкант и слова. Но это было совершенно потрясающе! И в этот же год Святослав Теофилович играл «Сонату-воспоминание» — совсем по-другому, чем ее играю я... Я сейчас пишу книгу, и в ней много говорю об очень близком для меня человеке — Юрии Борисове. Он рано от нас ушел, и я считаю, что он — абсолютно недопонятая личность. Юрий был очень тонким музыкантом-меломаном, замечательно разбирался во многих вещах, и я знаю, что даже Рихтер побаивался его мнения и уважал его. Как-то однажды (для меня это был очень важный момент), послушав мою «Сонату-воспоминание», Юрий сказал: «Вы будете преступницей, если не запишете ее». Это случилось много лет назад. С тех пор я ее играю, играю, играю, и она мне не надоедает. Она — как глоток живой воды для меня каждый раз. Я и другие сонаты Метнера играю. Но эта — особенная для меня.

— *Что выбрал Артур для записи своего сольного диска?*

Л. Б. А у Артура все совершенно другое, бесконечно интересное: это Гайдн, три сонаты. В последние несколько лет Артур абсолютно сошел с ума по поводу Гайдна. Вообще он человек невероятно вдумчивый, почти прагматичный, которому нужно понять все до конца. Очень doskonaльный. Если я считаю, что иногда лучше что-то «недопонять», то Артур считает, что лучше «пере...». Поэтому, видимо, мы друг друга дополняем (*смеется*). Я уважаю его мнение, слушаю все, что он говорит, он тоже прислушивается к моим эмоциональным всплескам. Что касается Гайдна, уверена, это его настоящая музыкантская любовь. Он всегда мне говорил, что Гайдн — это композитор, который не до конца узнан музыкантами, и это продолжается. Артур изучил его жизнь, творчество от корки до корки. Причем он рассказывает мне о Гайдне как о живом человеке.

А. А. Гайдн особенный композитор. Мне кажется, он был добрым человеком, и эта доброта сквозит в его музыке, она словно улыбается нам. И я влюбился в нее. Вообще, хочу заметить, что записывать музыку, в которую мы не влюблены, не имеет никакого смысла. Еще в юности я, как и многие пианисты, играл сонаты Гайдна. Я работал с разными профессорами, педагогами, очень известными, с высокой репутацией. Но я всегда чувствовал, что это скучно, неудобно, и не видел особенной причины или интереса играть эту музыку. И только два года назад я начал играть Гайдна в свое удовольствие! С меня как будто спали оковы классического образования, то есть то, что «надо делать» или «не надо делать». Я начал прочитывать музыкальный текст и понимать, что хотел сказать Гайдн. Это стало вдруг открываться для меня и неожиданно превратилось в океан счастья. Каждая нота приобрела смысл. И я понял: абсолютно необходимо начать это играть, изучать, войти в эту музыку более глубоко.

Л. Б. Можно сказать, что Артур подружился с Гайдном. И открыл многое для меня. Во-первых, когда Гайдн начал писать первые сонаты, длина клавиатуры у фортепиано была короче, чем к моменту, когда он их закончил писать. Во-вторых, сонаты он писал не для профессионалов, а для любителей, даже, скорее, для любительниц «помузицировать» — дам из



салонов, поэтому любые сонаты, и особенно из первого периода его творчества, импровизационные. Почему везде стоят повторы? И почему наши классические музыканты играют абсолютно точно, ну, иногда они меняют морденты, аббревиатуру, форшлага и так далее? А на самом деле речь шла о том, что можно и нужно импровизировать. Это было в традициях. Последние несколько месяцев Артур обыгрывает эти сонаты в концертах. В Париже нынче снова стало модным (не знаю, как в Москве) устраивать частные концерты в музыкальных салонах. Это считается важной частью культурной жизни города, и на такие концерты ходит замечательная публика. Артур сейчас много играл сонаты Гайдна именно в таких залах. И там происходит живая импровизация. Но Артур эту импровизацию изучил, полностью влез в шкуру музыканта того времени. Он никогда не позволит себе импровизировать спустя рукава.

А.А. Очень трудно было выбрать три сонаты из всех сонат Гайдна. В итоге я выбрал первые две, а третья — «Гранд соната», Es-dur.

Л.Б. Об этом Артур очень любит рассказывать. У Гайдна сгорел дом. И в этом доме сгорело фортепиано. Благодаря этому произошла нечаянная радость — ему подарили другое, которое было больше («новый модельный ряд», как сейчас говорят). На радостях Гайдн написал несколько сонат, которые сильно отличались от предыдущих: во-первых, там появилась настоящая педаль, во-вторых, это были более профессиональные произведения. Уже не такие детские безделушки, и, главное, эти сонаты Гайдн записал. Так что Артур меня просветил на старости лет (*смеется*).

А.А. Для меня Гайдн рифмуется со словом fun. Это смех, радость. А буква «Н», первая буква его фамилии — это для меня «Хулиган» (*смеется*).

Л.Б. «Мелодия» собирается выпускать сначала мой диск, потом — Артура. Мой выходит, если все будет хорошо, к декабрю. А диск Артура выйдет к Пасхе, к весне.

— *Слышала, что Ваша дружба с «Мелодией» началась с издания записей Валентина Берлинского?*

Л.Б. В каком-то смысле да. Несколько лет назад мне позвонил один из последних учеников Генриха Нейгауза Валерий Воскобойников (он давно живет в Риме и не играет на рояле, но

занимается организацией концертов и пишет, как музыкальный критик). Он сказал, что в своих архивах обнаружил запись Квинтета Шостаковича, сделанную Квartetом Бородина со мной и с Михаилом Копельманом. По его словам, запись замечательная, и было бы здорово ее издать. Он даже был готов мне ее отдать. Вообще-то я человек неподъемный (это сейчас меня многие заставляют, толкают, и, кстати, Артур тоже), меня раскачать трудно. А он прислал мне эту запись в Париж, я поехала с ней в Москву, совершенно не подозревая, что и как следует делать. Знакомые сказали, что вроде бы существует фирма «Мелодия»: «Правда, они не пишут диски, но ты попробуй, может, и возьмут — они ведь издают архив».

Я позвонила Андрею Борисовичу Кричевскому, который тогда только стал директором фирмы «Мелодия». Кажется, это было либо в 2012, либо в 2013 году (наш первый диск с Артуром вышел на фирме «Мелодия» в 2014). Мы с Артуром к тому времени уже записали первый совместный диск с музыкой Чайковского, с транскрипцией «Франчески да Римини», сделанной Артуром. И пришла я к Андрею Борисовичу, собственно, с моим Шостаковичем. И услышала: «Да, хорошо, мы это берем. Издадим». Осмелев, я предложила: «А у меня есть еще один проект. Когда-то я писала свой собственный диск... Шуберта в Байройте». «Да, берем тоже, хорошо», — отвечает Андрей Борисович. У меня в голове сразу пролетело: «Ну, ничего себе...». Тогда я пошла ва-банк: «А может, запишете нас с Артуром?». И показываю ему диск, который у нас вышел во Франции. А он отвечает: «Почему бы и нет?». Я тогда спрашиваю: «А Вы уверены в том, что говорите? Вы же кот в мешке берете! Даже нескольких, можно сказать, котов...». На что он мне очень строго ответил: «Мила, если бы я не знал, кому говорю, я бы не говорил». Вот такой он — настоящий человек дела. И мы с Артуром вышли из его кабинета абсолютно ошеломленные... Таким образом через год мы записали «Ромео и Джульетту» и «Золушку» Прокофьева. И наш диск оказался — об этом нам, кстати, Андрей Борисович и не сказал — первым записанным диском «Мелодии», до этого они издавали только архивные записи. То есть вообще впервые после перестройки «Мелодия» решила записывать диск сама.

— *Да, Ваш диск оказался счастливым стартом. «Мелодия» сейчас уверенно развивается.*



Л.Б. У «Мелодии» тогда не было студии, и нет, к сожалению, до сих пор. Я им подсказала (хотя я сама «москвичка из прошлого») обратиться в Дом звукозаписи, потому что это был единственный адрес, который я знала. К тому времени там давно никто ничего не делал... То есть практически все начиналось с нуля. «Мелодия» арендовала Первую студию в Доме звукозаписи, я пошла к моей подруге Оксане Левко (директору представительства Yamaha Music) и попросила ее дать два рояля Yamaha. Оксана привезла роскошные рояли, и закрутилось. Так что мы — первые артисты, которые начали записывать с «Мелодией». Конечно, Андрей Борисович это помнит, и для нас это очень важно. Наши дружба и сотрудничество развиваются с невероятной скоростью. С тех пор мы записали на «Мелодии» два сольных диска: я — с музыкой Скрябина, а Артур — с сочинениями Шопена/Дютийе. Еще мы вместе записали диск с транскрипциями для двух роялей Листа и Сен-Санса, который имеет очень большой резонанс, и «Мелодия» уже переиздала его во второй раз. За границей этот диск закончился сразу, люди не могли найти его в магазинах. Мы записывали его в экстремальных условиях, но на самом деле это иногда помогает (смеется). Кстати, мой диск «Скрябин» тоже полностью переиздали, потому что закончился весь тираж. Это очень приятно, ведь Скрябин не так популярен, как Шопен или Бетховен. «Мелодия» нам доверяет, и мы стараемся держать планку.

— До сих пор мы говорили про ваши сольные программы. Но вы активно выступаете вдвоем. Что-то готовите уже к следующему сезону?

Л.Б. Конечно! Готовим «бомбу» (смеется).

А.А. Готовим запись с оригинальными сочинениями, созданными для двух роялей. Четыре разные программы: первая — поздние русские романтики, вторая — французская Belle Époque,

начало XX века, затем английская программа — композиторы на букву Б (эту программу будем играть в Москве через сезон) и четвертая — американские композиторы. Называется American explorers и охватывает все, что произошло в американской музыке XX века... Это огромная работа. Не говоря о том, что у нас есть другие двухрояльные программы. 5 декабря выступаем в Московском международном Доме музыки, с программой «Леонард Бернштейн и еще...», посвященной 100-летию со дня рождения Бернштейна. Для этого концерта готовим фортепианное переложение «Симфонических танцев» из мюзикла «Вестсайдская история» Бернштейна, оригинальное сочинение Дэйва Брубэка на тему «Янки-дудл», «Джазовую сюиту» Цфасмана и «Сюиту для двух роялей» Бенетта. Это, в общем-то, на границе с джазом.

— Интересный подбор произведений. Как вы их находите для программы?

Л.Б. Кто-то предлагает одно, кто-то — другое, потом мы спорим, и в результате получается интересная программа (смеется). Например, Артур ни за что не хотел играть Цфасмана. А я сказала, что вообще не буду играть, если я не сыграю Цфасмана! У нас вкусы часто не совпадают... На самом деле выбираем вместе: поговорим, поспорим и выбираем. Организаторы концертов отмечают, и нам это приятно, что наш дуэт отличается креативностью, и часто мы выбираем необычные программы. Но для нас главный критерий — мы играем только то, что нам нравится.

— А что вас влечет творчески и эмоционально?

А.А. В наших будущих двухрояльных программах, о которых мы говорили, такое количество новых для нас сочинений и новых композиторов, что это занимает большую часть нашей искры! Жду не дождусь, чтобы играть музыку Арнольда Бакса для двух роялей. Что касается моей сольной деятельности, я работаю сейчас над композиторами постромантического периода, среди которых Александр Глазунов, Сергей Борткевич, Николай Метнер.

Л.Б. А я не знаю. Честно. Сейчас у меня, скорее, период отдыха, после того, как я «родила» этот диск. Мне необходимо отдохнуть, набраться новых сил, как растению — новые соки. Есть, конечно, какие-то идеи. Например, я бы хотела попробовать сыграть те сочинения, о которых всегда говорила, что «это ужасно, это плохо написано, и вообще я в жизни своей никогда не буду это играть». Есть много музыки, которую я принципиально никогда не играла. Это касается, например, Рахманинова, Листа. Может быть, я рискну и пушусь в такое плавание и попробую это полюбить. Постучаться в двери, которые, возможно, не надо открывать... Еще мне бы хотелось больше играть камерной музыки, и речь сейчас не о двух роялях. Всю свою жизнь я играла много камерной музыки в разных видах. И квинтеты, и трио, и квартеты. Мне очень хочется продолжать это делать, и у нас есть разные варианты, задумки с разными музыкантами.

— Кстати, я тоже заметила, что Вы не играете Рахманинова, как-то он обходит Вас стороной.

Л.Б. Это я его обхожу... Он-то свободен. Из всех сочинений Рахманинова за свою жизнь я сыграла (как бы мне ни было стыдно, и, наверное, все будут в ужасе) только Четвертый концерт, который очень люблю, для меня он — самый интересный. Еще я люблю его романсы. Фортепианная музыка? Конечно, я играла несколько пьес, но у Рахманинова мне безумно нравится «Остров мертвых». И, наверно, «Симфонические танцы». Я понимаю, что это моя личная проблема, в чем-то, наверное, даже моя ущербность... Но это так. Сейчас у меня будет концерт, и организаторы настояли на том, чтобы я играла Рахманинова. Надо, наверное. Это — как психотерапия.



С отцом, В. А. Берлинским.
Автор фото — С. Т. Рихтер

— Тем более следующий год — 145-летие со дня рождения Сергея Васильевича, и Вас точно будут просить его играть.

Л. Б. Может быть. Я помню, Юрочка Борисов всегда мне говорил: «Мила, Вы должны выучить Вариации на тему Корелли». Так что я должна их выучить. Но пока еще я этого не сделала.

— Артур, Вы также известны, как автор транскрипций. Как Вы выбираете произведения для транскрипции? Почему кажется, что именно это надо сделать?

А. А. Идеи приходят вот так: входят сюда (показывает на голову) и выходят. А время от времени это входит и...не выходит (смеется). И продолжает крутиться в голове. Значит, нужно это делать. Невозможно представить, что я сегодня буду искать, что я буду перекладывать. Жизнь сама приносит идеи. Я понятия не имею, что мы будем завтра читать, что услышим, о чем будем думать... Главное — как эти вещи встретятся, как они соединятся. Эта креативность, эти находки рождаются из многих элементов, которые соединяются между собой, из вещей, которые мы видим, слышим, и которые в результате дают такой итог.

— Но планировать свой ежедневный график все равно приходится?

Л. Б. Накануне мы обычно говорим себе: завтра начнем с этого и этого, а день начинается с совершенно другого. Мы должны успеть: отправить не один десяток мэйлов, выучить и позаниматься и соло, и в два рояля, а очень часто, если мы сами не играем, ходим на концерты других... Надо знать, что происходит в мире, встречаться с людьми. Сегодня такое время, что эти встречи важны и для нашей карьеры, и для того, чтобы продолжать развиваться. Все интересно, все хочется знать, все хочется успеть. И в какой-то момент, когда мы готовимся и выходим на финишную прямую, например, запись, или концерты, или наш фестиваль, конечно, мы вынуждены отказываться от многих вещей. Мы постоянно живем в абсолютно военном режиме и графике. Последние два года у нас не было отдыха. В этом году мы надеемся, что, может быть, урвем недельку, очень хочется, но, с другой стороны, мы никогда не можем загадывать заранее. Думаю, все музыканты, которые играют и у которых есть концерты, живут в таком режиме.

А. А. Лет 10–15 назад Стефан Ковачевич мне написал и спросил, может ли он позаниматься на моем рояле в Париже. При этом сказал: «Это в первый раз, когда я себе позволил отправиться на каникулы за 35 лет».

Л. Б. То есть это были каникулы (смеется). Но случаются такие ситуации, и это все поймут, и музыканты, и артисты, когда ты настолько опустошен после серии нанизанных друг на друга концертов и записей, что тебе просто необходимо выключиться. Помню, как Святослав Теофилович, когда он мог себе позволить отменить концерт, просто ложился на диван, что называется «носом к стенке», и Нина Львовна никого к нему не пускала. Люди более простые говорили: ну да, у него депрессия. А люди, близкие ему, понимали, что ему необходимо восстановиться, найти потерянную энергию. Конечно, он — великий Рихтер. Теперь мы очень хорошо и сами понимаем, что это такое.

А. А. Добавлю, что у нас есть возможность слушать, как работает другой. Конечно, мы никогда не позволяем себе никаких комментариев, но абсолютно ясно, что каждый для себя выбирает что-то нужное, полезное и таким образом учится. Подчеркну также, что мы являемся редким примером фортепианного дуэта, в котором каждый участник ведет активную сольную деятельность. Она для нас тоже важна, я не могу сказать, что она второстепенна. Часто мы играем сольные программы друг другу, обыгрывая их дома.

— И как в таком случае вы делите свое жизненное пространство? Сколько у вас роялей?

Л. Б. По правде, у нас три рояля. Один рояль мой, другой — Артура, они стоят один напротив другого, чтобы мы могли заниматься. А третий рояль — просто семейный, точно так же, как у меня есть мой любимый «Бехштейн» в Москве и мой любимый маленький «Мюльбах» на даче. Такой же рояль у Артура, тоже семейный, старенький, но занятия выдерживает. Он стоит у нас, чтобы мы могли заниматься индивидуально. Слава Богу, у нас есть эта возможность. Хотя нас — двое пианистов в доме, и тут вы совершенно правы. Тяжелая артиллерия (улыбается).

— Ваш дуэт. За кажущейся легкостью совпадения стопит колоссальный труд. Что вам помогает в достижении такой гармонии — в ритме, дыхании музыки, единстве эмоций?

Л. Б. Сама себя я анализировать не буду. Это сложно (улыбается). Могу сказать, что мы много работаем вместе. То, что мы семья, очень помогает, потому что мы имеем чисто физическую возможность заниматься каждый день, когда нужно. Это важно. Но в первую очередь, конечно, это музыкантское совпадение, хотя мы абсолютно разные! И мы относимся друг к другу по-музыкантски, с очень большим уважением. Притом что Артур гораздо моложе, и по-музыкантски тоже, я считаю, что он — очень взрослый музыкант. У него есть его собственный внутренний опыт, который даже не приобретается, а просто есть. Какая-то врожденная мудрость. У меня, конечно же, в первую очередь это опыт, потому что я всю жизнь играла с великими музыкантами, играла очень много камерной музыки. У меня к камерной музыке отношение — особенное.

— Наверное, это в крови...

Л. Б. Это в крови, безусловно, долгие годы это был мой любимый жанр. Сейчас, как ни странно, мое отношение немножко меняется. Но все равно камерная музыка остается родной — туда входишь, как к себе домой. Поэтому, видимо, это соединение, это сочетание дает такой результат. Плюс ко всему у Артура есть редкое качество: он слушает своего партнера. Сколько мы знаем потрясающих музыкантов, которые не могут играть камерную музыку, потому что они — солисты! По своей натуре, по своему происхождению, по своему характеру. Они не могут уступить место. Часто мы даже не понимаем, что наши достоинства и наши самые лучшие качества при исполнении камерной музыки заключаются именно в том, чтобы уступить дорогу... Тогда и тебя услышат совершенно иначе. Но это отдельный разговор. Так что наш дуэт в этом смысле себя нашел.



Еще хочу добавить, что Артур меня заставляет работать гораздо больше, чем я бы могла это делать одна (*смеется*). Я лентяйка страшная! Да, я работаю всю жизнь, и много работаю, но мне всегда хотелось добиться всего тут же и сразу. Сидеть часами, когда тебе не интересно, не хочется. Есть работа, которая всегда безумно интересна, и есть черная работа. А он в этом смысле человек необыкновенного терпения, вдумчивый, и мне иногда просто стыдно не делать этого. В то же время бывает и обратная реакция. Недавно мы писали наш замечательный двухрояльный диск с Листом/Сен-Сансом, который нам достался просто кровью: последний день записи работали в экстремальном режиме, времени оставалось очень мало, и мы были на страшном взводе. Мы даже дошли до такого состояния, что начали друг друга раздражать, уже ничего не получалось, ночь на дворе, вся группа, которая работала с нами (а надо сказать, с нами были потрясающие и настройщики, и звукорежиссеры, и работники сцены в Большом зале консерватории нам помогали), очень хотела, чтобы наконец-то мы закончили этот диск. И в какой-то момент произошел прорыв в такую область, стратосферу, когда понятно, что физически это невозможно, ты уже дошел до того состояния, что больше не можешь. Есть предел физических возможностей. И тогда, если говорить высоким слогом, воспаряет дух... У нас это часто происходит в дуэте. И Мария Соболева в микрофон нам говорит: «Может быть, взять еще один дополнительный день?». И тут происходят какие-то завихрения, и... мы записали. Записали «Пляску смерти» Сен-Санса, то, что не могли записать. Полностью. Целиком. За, может быть, полчаса. Поэтому, я думаю, что это то самое соединение химическое или какое угодно, которое дает нам возможность играть вместе.

А.А. Я бы хотел еще добавить. Существуют фортепианные дуэты, известные, как формация. И у нас очень часто

спрашивают, сейчас все больше и больше: «У вас же фортепианный дуэт, значит, вы ничего больше и не делаете? Только играете вместе вдвоем?». И мы отвечаем, что не можем существовать только как фортепианный дуэт. Нам необходимо существовать как солистам и играть камерную музыку. Конечно, за все браться — трудно и рискованно. Мы прекрасно отдаем себе в этом отчет. Пока мы все время живем в режиме «на последнем издыхании». Пишем сольные диски, потом играем на фестивалях камерную музыку — совершенно отдельно, квинтеты и прочие вещи, но это нам необходимо, потому что невозможно существовать только как фортепианный дуэт. Мы тогда деградируем. Есть такое ощущение. То есть существованию нашего дуэта помогает все, что мы делаем отдельно как личности. Каков будет результат — посмотрим.

— *Чем еще заполнена ваша жизнь во Франции?*

Л.Б. Нашим фестивалем, название которого по-русски звучит как «Ключ от дверей», а в оригинале — *La Clé des Portes*. Так как в этом году он проходил уже в пятый раз, мы решили сделать темой фестиваля цифру Five. Было много и шуток, и серьезных вещей, и, конечно, без квинтетов, как вы понимаете, не обошлось. В программу мы включили и опусы 5, 55, 555, и сочинения для пяти рук, и каноны из пяти инструментов. Приезжал английский вокальный ансамбль Apollo 5, который буквально всех покорила! Их пятеро, и мы очень рады, что из-за цифры пять нашли повод их пригласить. И познакомили публику с потрясающими музыкантами.

— *Людмила, Вы довольно поздно начали преподавать, перешагнув 40-летний рубеж. Почему?*

Л.Б. Я боялась подступить к этому по многим причинам. Во-первых, этот мой вечный семейный «хвост»: папа был признанным педагогом, учителем «от бога», вечно окруженным своими учениками, я это все видела. Плюс к этому мне всегда казалось, что ответственность педагога сродни ответственности хирурга, и мне было очень страшно навредить...

А потом выяснилось, что я обожаю преподавать. Но иметь огромный класс для меня просто не по силам: я ведь сама много играю, записываю... А с учениками надо не просто на рояле заниматься, их надо воспитывать, водить в театр. Можно сказать, что у меня есть семья учеников, которые для меня важны и занимают отдельное место в моей жизни. Должна сказать, что в этом году, помимо прочих педагогических достижений, есть одна победа, которой я очень горжусь. Мой 19-летний ученик, Димитрий Малиньян (он, кстати, уже приезжал в Россию и выступал в Клину) в этом году выиграл Приз Корто. Во Франции это крупная важная награда. Теперь он имеет приглашения и ангажементы, и, кроме того, Димитрий — мой родной ученик, который учится у меня много лет. Эта победа — результат нашего с ним совместного труда (*улыбается*).

— *Давайте поговорим о системе преподавания во Франции. Насколько она отличается от нашей, русской? Скажем, разительное отличие уже в том, что в Парижскую консерваторию и в нынешнее время умудряются поступать в 13 лет, как Николас Ангелич, к примеру...*

Л.Б. Дело в том, что сейчас в мире все границы сдвинуты. Я вообще думаю, что граница между матерыми профессионалами и любителями полностью стерлась, не только, кстати, во Франции. Здесь все зависит от индивидуального уровня конкретного ученика, и происходят вещи, совершенно неадекватные в этом смысле. С моей точки зрения, человек (даже самый одаренный) не может поступить в 13 лет в консерваторию и закончить ее в 18. Это неправильно. Он еще недоучен, даже если он гений. А с другой стороны, во Франции, к примеру, ему больше поступать некуда. Почему это происходит? Потому что детского образования, того самого, которое в России было

построено, и мы не могли даже по-другому себе это представить, не существовало во Франции никогда! И музыканты становились и становятся профессионалами (вот, кстати, пример — Артур) всякими хитрыми возможными и невозможными путями сами или благодаря своим родителям или педагогам. Иначе это абсолютно невозможно. Между прочим, Люка Дебарг тоже не профессионал. Я никого не осуждаю, абсолютно, каждый взгляд имеет право на существование (я сейчас говорю о педагогике). В принципе я согласна — всегда! — со Святославом Теофиловичем: не существует вундеркиндов, которые должны начинать в три года заниматься на инструменте и вырастать в гениев. Он всегда мне говорил, что, во-первых, ребенка нужно оставить жить своей детской жизнью, а во-вторых, он должен развиваться абсолютно естественно, логично и прийти к тому, к чему он приходит (если он к этому приходит, конечно), совершенно естественным путем. И чем это естественнее и логичнее, тем легче ему будет потом жить и продолжать развиваться как музыкант. Мы знаем большое количество примеров, когда действительно вдруг происходит невероятный всплеск, а потом — слом. Или наступает «стоп» в музыкантском развитии. То есть, может быть, человек и умеет играть, но дальнейшего развития не происходит. Мы все-таки не спортсмены, чтобы идти на рекорды. Кроме того, я абсолютно уверена, что сейчас существует мода (говорю это без осуждения) на молодых музыкантов — «дайте нам еще». В этом году мы их уже узнали, давайте нам на следующий год новый эшелон — и еще, и еще... А дальше уже каждый барахтается, как у него получилось. У кого-то вышло с карьерой, у кого-то не вышло. И никого не интересует, как дальше живет и развивается молодой музыкант! Это очень грустно для общего состояния сегодняшней публики. Я, например, убеждена, что творческий человек может развиваться до смерти. Естественно, если он болен, если с ним что-то произошло, это уже вопрос индивидуальный. Но если это не так... Самое интересное — посмотреть, что дальше происходит. Поэтому, конечно, вопрос школы для детей — по-моему, очень больной для Франции. В нашей школе, где я сейчас преподаю (в консерватории Корто), мы очень часто об этом говорили с дирекцией, и сейчас пытаемся создать класс для одаренных детей. Но, к сожалению, это неизбежно столкнется с системой общегосударственного образования. До поступления в консерваторию юные музыканты должны где-то учиться. А такой школы, как наши Гнесинка или ЦМШ, там не существует. Лучше меня вам бы рассказал об этом Артур. У него судьба в этом смысле невероятная. Он учился в разных странах, в том числе у него богатая русская школа, он проходил обучение у многих известных русских педагогов — Горностаевой, Штаркмана. Но это было его собственное путешествие — он отказался от всего остального, добровольно ринулся на этот путь, потому что обожает музыку. А иначе я не знаю, смог бы он выдержать или нет. Но в результате он превратился в профессионального пианиста, что, к сожалению, не часто происходит. Это та самая судьба редчайшая...

А.А. Я работал не только с Наумом Штаркманом и Верой Горностаевой, но и с Оксаной Яблонской, Зинаидой Игнатъевой, Сергеем Доренским, позже с Павлом Нерсесьяном. Это правда, что у таких больших педагогов, как Наум Штаркман и Вера Горностаева, завышенные требования к музыке и пианизму. Начиная заниматься, они предполагали, что уровень ученика должен быть невероятно высоким. И таким образом они сами также поднимали его. По сравнению с тем, что я слышал во Франции от педагогов, это был гораздо более высокий уровень. И, может быть, в то время — слишком высокий для меня, потому что я тогда был слишком юн для этого понимания.

— **В какие годы это было?**

А.А. У Веры Васильевны я занимался 20 лет назад, у Наума Львовича — 15 лет назад. И я запомнил, что у Штаркмана был



совершенно невероятный звук на рояле. Думаю, это был замечательный педагог для музыкантов, которые уже в какой-то степени состоялись. Он был фантастическим педагогом для совершенствования. То, что его интересовало, — уже экстремальная тонкость в исполнении, в разговорах о форме сочинения. И еще я запомнил в нем удивительную смесь, почти взрывчатую: с одной стороны, это был человек необыкновенно нежный, почти отец по отношению к ученику, с другой — мог быть невероятно жестким и обидеть того же ученика.

Л.Б. Думаю, это вообще присуще русской школе. Жесткость и возможность сказать вещи, которые могут обидеть и ранить ученика. Это всегда было. Зато сильно встряхивает. Либо ты выживаешь, либо погибаешь.

А.А. К занятиям с Верой Горностаевой я был совершенно не готов. Слишком юн. И плюс ко всему у меня самого очень сильный характер. Так что между нами все происходило далеко не так гладко (*улыбается*). К сожалению, несмотря на самое глубокое уважение, которое я к ней испытывал, я не смог выдержать прессинга. Но в результате, должен сказать, она мне помогла. Например, в Шопене Вера Васильевна мне дала понимание формы. В третьей балладе Шопена я играл октавы первой страницы только правой рукой. Вера Васильевна возмутилась: «Вы вообще себя кем считаете? Все играют эти октавы двумя руками!». А через несколько дней после этого разговора она мне призналась: «Все-таки Вы меня убедили, я теперь тоже буду играть эти октавы одной рукой». И теперь уже я играю эти октавы иногда двумя руками (*смеется*).

Л.Б. Бывает, что приходится брать в класс людей молодых, которые давно начали заниматься на рояле без меня, и это очень тяжело. Сломать нельзя, и в то же время, если в них есть талант, нужно довести их до конца. А я, честно говоря, уверена, что



работа с профессиональными молодыми музыкантами или с любителями — это абсолютно разные вещи, и это нужно, кстати, уметь делать равнозначно. С любителями вообще совершенно другая методика работы. Случается, что человек талантлив невероятно, но он любитель. Тут черта очень тонкая — где граница между тем и другим? Конечно, я предпочитаю брать в класс подростков — «сырье», которое поддается обработке (улыбается).

— *Получается, наши преподаватели консерватории работают в «тепличных условиях»: к ним приходят прекрасно подготовленные 17-летние почти профессионалы, из которых дальше уже можно лепить гениев.*

Л. Б. Конечно. Так ведь и идея сама хороша, так и должно быть. Есть педагоги, которые умеют заниматься с детьми, а есть педагоги, которые занимаются только со взрослыми. И это правильно. Был период, когда я была вынуждена заниматься с маленькими детьми. И поняла, что ставить руки, ставить звук, ставить голову, ставить все — это абсолютно отдельная профессия, это великое искусство. Поэтому я всю жизнь буду вспоминать с благодарностью Анну Павловну Кантор, которая меня учила 11 лет и, как и многих других, «сдала» в консерваторию. Это очень правильно. И мы продолжаем учиться, набираться опыта. Как мы можем догадаться, что делает большой пианист, глядя на него, общаясь с ним, если у нас нет этой базы? Это невозможно. Мы можем его имитировать... Но если у нас нет этой базы, чисто технических знаний? Я говорю не только про технику беглости пальцев, я говорю про технику мозга, про технику музыкантского восприятия, ушей, отношения к звуку, это все — багаж. Как иначе художник может рисовать? Это то же самое. Для того, чтобы стать свободным в творчестве, нужно многому научиться. Я в этом убеждена. И сейчас мне приходится заниматься

с учениками «всем наоборот»: они приходят ко мне и играют на рояле, при этом не знают музыкантских вещей. Но они не виноваты в этом. Поэтому мы занимаемся так, как будто он уже взрослый, но еще дитя. Сейчас у меня учатся несколько молодых ребят, которые требуют много времени. Со следующего года Артур будет моим ассистентом, и я страшно этому рада. Во-первых, я знаю его как пианиста, как музыканта. Мы с ним вместе работаем, мы очень близки в этом смысле. Во-вторых, он имеет тот опыт, которого я не имею — он пришел к этому совершенно другой дорогой. Может быть, он сможет им помочь по-другому. Думаю, для них будет совсем неплохо иметь нас вдвоем в качестве педагогов (улыбается).

— *Способность учить других — это особый дар. И далеко не каждый выдающийся музыкант может стать таким же педагогом.*

Л. Б. Абсолютно с Вами согласна. И я не думаю, что нужно себя чувствовать ущербным, если ты не умеешь преподавать, или, наоборот, если ты плохо играешь на инструменте, но педагог талантливый. Я, например, до сих пор (а скоро уже 15 лет, как я преподаю по-настоящему) каждый раз, когда вхожу в класс, волнуясь. Знаете, такое ощущение — все время дух захватывает. До того момента, пока не начнешь. Но для меня это каждый раз случается заново и забирает много нервной и любой другой энергии. Я так устроена. Я не могу, например, много преподавать: всегда настолько выкладываюсь, что потом лежу пластом, как мертвая. Для того, чтобы восстановиться, мне нужно время... А есть педагоги, которые преподают без остановки, видимо, они себя внутренне защищают, и у них есть какая-то определенная формула. Есть известные педагоги, которые выпускают каждый год замечательных пианистов, и, как правило, они друг на друга похожи. Все играют замечательно, один чуть лучше, другой чуть хуже, но, слушая их,

можно сразу определить: это школа того-то. В моем классе (многие говорят, что это характерно для моего класса) все разные. Абсолютно. Но я это делаю не специально. Просто стараюсь «влезть» в ученика, а потом вытаскиваю из него то, что в нем самое интересное и прекрасное. Я часто задаю себе вопрос: может быть, это своего рода преступление? Вместо того, чтобы научить его быстро и технично играть, скажем, Этюды Листа для победы на конкурсе, я думаю: «Он же не сыграет Этюды Листа... Зато у него будет феноменальный Бах!». И я начинаю это делать. Я из него вынимаю феноменального Баха. Во-первых, он счастлив, потому что наконец видит свой результат, во-вторых, я всегда честно предупреждаю: «Ребята, вы приходите ко мне в класс, я, к сожалению, карьеру вам помочь сделать не могу. Тогда вам надо идти к такому-то или к такой-то. Давайте сразу, заранее, об этом договоримся. Я могу вам помочь в этом, в том, в другом». Очень часто это чистая психотерапия. Любой артист, как все творческие личности, — тонкий организм, и, чтобы играть так или этак, вообще выйти на сцену и заставить себя играть, есть определенные механизмы, которые нужно научиться использовать, управлять ими, или, наоборот, закрывать какие-то шлюзы. Это я могу помочь сделать. И я часто вспоминаю, конечно, своего отца, который был великим педагогом. Помню, я еще не преподавала, а только ходила на его уроки, и видела, как у него под руками начинали играть квартеты. Это было совершеннейшее чудо, потому что его ученики сами иногда не понимали, как это происходит. Глядя на отца, я сделала для себя определенные выводы в педагогике.

— *Каждое мгновение, проведенное рядом с такими великими людьми, как Ваш отец, Валентин Берлинский, или Рихтер, или Ростропович, безусловно, влияло на Вас... Когда судьба дарит такие встречи, это неизбежно. Вы даже играли с Рихтером в четыре руки. Это Святослав Теофилович заложил в Вас «бациллу» дуэтной игры?*

Л. Б. Дуэтного — не знаю, может быть (*смеется*). Но то, что он в меня заложил много других музыкантских и человеческих качеств, абсолютно убеждена. Да, я пишу сейчас книгу. Всю жизнь, если честно, я подсмеивалась над другими, которые писали свои «мемуары». А сейчас так сложилось, что, во-первых, мои близкие меня к этому подтолкнули и заставляют писать. Во-вторых, видимо, это тоже своеобразная терапия. Это опыт, который перерабатывается. Даже если об этом я могу рассказывать годами, это не то же самое, что написать на бумаге и, кроме того, привести в более-менее приемлемую форму.

Сейчас мне легче говорить о Рихтере. Если мы забудем, что это — РИХТЕР, для меня он был одним из самых близких и важных людей в жизни. Его фамилия могла быть совершенно другой, просто так получилось, что плюс ко всему это великий Рихтер. Волею судеб случилось, что я попала к ним в дом девочкой и осталась там, можно сказать, до конца. Потом, конечно, после моего отъезда во Францию мы продолжали общаться, но это было не совсем то же самое. И жизнь у меня была другая, взрослая. Но Рихтер — это человек, который во мне очень многое (я ведь была совсем молодой) или просто создал, или изменил. Даже не знаю, как собрать сейчас в одно целое все те его качества, которые для меня были очень важны. Во-первых, он был вообще лишен зависти. Я считаю, что это не нормальное состояние. Мы все — люди. Мы знаем, что зависть — это нарицательное качество, но она в нас заложена природой, и она есть. У Рихтера ее не было. Я могу это утверждать, и не потому, что я была молодой и глупой. Все-таки я выросла, росла, наблюдала очень многие вещи в пространстве этого дома. Моя позиция там была таковой, что я могла наблюдать со стороны. Я в эту мясорубку не попала. И я видела, как многие музыканты борются за это место под солнцем, зубами, клыками или в более мягкой манере. Меня

это никогда не касалось. Он сам меня взял, выбрал, посадил рядом с собой. И я никогда не пыталась, мне и в голову не приходило, что благодаря этому можно построить свою карьеру. Может быть, благодаря или вопреки я ее и не построила. Мне там было комфортно, хорошо, интересно. Я обожала его абсолютно и никогда не задумывалась о том, что будет дальше. Конечно, это принесло и отрицательные плоды, потому что было очень много зависти, сплетен. Как в любой жизни. Я училась тогда параллельно в консерватории, и, пока другие мои однокурсники занимались собой, играли на конкурсах и прочее (что нормально и правильно, но я этого не делала), я занималась музыкой с удовольствием и любовью. И никогда не задумывалась о том, что будет со мной завтра, когда у меня будут сольные концерты, куда я поеду и так далее. Я взахлеб жила сегодняшним днем. И то, что он был все время рядом, и я видела, как он создавал «Декабрьские вечера», как он репетировал, как он говорил о музыке, как он вообще жил — этого было настолько для меня достаточно, что меня полностью захватило. Это был невероятный опыт: мне открыли окно, мало того, в общем-то, по-своему (он ведь сложнейшее существо) Рихтер взял меня под крыло и действительно не давал никому обидеть... Но в то же время таким образом он и ограждал от чего-то и лишал очень многого. Для меня Святослав Теофилович и Нина Львовна — настолько дорогие и близкие люди, что я не могу даже слышать, когда о них плохо говорят, или осуждают, или грязное белье перемывают. Я считаю, что они были идеальной, феноменальной парой, которая стоит на очень высоком уровне человеческих взаимоотношений. Я совершенно не хочу сказать, что все было «сахар и мед». Сложность отношений заключается именно в том, что должно быть все, но на очень высоком уровне, а не на уровне самых примитивных понятий. Есть вещи, которые даже невозможно было объяснить окружающей среде, да и не нужно было объяснять. Но я в этом росла. А как музыкант, как пианист, он меня научил невероятным вещам. Рихтер никогда не преподавал. Но я же видела, как он играет, как он двигается, как извлекает звук, как занимается, как думает, а эта школа — ценнее и выше любой другой.

Конечно, часто я задавала вопросы, у нас происходили разговоры, но не в виде «расскажите мне, пожалуйста, как вы используете первый палец», а совершенно иначе. Я, например, стала очень высоко сидеть за роялем. Или использовала какую-то часть своего тела таким образом, как меня не учили до этого. Или то, как он открывал огромную крышку и при этом умудрялся играть квинтеты и прочие фортепианные ансамбли, будучи при этом совершенно фантастическим камерным музыкантом... Этому я училась каждый день. Все-таки я сидела рядом с ним годами! Просто я всегда, честно скажу, немножко боялась об этом рассказывать, потому что знаю, как на это будут реагировать. И как уже реагировали раньше люди, которые, слава Богу, живы-здоровы и продолжают играть или как-то существовать.

Я рада, что в свое время уехала во Францию. В какой-то степени это стало спасением. Например, от того, что я всегда носила клеймо дочери Валентина Александровича Берлинского. Это было трудно. И папе было трудно. Так что я была рада, что начала от этого избавляться, и чисто психологически тоже. Дальше: какой я музыкант, плохой, хороший, это уже не мне судить, но я могла существовать отдельно от ярлыков, которые часто, надо сказать правду, навешивались из элементарной человеческой зависти. То, что я позволяла себе по глупости, по молодости, — быть свободным человеком и не следовать, может быть, правильным человеческим законам, — это не прощалось никогда. Собственно, я и продолжаю так жить, если честно. Другое дело, что мир поменялся, и судьба мне позволила играть, заниматься тем, чем хочу и чем мне нравится заниматься. Но, с другой стороны, я не могу иначе функционировать, я не могу «правильно» выстраивать

свою карьеру, собственно, у меня так и не получилось никогда. Но поделиться опытом, чисто человеческим, думаю, наверное, надо, потому что добром делиться необходимо.

— *Это обязательно нужно. Великие люди уходят, уходят их современники, которые помнят их жизнь, и что остается следующим поколениям?*

Л. Б. Абсолютно. Это необходимо. Но это отдельный разговор. А Рихтер — отдельная тема. Я каждый раз к этому подхожу и потом просто — ах! Вот Ростропович — это совсем другое. У меня с ним тоже был невероятный шанс: я с ним играла в течение нескольких лет. Но это уже случилось после моего отъезда во Францию. Для меня он всегда был другом отца, естественно, я знала, что они общались, пересекались, играли вместе, но это шло параллельной жизнью. Произошла наша встреча очень смешно, теперь я анекдоты про это рассказываю... Мы выступали на Сахаровском фестивале, который создал мой папа в Нижнем Новгороде. Правда, иногда вспоминают Валентина Александровича, но, поскольку Ростропович — это локомотив, теперь этот фестиваль носит имя Ростроповича. Никто и не против, но мне очень обидно, потому что годами создавал и делал этот фестиваль мой папа. В общем, мы приехали на фестиваль: и папа, и Ростропович, и я с «Антон-квartetом». На классическом советском банкете после концерта я проходила мимо стола, за которым сидел Мстислав Леопольдович. И вдруг он говорит: «Старуха, иди сюда. У меня к тебе есть разговор». А я тогда уже жила во Франции. «У меня есть один виолончелист, он, правда, старый. Я хотел, чтобы ты с ним поиграла. Когда возвращаешься домой в Париж? Ты мне позвони». Звоню. «Так. Ну, в общем, этот виолончелист — это я. Если ты, конечно, не против». Конечно, я была не против... А он остался страшно доволен, что номер удался, и после этого мы с ним стали играть вместе. Он великий Мастер. Потрясающий виолончелист. Ансамблист. У него все время голова работала, в любой ситуации, как компьютер внутри, *regretum mobile*. Кто-то скажет, что это криминал, а я считаю, что он был в числе первых великих музыкантов-бизнесменов, который правильно понял, как работает этот механизм. Сегодня есть музыканты, которые смогли выбраться на карьерный Олимп, но им далеко до Ростроповича как до виолончелиста и музыканта. А у него оба эти качества сочетались.

— *Каким вам видится будущее академической музыки, в частности, пианизма? В последнее время на конкурсах побеждают пианисты из Кореи, Китая, и у нас любят говорить о «восточной угрозе», насколько это оправданно?*

А. А. За последние 15 лет не только пианистический мир, но мир в целом меняется со скоростью света. Все движется с безумным ускорением. Мы даже не успеваем поймать и зафиксировать какие-то изменения. Поэтому очень трудно предвидеть будущее... Очевидно, что крупные пианистические школы, которые раньше были, и мы четко могли определить их границы, уже не существуют. Скорее, в мире есть профессиональный уровень. Например, есть высочайший пианистический уровень, который раньше не существовал. Сегодня мы наблюдаем огромное количество пианистов, способных сыграть колоссальные программы невероятной технической сложности с легкостью, которая поражает. Но у меня возникает ощущение, что эти пианисты очень похожи друг на друга.

Сегодня мы живем в мире конкурсов и знаем: чтобы дойти до финала, самый лучший путь и стратегия — даже не завоевать симпатии или согласие интересного члена жюри и хорошего музыканта, а убедить большую часть жюри пропустить тебя в финал. Это и дает результат, при котором все играют практически одинаково. Это как индустрия фильмов или индустрия

продуктов. Все прекрасно издано, запаковано, но нет вкуса. Нет личности.

— *Нет индивидуальности?*

А. А. Да, именно так. Среди тех, кто добежал до финала, найдутся единицы, которые смогут совершенствоваться и углубляться как пианисты и музыканты. А остальные будут съедены этой системой, потому что сегодня мы нуждаемся в новых поступлениях, нужна свежая кровь. Классическая музыка сейчас стала как поп-индустрия, мы обязаны каждые четыре месяца выпускать нового гения, выжимать его до последней капли и выкидывать. И это очень грустно. Такое ощущение, что в профессиональном мире ни у кого нет желания инвестировать время для того, чтобы более глубоко заинтересоваться тем или иным музыкантом, дать ему раскрыться и начать расцветать творчески.

Л. Б. Я думаю, наша задача — продолжать делать то, что мы пытаемся делать, не только с точки зрения пианистов, но и педагогов. Многие молодые пианисты вынуждены идти к тому или иному конкретному педагогу, потому что они прекрасно видят, что происходит, и думают, что таким образом пробьются. К сожалению, мало молодых музыкантов, которые сами для себя выбирают путь, что «я хочу идти к тому или иному педагогу, потому что хочу у него научиться тому или иному». А не так, что «я хочу научиться играть на рояле, потому что хочу быть музыкантом». Могу привести простой пример. Один известный французский педагог много лет выпускал из своего класса музыкантов, которые делали карьеру. При этом они были похожи один на другого как две капли воды. Когда я с этим педагогом в течение нескольких лет встречалась на различных мастер-классах, он мне признался, что у него есть определенные формулы, которые он дает своим ученикам, например, аппликатуры, построения фраз. Даже человек, не обладающий индивидуальностью, хорошо сможет это сыграть, так как это беспроектный вариант. То есть это то, о чем говорил Артур. Поэтому я уверена, что мы должны продолжать делать то, что делаем, и учить любимой музыке.

А. А. Я могу вспомнить одного из своих многочисленных педагогов. Не хочу называть его имя, но я его очень хорошо знаю. Он мне сказал: «Из этого куска дерева я могу создать первую премию международного конкурса». И это правда.

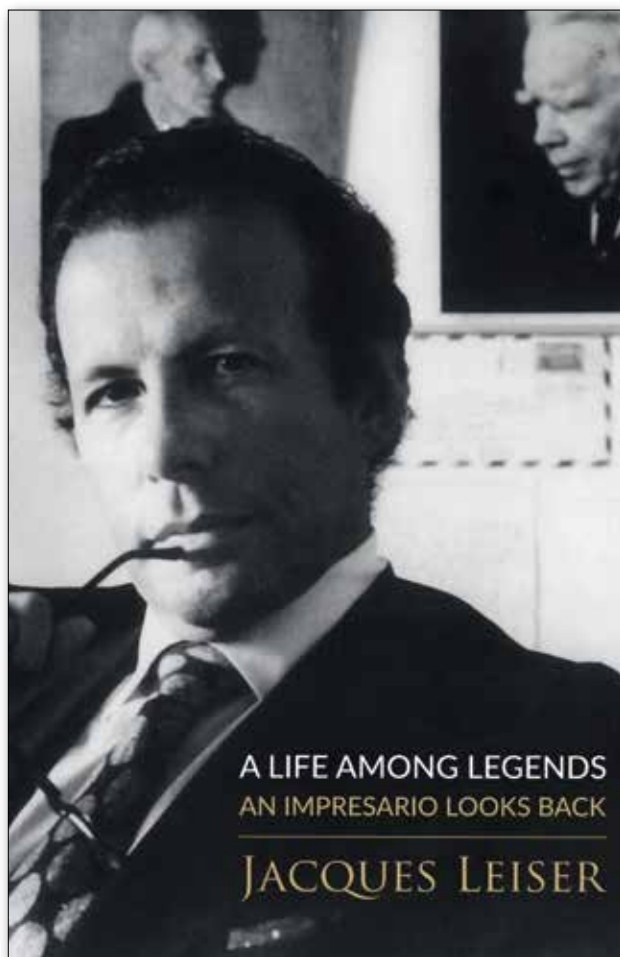
Л. Б. Несмотря на свою русскую сущность, я все-таки оптимист, а не пессимист. Во всем мире публика вынуждена слушать то, что ей предлагают «кушать». Но ведь существуют уши, существует душа. В конце концов мы же это делаем для публики в первую очередь. И публика должна в какой-то момент чувствовать разницу. Другое дело, что она должна иметь доступ к музыкантам, которые, может быть, в сто раз интереснее, чем те, которые сегодня заполняют концертные залы. Я считаю, что в музыкальной палитре, во всяком случае в России, существует очень много интересных, молодых музыкантов, которых мы имеем возможность слушать. И я им желаю крепкого здоровья, чтобы пробиться в этой жизни.

А. А. Я думаю, что в музыке случится то же самое, что и в других областях. Например, люди перестают ходить в большой супермаркет: они начинают понимать, что это вредно для здоровья. И начинают искать другие формы выжить и жить. Сегодня уже есть часть публики, которая ищет, которая «голодна». Несколько дней назад я слышал в Париже пианиста Сенг Чжин Чо, который выиграл последний Конкурс имени Шопена, он очень молод. И, надо сказать, что в третьей части сонаты Моцарта он выражался с удивительной свободой и индивидуальностью, как раз с той самой свободой, которую он не мог выразить на конкурсе. Это дает огромную надежду на будущее. Я слушал с большим удовольствием и понимал, что есть шансы для развития пианизма. ■



Жак ЛЕЙЗЕР.

ЖИЗНЬ СРЕДИ ЛЕГЕНД



Погода в швейцарском Монтре была хуже некуда, порывы дождя выворачивали зонтик, подошвы скользили по спускающейся к озеру булыжной мостовой. Я ехала сюда на поездах с пятью пересадками специально, чтобы увидеть этого человека. Он был на месте, как и договаривались, ровно в шесть часов вечера. Ему 87, но он не потерял ни безукоризненных манер джентльмена, ни пронизательного взгляда, ни ясной, убедительной манеры говорить. Я не могла поверить, что вижу человека, который знал Марию Каллас, Альфреда Корто, Эдвина Фишера, был импресарио Артуро Бенедетти Микеланджели, организовывал вместе со Святославом Рихтером фестиваль в Туре, познакомил Рихтера и Фишера-Дискау...

Жак Лейзер родился в 1930 г. в Париже и коллекционером записей классической

музыки стал с шестилетнего возраста — именно тогда попросил родителей подарить ему на день рождения граммофон. Его отец, кинопродюсер, был пианистом-любителем; дома часто звучала музыка, которая стала страстью Жака. Семья покинула Францию перед немецким вторжением, в июне 1940 года, и годы учебы Лейзера по специальностям музыковедение и фортепиано прошли в США, в Сиракузском и Принстонском университетах. В 1953 г. Ж. Лейзер решил вернуться в Европу. Ко времени его работы в итальянском филиале звукозаписывающей фирмы EMI в Милане (La Voce del Padrone) и относится знакомство с Марией Каллас — EMI записывала спектакли La Scala. В 1956 г. Лейзер возвращается в Париж. Все любители музыки знают о серии долгоиграющих пластинок Great Recordings of the Century («Великие записи столетия»), но не всем известно, что создателем этого проекта

был Жак Лейзер. Ему стоило немалых трудов убедить менеджмент EMI в том, что эти старые записи, переведенные на LP с поцарапанных пластинок на 78 оборотов, будут иметь спрос. А речь шла о сохранении и издании записей таких артистов, как А. Корто, Э. Фишер, П. Казальс, А. Шнабель, Ф. Вейнгартнер, Ф. Крейслер, А. Буш и многих других. Тогда же в рекламных целях была осуществлена кино съемка Корто, Казальса, Фишера... Лейзер не один год ездил по архивам в поисках записей, и одной из его находок стала запись последнего концерта великого Дину Липатти (Безансон, 1950). Благодаря именно его усилиям эта запись была издана.

Знакомство со Святославом Рихтером состоялось в Хельсинки в мае 1960 г. Лейзер, давно стремившийся «заполучить» пианиста для His Master's Voice и не имевший возможности приехать в Москву, примчался туда и заключил



Екатерина Державина

с ним контракт еще до концертов, сумев разыскать Рихтера в одном из классов консерватории Хельсинки, где тот занимался. Они быстро стали друзьями; впоследствии Лейзер часто сопровождал Рихтера в его гастрольных поездках по Западной Европе.¹

С Артуро Бенедетти Микеланджели судьба свела Лейзера при похожих обстоятельствах. Осенью 1964 г. он приехал на виллу Микеланджели в Борнато, чтобы предложить ему контракт со звукозаписывающей компанией Philips. Микеланджели в тот период уже несколько лет не играл за пределами Италии. Лейзер вспоминает их разговор:

— Лейзер, скажите, если я сделаю эти записи, они будут продаваться?

— Безусловно, *Маэстро!*

С неожиданной для самого себя дерзостью я продолжил:

— Выпуск Ваших новых записей будет сенсацией; это будет огромным событием в музыкальном мире. Но, *Маэстро*, записи будут продаваться еще лучше, если Вы просто согласитесь выступить в Лондоне,

Париже, Берлине и где-то еще за пределами Италии.

И легендарный Микеланджели спросил: — Вы думаете, Вы могли бы организовать мне ангажементы?

— Конечно!

Он даже не знал и не спросил, делал ли я это для кого-нибудь раньше! Затем он произнес: «Почему же Вы этим не займетесь?». Совершенно потрясенный, я ответил:

— ОК. Дайте мне два месяца.

— *Va bene.*

Так Жак Лейзер стал импресарио, а его первым «подопечным» — самый «сложный» из артистов, известный своими непредсказуемыми отменами концертов. Их сотрудничество продолжалось два года. Через много лет вдова великого пианиста Джулиана Микеланджели сказала ему: «Вы были лучшим менеджером, когда-либо бывшим у Артуро Бенедетти Микеланджели».

Jacques Leiser Artists' Management был создан в 1964 г., а в 1970 Лейзер принимает решение переехать в Нью-Йорк — город, где прошла его юность, продолжая вести бизнес в Европе. Он никогда не боялся рисковать, ангажируя неизвестных артистов, полагаясь на свою интуицию, опыт и знание музыки. Ему везло: он умел оказаться в нужном месте в нужное время. Им всегда руководили не только и не столько коммерческие цели, но искренняя любовь к искусству.

Особая история в его жизни — работа с советскими артистами. Они составляли большую часть всех музыкантов, которых он представлял. Кроме С. Рихтера, среди них были Л. Берман, Д. Шафран, О. Каган, Г. Соколов, М. Плетнев, И. Жуков, Т. Николаева, Е. Нестеренко, Э. Соткилава, М. Касрашвили... Лейзер много раз бывал в Советском Союзе. Не всегда политическая ситуация благоприятствовала ему: так, в 1980 г. его бизнес был на грани краха, когда в связи с войной в Афганистане произошел разрыв культурных связей между США и СССР и все советские артисты должны были немедленно возвратиться домой, 80 ангажементов были отменены!

Несколько лет назад Жак Лейзер, живущий ныне в Монтре, написал книгу воспоминаний «Жизнь среди легенд» (A Life Among Legends). Это живые свидетельства целой эпохи в исполнительском искусстве; истории иногда курьезные, иногда печальные, часто поучительные, всегда интересные, сопровождаемые замечательными фотографиями. Фотография всегда была одним из хобби Лейзера; ему удалось сделать прекрасные портреты многих великих и известных людей XX столетия, среди которых не только музыканты, но и такие люди как Пабло Пикассо, Теннесси Уильямс и даже Никита Хрущев. Несколько фрагментов и фото из книги мы предлагаем сегодня читателям журнала. ■

¹ Из книги Ж. Лейзера: «О Святославе Рихтере я узнал в 1958 году, когда вышла запись, сделанная Deutsche Grammophon в Праге. Они тогда записали несколько артистов из-за железного занавеса, в том числе и Рихтера — «Фантастические пьесы» и «Лесные сцены» Шумана. Я был абсолютно загнипнотизирован этой записью, она потрясла меня. Подобные ощущения я пережил лишь тогда, когда ко мне впервые попала пластинка Дину Липатти».

ЛОЖНАЯ ТРЕВОГА



Когда Рихтер начал гастролировать на Западе, я часто сопровождал его. Для Рихтера в его возрасте дебютировать в Париже, Лондоне, Нью-Йорке и других крупных городах было тяжелым испытанием (как впоследствии и для Бермана). Те первые концерты были для него чрезвычайно болезненны. Он попросил ЕМІ освободить меня от других обязательств, чтобы я мог сопровождать его в некоторых турне. Множество людей были убеждены, что я менеджер Рихтера. Но я им не был! Я работал в компании ЕМІ Records, и моей задачей было поддерживать Рихтера и сохранять его гонялись все ведущие лейблы.

Несмотря на успешную карьеру, Рихтер очень страдал эмоционально. Его тяготило бремя огромной ответственности, и жизнь его в России была весьма непростой.

В конце мая 1962 года он приехал на концерты в Вену. Мы остановились в отеле «Амбассадор». Днем Рихтер занимался, а вечером мы условились вместе поужинать. Я зашел за ним в номер, и он сообщил, что ужин в назначенное время отменяется: ему позвонили из советского посольства и сообщили, что срочно высылают за ним водителя. Рихтер предположил, что все это ненадолго, думал вернуться через час с небольшим. Вскоре приехал водитель и увез его в посольство.

Я ждал час. Еще час. Еще три часа. В голове роились подозрения. Я прекрасно понимал, что звонить в это время в посольство бессмысленно — мне никто не ответит. И я решил позвонить Нине в Москву. Объяснил ей ситуацию, и она обещала что-нибудь выяснить: у нее была прямая связь с советским министерством культуры (в те годы это было принято для таких больших артистов, как Рихтер).

В полночь я принял решение ехать в посольство. В конце концов самое худшее, что могло произойти, — это отказ меня принять. На всякий случай я позвонил своему другу в Вену, обрисовал ситуацию и попросил позвонить в американское посольство в случае, если через час меня не будет в отеле.

В посольстве мне, как ни странно, открыли и после того, как я заявил, что приехал увидеть Святослава Рихтера, проверили мои документы и провели в зал. Там я увидел удрученного Рихтера, который сидел в окружении нескольких сотрудников посольства. Пришлось пойти на хитрость. Я воскликнул: «Так вот ты где! Мы же договорились поужинать, я умираю от голода!». Рихтер был немногословен: «Я думаю, ждать уже недолго». «ОК, тогда я подожду с тобой». Рихтер направился к окну, но сотрудник посольства тут же попросил его отойти. Я был совершенно озадачен.

Мы просидели еще полчаса, после чего появился еще один сотрудник посольства и что-то сказал по-русски. Нам разрешили уйти. Я сердечно попрощался, как будто мы покидали

дом друзей после чайной церемонии, и уже в такси по дороге в отель спросил: «Что, черт возьми, происходит?».

— Они вызвали в посольство, потому что получили сигнал из КГБ, что меня хотят убить.

— Что??

— И поэтому мне не разрешали подходить к окну.

— Но зачем кому-то понадобилось тебя убивать?

— Они хотели исключить всякую возможность опасности, поэтому предпочли, чтобы я находился на защищенной территории посольства. Когда все разрешилось и опасность миновала, меня отпустили.

Объяснение показалось мне весьма странным. Позже я узнал правду.

У руководства СССР развилась своеобразная паранойя после бегства на Запад таких известных артистов, как Нуреев, Ашкенази, Егоров и Кондрашин. Они четко разделяли «официальных эмигрантов» (как Белла Давидович) и «дезертиров». Истории последних с удовольствием смаковали западные газеты на первых полосах, и советские боссы стремились всячески избегать подобных скандалов, вредивших имиджу страны. Посольство СССР в Вене получило от КГБ информацию о том, что в Вену приехал отчим¹ Рихтера, который может повлиять на артиста и уговорить его остаться в Германии. На самом же деле КГБ «охотился за привидениями»: отчим Рихтера приехал в Вену исключительно на концерт своего знаменитого «пасынка».

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ В ТУРЕ



Музыкальный фестиваль в Туре родился благодаря нашему тесному сотрудничеству с Рихтером. Идея родилась после через день после западного дебюта Рихтера, во время моего визита в Москву.

Была зима, шел снег, мы гуляли по набережной. Он поинтересовался, как идут дела в парижской студии ЕМІ (Pathe Marconi), и я довольно мрачно ответил: «Все хуже и хуже». Рихтер недоуменно спросил: «Что ты имеешь в виду?».

— Они невероятные консерваторы, вечно ожидающие какого-то знака сверху... Постоянно медлят и не в ладах ни с чем. Очень тяжело, особенно когда знаешь, что у тебя в руках нечто очень ценное, чем надо как можно скорее поделиться с миром...

— Звучит безрадостно...

— Я разочарован...

¹ Мы сохраняем лексику Жака Лейзера, называющего С.Д. Кондратьева отчимом С.Т. Рихтера. Сам пианист называл его исключительно по фамилии.

В ту пору мне было лет тридцать. Рихтер спросил: «А чем ты хотел бы заниматься в жизни?». Я сбивчиво заговорил: «Я не знаю... Не уверен... Я люблю музыку. Мог бы проводить музыкальный фестиваль...». Тут надо добавить, что как представитель ЕМІ я в течение многих лет посещал музыкальные фестивали в Эдинбурге, Зальцбурге, Люцерне, Вене, Амстердаме, Байрейте, и мне казалось, что я знаю «фестивальное дело» изнутри.

— Так почему не организуешь?

— Секундочку, это не так-то просто. Даже на Западе сложно взять и основать музыкальный фестиваль.

Рихтер настаивал:

— Так почему нет?

— Слава, так не бывает!

Его ответ я помню так отчетливо, будто его запечатлела кинолента.

— Что нужно для того, чтобы основать музыкальный фестиваль? Нужно три вещи: во-первых, место; во-вторых, артисты; в-третьих, деньги. Так?

Я согласился.

— Ты найдешь место, я приеду играть и привезу своих коллег, а потом ты найдешь деньги.

Он был прав.

Так начался наш проект. Первой задачей было выбрать страну для фестиваля. Мы как-то сразу остановились на Франции: для Рихтера она стала доброй «приемной матерью», а для меня была и оставалась родиной. Конечно, уже существовали фестивали на юге Франции (Экс-ан-Прованс, Ментон), поэтому мы стали искать точку поближе к Парижу, куда «фестивальное движение» еще не добралось.

И я вернулся в Париж. Передо мной стояла непростая задача: надо было найти место с залом как минимум на тысячу мест. Залов на 400–500 мест было много, а вот «тысячники», необходимые для фестиваля, можно было пересчитать по пальцам одной руки. Каждые выходные я методично объезжал возможные фестивальные «точки» — Нормандию, Бретань... Места в нескольких сотнях километров от Парижа, места с хорошей отельной и транспортной инфраструктурой.

В какой-то момент мне посоветовали подумать о долине Луары недалеко от Тура, пара сотен километров от Парижа. Предложили пообщаться с Обществом друзей музыки в Туре. Так я совершил турне по знаменитым замкам долины Луары. В некоторых из них были подходящие помещения, но везде чего-то не хватало: например, не было гостиниц поблизости или, что чрезвычайно затрудняло процесс организации, это была государственная собственность.

В конце концов я очутился в Гранж-де-Меле: средневековая ферма с огромным амбаром, причисленная к строениям исторической значимости. Рядом был город Тур со всей необходимой инфраструктурой. Гранж понравился мне, хотя, конечно, я понятия не имел, как обстоят дела с акустикой. Итак, летом 1963 года я сделал в Гранже несколько фотографий и отправился в Зальцбург, где в то время гастролировал Рихтер.

Когда я рассказал ему, что совершил путешествие по замкам долины Луары, он тут же возразил, что это совершенно не то, что он себе представлял. Я вытащил фотографии, сделанные в Гранж-де-Меле, и он воскликнул: «То, что надо!». Я попытался остановить его восторги: «Подожди, ты не был там, не знаешь, какая там акустика». Но он ничего не хотел слушать: «Я уверен, это именно то! Именно так я себе это представлял!». В порыве воодушевления он даже использовал немецкое слово, чтобы объяснить мне, что именно он представлял: ein Pferdestall (конюшня).

Я продолжал настаивать на необходимости его личного приезда в Гранж, Рихтер колебался, в конце концов мне удалось его убедить. Он был абсолютно очарован этим местом, а в ответ на мои опасения по поводу акустических свойств безапелляционно заявил, что роаль будет звучать прекрасно.

Конечно, предстояла огромная работа по обустройству «зала» (повсюду был строительный мусор...), но было очевидно, что место будущего фестиваля найдено.

Мы приступили к обсуждению следующего шага — следовало составить список исполнителей и программ. Рихтер просто сказал, что он приедет и будет играть. Предложил пригласить Фишера-Дискау, других его друзей и коллег — например, Бенджамина Бриттена. Я предложил Пьера Фурнье, он согласился. Потом я сказал:

— И, конечно, Давид Ойстрах.

— Обязательно!

— Да... но вы должны играть вместе.

Они никогда не выступали в ансамбле, и Рихтер ответил: «О, нет! Это невозможно!».

На вопрос почему он ответил: «Ойстрах... Это слишком великий скрипач, я не могу играть с ним, слишком великий... Кроме того, Ойстрах, вероятно, и не согласится играть со мной». Он резко отверг идею, постоянно качал головой и повторял: «Нет, нет, это не получится».

Через некоторое время я встретился с Ойстрахом и рассказал ему о фестивале и о возможном дуэте с Рихтером.

— Играть с Рихтером? Это невозможно!

— Почему?

— Он слишком великий пианист! Я не могу...

Невероятно, но они испытывали поистине священный трепет друг перед другом! Конечно, они были хорошо знакомы, но опасались за музыкальный результат. Вспоминаю, что подобным же образом Ойстрах волновался перед дебютом с Гербертом фон Караяном в Вене. Я пытался успокоить его, сказал даже, что Караян машет палочкой, как любой другой дирижер...

Ойстраха и Рихтера очень трудно было «собрать» в Москве вместе: оба много гастролировали. Наконец, мне это удалось и, как, собственно, я и ожидал, репетиция прошла замечательно. Сотрудничество оказалось успешным, и в конце концов они впервые выступили вместе 2 июля 1967 года в Гранж-де-Меле.

Определившись с исполнителями, следовало подумать о финансировании. Я предложил привлечь внимание к проекту, организовав концерт Рихтера в Туре. Надо сказать, что в то время советские пианисты никогда не играли во французской провинции, изредка проходили лишь концерты в Париже. Но Рихтера уже начали узнавать и за пределами столицы, и я договорился о вечере в Оперном театре Тура.

В 60-е годы прошлого века во Франции курсировали небольшие скоростные электропоезда, и мы договорились с французской железнодорожной компанией привезти на концерт музыкальных критиков из Парижа и доставить их в тот же день обратно. 17 ноября 1963 в Туре была вся парижская музыкальная пресса. Рихтер играл три последние сонаты Бетховена.

Через несколько дней мне позвонил мэр Тура, чрезвычайно заинтересованный идеей фестиваля, и сообщил, что город готов финансировать весь проект. Я начал лихорадочно работать. Но, к сожалению, все пошло не совсем так, как я себе представлял.

Не ставя меня в известность, мэр создал некий комитет из представителей Общества друзей музыки, каждый из которых имел некий свой интерес, и этот комитет исключил любое мое участие в принятии решений по фестивалю. Сначала я не придал этому большого значения, мне казалось, что мое положение позволяет повлиять на участие или не участие Рихтера в фестивале. Я обрисовал ситуацию Рихтеру (он тогда гастролировал по России), и он подтвердил: «Это сработает!».

Но это не сработало. Комитет в Туре продолжал принимать решения без меня. Я сказал им, что фестиваль был задуман Рихтером и мной, и если я буду отстранен от его проведения, велика вероятность, что Рихтер откажется выступать. Тогда комитет решил пойти другим путем: они обратились в советское

посольство. Я рассказал об этом Рихтеру, который все еще был в России, он был спокоен: «Не знаю, что я могу отсюда сделать. Посмотрим».

События развивались: знаменитая Екатерина Фурцева, министр культуры СССР, получила приглашение посетить фестиваль. Она приняла приглашение, и с этого момента стало понятно, что Рихтер не сможет отказаться от участия и уж тем более выдвигать какие-либо требования, ибо ничего хорошего в отношениях с властью это не сулило.

Это был, пожалуй, мой самый болезненный личный опыт, мне трудно найти слова, чтобы описать свои ощущения. Создав с Рихтером фестиваль, сделав всю организационную работу, я оказался просто вышвырнутым на улицу. Рихтер не пытался меня утешить или извиниться, что также стало для меня разочарованием. Я все же приехал на его концерт 23 июня 1964 года. Это было открытие фестиваля, Рихтер играл Прокофьева, Скрябина и Равеля. Успех был огромным.

Фестиваль просуществовал более 20 лет. Все эти годы он был известен как «фестиваль Рихтера», как будто он создал его в одиночку, и до дня написания этих строк моя роль в организации этого проекта никогда не упоминалась... Впрочем, теперь я понимаю, что у этого опыта была и позитивная сторона: если бы я стал менеджером фестиваля, то вряд ли смог принять другие предложения судьбы, в скором времени встретившиеся на моем пути.

ВЫБОР РОЯЛЯ



Я проводил с Рихтером так много времени, что начал выполнять функции менеджера, не осознавая этого и невольно закладывая фундамент будущей карьеры.

Считается, что главная проблема в общении с артистами — их характер, но, работая со Славой, я сталкивался с совершенно иными сложностями: это нехватка помещений для занятий и логистика. Напомню читателю, что в то время не было ни электронной почты, ни факсовых аппаратов, порою не было даже возможности телефонного звонка. Ненадежность коммуникации — вот главная проблема: кто-то что-то обязательно забудет, не досмотрит, не проверит, и — угроза коллапса.

Одной из причин его желания видеть меня своим персональным представителем была его ненависть к телефонному общению. Он часто обсуждал со мной программы. Например, когда он получал телеграммы, часто спрашивал: «Что ты думаешь об этом? Где я должен согласиться играть?». Его другой идиосинক্রазией была ненависть к авиаперелетам. Когда он гастролировал по России, настаивал исключительно на автомобильных перемещениях. В Турне по Японии он отправился так: машиной до Владивостока, а потом морем...

Это довольно странно, но Рихтер был совершенно нетребователен, когда речь заходила о выборе рояля. Он терпеть не мог выбирать, его тяготил этот процесс. Часто, когда на сцене его ждали одновременно Steinway, Boesendorfer и Bechstein, он восклицал: «Нет, я не хочу пробовать!». Часто он предлагал оставить инструмент, на котором играл предыдущий пианист: «Иногда я лучше играю на более слабом инструменте, потому что мне приходится в процессе исполнения компенсировать его недостатки и корректировать их».

В ноябре 1962 года во время итальянского турне был запланирован Klavierabend в Л'Аквиле. Мы попали в пробки и приехали в город лишь за несколько часов до концерта. Тур был организован синьорой Финци, именно она была менеджером последнего турне Рахманинова в Италии. Где-то за час до концерта синьора Финци появилась в отеле, чтобы отвезти нас в зал. Рихтера в номере не оказалось. Мы ждали в холле, но он не показывался. Предположить, что он вышел из отеля, мы не могли, потому что на улице лил дождь. Время шло, синьора Финци нервничала, потом начала плакать: ей говорили, что Рихтер непредсказуем и может исчезнуть накануне выступления. Минут за 40 до концерта в холле появился Рихтер, абсолютно вымокший под дождем. У него было плохое настроение, он решил пойти погулять и, очевидно, забыл о времени.

Когда мы наконец-то прибыли в зал, на сцене стояли три рояля: Bechstein, Boesendorfer и Steinway. Синьора Финци предложила Рихтеру выбрать рояль, что он тут же отказался сделать. Повернулся ко мне и попросил выбрать для него рояль. Я вежливо объяснил, что не мне предстоит давать Klavierabend, поэтому выбор должен сделать он сам. Он поднялся на сцену, нажал по несколько клавиш на каждом инструменте и указал на Steinway. Концерт начался чуть позже, чем было заявлено в афише, но это был незабываемый вечер, настолько великолепен был пианист!

Рихтер всегда обращал особое внимание на ровность линии клавиатуры и не терпел отклонений в ней. Он даже ставил строительный уровень на инструмент, чтобы исключить малейший наклон и удостовериться, что клавиатура параллельна полу. Это не всегда помогало, так как сам пол мог не быть идеально ровным.

В последние годы он всегда путешествовал вместе с роялем Yamaha и несколькими фортепианными мастерами, представленными фирмой. Они следили за регулировкой и настройкой инструмента. Рихтер до этого часто жаловался на неравномерный вес клавиш некоторых инструментов, и японцы предоставили ему идеальную клавиатуру, при которой жертвы в качестве звука были неизбежны. Но Рихтер был готов приносить эту жертву, лишь бы не выбирать рояль...² ■

² В главе, повествующей о начале знакомства с Рихтером, Жак Лейзер вспоминает: «Его британский дебют состоялся 8 июля 1961 в Royal Festival Hall, где он играл Гайдна и Прокофьева. Несколькими днями раньше в том же зале состоялся другой дебют. Правда, при весьма небольшом скоплении слушателей: публика состояла из самого Рихтера, Нины [Дорлик] и еще подлужины людей. Рихтер не знал, какой рояль предпочесть: Bechstein или Steinway. Попробовал каждый из них, но не принял решения. Он уселся в зале и попросил меня поиграть на сцене. Я сыграл фрагмент из «Карнавала» Шумана на обоих инструментах, после чего он выбрал Steinway. Позже мне рассказали, что представители фирмы Bechstein присутствовали в зале и были в негодовании: они утверждали, что на рояле Steinway я сыграл лучше, чем на Bechstein. Моя пианистическая карьера оказалась необычайно короткой: мое дебютное и прощальное выступления состоялись в один день!».



8 сентября Евгений Кисин дал Klavierabend в Большом зале Московской консерватории: это был концерт в День солидарности журналистов, приуроченный к вручению премии Союза журналистов России «Камертон» имени Анны Политковской. 9 сентября в Центральном Доме журналиста состоялась презентация книги, в которой, по словам пианиста, «охвачена вся его жизнь».



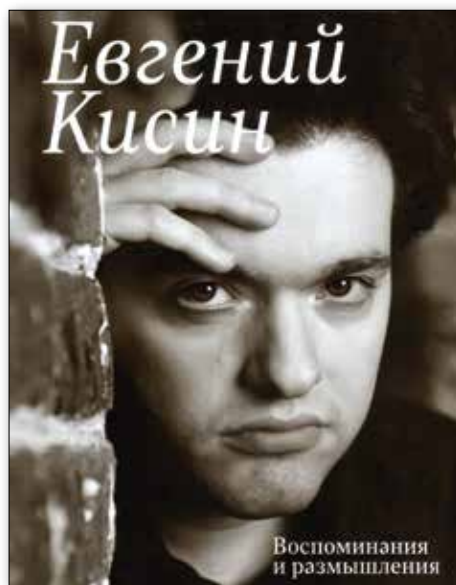
Фото Ирины Шымчак

Центром сольной программы стала 29-я соната (Hammerklavier, ор. 106) Бетховена. Е. Кисин: *«Я с юности знал, что обязательно сыграю эту сонату. Когда-то давно мне подарили кассету с записями Соломона, и я очень любил первую часть в его исполнении. Много лет спустя услышал живую запись Гилельса, сделанную в БЗК менее чем за год до его смерти. Она произвела на меня ошеломляющее впечатление, особенно третья часть. Сам я взялся за нее год назад, в прошлом концертном сезоне. Я тогда взял творческий отпуск и почти не выступал. И выучил ее. Вчера я играл ее пятый раз в жизни, и по собственному опыту знаю, что это еще только начало. Вчера, пожалуй, я сделал все что мог на данном этапе. В следующий раз в России я сыграю эту сонату 18 декабря в Санкт-Петербурге на фестивале „Площадь искусств“».*

Прозвучали также 12 прелюдий Рахманинова, а в качестве одного из бисов — Токката самого пианиста. Е. Кисин: *«Токката — это последняя часть цикла из четырех пьес: Размышление, Додекафонное танго, Интермеццо, Токката. Я начал писать Токкату около 30 лет назад, но не*

закончил. Хотя многое осталось в голове. И пару лет назад дописал ее».

Программу «Бетховен, Рахманинов» Евгений Кисин играет на протяжении всего сезона — в Мадриде, Лиссабоне, Париже, Люцерне, Женеве, Тбилиси, Ереване, весной 2018 — в Мюнхене, Берлине, Фрайбурге (на фестивале памяти Э. Гилельса), Вене, Лондоне, затем в городах США.



Евгений Кисин. Воспоминания и размышления. Ред.-сост. Марина Аршинова. М., «Арт Волхонка», 2017.— 144 с., ил., нот.

Артистические мемуары последних десятилетий значительно расширили рамки дозволенного: грань между скабрёзностью и откровенностью, хорошим и плохим вкусом стала тоньше, чем полоска ткани на купальниках «бикини». Публичные разборки с собственными родителями, детьми, учителями и коллегами; приглашение не только на кухню, но и в спальню, будуар (помните, что это такое?) или клозет, обнаружение сексуальных побед (в старину донжуанские списки как-то не догадывались разглашать) — великолепно продаваемый товар. Кажется, иные деятели искусств десятилетиями ждали, чтобы плюнуть в лицо оппоненту, а еще лучше — на его могилу. К счастью, некоторые артисты, которые помнят или знают, что так было не всегда, отказываются играть по новым правилам.

Первые мемуары Евгения Кисина заставляют вспомнить те старые добрые времена, когда артист еще не думал появляться перед своими поклонниками в исподнем (а иногда — и без него). Тон

повествования сближает их, например, с замечательной автобиографической книгой Бэллы Давидович «Мои воспоминания» (М., 2013), и заголовок рецензии нашего журнала «Благородные и сентиментальные мемуары» (№ 1, 2014) можно переадресовать и воспоминаниям Кисина.

Книга вышла почти одновременно на английском (июнь 2017) и русском (август 2017 года) языках под одним и тем же названием — «Воспоминания и размышления»; предполагается, что оно сохранится и в изданиях на других языках. Для русского читателя среднего и старшего поколения заголовок несколько «заигран» и ассоциируется с мемуарами маршала Жукова, но в иноязычной среде аналогия, естественно, не работает.

О подготовке изданий рассказывает редактор-составитель **Марина Аршинова**: «По договору первое издание должно было выйти на английском языке, и в итоге английская и русская версии появились с разницей в два с половиной месяца. При этом разница в производственном цикле составила почти полгода — английский вариант готовился гораздо дольше. За это время Евгений Кисин женился [в марте 2017; его избранница — Карина Арзуманова — здесь и далее прим. ред.]; в русском издании есть упоминание об этом факте и фотография, в английском, к разочарованию читателей, об этом — ни слова.

Принципиальное значение имеют два факта: первоначально книга написана именно Евгением Кисиним и именно на русском языке. Он же придумал название. Мне принадлежит инициатива, подбор и обсуждение тем, редактур. Я также активно участвовала в составлении материала, структурируя книгу так, чтобы из отдельных очерков и зарисовок появилось нечто цельное, отражающее облик Евгения Кисина с разных сторон. Таким образом, был подготовлен вариант для английского перевода, который выполнил Арнольд Макмиллан. Затем мы внесли кое-какие поправки в русскую версию. В частности, в самый последний момент Евгений Кисин написал еще одну главу — о Ване Клиберне [транскрипция имени и фамилии дается по книге и отвечает русской традиции, а также пожеланиям американского пианиста], — она есть только в русском издании. Таким образом, оно полнее английского, и у наших читателей есть преимущество.

В ближайшее время выйдет французское издание, в течение года — еще и корейское, и японское. И все они переводятся именно с английской версии».

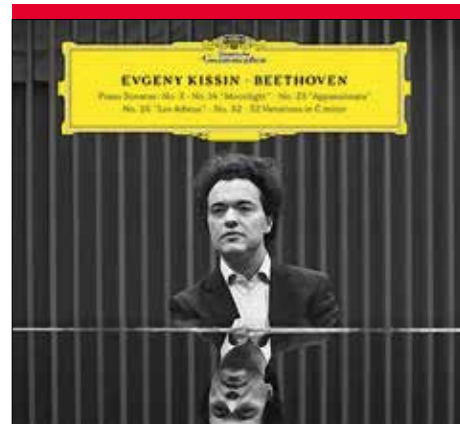
«Детство», «Юность» и «О разном» — три вполне естественные части книги. Повествование строится по принципу небольших очерков, каждый из которых вполне закончен, отточен и может рассматриваться не только как часть единого

целого, но и как вещь в себе. Изящество внешней формы предполагает особый тон повествования, свойственный артистам прошлого: оценки, интонации выверены и точно дозированы, исключены резкие выпады, сплетни, слухи. В каждый момент чувствуешь, что артист, о чем бы он ни говорил, «не снимает фрака». Героями книги оказываются родители, учителя и коллеги по Гнесинской школе (прежде всего, конечно, Анна Павловна Кантор, преданность которой Евгения Кисина сродни преданности Эмиля Гилельса Берте Михайловне Рейнгольду); великие коллеги, с которыми его свела судьба: композитор Тихон Хренников, дирижеры Евгений Светланов, Герберт фон Караян, Карло Мария Джулини, Джеймс Ливайн, фортепианный критик Гарольд Шонберг и другие.

Читатель, знакомый с предыдущими выступлениями Евгения Кисина в печати, его интервью, найдет в книге немало повторов (а журналисты и критики, беседовавшие с пианистом, тем более). Таковы, например, очерки о Тихоне Хренникове, о роли языка идиш в жизни артиста и т.д. Можно сетовать, что эти повторы есть, но попробуем взглянуть на них с позиции самого пианиста! Тогда, вероятно, окажется, что он использует каждую возможность, чтобы вновь и вновь повторять нечто самое главное. И то же самое постоянство, ясность принципов мы уже несколько десятилетий наблюдаем и в пианизме Кисина.

Позволю себе так называемый выбор редактора. Во-первых, это упоминавшийся русский эксклюзив — глава о Клиберне. Кисин описывает судьбу гениального таланта, плывшего по течению и совершенно остановившегося в своем развитии; последствия были катастрофическими. «Ничего, буквально ни малейшего следа не осталось от клиберновского обаяния, музыкальности, вдохновенности, которые я знал по его ранним записям, — зато появился дурной вкус. И непонятно было: что же Клиберн делал все эти 11 лет [речь о перерыве в концертной деятельности]. Ничего нового не выучил, „старое“ стал играть плохо...», — пишет Кисин о московских гастрольях американского пианиста летом 1989 года. Сопоставляя карьеры Клиберна и Владимира Горовица (в творчестве которого также был длительный перерыв), Евгений Кисин констатирует, что после паузы Горовиц «поднялся на новую высоту как художник». Во-вторых, пронзительна короткая глава об Эмиле Гилельсе. В частности, она проливает свет на факт биографии Кисина, который уже много лет не дает покоя некоторым критикам: почему пианист не учился в Московской консерватории. «Анна Павловна [Кантор] довольно рано начала задумываться о том, у кого мне

продолжать мое музыкальное образование после окончания школы, и до октября 1985 года хотела, когда наступит время, „передать“ меня Эмилю Григорьевичу Гилельсу. Несколько лет спустя наша знакомая Лия Моисеевна Левинсон, много лет проработавшая ассистенткой Гольденвейзера и дружившая с Гилельсом и его семьей, рассказала нам, что вдова Гилельса передала ей слова своего мужа, сказанные им незадолго до смерти [14 октября 1985]: „Единственный, кого я бы хотел учить, — это Кисин“». ■



Евгений Кисин подписал эксклюзивный договор с Deutsche Grammophon.

Воссоединение состоялось после четвертьвековой паузы. В 90-е годы прошлого века на «DG» были выпущены записи Кисина с Берлинским филармоническим оркестром (дирижеры Герберт фон Караян и Клаудио Аббадо), а также сольный альбом с произведениями Шуберта, Листа и Брамса.

Двойной CD стал первым сольным релизом Евгения Кисина за последние 11 лет. Это монографическая программа из сочинений Бетховена: сонаты ор. 2 № 3, ор. 27 № 2 («Лунная»), ор. 57 («Аппассионата»), ор. 81a и ор. 111, 32 вариации с-молл. Важная деталь: пианист настоял на том, чтобы в альбом вошли исключительно записи live. Это не студийная работа, а фрагменты различных концертных выступлений — в Нью-Йорке, Сеуле, Вене, Вербье.



Игорь Беров



Екатерина МЕЧЕТИНА: ОЩУЩЕНИЯ ПРАВДЫ У СЛУШАТЕЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЯ НЕ ВСЕГДА СОВПАДАЮТ

Предлагаем вниманию читателей не совсем обычное интервью. Героиня его, конечно же, не нуждается в дополнительном представлении, ибо Екатерина Мечетина — блестящая пианистка, педагог, общественный деятель, лауреат многочисленных премий и наград... А вот в качестве интервьюера выступает не музыкальный журналист, а практически коллега по цеху: Игорь Беров — пианист, выпускник Нижегородской консерватории (класс проф. Б. Маранц) и дипломированный фортепианный мастер, живущий и работающий ныне в Германии. Вдохновленный берлинским Klavierabend'ом Екатерины Мечетиной, он договорился с ней о встрече, итогом которой стала небольшая беседа. Редакции «PianoФорум» представляется, что этот дружеский разговор небезыntenесен для поклонников фортепианного искусства.

— Катя, Вы замечательно выступили в берлинском «Бехштейн-центре». Что связывает Вас с фирмой «Бехштейн»?

— Я давно дружу и сотрудничаю с фирмой «Бехштейн», ее московским филиалом, который помогает мне в концертных проектах, предоставляя для выступлений рояли. Например, недавно должна была выступить во ВГИКе, но там оказался очень плохой рояль, на котором

невозможно играть сольную программу, и фирма «Бехштейн» специально для этого концерта предоставила новый роскошный инструмент. Здесь, в Берлине мне дали возможность выбрать для выступления концертный рояль из серии D, и в процессе «отбора» я услышала на одном из инструментов тот самый «бехштейновский звук», звук довоенного, даже дореволюционного периода, так называемого «золотого века».

— А Вам доводилось ранее играть именно на старых «Бехштейнах»?

— Конечно! Буквально с самого детства название этой марки вызывало какой-то романтический восторг. Например, у моего педагога в ЦМШ Тamarы Леонидовны Колосс дома стоял такой рояль, который ранее принадлежал Софроницкому. Я прекрасно помню этот чудный салонный рояль, на клавишах была пожелтевшая слоновая

кость... Играть на нем было очень приятно: бархатное звучание, особое легкое прикосновение.

— *А Вы могли бы сравнить по звуку или по игровым качествам те старые «Бехштейны» с современными концертными?*

— Старые имели достаточно протяженный и красивый звук, в котором была особая теплота и наполненность. Механика были податлива и очень удобная. Эти инструменты прекрасно заполняли своим звуком небольшие помещения: классы, камерные залы. Но, на мой взгляд, сейчас их уже явно не хватает для того, чтобы наполнить большие концертные залы, так называемые «тысячники», где требуется мощный и насыщенный звук.

Старые рояли, мне кажется, сегодня вообще непригодны для больших залов. Не тот звуковой диапазон, даже не те клавиши. Ощущение, что они как будто гораздо мельче... В них есть, разумеется, свое очарование, теплота и прелесть. Они несут «дух времени», но сегодня, к сожалению, совсем не пригодны к новым условиям. Я могла бы иногда для удовольствия выступить, играя на старом рояле, но регулярно играть — вряд ли.

— *То есть Вы считаете, что эпоха старых роялей безвозвратно ушла, и конкурировать с современными инструментами они не могут?*

— Думаю, да, если говорить о больших залах. В наше время все крупные фирмы по производству роялей избирают путь увеличения звучности. Приходится, очевидно, идти на некий компромисс: либо мягкий и бархатный звук, но недостаточно сильный, либо более мощный и громкий звук, но уступающий в тембральной окраске. Хорошим считается тот рояль, который имеет огромный динамический диапазон, рассчитанный на многотысячные залы.

Например, вчерашний «Бехштейн», на котором я играла, инструмент нового поколения, был настолько хорошо отрегулирован, проинтонирован и настроен, что давал отличную возможность играть в огромном динамическом диапазоне от трех *piano* до *fortissimo*. Но меня интересовало прежде всего нюанс *pianissimo* и его распространение на весь зал. На этом динамическом оттенке рояль давал мне возможность максимально наполнить звуком зал. Плюс ко всему прекрасно отрегулированная педаль, что является большой редкостью, так как часто во время снятия педали на многих инструментах остаются призвуки, небольшие «кляксы». Но на этом рояле можно было добиваться многих педальных эффектов и плюс ко всему тонко пользоваться полупедалью и четвертьпедалью.

— *Как Вы относитесь к другим современным фортепианным фирмам? Есть ли у них разница в звучании?*

— Например, «Фациоли» мне представляется апогеем звонкости, большой насыщенности и даже резкости звука. Мне с этим роялем сложно найти общий язык. Мне хочется, чтобы рояль был более отзывчивым и мягким на тактильные ощущения. Относительно азиатских фирм, «Ямахи» и «Каваи», знаю точно, что там постоянно и усиленно работают над качеством звука.

— *И откуда у Вас такие точные знания?*

— В Хамамацу на фирме «Каваи» мне показывали комнату с «нулевой» акустикой, в которой стены состояли из огромных войлочных игл. Там не было пола, и вместо него была натянута сетка, из-под которой тоже торчали войлочные иглы. Они были всюду, снизу, на стенах, на потолке. Я не слышала своего собственного голоса, потому что реверберация была нулевая! Поглощалось буквально все! Ощущение, я Вам скажу, просто пугающее, буквально кажется, что ты оглох. В эту комнату они завозили рояль и проводили многочисленные замеры, исследования. В итоге они определили 1047 градаций звучности. Интуиция мне подсказывает, что именно со стороны Кореи, Китая и Японии тенденция развития роялей будет очень сильной. А фирма «Бехштейн» наоборот, мне кажется, стремится возвратиться в XIX век к знаменитому периоду «золотого» звука.

— *Скажите, Катя, а как Вас вообще занесло в Хамамацу, на самый край земли?*

— Дело в том, что в Японии я бываю почти каждый год, играю концерты и провожу мастер-классы со студентами различных университетов. Японцы совершенно другие люди!

— *В чем именно?*

— Они менее напористые, более деликатные, у них очень хорошо развито эстетическое чувство и это сразу слышно в игре. Понимаете, они могут играть КРАСИВО, внутренне гармонично, может быть, и не столько конфликтно, но чувство эстетики у них находится на очень высоком уровне. У них практически нет «чистых технарей». Япония — единственная страна в мире, где больше известных пианистов женщин, чем мужчин. Вы не улавливаете в этом тенденцию?

— *Честно говоря, даже не задумывался. Чем, на Ваш взгляд, это объясняется?*

— Социальными особенностями! Почти во всех семьях предпочитают

учить музыке в основном девочек. Причем они не всегда продолжают учиться дальше профессионально. Например, однажды у меня в университете одна девушка замечательно играла Сюиту из балета «Щелкунчик» в транскрипции М. Плетнева. Мне очень хотелось большего, чтобы она продолжала учиться дальше и стала профессионалом. Но мне неожиданно сказали, что она собирается пойти учиться на факультет криминалистики, а потом работать в полиции. И когда я поинтересовалась, для чего же она учится в университете на музыкальном факультете, мне ответили, что это престижно, потому что умение женщины играть на фортепиано — признак хороше-го воспитания.

Был у меня на мастер-классах очень талантливый мальчик, получивший уже большую известность в Японии как пианист, но в последнее время его все время тянет на сверхвиртуозные обработки Горовица, потому что он, как и все его поколение, впечатлен Ланг Лангом и пытается ему во всем подражать. Но надо отметить, что японцы очень восприимчивы к изменениям: стоит им объяснить что-то новое, другое, как они тут же это впитывают. Поражает гибкость их мышления, умение мимикрировать в хорошем смысле слова.

— *Расскажите, пожалуйста, подробнее о Ваших мастер-классах в Японии. Как конкретно Вы занимаетесь со студентами? И, кстати, на каком языке проходят занятия, на английском?*

— Нет, мне помогает переводчик [на японский — прим. ред.]. Хотя я сама уже могу немного разговаривать по-японски, все же была там множество раз. Это своего рода курсы повышения квалификации, на которых решаются профессиональные исполнительские проблемы, связанные с педалью, аппликатурой. Это тщательная работа с текстом, со стилем. Мало кто задумывается об образной и содержательной стороне. Но для меня главная цель на подобных мастер-классах дать ученику мотивацию, зачесть его взгляд, чтобы он в конечном итоге понял, зачем пошел в музыку. Кроме того, я очень много показываю за инструментом.

— *А были у Вас случаи, когда на мастер-классах Вам попадалось незнакомое произведение, как приходилось выкручиваться?*

— Действительно, однажды пришлось работать с совершенно не известной мне пьесой Шуберта, которую вообще ни разу не слышала в жизни. Но надо было что-то сказать. Я начала просто импровизировать, говорить о фразировке, чисто профессиональных

мелочах, деталях, аппликатуре, педализации, и т.д. Совершенно незаметно для себя очень сильно углубилась в процесс работы и делала это так, как делаю это обычно со своими студентами,— серьезно и очень подробно. Японские педагоги потом сказали, что это был самый удачный и интересный урок.

— *Катя, я обратил внимание на то, что Вы очень продуманно выстраиваете свои программы в плане драматургии, стилиевой монолитности и содержания. Как у Вас происходит выбор произведений, по какому принципу?*

— Я прежде всего выбираю те произведения, которые хочется сыграть в данный период. В последний раз это была программа с, условно говоря, танцевальной музыкой XIX–XX веков. На будущий год опять возвращусь к классикам и романтикам. Это будут Шуман, Шопен, Бетховен.

— *Хочу задать вопрос, который постоянно меня интересует. Почему все пианисты играют одно и то же? Как ни посмотришь на программы — опять все то же: Шопен, Шуман, Лист и т.д. Произведения, которые миллион раз повторяются из концерта в концерт. По какой причине практически не играют современную музыку? Неужели выбрать не из чего?*

— Потому что публике хочется в первую очередь услышать знакомое, любимое, для сердца. Но в направлении привлечения публики к современной музыке делаются шаги. Например, Московская филармония теперь проводит фестиваль «Другое пространство», который вызывает огромный интерес у слушателей.

Знаете, мне в свое время пришлось очень много переиграть современной музыки, в частности, Р. Щедрина. Исполняла практически все его фортепианные мировые премьеры. И мне очень нравилось играть эту музыку, я получала удовольствие. Кроме того, приходилось играть премьерные произведения других авторов. Поскольку я учу произведения достаточно быстро, а современную музыку можно играть по нотам, то мне это не доставляло особых трудностей. Я научилась находить в них некую изюминку, смысл или зерно. Переиграв огромное количество современной музыки, я научилась исполнительскими средствами сделать даже так, чтобы это слушалось вполне интересно.

— *А чем, на Ваш взгляд, отличается современная публика, какие предпочтения у нее?*

— Недавно прочитала высказывание одного театрального американского

продюсера. Но к классической музыке это тоже имеет отношение. Он сказал так: «Люди делятся на три категории. Первая любит театр и ходит на спектакли. Вторая группа — это люди, которых никогда не затащить в театр. А третья группа — очень сильно любят театр, но пока сами об этом не знают. В них заложена эта любовь, которую пока никто не разбудил». Современная публика, как и любая публика в любое время, хочет услышать от артиста моменты подлинной искренности.

— *Проблема артиста, выходящего на сцену, — это огромное волнение. Как Вы решаете эту проблему, волнуетесь ли на сцене? Глядя на Вас, возникает чувство, что Вы совершенно лишены боязни сцены.*

— На то я и артистка, чтобы у публики создавалось подобное впечатление. На мой взгляд, основная проблема, вызывающая сценическое волнение,— забыть текст. Но с опытом можно выкрутиться из любой ситуации.

— *Можете посоветовать, как именно?*

— Мне кажется, это сочетание природных качеств, быстрое действие интеллекта и мгновенная реакция. Существует миллион способов скрыть волнение или побороть страх, но ни один из них, к сожалению, не работает на сто процентов. Бывает, конечно, что от страха начинаю немного загонять, сжимаются мышцы. К сожалению, когда мы испытываем страх, то начинаем действовать в режиме экономии ресурсов. Думаем о том, как бы красиво закончить фразу или чем-то поразить публику неожиданным эффектом, и действуем в режиме автоматизма. Не хотелось бы потерять огромную часть задумок в ущерб этому сценическому страху. Иногда спрашиваешь себя: а смогу ли я правдиво, с чувством ответственности перед самой собой донести до публики все то, что задумано, не растеряв по дороге?.. В конце концов, бог с ним с текстом, пара зацепленных лишних нот не волнуется сидящих в зале. Гораздо важнее ощущение зрителя, что его «потрогали» немного за душу. Ведь если концерт прошел стерильно и при этом оставил кого-то равнодушным, это гораздо страшнее. Чувство правды, о которой я сейчас думаю, не всегда совпадает с ощущениями у артиста и у слушателя. Мне очень важна вибрация зала, взаимодействие с залом, как соборная молитва, которая должна возникать или вестись, энергетический обмен между слушателем и исполнителем.

— *А зависит ли степень волнения от залов, в которых Вы выступаете?*

Например, неизвестный зал где-нибудь за границей или Большой зал Московской консерватории, в котором сидят профессионалы и даже доброжелатели.

— Да, поначалу, когда мне доверили выступать в Большом зале, было волнение, но потом я стала себя спрашивать: а кто, собственно говоря, судьи? Сидят в зале доброжелатели или наоборот злопыхатели? Да, пришлось пару лет бороться с такими сомнениями, но потом я перестала на это обращать внимание и тем более задумываться об этом.

Когда артист выходит на сцену, он должен быть уверен, что он лучше всех на свете, иначе сомнения повредят исполнению. С другой стороны, ни один артист не может угодить всем. Человек может вести себя естественным образом только тогда, когда является самим собой. Я не могу всем понравиться, если кому-то и не нравлюсь, значит просто нет резонанса между нами. Это нормально!

— *Вот Вы, Катя, занимаетесь каждый день, тратите уйму времени и т.д. Не возникает ли ощущения, что вместе с этим утекает что-то еще, возможно, более интересное? Ведь не только музыка наполняет жизнь человека, есть много разных и других аспектов.*

— Музыка — это одна из главных вещей в моей жизни, и я занимаюсь ею с неизменным удовольствием. Я с радостью играю концерты и с такой же радостью занимаюсь с учениками. Все это мне очень интересно! Безусловно, помимо музыки в жизни есть и другие вещи, и самое важное — найти баланс всех жизненных сфер. ■

5 января 2018

Большой зал Московской консерватории

Екатерина МЕЧЕТИНА
Сольный концерт

Бетховен.

Соната № 30 E-dur, op. 109

Шуберт.

Два экспромпта, op. 90, D 899:

Ges-dur, Es-dur

Мендельсон.

«Серьезные вариации», op. 54

Рондо-каприччиозо, op. 14

Шуберт — Лист.

Шесть песен (Серенада,

«Маргарита за прялкой», «Мельник

и ручей», «Форель», Ave Maria,

«Лесной царь»)

Лист.

Испанская рапсодия, S 254



РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ

Член Международного Музыкального Совета,
член Европейского Музыкального Совета
в статусе Национального музыкального совета России



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



В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ШЕСТЬ ГИЛЬДИЙ:

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

ЧЛЕНСТВО В РМС – ЭТО:

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

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

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

Подробности на сайте: www.rmu.org.ru

Даниил САЯМОВ: САМОЕ ГЛАВНОЕ — НЕ ОСТАНАВЛИВАТЬСЯ



Ирина Шымчак

Ирина Шымчак
Эмиль Матвеев
Герман Лепехин

Даниил Саямов, воспитанник выдающихся русских педагогов и пианистов Сергея Осипенко и Веры Горностаевой, в свою очередь, наследников Льва Оборина и Генриха Нейгауза,— убедительный пример неоспоримой жизнестойкости русской пианистической школы. Наше знакомство с Даниилом состоялось, когда я брала интервью у Веры Васильевны в связи с ее 85-летием. С тех пор произошло много событий, но чувство симпатии, зародившееся в тот октябрьский день 2014 года, только усилилось. И вот — новая встреча с Даниилом. В классе Колледжа им. Ф. Шопена, под пристальным взглядом Сергея Рахманинова мы углубились в беседу, которая длилась не один час.

— *«Музыка — собеседник, музыка — певец, музыка — театр».* Так сказал Натан Перельман. Что такое музыка для Вас?

— Я с трудом разделяю себя и музыку. Музыка является частью моего сознания, или я являюсь частью музыки? Мне сложно ответить на этот вопрос, потому что для меня музыка является всем, от начала до конца,— и театром, и собеседником. Но в каком-то смысле в музыке собеседник — я сам себе.

— *Вы родились в семье музыкантов. Когда Вы «заразились музыкальной бактерией» и осознали, что фортепиано — Ваше предназначение, Ваш инструмент?*

— Моя мама окончила аспирантуру Гнесинского института у Александра Львовича Йохелеса, потом вернулась в Ростов-на-Дону, преподавала в Ростовской консерватории, потом по разным обстоятельствам личного характера оттуда ушла, и сейчас уже более 10 лет преподает в музыкальной школе в городе Черноголовка Московской области. Не было такого момента, что меня вдруг осенило, и я решил: «Буду пианистом». Это произошло абсолютно естественно и как само собой разумеющееся. Я люблю рассказывать о том, что моя мама, когда была беременна мною, часто играла сольный концерт французской музыки. Наверное, в тот момент я решил, что буду пианистом (смеется). Выбора особого у меня никогда и не было.

— *У Вас необычный путь пианистического взросления: сначала Вы учились в музыкальной школе при Ростовской консерватории, затем в 15 лет поступили уже в саму консерваторию. Почему так рано?*

— Получилось так, что я вырос в Ростовской консерватории. Я провел там большую часть своего детства и первые 16 лет своей жизни. Открою один секрет: в 15 лет я поступил с расчетом, что потом буду переводиться в Московскую консерваторию (тогда это был довольно популярный способ попасть в Московскую консерваторию, правда, с потерей курсов). Но все получилось совершенно по-другому! Через год на юношеском конкурсе имени Рахманинова в Тамбове я познакомился с Верой Васильевной Горностаевой. Я поступил удачно, и она обратила на меня внимание. Тогда и состоялся наш с ней первый разговор... Потом она подарила мне свою книгу с очень теплым автографом. И добавила: «Знаешь, я написала тебе свой телефон, но я не зову тебя в свой класс, у меня там полно народу... Если тебе что-то понадобится в Москве, звони». Я решил, что такие шансы два раза не выпадают, и в скором времени действительно ей позвонил и сказал, что хочу учиться у нее в классе. Буквально через две-три недели я стал студентом Московской консерватории. Конечно, я сдавал экзамен при переводе, но достаточно формально. Вот таким образом в 17 лет я оказался на втором курсе Московской консерватории.

Тогда, в 2000 году, было достаточно простое время — консерватория чисто внешне представляла собой зрелище довольно печальное: грязные коридоры, неработающий свет... Было значительно меньше возможностей для концертной деятельности, особенно для молодых музыкантов. В то время очень серьезную поддержку мне оказал Фонд Мстислава Ростроповича: это была ежемесячная стипендия, сумма по тем временам ощутимая. Причем Фонд оплачивал также поездки на конкурсы.

— *Вам довелось встречаться с Мстиславом Леопольдовичем?*

— Конечно, раза два или три, в основном на концертах. Помню, он тепло отзывался о моем исполнении Девятой сонаты Скрябина.

— *Вы уже тогда играли Скрябина?*

— Впервые я выучил Девятую сонату в 14 лет. Сначала Девятую, потом Десятую. Это был мой хит — играть подряд эти две сонаты. Конечно, когда человек в таком возрасте выходит и играет Скрябина, да еще и осмысленно, это производит впечатление на слушателей... Сейчас я тоже об этом помню, как педагог.

— *Погружение в Скрябина в таком возрасте может разрушительно воздействовать на юную психику. Разве это не опасно? Мне кажется, пианист, играющий Скрябина, должен быть личностью зрелой.*

— У Скрябина все сочинения действуют по-разному. На меня достаточно сильно подействовала Восьмая соната, которую я взял лет в девятнадцать. Можно сказать, тогда я на ней немножко «сломаю шею». Прошло более десяти лет, в июне этого года у меня был концерт, и я ее играл... Честно признаюсь: с тех пор она у меня получилась в первый раз (улыбается). Пожалуй, это одно из самых сложных произведений в фортепианном репертуаре. При том, что я играл достаточно многое.

— *Для пианистов самые сложные произведения — разные. Кто-то называет «самым сложным» Второй концерт Прокофьева, кто-то — Второй концерт Брамса.*

— Второй концерт Прокофьева сложен тем, что в нем практически нет эмоционального отдыха. Он весь на пределе от начала до конца. Сочинение в этом смысле уникальное. Есть один коротенький спад в конце первой части и буквально полстраницы передышка в интермеццо. Все остальное — стабильно повышенная температура в 40 градусов (смеется).

— *Причем по нарастающей. Как будто пружина сжимается, все сильнее и мощнее, чтобы потом выстрелить с яростной силой. Но вернемся к Вере Васильевне. Итак, впервые Вы встретились в Тамбове. Как думаете, почему она Вас пригласила?*

— Наверное, удачный выбор исполняемых мной Девятой и Десятой сонат Скрябина. Мне сложно говорить о том, что она во мне отметила, потому что это будут комплименты самому себе... Но и потом, во взрослой моей жизни, когда меня нужно было поддержать, она неоднократно писала рекомендации и для Совета факультета, и когда брала меня в ассистенты. Я всегда в высшей степени это ценил и буду ценить.

— *Сколько лет Вы с ней занимались?*

— В общей сложности восемь: пять лет в консерватории и три года в аспирантуре. При этом не могу сказать, что это происходило регулярно. Скорее, это были периоды подготовки к концертам или конкурсам. Регулярных занятий в том смысле, в котором это принято — студент приходит к преподавателю два раза в неделю на уроки по расписанию — такого не было. К моему большому сожалению, Вера Васильевна преподавала уже у себя дома.

— *Почему «к сожалению»?*

— Потому что нельзя было слушать занятия с другими студентами. Раньше, когда Вера Васильевна работала в 29-м классе, там собирались толпы. Причем это было чуть ли обязательным — она





С В. К. Мержановым
и В. В. Горностаевой



М. Л. Ростропович, В. В. Горностаева, Д. Саямов

требовала, чтобы все ее ученики присутствовали на уроках. Позже, когда я стал ее ассистентом, я приходил к ней домой вместе с учениками. И заметил одну интересную вещь. С точки зрения наблюдателя возникало ощущение, что ее урок очень легко повторить. Красивое образное литературное объяснение, замечательный показ-иллюстрация на рояле. Она ведь до конца жизни могла сыграть Четвертую балладу Шопена целиком, не задев ни одной ноты, и с точки зрения исполнения и содержания это была абсолютно выдающаяся игра. К сожалению, в мое время она уже не выступала на сцене, но мне посчастливилось послушать много, находясь рядом... Всегда казалось, что в этом как бы и нет ничего сверхъестественного. До того момента, пока ты не сядешь за рояль на ее место педагога. И становилось понятно, что это объяснение невозможно повторить, как невозможно, копируя внешние проявления, повторить, к примеру, игру Гленна Гульда. В такие моменты начинаешь осознавать масштаб личности, масштаб дарования.

— Из того, что она успела Вам передать, что-нибудь используете в работе со своими учениками?

— Вера Васильевна никогда не навязывала мне своей точки зрения на музыку. При том, что она была человеком невероятно требовательным, порой даже жестким. Она могла говорить мне в лицо такие вещи, которые, кроме нее, я бы никому никогда не позволил. Ну, наверное, не только я (улыбается). Так может сказать любой ее ученик.

Это был своего рода взлом личного пространства, без которого невозможна обратная отдача со стороны ученика. Энергетическую скорлупу, которой скован ученик, нужно в какой-то момент расколоть, чтобы возник обмен энергией.

То есть обмен информацией на каком-то более тонком уровне.

— Вера Васильевна была настолько сильным и ярким человеком, настолько мощной личностью, что, пообщавшись со мной буквально три часа, оставила во мне неизгладимый след. Что уж тут говорить о ее учениках, с которыми она работала годами!

— Для ее учеников — это образ жизни. С другой стороны, я никогда ее не копировал. Именно потому, что она мне не навязывала своей точки зрения. Все, что она мне говорила, я пропускал через себя, через свои внутренние фильтры, адаптировал к собственной индивидуальности. В первую очередь, конечно, это требовательность, это характер. А характер — абсолютно уникальный. Пожалуй, это и были ее уникальные качества: характер и воля. История ее жизни это иллюстрирует. Как она прокладывала себе дорогу в профессии, как делала карьеру пианиста, педагога. Непререкаемая убежденность в собственных взглядах, уверенность в каждом действии, в каждой ноте. Это я начинаю понимать только сейчас, потому что, когда сидишь за вторым роялем, как ученик, такие вещи не замечаешь в полной мере. Это воспринимается как данность.

— Между прочим, тогда в октябре 2014 года Вера Васильевна сказала, что видит в Вас педагогический талант, поэтому так и «дернула к себе».

— Этот талант так или иначе нужно развивать. Что касается преподавания, у меня есть нагрузка в колледже Шопена, также я выполняю работу ассистента в классе профессора Ксении Вадимовны Кнорре в Московской консерватории. Но с ассистентством происходит такая вещь, что после смерти Веры Васильевны

я оттуда формально выпал, хотя меня никто из расписания не убирал.

— Вера Васильевна была потрясающим наставником. Такие люди уходят, их все меньше и меньше. А что будет дальше? Кто будет таким наставником для следующих поколений?

— Ну, наверное, это не совсем справедливо по отношению ко многим нынешним преподавателями Московской консерватории (улыбается).

— Конечно, они есть, и есть много хороших. Но я имею в виду — те самые единицы, наш золотой фонд.

— Так получилось, что, когда развалился Советский Союз, многие талантливые музыканты уехали за границу. Работа в Московской консерватории в какой-то момент перестала быть единственной возможностью для полноценной творческой самореализации, не говоря о том, что в условиях тогдашнего развала людям нужно было содержать себя и свои семьи. Из-за такого оттока естественным образом уровень конкуренции здесь снизился. Везде, не только в Московской консерватории. Это можно сказать про любой музыкальный вуз. Не каждый человек в состоянии заниматься таким подвижничеством, как, например, мой первый профессор в Ростовской консерватории Сергей Иванович Осипенко.

По поводу тех самых единиц — сейчас фортепианный факультет разделен на две кафедры. Сначала их было четыре, и, по всей видимости, есть тенденция к тому, чтобы со временем это разделение ликвидировать. Понятно, что эти выдающиеся личности, заведующие кафедрами — как большие космические тела, звезды, вокруг которых вращаются планеты. Когда зашла речь о том, кто может сменить Веру Васильевну на посту заведующей



кафедрой, не нашлось ни одной бесспорной кандидатуры... Это тоже вопрос времени. Возможно, лет через 20 дорастет кто-то из нынешних профессоров. Мне даже кажется, что поколение тех, кому сейчас лет 35–40, выглядит более перспективным. Максим Филиппов, Яков Кацнельсон. Павел Нерсесьян — но он как раз постарше.

— *На своем жизненном пути Вы встречали, конечно же, много наставников, кроме Веры Горностаевой. Кто еще был в Вашей жизни?*

— Мне повезло с педагогом с самого начала: довольно рано я попал к Сергею Ивановичу Осипенко, который был одним из последних учеников Льва Оборина, а после смерти Оборина заканчивал обучение у Михаила Воскресенского. По распределению Сергей Иванович попал в Ростовский музыкально-педагогический институт, и для института это оказалось большим счастьем. Тот период, когда я у него начинал, наверное, был для него эпохой определенного творческого расцвета. Это человек необычайного дарования. Думаю, что ему и Вере Васильевне в равной степени я обязан

своим музыкальным образованием, воспитанием, вообще, всем тем, что я сейчас имею.

— *А как Вы оказались в Лондонском королевском колледже у Дмитрия Алексеева?*

— Я выиграл стипендию. Ежегодно они устраивают прослушивания в консерватории, выбирая одного или двух человек. Знаю, что многие без ума от Англии и очень туда стремятся. Но без стипендии в Англии учиться трудно, надо быть очень богатым студентом (*смеется*). Курс обучения стоит чуть менее 20 тысяч фунтов в год. А для получения степени нужно учиться два года. Плюс еще проживание. Что я могу сказать? Я попал к выдающемуся пианисту Дмитрию Алексееву, но, к сожалению, взаимопонимания мы друг с другом не нашли.

— *Нельзя было поменять преподавателя?*

— Можно, но я слишком поздно об этом задумался. Я ведь из семьи педагогов и, поскольку в этой среде нахожусь с рождения, по собственному опыту, по взаимоотношению со студентами знаю,

что в 90 процентах возникновения таких ситуаций, как правило, виноват ученик. Наверное, поэтому я до последнего старался приспособиться, искал какие-то возможности.

— *Но ученик — это еще не сложившаяся личность. Как он может быть виноват, если сам не осознает, к примеру, неправильность своих действий? Ему надо подсказать, направить...*

— Далеко не каждый ученик осознает себя не сложившейся личностью. Очень часто молодой человек, особенно когда его начинают много хвалить (а это вообще опасно, особенно для мальчиков в возрасте 14–15 лет), обильно превозносить — просто ломается. Человек перестает адекватно себя оценивать. Я сейчас не о себе говорю, к счастью. Даже у Веры Васильевны случалось, что люди абсолютно неадекватно оценивали свои возможности и то, где они находятся и с кем имеют дело. Поэтому я всегда старался в первую очередь искать причины в себе. Мне кажется, вообще очень важно не пропустить момент, когда критика переходит в отрицание. Бывает, что учитель критикует ученика как угодно,



вплоть до уничтожения, но при этом вся его энергия направлена на благо, чтобы ученик мог развиваться. И точно так же обстоит дело с внутренней работой. Самокритика — вещь конструктивная, а самоотрицание — разрушительная. Преподаватель не должен отрицать ученика как личность, и сейчас я стараюсь об этом помнить.

— *Это распространенная ошибка не только в музыке, а вообще — в жизни.*

— Важно понимать, когда критика конструктивна, нацелена на прогресс, а когда это просто неприятие. В любом случае, этот опыт взаимодействия дал мне

очень много. После этого я стал гораздо более уверенным в себе. Он воспитал во мне безоговорочное стремление отстаивать собственную точку зрения в музыке, то, что раньше мне не было свойственно, потому что я не сталкивался с такой необходимостью. Фактически после окончания обучения и отъезда из Лондона я решил полностью обнулить все, чего достиг, чему научился, начать заново с чистого листа. Это было в 2011. С тех пор я ни с кем не занимаюсь, только сам.

— *К Вере Васильевне Вы не вернулись?*

— Не сразу. После такого обнуления я стал, образно говоря, заново учиться

играть на рояле. Начал играть сочинения композиторов, которых раньше никогда не играл, которым меня никто не учил, стал работать над собственным исполнительским стилем, исполнительским языком. Мне никогда не было интересно исполнительство как таковое. Для меня это прежде всего сотворчество, причем в равной степени с композитором. В 2014 году я провел эксперимент: на сольном концерте в Малом зале консерватории я сыграл Сонату h-moll Листа, которая давно у меня была в репертуаре, но в тот раз я играл ее в буквальной точности с тем, что написано в нотах, в соответствии со всеми-всеми авторскими указаниями. Оказалось, такое исполнение очень сильно отличается от того, что мы обычно привыкли слышать. Тогда на мой концерт в Малый зал пришла Вера Васильевна. И тем же вечером она позвонила Тане [Татьяна Титова — пианистка, супруга Д. Саямова], которая к тому времени уже работала у нее несколько лет ассистентом, и сообщила: «Я беру его на работу к себе в класс». А надо сказать, что претендентов на это место было довольно много... Конечно, я хотел работать ассистентом Веры Васильевны, но никогда ее об этом не просил. Я знал, что это бесполезно: она все равно возьмет того, кого посчитает нужным. Вот таким образом я к ней вернулся. Наверное, она услышала определенные перемены в моей игре, и ей понравилось. Но я не перестал развиваться и после ее ухода: все время учусь, стараюсь быть лучше, интереснее.

— *Заметно, что за последние два года Вы сильно изменились. Не только внешне. Я слушала Вас тогда на фестивале Веры Васильевны, посвященном ее 85-летию, Вы играли Сонату Шуберта, и не так давно на сольном концерте, где Вы играли Дебюсси и Шопена. И заметила, что звук стал более «чистым», то есть таким, каким его, видимо, хотел бы слышать сам композитор.*

— Очень сложно «влезть в голову» композитору, потому что композиторы, в большинстве своем, в высшей степени люди своеобразные (*улыбается*). И вообще, то, что задумал композитор, нужно забыть как можно скорее. Музыка всегда интереснее, чем ее создатель. При этом речь не идет о неуважении к авторскому замыслу и стилю — само звучание музыки Шопена и его прямых последователей — Дебюсси, Равеля, Скрябина предполагает стремиться к тембровой чистоте. Мне сейчас сложно говорить, потому что я плохо помню, как тогда играл Си-бемоль мажорную сонату Шуберта. Это был весьма непростой период в моей жизни: только родилась дочка, и на меня еще свалились студенты одновременно из трех классов. Столько, сколько я тогда

преподавал, надеюсь, никогда в жизни больше не буду (*смеется*). А эта Соната Шуберта — как я рассказывал о Восьмой сонате Скрябина — стоит в том же ряду особых сочинений, безумно сложных с эмоциональной точки зрения. Теперь мне уже кажется, что именно си-бемоль мажорная Соната Шуберта самая трудная... Но фактически было так, что я ее выучил за две недели и играл в первый раз. Я еще спрашивал у Ксении Вадимовны [Кнорре], которая фестиваль устраивала, насколько это не самое оптимистичное сочинение подходит для того, чтобы играть его на юбилее? Ксения Вадимовна говорит: «Вера Васильевна ее очень любит, сама играла». А потом три месяца спустя произошли эти катастрофические события... Совершенно неожиданно для нас. Кто бы мог подумать в мае 2014, когда я играл сольный концерт в преддверии юбилея Веры Васильевны, что через год я буду играть концерт ее памяти...

— *Вы упоминали о Скрябине, о Шуберте. А кем Вы увлечены сейчас?*

— Периоды увлечений композиторами у меня шли «волнами» с самого детства. Сначала я «болел» Рахманиновым (когда мама его играла). Лет в 12 возник Скрябин, потом была волна бешеной популярности Альфреда Шнитке, и эта волна накрыла меня с головой. В свое время я переслушал все, что он написал, и даже выучил фортепианный концерт, а было мне тогда лет 16 — я его играл с оркестром. Сейчас я практически не слушаю академическую музыку, если это не связано с работой. Не слушаю, потому что не могу отключить внутренние профессиональные фильтры. Не получается абстрагироваться, чтобы «расслабиться и получать удовольствие». Обязательно что-то не устраивает, и я начинаю думать о том, как бы я сам это сделал (*смеется*). Причем касательно не только фортепианной музыки, а вообще.

— *Но, с другой стороны, музыка нуждается в сознательном восприятии наряду с бессознательным, интуитивным.*

— Скорее, дело в чувственном восприятии. Поэтому сейчас я слушаю то, в чем ничего не понимаю.

— *То есть?*

— Уже примерно год я «болею» музыкой Radiohead. Я бы сказал, эта британская рок-группа сейчас весьма популярна именно у классических музыкантов. Впервые я узнал о ней от бывшей соученицы, эстонской пианистки Аге Юурикаса.

— *А какие музыкальные открытия для себя Вы сделали в последнее время, кроме музыки Radiohead?*

— С музыкальными впечатлениями такая любопытная история. Когда я учился в Лондоне, на меня сильное впечатление произвел Лорин Маазель, который дирижировал всеми симфониями Малера. Совсем недавно вышли записи тех концертов. Я их купил в iTunes, начал слушать и понял, что слушать невозможно. Впечатления — никакого! Как будто я слушал два разных концерта, с разными исполнителями. Причем одно значительно хуже другого. Видимо, масштаб личности Маазеля так действовал, что одно его присутствие производило мощное впечатление. То, как он показывал музыку руками, — абсолютно уникальная дирижерская техника, я такого ни у кого больше не видел...

— *А с кем из дирижеров Вы бы хотели сыграть?*

— Вообще, самое ценное, что может быть — это сотрудничество с талантливыми людьми. Если говорить об именах, то в частности, безусловно огромный интерес представляет феномен эволюции Теодора Курентзиса.

— *Чем Вы руководствуетесь, составляя программы своих концертов?*

— Это происходит всегда по-разному. Как правило, есть одно сочинение, которое я хочу сыграть и которое, видимо, хочет, чтобы я его сыграл. Оно начинает меня неотступно преследовать. И вокруг него потом вырастает все остальное. Как правило, это внутренняя логика. Конечно, вопрос совместимости стилей, восприятия определенной последовательности имеет значение. Должен ли быть эмоциональный контраст или одно сочинение должно дополнять другое? Иногда бывает какая-то общая тема. Признаюсь, я не очень люблю словесные и литературные ассоциации. Как говорил Альфред Гарриевич Шнитке, «любая попытка пересказать музыку словами неизбежно ведет к пошлости».

— *Недавно у Вас была сольная программа с довольно странным сочетанием: Past Perfect Павла Карманова, Соната № 8 Скрябина и Гольдберг-вариации Баха. Наверно, Гольдберг-вариации Вас преследовали, и Вы мечтали их сыграть?*

— Гольдберг-вариации меня преследовали года с 2009, наверное... А решил я их играть по совершенно случайному поводу. У одной знакомой в твиттере прочитал фразу (видимо, связанную с «Молчанием ягнят» и доктором Лектером): «Почему все извращенцы любят Гольдберг-вариации?». И я в шутку ответил: «Ну все, буду доучивать». Потом прихожу в концертный отдел, спрашиваю, не найдется ли свободной даты, чтобы

Гольдберг-вариации сыграть? И мне отвечают: «Да, пожалуйста». Так само собой и получилось.

А с Кармановым произошла такая история. Зайду издали. Я считаю, что мировой пианизм как явление ждет незавидная судьба, если мы продолжим находиться на голодном пайке с точки зрения современной музыки. Представляете, какое количество людей профессионально учится игре на рояле в Китае, Японии, США, Европе? Но при таком колоссальном пианистическом спросе на репертуар современных композиторов обилием новых сочинений нас не балуют, играем примерно одно и то же. Лично мне не хватает этой «свежей крови», свежего вливания. Иногда кажется, что в целом развитие фортепианной музыки застряло примерно в 80-х годах прошлого века. Для меня совершенно не имеет значения стиль, направление, техника. Важен только талант, масштаб личности творца. Я стараюсь следить за тем, что происходит в композиторской среде, но по-прежнему трудно найти такие сочинения, от которых бы включилось понимание, что я должен это играть. Мне повезло случайно услышать сочинение Карманова Past Perfect. Я довольно неплохо знал его музыку, которая всегда нравилась, но никогда не было такого, чтобы сразу влюбился. А тут... Послушав три минуты записи с концерта Ксении Башмет, я понял, что это «мое». Это сочинение — знаковое, по крайней мере, из всего того, что было написано для рояля в нашей стране за последнее время, оно выделяется. Помимо всего прочего, написано очень интересно. Оно пианистически сложное. Еще Прокофьев в своих «Дневниках» заметил: «Очень трудно написать так, чтобы было интересно пианисту». Он в этом признался во время сочинения Второго концерта! Многие композиторы этого до конца не понимают, поэтому часто можно услышать, что «рояль как инструмент себя исчерпал, для рояля писать трудно...». Мне кажется, проблема все-таки не в рояле.

Имея название «Прошедшее совершенное», как ни парадоксально, оно является отражением нашей действительности. И, как по-настоящему выдающееся сочинение, — неисчерпаемо. Потом у меня возникла задача: как «Past Perfect» объединить с Гольдберг-вариациями? Это был самый трудный момент в составлении программы. В результате получился огромный эмоциональный перепад между Восьмой сонатой Скрябина и «Гольдбергами». Я знал, что морально это окажется непросто, но не до такой же степени... После этого концерта я приходил в себя неделю и сделал вывод, что нельзя так над собой издеваться.



— *Надеюсь, больше не будете. Что планируете в новом сезоне?*

— Хотя я не очень люблю концерты к датам, но в преддверии очередного юбилейного сезона Рахманинова у меня запланирована программа со всеми Этюдами-картинами и Вариациями на тему Корелли.

— *В связи со 145-летием со дня рождения Сергея Васильевича в этом сезоне этого не избежать.*

— Рахманинов... (вздых). Можно поставить его портрет и молиться на него. Музыка Рахманинова — это настолько часть меня самого... Без музыки Рахманинова я был бы кем-то другим. Если без личного отношения, пожалуй, так, как Рахманинов писал для рояля, не писал никто. Это вариант идеального пианизма. Рахманинов — самый трудный композитор с исполнительской точки зрения. Таких пианистических задач ни один другой композитор не ставит — ни Шопен, ни Дебюсси, ни Скрябин, ни Прокофьев, ни кто-либо еще. Требуются и виртуозная оснащенность, и гибкость, и мощь, и владение звуком, то есть профессиональный арсенал должен быть максимально широким для того, чтобы адекватно передать содержание.

— *Но и содержание там такое, что недостаточно обладать безупречным техническим арсеналом.*

— А без него это просто невозможно. То же самое, для сравнения, как без определенной физической подготовки

невозможно исполнить балетную партию. Уязвимый пианизм очень сильно сужает репертуарные возможности даже для самых высокоодаренных музыкантов.

— *Что Вы играете из Рахманинова?*

— Все концерты, кстати, до сих пор еще не доучил. Играю Второй и Третий, Рапсодию на тему Паганини, Вариации на тему Корелли, Первую сонату...

— *Это редкость. Обычно все Вторую берут.*

— До Второй у меня еще руки не дошли, и я, если честно, не очень ее себе представляю. А пока у меня не существует в сознании готового образа, я не берусь за произведение. Также играю 32-й опус прелюдий, 33-й опус Этюдов-картин. Сейчас буду 39-й доучивать. Главное — это постоянное развитие. Обучение самого себя. Мне понравилась одна фраза, уже не помню, где я ее слышал: «Каждый момент — это отправная точка». То есть самое главное — не останавливаться. В идеале, каждый следующий день должен быть лучше, чем предыдущий. Но это не так просто (улыбается). Своим примером хочу показать, что можно сделать карьеру совершенно в любом возрасте. Все зависит от нашего желания, от воли, веры в то, что ты делаешь, в первую очередь — музыку.

— *На что Вы переключаетесь, когда чувствуете усталость или выгорание?*

— Когда человек чувствует определенное выгорание, он должен искать энергию в людях, при этом очень важен выход из зоны комфорта. В первую очередь, источник новых сил и энергии — это человеческий контакт. Я ухожу в себя, когда сосредоточен на работе. А когда происходит такое выпадение из творческого ритма, — об этом вообще не хочется разговаривать, потому что, как правило, такие вещи переживаются достаточно тяжело. Мне кажется, не только мной. Наверное, это неизбежно в жизни любого человека.

— *Но в жизни творческого человека — особенно.*

— Если честно, я даже не знаю, какой может быть рецепт или алгоритм. Для меня это поиски, нащупывание в потемках, самое главное — сохранять стремление выбраться. Иногда бывает счастьем услышать что-то новое, ранее неизвестное. Стараюсь искать вдохновение не только в академической музыке, которая иногда начинает казаться неким замкнутым кругом.

— *Вам как пианисту, конечно, виднее, но мне как слушателю кажется, что в музыке XX века есть много неизведанного и неисполненного.*

— Есть много неизведанного и в музыке XIX века, и XVIII. Но это опять же — *past perfect*, понимаете? А я хочу — *present*.

— *Последний вопрос. Что Вам доставляет наибольшее удовольствие?*

— В том числе, такие интервью. А что еще? Мне все сейчас приносит удовольствие! Когда я смотрю на свои фотографии 10-летней давности и понимаю, что сейчас я во всех отношениях гораздо лучше. То, как я развиваюсь сейчас. Дочку свою видеть ежедневно приносит удовольствие.

— *Да, это такой вопрос, над которым мы обычно не задумываемся. Идешь по улице и вдруг понимаешь, что безусловно счастлив. Прямо сейчас в этот самый момент. Умение ценить каждую минуту — бесценно.*

— Конечно. Если только не начинать высчитывать, чего еще не хватает (улыбается). Последние полтора месяца, когда я учил Гольдберг-вариации, это было абсолютным счастьем. Такого не было очень давно. Кстати, несколько месяцев назад я случайно сказал жене: «Самое важное в исполнительстве — это спонтанность. Если у человека этого нет, что бы он ни делал, мне неинтересно слушать». А потом вдруг выходит журнал «PianoФорум», и на обложке — Даниил Трифонов с вынесенной в заголовок цитатой: «Для меня самое главное — спонтанность». Так что все витает в воздухе. ■



Арсений Тарасевич-Николаев стал артистом Decca Classics и Universal Music Australia.

Дебютный диск «Музыкальные моменты» выйдет в 2018. Это будет русская программа: «Музыкальные моменты» Рахманинова, «Мимолетности» Прокофьева, произведения Скрябина, Метнера, Чайковского, а также два Этюда Татьяны Николаевой.

Исполнительный директор Decca Classics д-р А. Бур отметил «глубокую музыкальность и выдающийся лирический талант, редко проявляющиеся в столь молодом возрасте, что дает уверенность в ярком развитии карьеры пианиста». Руководитель классического направления Universal Music Australia назвал Арсения «подлинным аристократом фортепиано».

Первый сольный CD пианиста был выпущен в 2015 немецким лейблом Acousense и включал сочинения Дебюсси («Остров радости», первая тетрадь Прелюдий) и Равеля («Ночной Гаспар») — см. «РiаноФорум» № 2 (26), 2016.

В нынешнем сезоне Арсению Тарасевичу-Николаеву предстоят дебютные сольные концерты в Лондоне, Берлине и Вене, а также турне с Лондонским Филармоническим оркестром и сэром Роджером Норрингтоном (Второй концерт Рахманинова, Пятый концерт Бетховена). ■



Даниил Трифонов записал двойной CD «Chopin Evocations» — своеобразное приношение Фридерiku Шопену от имени трех веков.

В программу вошли фортепианные концерты польского гения в оркестровке Михаила Плетнева (он и дирижирует Малеровским Камерным оркестром — это мировая премьера), Вариации «Là ci darem la mano» (на тему из оперы «Дон Жуан» Моцарта), Фантазия-экспромт cistmoll, четырехручное Рондо (с Сергеем Бабаяном) и вдохновленные образом и музыкой Шопена сочинения Шумана, Грига, Чайковского, Барбера и Момпу. Как отметил в своем блоге Норман Лебрехт, «именно такими были фортепианные концерты в эпоху, когда пианисты не зависели от мнения агентов и продюсеров».

В интервью газете «Ведомости» Даниил Трифонов подчеркнул: «Я уже записывал его пьесы, включая прелюдии, была запись и на Шопеновском конкурсе, но диск, сконцентрированный на его имени, записал впервые. Оба концерта записаны впервые, причем в оркестровке, которую для себя открыл недавно. Я был в туре с Немецким камерным филармоническим оркестром Бремена, дирижировал Михаил Плетнев, он предложил сыграть концерты в его оркестровке, которую давно еще сделал для себя, она известна, но не опубликована. (...) Это интереснее играть оркестру. Там много деталей, которые не обязательно откроются с первого прослушивания, но они помогают общей картине. В целом ощущение более компактного ансамбля, где лучше слышен тембр инструментов, часто что-то и написано в более выигранном регистре». ■



Петербургский лейбл «Northern Flowers» представил первый том собрания сочинений для фортепиано Бориса Тищенко (1939–2010).

В программу вошли Первая соната ор. 3/121 (1957/1995, посвящена Д. Шостаковичу), «Эгосюита» ор. 6 (1957), «Три загадки» и «Три полифонии» ор. 19 (1960) в исполнении Динары Мазитовой и архивная запись, сделанная на концерте в 1963 году: Борис Тищенко исполняет свою Вторую сонату ор. 17 (1960, посвящена Марии Юдиной).

Как отмечала в «РiаноФорум» № 2, 2010 доц. Ольга Скорбященская, «лишь немногие композиторы XX века смогли создать собственный, уникальный фортепианный мир, в котором синтезировались бы все присущие роялю в XX веке черты — и бурная авангардная дерзость Бартока, и линейно-полифонический аскетизм Берга и Шостаковича, и колористическая красочность Мессиана. Свой особый индивидуальный мир представляет и фортепианная музыка Бориса Тищенко. (...) Огромно значение всего фортепианного творчества Тищенко. Думается, значение это будет возрастать с каждым годом».

Динара Мазитова — выпускница Санкт-Петербургской консерватории по двум факультетам: композиции (класс проф. Б. Тищенко) и фортепиано (класс проф. О. Малова). Лауреат международных конкурсов пианистов и композиторов. Ассистентка кафедры композиции Санкт-Петербургской консерватории. Произведения Д. Мазитовой опубликованы издательством «Композитор — Санкт-Петербург». ■



ЗВУКОВЫЕ КРАСКИ МАЛЫХ ФОРМ

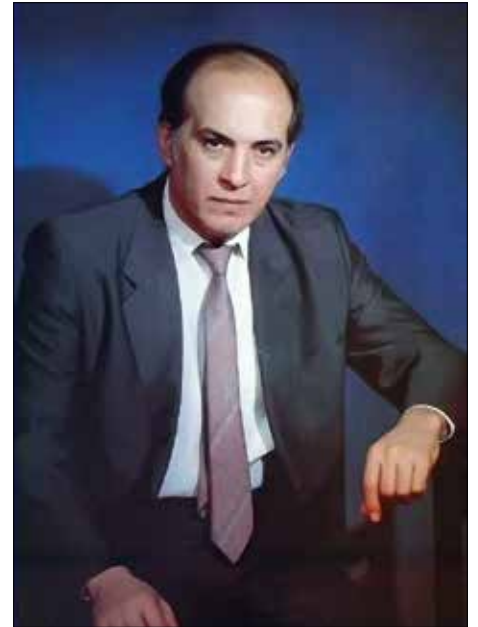
ВЛАДИМИР МАГДАЛИЦ. «ВОСЕМЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ИЗ СТАРИННОГО АЛЬБОМА»

Что есть процесс творения музыки? А. Шнитке говорил, что композитор, словно антенна, улавливает наполняющие духовный «эфир» вибрации, и лишь записывает их. Но отчего тогда такое множество непохожих стилей, индивидуальных авторских знаков? Может быть, наоборот, творчество есть результат самоличного «произвола» в реализации исключительно субъективных созидательных импульсов? Но как быть тогда с особенной одухотворенностью, которую безошибочно распознает чуткое сердце слушателя и которая свойственна произведениям кардинально различным по стилям, но художественно состоятельным? Да и где та мера, которой можно было бы «взвесить» саму художественную ценность? И тем не менее на бессознательном уровне душевного инстинкта мы распознаем, что одно сочинение имеет собственную нематериальную метафизическую составляющую, а другое — «от ума», техническое, не трогающее душу. И в конечном итоге эта загадочная мера, которую невозможно «обхитрить», обойти, заменить оригинальничанием или мощностью интеллектуальных построений, является моментом истины, сканером, определяющим наличие или отсутствие ценности в искусстве.

Композитор **Владимир Магдалиц** (1951—2010) изначально оказался в той стилистической сфере, которая не в почете у авторов, стремящихся во что бы то ни стало открывать новое в семантике и в технике музыкального языка. Его музыка тональна, доступна и не содержит сверхсложных решений формы. Но в то же время при знакомстве с нею быстро происходит «распознавание»: это одухотворенное искусство. Его стилистические векторы направлены даже не в неоромантизм. Создается ощущение, что Владимир Магдалиц дополняет собственным творчеством эпоху постромантизма — Рахманинова, Метнера, Скрябина — и делает это весомо, достойно. Сочинения Магдалица пронизаны

щемящим чувством ностальгии, сожалением об ушедшем времени, но вместе с тем и любованием настоящим. Разумеется, как всякий постромантизм, стиль автора полон субъективизма. Однако он обращен к неким объективным, неподконтрольным человеку явлениям, которые и становятся предметом субъективной рефлексии. Оттого сфера образов произведений Магдалица даже при вполне определенном программном обозначении полна масштабности, ощущения широты пространства, в ней много воздуха и притягательной красоты. Подобно роскошному виду, открывающемуся с вершины горного пика, от которого перехватывает дыхание и который заставляет чувствовать себя частью процессов более великих, чем человеческая жизнь, музыка Магдалица будто раздвигает рамки сознания для восприятия красоты, к которой вечно устремлено наше сознание, красоты, скрытой в малых явлениях и формах.

Особенности авторского стиля в полной мере воплотились в его фортепианном цикле «Восемь стихотворений из старинного альбома». Сам жанр «стихотворений» для фортепиано, их программность, о которой речь пойдет ниже, словно продолжают традиции эпохи Серебряного века. Поэзия и музыка — родные сестры в семье искусств, подарившие людям вокальную музыку. Однако в цикле Магдалица поэзия растворяется в музыке, сообщая ей лаконичность форм, красоту вокальной распевности, стройность фраз и невыразимое поэтическое обаяние. Мастерское использование всего регистрового потенциала инструмента наделяет обертоновой полнотой звучания фактуру, наполняет ее объемом, красочностью. Программность цикла имеет особенную черту: выражены импрессионистические заголовки («Сумерки», «Тени и шорохи за церковной оградой» и т.п.) предвзвешают неимпрессионистическую музыку. Звукообразительность, как черта стиля, хотя и явственно обозначена, не довлеет над лирическим субъективным выражением смысла. Более того, названия в цикле имеют намного больший охват символов, нежели простая звукопись.



Первая пьеса — «Сумерки» (*Пример 1*) — не производит впечатления пасторальной зарисовки. Это сумерки, вызывающие в душе постепенно нарастающую тревогу, сожаление о прошедшем дне, о прожитой жизни. Обилие нисходящих мелодических линий создают ощущение погружения в мрачную, волшебную и завораживающую ночь.

Миниатюра «Тени и шорохи за церковной оградой» (*Пример 2*) представляет собой серию тематических имитаций. Сама техника воплощения образа не типична для импрессионистической звукописи. Подобно мотыльку, привлеченному светом уличного фонаря, порхает яркая, легкая и бойкая тема, повторяясь в разных регистрах и меняя гармонические краски в контрапунктических сочетаниях. Несмотря на лаконичность пьесы, символизм ее названия предполагает весьма широкое толкование.

Еще большее поле для смыслов кроется в названии следующего, одного из самых ярких номеров цикла: «Безотчетное». Эмоциональное наполнение пьесы составляет щемящая, с горечью грусть. Это сожаление о событиях далекого прошлого,

возможно, направивших течение жизни по определенному пути. Красота и изысканность темы покоряют с первых звуков, мгновенно погружая слушателя в сюжет своего печального повествования (*Пример 3*). Средний раздел трехчастной формы пьесы — будто диалог с Зазеркальем: вопросительным построением «отвечают» хрустальным перезвоном целотоновые цепочки квартсектаккордов в высоком регистре, будто нарисованные в облаках волшебными красками.

Одна из наиболее колористических пьес цикла — «Мерцающая свежесть зимней ночи», состоящая всего из двух тематических элементов: обаятельной, похожей на неспешный народный наигрыш, мелодии и стремительных импрессионистских пассажей, рисующих переливающиеся разными цветами снежные отблески. В различных сочетаниях и фактуре эти элементы образуют стройную форму пьесы, полную любования и вслушивания в тишину зимней ночи.

«Зимнюю» тему продолжает следующая пьеса цикла: «Морозные узоры на оконном стекле». Фактура пьесы и ее тематическое строение словно отражают структуру морозного рисунка, который состоит из небольших повторяющихся с некоторыми изменениями контуров (*Пример 4*). Остинатная мелодическая интонация в сочетании с остинатным гармоническим арпеджированным сопровождением

контрапунктически дополнена хроматическим, выбивающимся из общего тонального звучания, движением. Эти неторопливые фактурные изменения погружают в чарующую, полную тонкой лирики музыку. Безупречно техническое решение пьесы, воссоздающей субъективные построения, отразившие причудливость изгибов линий морозного узора.

Стилистический вектор программности цикла меняется в сторону характерно-романтического сюжета в пьесе «Воспоминание о мазурке». Узнаваемая мазурочная прихотливость мелодии, ритмические знаки жанра не носят действенного характера, а словно удобно уложены в мягком облаке счастливого воспоминания. Подобно мазуркам Ф. Шопена, средний раздел пьесы имеет наиболее яркие черты танца, но и он не реален, а будто возникает красочными картинками в воображении, вызывая приятную ностальгию.

Седьмой номер цикла — «Ожившая гравюра (старинный танец)» — единственная пьеса, в которой присутствует драматическое оттенение, которое, однако, имеет долю театральной пафосности. Начинается она остро и графично, но постепенно «черно-белые» краски расцветают всевозможными оттенками, наполняя звучащую сферу светом, живыми эмоциям, событиями. В среднем разделе появляются мажорные, яркие импрессионистические краски, будто пронзающие

пространство своим уверенным и гордым энергетическим посылом. Но снова возвращается танец, который приводит к взрывной кульминации коды, когда звучат все регистры инструмента, складывая силы обертональных биений в единый экспрессивный поток (*Пример 5*).

Завершает цикл «Утренняя песня (шестопсалмие)». Широкая, распевная мелодия звучит впервые сольно, но с каждым новым проведением обрастает стройными, quasi-партесными гармониями. Постоянно набирая энергетику, тема выходит за рамки церковной стилизации, впитывая новые сонорные сочетания, обретая мощь и гимническую торжественность. Как и в «Картинках с выставки» М. Мусоргского, итогом пьесы и всего цикла становится апофеозное проведение темы, в которой есть и колокольность, и множество полифонических подголосков, и жизнеутверждающее ликование.

«Восемь стихотворений из старинного альбома» Владимира Магдальца — сочинение беспроегрешное, ибо в фундаменте его стилистики универсалии, которые уже находятся в памяти слушателей. И при вполне доступной даже для юных исполнителей технической сложности на этом фундаменте композитор создал произведение, полное красоты мелодии, гармонии и формы. Музыка автора увлекает, отрешает от действительности, она способна и должна жить в мире звучащего искусства. ■

Пример 1

Пример 2

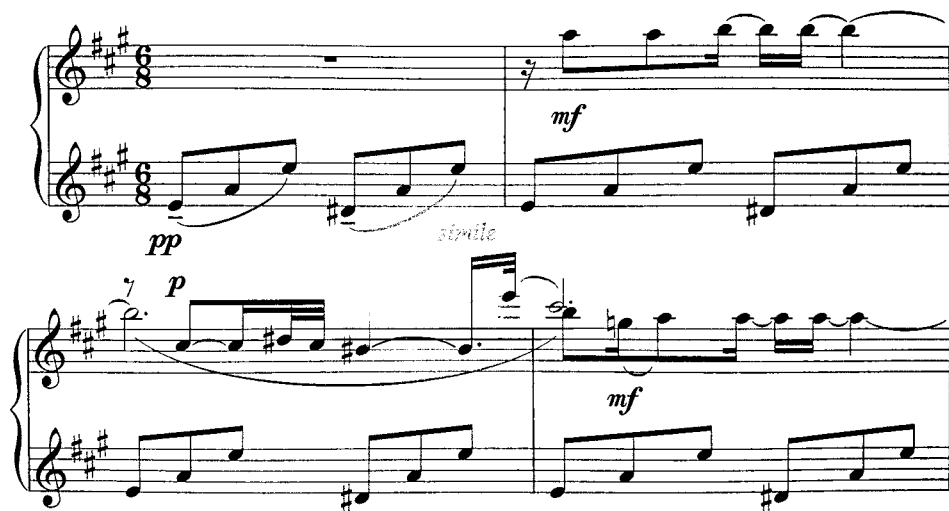
Пример 3



Пример 4



Пример 5



Владимир МАГДАЛИЦ родился в поселке Ахтырском Краснодарского края. В 1973 окончил Кубанский государственный университет (музыкально-педагогический факультет), ГМПИ (ныне РАМ) им. Гнесиных и аспирантуру (классы профессоров Н. Пейко, А. Ларина). Возглавлял Краснодарское краевое отделение Союза композиторов РФ, инициировал создание в Краснодаре нескольких творческих коллективов. В 2006–10 — руководитель

московского издательства «Композитор». Заслуженный деятель искусств РФ. Автор ряда крупных произведений: симфонии-реквиема «Последние свидетели» (по произведениям С. Алексиевич), симфонии «Поминание» памяти жертв Чернобыля, двух концертов для фортепиано с оркестром, балета «Тамань» (по произведениям М. Ю. Лермонтова). За этот балет в 2001 был удостоен Премии им. Д. Д. Шостаковича.

Ноты всех сочинений, отрецензированных в рубрике «Репертуар. Наши акценты», могут быть предоставлены редакцией по запросу.

Пьеса молодого петербургского композитора петербургского композитора «Сон» лишь отчасти продолжает содержательный вектор пьес Владимира Магдаллица. Здесь так же очевидна устремленность к образности из сферы «звукового визионизма», но уже в виде ускользающих контуров сновидения. Однако если у Магдаллица основной смысловой «единицей» всегда является реальная линейность мелодии, то в пьесе И. Александрова тема как таковая отсутствует, но в ней есть опорные мотивы, вписанные в иную семантическую доминанту: сонорику, которая здесь становится мощным средством выражения тонких оттенков эмоции.

Автор действительно стремится воссоздать некий образ «представимой ирреальности», скоординированный с программным заголовком пьесы. Фактура этого сочинения насыщена интонационными подробностями, наделенными автором символизмом, играющим важную роль в драматургии пьесы. Кроме того, очевидно наличие фактурной семантики пластов, ибо в произведении отчетливо выражены три «персонафицированных» регистра: высокий, средний и нижний, каждый из которых имеет собственную образную индивидуальность, во многом благодаря ладовой отнесенности. Каждый пласт несет в себе некую звуковую краску, смешение которых создает не только звуковую многокрасочность, но и в определенном смысле — полисемантическую. Ширина динамического и регистрового диапазона придает всей пьесе ощущение определенной монументальности, когда лаконичная форма вмещает сложный и разнообразно скоординированный ход образных контрастов, насыщенный полисемантику мерцающих и сменяющихся друг друга состояний.

Подобно размытым очертаниям возникающих в сознании фрагментов прошедшего сна, пьеса начинается с зыбкой интонации, робко появляющейся в континуальной тишине разреженной фактуры. По мере развития кристаллизуется один из главных символов произведения: пентатонический нисходящий мотив, который, однако, распадается во вступлении в мерцающих перезвонах высокого регистра (*Пример 1*). Этот понижающий мотив как будто окрашен в мажорные цвета. Но в глубине этого звукового символа ощутим сильный «заряд» трагизма и фатальной предопределенности. Однако во вступлении это всего лишь предощущение, скрытое под «покрывалом» успокоительных вибраций пентатоники.

«Сон» Ивана Александрова — пьеса, созданная с помощью вовлечения широкого спектра средств современной выразительности. Как было отмечено, сонорный фактор здесь решающий. Современная практика свидетельствует, что в подобных случаях тональный фактор чаще всего либо ослаблен до предела, либо вовсе выведен из действия. Одной из примечательных ладовых особенностей этой пьесы является ощутимое присутствие гармонического ми-мажора, который высвечивается из глубин сонорных звучаний. Это весьма тонко выраженный «мажор». Начальная мажорная пентатоника (это тоже особая краска) осложняется плавно «вливающейся» в течение музыки пентатоникой минорной, рождая образ, полный неопределенности, ускользающей изменчивости. «Цвет» минорной пентатоники своеобразная антитеза мажорной сфере вступления. В центре ее также понижающий мотив (*Пример 2*).

Важным этапом развития становится вступление нижнего фактурного пласта — ощутимого смыслового контраста по отношению к верхнему и среднему пластам. Его мотивы начинают действовать в целом пространстве формы, охватывая все пласты, в то время как остигатность и определенная лаконичность среднего и верхнего регистров как бы останавливают



развитие в них, порождая некую механистичность. Интонации нижнего пласта, облаченные в аккордовую фактуру и «одушевленные» автором ремаркой *quasi coro*, обретают черты главного действующего лица. Его партия начинается с кратких, будто вопрошающих попевок, вызывающих живой отклик верхнего фактурного пространства (*Пример 3*).

С каждым включением хора градус экспрессии повышается. Однако подспудно в общем полирегистровом многоголосии всегда звучит понижающий мотив, подобно роковому предначертанию определяющий развитие всей драматургии. Так, сменяя вопрошающие интонации, он проникает в пение нижнего аккордового «голоса», обретая мощь и значительность басового регистра. Концептуальной кульминацией пьесы становится не столько громогласное проведение фатального нисходящего мотива в партии «хора», сколько феерические гармонические «всплески» пассажей, следующих после него и как бы «размывающих» определенность «хорового» движения, сохраняя динамическую экзотичность. Фактурная масса, в которой высвечивается все тот же понижающий мотив, словно обрушивается в глубину басового регистра и при этом внезапно обретает светлую краску ля-мажора. Словно оттолкнувшись от самого дна диапазона — от нижнего звука инструмента, это просветление наполняет собой все звучащее пространство фортепиано, достигая его высшей точки (*Пример 4*).

В этом эффекте заключен один из главных символов замысла, его основной семантический посыл. Кульминация — итог, высшая вспышка видений и очень нужное уточнение формы, обретающей выраженный динамический вектор и, возможно, ту меру смысловой определенности, которая несколько отходит от неуловимости сновидений. Однако итог — в возвращении пентатонического перезвона верхнего регистра как некой константы, ставящей под сомнение реальность всего, что происходило в драматургии, наделяющей все ее перипетии и драматизм бестелесностью сновидения, эфемерностью небытия.

Несмотря на название, пьеса И. Александрова предполагает широкое толкование и поиск весьма отличающихся смыслов. Это произведение, полное сочных гармонических красок, тонких оттенков эмоций, наконец, красоты, позволяя исполнителю явить свое мастерство во всех ипостасях: от владения тончайшими тембральными возможностями инструмента до эффектного исполнения ярких виртуозных пассажей. Оно способно не только украсить программу концертирующего исполнителя, но и стать превосходным и неожиданным контрастом традиционной статике репертуара студентов колледжей и консерваторий. ■

Пример 1

Andante rubato

ppp
Ped. sempre
pp *più p*

Пример 2

Пример 3

poco più f
pp
 8--J

Пример 4

8--J
Ped. al Fine

И. Александров родился в 1987 в Курской области в семье литератора. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классам фортепиано (проф. Е. Мурина) и композиции (проф. С. Слонимский), аспирантуру по специальности «фортепиано». Лауреат всероссийских и международных конкурсов, член Союза композиторов России, Союза концертных деятелей Санкт-Петербурга, генеральный директор Фонда композитора Сергея Слонимского. Солист Санкт-Петербургской филармонии для детей и юношества. С 2014 — преподаватель кафедры

общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской консерватории.

Ведет активную концертную деятельность. В обширном репертуаре особое место занимает музыка ленинградских и петербургских композиторов XX–XXI вв. В композиторском багаже — хоры, камерно-инструментальные и вокальные сочинения, зарисовка для большого симфонического оркестра «Снежные бабочки» (по заказу Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии), произведения для фортепиано.

Совместный российско-китайский проект
Общество имени Фридерика Шопена в Москве
Музыкальный колледж и консерватория при Гуандунском открытом университете
при поддержке Министерства культуры РФ и Министерства культуры Китая



XI МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ ИМЕНИ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

7-17 августа 2018
Фошань, Китай

Заявки принимаются до 5 июня 2018.

Возрастные категории: юношеская (родившиеся не ранее 17.08.2001)
молодежная (родившиеся в период с 18.08.1996 по 16.08.2001).

В программе конкурса — исключительно произведения Ф. Шопена.

Призовой фонд: \$US 36.000

Председатель жюри — народный артист России, профессор Московской консерватории Михаил Воскресенский.

Конкурс состоит из **трех туров** и **финала**
в сопровождении симфонического оркестра.

Тел. (+ 7) 926 232-36-97
www.chopin-competition.com
chopincompetition@yandex.ru
alexpiano@yandex.ru



Жания АУБАКИРОВА: «БЫТЬ РЕКТОРОМ ГОРАЗДО ЛЕГЧЕ, ЧЕМ ПО-НАСТОЯЩЕМУ ИГРАТЬ»

Ректор Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Жания Аубакирова представляет собой редкий симбиоз яркого музыканта и деловой женщины. В родном Казахстане ее имя давно стало частью современной национальной культуры. С Россией Аубакирову связывают образование, полученное в стенах Московской консерватории, а также ряд крупных межнациональных проектов. В странах Западной Европы пианистка во многом ассоциируется с Гран-при на Конкурсе имени Маргарет Лонг и Жака Тибо в 1983. Беседа с Жанией Аубакировой состоялась в Брюсселе во время ее европейского турне с произведениями Баха и Шопена.

— В одном из интервью Вы говорили о себе в пору московской молодости как о замкнутой девушке, в поисках смысла жизни читающей Гегеля и Канта. Это резко контрастирует с Вашим нынешним образом...

— В юности, когда ищешь свое место в мире и задаешь вопросы, когда не все вокруг гладко, поневоле становишься интровертом... Мне было не всегда комфортно в Московской консерватории. К тому же к пятому курсу у меня сильно разболелась рука. Думала, что вообще перестану играть. По совету отца взялась за научную работу, записалась в Ленинскую библиотеку. Штудировала Гегеля и Канта, конспектировала Ницше, Шопенгауэра, проглатывала Гессе и Фейхтвангера, тайком доставала в самиздате Солженицына и Пастернака. Так что была точно умнее, чем сейчас (смеется).

Мы все состоим из многочисленных страхов и сомнений. Тогда я, в отличие от сегодняшнего времени, мало с кем общалась. Сомневалась очень много. Да и сейчас продолжаю — все время живу в сомнениях. Как ученица, сдающая экзамен.

— Но школу в Москве Вы получили все-таки замечательную...

— Я училась в классе легендарного Льва Николаевича Власенко. Очень гордилась этим. В то время в консерватории почти все основные педагоги не так много занимались со студентами.

Много концертировали, приезжали уставшими. Им бы силы восстанавливать, а тут еще ученики. По-человечески мы очень им сочувствовали. Учились друг у друга, у педагогов по камерному ансамблю и концертмейстерскому классу, у появившихся тогда ярких аспирантов. К примеру, принципам школы Анастасии Вирсаладзе меня учила ее внучка Нинико Мамрадзе, также занимавшаяся в классе Льва Николаевича. А нейгаузовской школе — незабвенный Марк Владимирович Мильман. Он изначально считал меня серенькой мышкой — до того момента, когда я попросила его меня послушать. А когда начал заниматься и обнаружил во мне сильные эмоции, масштаб, все удивлялся: «Откуда у хлопца испанская кровь?».

Большой удачей было, когда в качестве ассистента Льва Власенко начал преподавать Миша Плетнев. Его интеллектуальный способ игры — вся техника из головы — мне очень помог. После занятий с Плетневым я стала совсем по-другому играть. Миша (тогда он еще не был таким занятым) часто по моей просьбе меня слушал. Даже после учебы, когда он приезжал с концертами в Алма-Ату, либо я в Москву перед моими зарубежными гастролями. Радовался моей победе на Конкурсе имени Лонг и Тибо в Париже. Помню, перед этой поездкой он обнаружил у меня фальшивую ноту в финальном аккорде Второй сонаты Булеза. Спрашиваю у него: «Неужели ты это слышишь?». «Да

потому, что ты играешь нормальное трезвучие, а у Булеза такого быть не может». Мы взгляделись в ксерокопию и заметили, что верхняя нота недостаточно пропечаталась...

Месяц учила это произведение наизусть. Жаль, что не записала сразу после конкурса. Столько на меня тогда внимания свалилось: съемки, газета «Правда», программа «Время». Для той поры победа казашки была настоящей сенсацией. 1983 год. Чемпион мира Гарри Каспаров, обладатель Гран-при в Париже Жания Аубакирова... Хорошее время было. Как говорят наши старики, вы тогда еще не родились. Государство заботилось о таких, как я, как скрипачки Айман Мусаходжаева, Гаухар Мурзабекова, певец Алибек Днишев. Нас выращивали, это была сознательная политика, которая в 1990-х совершенно сошла на нет.

— Тем не менее в 1994 Вы открыли в Алма-Ате свою авторскую школу. Что подвигло Вас выйти за рамки консерватории и начать свое дело?

— Наверное, преподавание у меня в крови — от родителей. Они у меня закоренелые педагоги... Время тогда действительно было мрачным. Я боялась, что пришел конец всей концертной деятельности. Люди открывали ларьки, торговали. Я, понятно, этого делать не могла и не хотела.

Как раз в тот момент меня познакомили с математиком Архимедом



Искаковым. Он был нестандартным педагогом, интересно рассуждал о школе будущего. С ним вместе мы и решили создать учебное заведение нового типа, где я бы отвечала за музыкальную часть. Начали искать здание. Я в то время была беременна вторым ребенком. Мы с Архимедом такие смешные ходили — вылитые Пат и Паташон. Только Пат — с животом. Когда я, наконец, сказала, что мне уже трудно ходить, он изумился: «Почему?». Не заметил, что компаньон беременный.

Как-то получилось, что он сам себе выбил помещение и потерял интерес к нашему общему проекту. И когда я после рождения ребенка снова вернулась к этой идее, выяснилось, что придется все делать самой. Сколько мне тогда было? Лет 36–37. Пример того, когда по всем позициям ничего не знаешь, а надо действовать. Придумывать, как искать людей, оборудование, как разговаривать со спонсорами. В то время один коллега меня назвал самообучающимся компьютером...

Школе уже 24 года. Она довольно успешна, нам многое удалось сделать. Мы постоянно думаем над тем, как перенять опыт ведущих учебных заведений разных стран. Много наших выпускников сейчас учится по всему миру.

Ребята находят себя в самых разных направлениях: экономике, дизайне, математике, государственной службе. Единственный в Казахстане выпускник знаменитой Джульярдской школы — также наш ученик, потрясающий кларнетист Дамир Буркитбаев.

— От многих педагогов приходилось слышать, что самое трудное — работать с одаренными людьми...

— Это правда: ломаются именно на сильных студентах. Я знаю очень многих преподавателей, которым со средними учениками работается замечательно. Но как только попадаетесь талантливый, сразу начинает сказываться несоответствие потенциалов.

Себя я не могу назвать таким уж опытным педагогом. Я больше консультант.

Но за годы работы со мной произошла определенная педагогическая метаморфоза. Раньше я придерживалась жесткого стиля: была очень прямолинейной, суровой, требовала текст, отработывала технику. Кажется, это было мучительно для моих студентов. Меня очень боялись, хотя я была не злая, а именно требовательная.

Со временем я стала лучше видеть человеческую сущность. Сейчас понимаю, что каждый человек по-настоящему

не осознает своего потенциала, и его нужно вдохновить, воодушевить. Тогда у него загораются глаза, и он начинает верить в свои силы. Это больше психологическая работа, и она творит чудеса. Все те сложные вещи, к которым я шла всю жизнь и которыми теперь делюсь с учениками, они схватывают на лету. Они счастливы, и я вместе с ними, потому что в результате техника естественным образом становится на свое место. Техника — это ведь производное. Гораздо важнее понимать контекст, объем, божественность того, чем мы занимаемся.

— Ваша работа руководителя: насколько важную в ней роль играет долгосрочное планирование?

— Первые планы я начала задумывать и реализовывать после встреч с европейскими коллегами. Помню свое первое впечатление от Парижской консерватории. В далеком 1998 году я была приглашена туда для знакомства, и уже через два года мы начали самое масштабное сотрудничество, какое только может быть между учебными заведениями. Наши студенты и педагоги получили очень много от мастер-классов и концертов чудесных музыкантов самых разных специальностей.



Класс проф. Л.Н. Власенко: Т. Слюсарь, Ж. Аубакирова, О. Степанов, С. Закарян, И. Шепс, К. Рандалу, Р. Мустафа-Бейли, М. Плетнев

Французам удалось повысить наше качество и поднять самооценку. Программа в течение пяти лет поддерживалась МИДом Франции. Это происходило в то время, когда найти спонсорство от казахстанских компаний было еще сложно.

Уже где-то с 2007 года, когда в государстве стали появляться бюджеты развития, министерство образования нас стало обязывать разрабатывать стратегию развития вуза. Следующие планы мы стали строить вместе с нашим партнером Диной Кирнарской, музыковедом, доктором психологических наук, проректором Российской Академии музыки имени Гнесиных. Многие из того, что она тезисно тогда набросала, нам удалось реализовать. Дина потом поражалась: «У вас какая-то фантастическая страна. Мы в Москве бьемся, и ничего не получается. А вы взяли и все сделали». Тогда у нас при консерватории появилась экспериментальная школа для любителей разных видов искусств, заработало классическое радио. Уже семнадцать лет проходит международный конкурс пианистов. Организуются концерты наших студенческих коллективов и солистов за рубежом и в Казахстане.

Затем стали появляться разные государственные программы, которые мы должны были синхронизировать со своими. Но все это больше спускаемые сверху инициативы, ответственность за них мы как бы не очень чувствуем. И сейчас вузы страны активно работают над тем, чтобы коллективы взяли эту ответственность в свои руки. Поняли, что от них зависит если не все, то очень многое. Будущее у нас не самое

определенное именно из-за того, что мы привыкли, что за нас все время кто-то думает. А взять и самим начать проявлять инициативу, отвечать за свои поступки и завтрашний день — это самое сложное.

На деле пока ничего существенно не изменилось. Мы не особо умеем зарабатывать, только пользуемся деньгами государства и его нормами, которые очень строго регламентированы. Государство от нас, с одной стороны, требует свободы, а с другой — старается все контролировать. Горизонтальное движение постоянно перекрывается вертикальными «остановками по требованию».

— Вы сказали, что, участь в консерватории, жалели педагогов. Как часто Вы сами встречаете сочувствие, сопереживание?

— Только самые близкие, домашние люди видят, как я устаю. И стараются во всем мне помогать. Я могу их по несколько дней не видеть. Встаю — они еще спят. Возвращаюсь — уже спят. Моя учительница Венера Ибраева до сих пор считает, что я хрупкая, маленькая девочка. Но в глазах большинства людей я что-то вроде рыцаря без страха и упрека, не знающего усталости, фигура, которой все дается легко.

Да, ректорская работа дала мне какую-то отвагу. Понимаешь, что не за себя, а за коллектив сражаешься. Вспоминая начало, содрогаюсь от того, на каком страхе, риске ошибиться, элементарном незнании это все раньше держалось. Как действовать, когда у тебя сплошные вопросы? Но действовать приходилось. Не знаешь, а должен. Училась уже на практике.

— Вам важно, чтобы Вас любили?

— А кому это не важно? Однажды я пожаловалась подруге. «Слушай, — говорю, — я столько всего делаю. Так хочу, чтобы люди меня не то чтобы любили, но стали счастливы от моих действий, усилий по работе. Почему этого не происходит?». Подруга ответила: «Жаня, ты не Бог. Ты не обязана делать всех счастливыми».

Речь идет именно о педагогах. По студентам я всегда видела, что они ко мне хорошо относятся. Но коллеги в 1990-е были настолько замучены и забыты, что ни улучшения условий работы, ни повышение зарплат, ни покупка новых инструментов, ни новые помещения на их душевное состояние существенно повлиять не могли. Тогда я поняла, что надо просто иметь больше терпения. А отклик и признание придут лет через двадцать, когда буду уже бабушкой.

Конечно, я сгущаю краски. За последние пятнадцать лет на глазах менялось отношение к профессии как студентов, так и преподавателей. Они стали больше верить, что ректор, администрация — это не какие-то монстры, которые только и заняты тем, чтобы вредить коллективу...

За годы ректорства я очень многое поняла. Это помогает мне отделять важные вещи от неважных и не спрашивать с людей того, чего они не могут дать. Мой способ работы — это воодушевление, энтузиазм. Я сама — очень любопытный человек. Мне нравится участвовать в инновациях, и я стараюсь заряжать подобным любопытством всех, кто к этому расположен. А от других, хоть ты прикажи, обяжи, надави, толку все равно не будет. Впрочем, сейчас я больше стараюсь всех оправдывать...

— Себя Вам оправдывать часто приходится?

— В основном поругиваю. Потому что отлично знаю, сколько у меня недостатков. И это помогает мне двигаться. Все время с собой сражаюсь. Часто проигрываю, но иногда и побеждаю. Самое трудное, а главное, решающее — меняться самой. Если справишься с этим, тогда меняться начнет все вокруг.

— Читал о Вашем интересе к Кайдзен-философии и внедрению ЛИН-технологий (концепция управления, основанная на стремлении к устранению всех видов потерь — ред.). Не могли бы Вы прокомментировать Вашу фразу: «Подготовка концертной программы — чистейший ЛИН-процесс»?

— Начнем с экономии движений рук при игре на инструменте. Если



Победа на Конкурсе им. М. Лонг — Ж. Тибо

ты не найдешь максимально точное соотношение подъема-спуска пальцев на клавиатуру, тебе не справиться с большинством аккордов, интервалов, виртуозных пассажей. У больших пианистов движения пальцев практически и не видны, как будто ничего не происходит, и все очень легко. На самом деле понятно, сколько в игре в высшей степени тонкого расчета, достигаемого напряженной аналитической работой, с применением законов механики, физики, математики. Но ведь экономия, рациональное использование ресурсов — универсальное средство; подскажите, где она могла бы быть лишней?

Чтобы развить противоположные качества человеческой психики — рациональность и эмоциональность, нужно суметь разделить работу собственного мозга для контроля и удержания необходимого баланса. Так и в организациях: как часто структура и форма жизнедеятельности тормозит движение, непрерывное развитие, но без правильного баланса, контроля и свободных, творческих действий, сдержек и противовесов любое учреждение существовать не может. Эти качества, внедренные на уровне коллективной работы, могли бы усилить так нужные нам всем скорость и эффективность большинства процессов.

Музыкант, выходящий на сцену, обязан обладать системным мышлением. Построение формы и передача смысла произведения без понимания артистом важных и второстепенных моментов процесса объективно невозможны. Исполнение не состоится, хотя очень сложно коротко рассуждать об

этих тонких материях. Так и любой коллектив нуждается в главных стратегических приоритетах, планах развития, согласованных тактических действиях.

Если «давишь» на клавиши или ударяешь по ним, звук становится более приглушенным, грубеет, теряет благозвучие и, главным образом, свой смысл. И наоборот, делая вертикальное движение руками от клавиши вверх, извлекая звук, как бы освобождая его, получаешь глубокий, объемный, летящий звук! Не напоминает ли нам этот процесс, сугубо инструментальный, наши коммуникационные теории, принципы? Самые различные и часто противоположные сферы деятельности живут по общим закономерностям.

— *Недавно слушал в сети Ваше исполнение Третьего концерта Рахманинова. Отчего-то вспомнился фильм «Блеск», где главный герой, увлекшись этим произведением, сходит с ума. У Вас случались ситуации, когда Вы были на грани?*

— Третий Рахманинова мне довелось восстанавливать после большого перерыва в 2014. Было трудно: понимаю, что руки вспомнили, а голова — не очень, в любой момент могу запнуться. За полчаса до концерта мне так плохо стало. Сердце колотится, голова кругом идет. Прилегла на диван, чтобы как-то успокоиться. Испугалась серьезно. Ладно еще исполнять Фантазию Бетховена с хором или камерную музыку. Но играть Третий Рахманинова, будучи педагогом и ректором со всеми вытекающими последствиями... Ничего, справилась. Сыграла потом и в Алма-Ате, и в Сеуле, и в Дегу, и в Турции. И Первый концерт

Чайковского при этом параллельно повторяла.

У нашего мозга есть особенность сильно ограничивать или ослаблять свои обычные качества за несколько дней перед ответственными выступлениями, что доставляет серьезные неудобства исполнителю: то забудется что-то, то вдруг разболится, то все силы покинут... Много лет я не понимала, в чем дело, и очень нервничала перед концертами. Но оказывается, мозг бессознательно забирает большую часть энергии, чтобы аккумулировать ее для нас в нужный момент. Говорят, что во время концерта у пианиста в мозге происходит настоящий «пожар»: так работают нейронные связи.

Чтобы не «сгореть» дотла, очень важно правильно расставлять приоритеты. Когда-то в Московской консерватории Михаил Плетнев на занятиях пояснял мне, что ухо слушателя способно воспринимать лишь одну, максимум две мелодические линии. Это было сказано для того, чтобы при игре я лучше выделяла главные мелодии, а второстепенные, которых может быть множество, играла ясно, но значительно тише... С другой стороны, от исполнителя его профессия требует уха особо чувствительного, способного слышать все до мельчайших деталей, в полном объеме.

— *Вечная трудно решаемая проблема — отделять зерна от плевел...*

— Знаете, я всегда любила ставить перед собой невыполнимые задачи. Понимала, что до конца не дойду. Но сам процесс — достичь невозможного — меня развивал. Кому-то со стороны может показаться, что у меня слишком много амбиций. Но на самом деле мне всегда была нужна только одно: чтобы звучащее внутри меня соответствовало тому, что я делаю.

Я никогда не могла добиться полного соответствия. Мне часто говорят: «Ты так играешь, как будто тебе это ничего не стоит». У меня действительно хорошие руки. Психика за годы жизни тоже укрепилась. Раньше, например, я не могла играть в маленьких залах. Мне нужны были только большие, чтобы публика сидела подальше. А сейчас хоть камеру перед носом поставь — никаких проблем. А вот времени не хватает. Всегда...

Но я все равно выступаю. Перед концертом истово молюсь: «Господи, спаси, я не виновата, я не ленилась, я была занята очень важными делами». Скажу больше. Недавно я сделала для себя горькое признание: быть ректором — это куда легче, чем по-настоящему играть и добиваться результата. И часто я подсознательно делаю все для того, чтобы



С Мартой Аргерих

избежать этих трудностей, укрыться от них. Но все равно я могу быть счастливой только тогда, когда играю. Потому что это настоящее, это мое. А все остальное — лишь подготовка к игре.

— *Чем, как Вам кажется, казахстанские музыканты и казахская культура в целом интересны миру?*

— Здесь присутствует мощный антиглобализационный тренд. Ведь все вокруг давно стало одинакового вкуса и запаха. И вопреки стандартизации, однообразности настоящие ценители, люди культуры хотят слышать незнакомые, новые для них интонации, понимать, чем мы, люди, отличаемся друг от друга. Знать, например, казахскую, армянскую или индийскую музыку. Сейчас, пожалуй, даже больше, чем лет 10–15 назад.

К счастью, у казахов интонации национальной музыки не утратили своей актуальности. При отсутствии у многих вследствие сложившихся исторических обстоятельств хорошего литературного языка народная музыка является для нас одним из способов самоидентификации. И казахских музыкантов-народников сейчас не переиграть. Раньше они были как бы полулегальными. Больше любителями, чем профессионалами в психологическом смысле. А сейчас, на волне подъема национальной независимости они по-настоящему блестящи! И публика во всем мире — будь то берлинский Концертхауз или Большой зал Московской консерватории — буквально взрывается от восторга.

В самом Казахстане очень радуют телеканалы: когда-то они нас не особо замечали, а в последние годы сами

предлагают делать съемку на своей технике. Например, агентство «Хабар» в ответ на наше письмо о фестивале, посвященном 25-летию независимости страны в прошлом декабре, деликатно сообщило, что, может осуществить съемку только трех из пяти вечеров. Это невероятно, ведь к концу года обычно активность всех и вся зашкаливает! А телеканал «Казахстан» снял остальные два. Каждый вечер по 2 часа. Это значит, что съемочные группы работали по 9–10 часов в дни концертов!

— *Это чудесно. Ведь не всегда vezet с качественной видеовеерсией выступления...*

— Очень часто бывает, что концерт сложился, а видео не было предусмотрено; или концерт и видео есть, но невозможно смотреть — брак по свету, звуку, монтажу. В общем, серьезная творческая и технологическая задача, которая чаще всего не под силу большинству артистов. Требуются усилия множества профессионалов, а их, как всегда, не хватает, да и дорогое это удовольствие... Поэтому так часто мы слышим нарекания в наш адрес, в основном от тех, кто сам на концертах не бывает и судит только по видеозаписям. Но иногда случаются чудеса!

— *Во время просмотра видео не возникает ли у Вас интереса к «той стороне баррикад» — слушательской аудитории?*

— Я люблю всматриваться в лица наших слушателей. Увлеченные, восторженные, иногда удивленные, задумчивые, ушедшие в себя — они дают нам, музыкантам, ни с чем не сравнимые

эмоции, подтверждают востребованность дела нашей жизни. У меня во время монтажа часто проявляется социологический интерес: кто же он, такой интересный и загадочный, совсем новый, а где-то знакомый и родной наш зритель?

По моим наблюдениям, молодой слушатель у нас очень симпатичный, с печатью интеллекта, образования, с особыми, выше среднего, культурными потребностями. С благодарностью мы встречаем сегодня и среднее поколение слушателей — самодостаточное, успешное, без снобизма интересующееся искусством, дающее ему сбалансированную оценку с осознанием сильных и слабых сторон, видящее перспективу...

А от взрослого поколения, пенсионеров просто дух захватывает — как они красивы! И они, в свою очередь, любят нашими детьми: им важно видеть, что есть другая, особенная молодежь, которая продолжает линию поколений, вечных ценностей, звучащих в интонациях великих композиторов.

Собственно говоря, именно наши слушатели создают студентам самые идеальные условия для учебного процесса. Без них все усилия великолепных педагогов, использование самых современных технологий не могли бы дать такого результата, который мы сегодня имеем. Количество концертов увеличивается с каждым годом, предложение растет, а спрос его даже превышает: все концерты в трех залах консерватории проходят при аншлагах. Какой-то бум интереса к творчеству молодых.

Конечно, мы осознаем, что предприняли много лет назад грамотные усилия с помощью наших же музыкантов, освоивших науку и практику менеджмента в искусстве, вырастивших и воспитавших в течение десяти-пятнадцати лет нашу новую аудиторию. А теперь эту лавину интереса в некотором смысле даже сложно контролировать: служб учебного заведения недостаточно, чтобы работать с утроенной силой, в несколько смен, практически без выходных.

— *Кроме Казахстана, на каких сценах Вы чувствуете наибольшее волнение?*

— Не то чтобы волнение... Скорее, воодушевление, когда все по-настоящему. Концертхауз в Берлине, Барбиканхолл в Лондоне — в общем, это касается большинства западноевропейских, прибалтийских старинных залов. Большой зал Санкт-Петербургской филармонии, Концертный зал Мариинского театра, Большой зал Московской консерватории, площадки Токио, Сеула, Пекина, Шанхая.



Помню, перед концертом в Карнеги-холле, когда играла там Второй концерт Рахманинова, устала как черт. Проект был чудовищно трудным. Но вышла на сцену — волшебный зал! Все звучит, все получается. И страшно от того, что можно даже потерять над собой контроль. Помню, еще студентов предупреждала: ребята, не расслабляйтесь, зал волшебно опасный!

— По сравнению с сольным музицированием, чем Вас привлекает камерная музыка?

— Это легко, это такое удовольствие! Я очень хорошо себя чувствую в камерном ансамбле. Обожаю музыкальное братство, беседы с партнерами на языке музыки. И с оркестром люблю играть больше, чем соло. Сольный концерт хорош, когда ты готов на двести процентов, когда у тебя все под пальцами. А без этого — как в клетку с тигром. Но я люблю адреналин. Наверное, в моей природе есть доля авантюризма.

— У юного человека, как правило, много кумиров. У Вас, как зрелого музыканта, много ли осталось авторитетов?

— В любом случае это, конечно, Владимир Горовиц. Безусловно, Марта Аргерих. В свое время абсолютным небожителем был для меня Святослав Рихтер. Я помню его живые концерты — это впечатление на всю жизнь. Эмиля Гилельса в наше время заметно отодвигали на второй план. Рихтер очень соответствовал советской эпохе. Гилельс же, напротив, был внутренне оппозиционером. Впрочем, если взглянуть глубже, то и Рихтер тоже...

Многие молодые нынче хороши. Эти китайские девочки длинноногие, стройные, с большими разрезами на юбках. Играют немного механистично, но по-своему хорошо. Я сейчас не так критична, как раньше. Понимаю, что пути у всех разные. Но все равно: запись Баховской Чаконы в исполнении Евгения Кисина — что-то не то. Элен Гримо — не нравится. Переслушала запись Плетнева из Карнеги-холла и испытала чувство ностальгии по его куда более раннему исполнению в 42-м классе Московской консерватории. Тогда я была действительно потрясена... Думаю, со временем в каждом вырабатывается собственный голос. И если раньше ты просто подражал, то сейчас уже не сможешь — сам себе встанешь поперек.

Чаконой я в первый раз была сильно увлечена в 2004. Исполняла ее тогда и в Нью-Йорке, и в Шанхае, и во многих европейских городах. Но по-настоящему, кажется, сыграла ее только однажды — в Усть-Каменогорске. И сейчас по-новому на нее смотрю. Наверное, становлюсь мудрее. Если ты понимаешь жизнь, то уже никуда не торопишься. Конечно, я пребываю в суете. Постоянно бегаю, не успеваю. Но в самый последний момент, когда наваливается отчаяние, думаю: какое счастье, что мне предоставлена возможность прикоснуться к шедеврам, ощущать звуковую палитру, гамму чувств, заниматься на шикарном «Штейнвее»...

У казахов есть слово «шукіршілік» — быть довольным тем, что имеешь. Если мне дается больше, я благодарна. Но быть довольной я никогда не забываю. Знаете, раньше я стеснялась своей

ректорской работы. Боялась признаться коллегам, что стала ректором. Думала, скажут: «Играть уже разучилась?». А сейчас я понимаю, что эта должность мне дала какой-то объем, знание жизни. Сформировала позицию, которая так или иначе проявляется в музыке.

— Вам что-то хотелось бы изменить в окружающей реальности?

— Хочется, чтобы люди не теряли своего значения как божественные создания. Чтобы не пропадали глубина, смыслы, духовные богатства, накопленные человечеством. Чтобы их сохранением и приумножением были заняты наша наука, культура, образование. И, конечно, музыка — как отражение мира.

Двадцать пять лет мы в Казахстане занимаемся реформами. Как-то справились с материальными проблемами. Но над содержанием нашего образования — как и к чему надо готовить молодежь, как изменился мир, чего он ждет от членов общества — предстоит еще много работать. Пока больше вопросов, чем ответов.

Мы отстаем. Но не только мы: европейское сообщество, кажется, тоже. Постоянно отвлекает что-то поверхностное. Обстоятельства заставляют делать все быстро, еще для вчера. Сегодня твой голос не услышали — момент упущен. Время настолько ускорилося, что, кажется, уже ничто не имеет значения. Из-за непрерывного вала информации перестаешь чему-либо верить. Непонятно, для кого мы, для чего... Большая часть человечества замучена скоростями, технологиями, соцсетями. С одной стороны, кажется,



С Валерием Гергиевым

что все легко и доступно. С другой — ты ничего не понимаешь. Времени ни у кого нет. Нужно, чтобы все решалось максимум за полминуты. Проойдитесь по залу ожидания аэропорта — никто друг с другом не общается, все, как один, сидят, уткнувшись в свои смартфоны. Я удивляюсь, как еще люди не утратили способность ходить на концерты классической музыки?

Вы спрашиваете, чего я хочу? Сохранения ценностей, в которые я верю, в которых воспитали мое поколение, которые нам передали замечательные педагоги и великие исполнители. Чтобы эти ценности распространялись. Если каждый это будет понимать, ничего плохого с человечеством не случится. Но, кажется, я отстала. Те, кто нашим обществом управляют, хотят, очевидно, чего-то другого. Мы им вообще не особо нужны. Мы — неформат.

Впрочем, сыграв недавно три клавирабенда в регионах Казахстана, я готова начать пересматривать свои мысли. Люди в Караганде, Актобе, Усть-Каменогорске шли на концерты как на духовную манифестацию. На едином дыхании слушали сложнейшую программу. На встречах после выступления со страстью говорили о том, как им надоели шоу, яркое свечение LED-экранов, повышенные децибелы, примитивные бессмысленные развлечения. Меня ожидало море цветов, взволнованных чувств, благодарных глаз! Во всех в городах новые Steinway... А какое чудо происходило на концертах в Люксембурге, Женеве, Брюсселе! Я спрашивала у своего французского агента, как он находит такую фантастическую публику на все концерты,

которые он организывает? Он скромно отвечал: это мое искусство! Я выходила в залы, и после первых нот устанавливалась такая тишина, что казалось, что я играю в одиночестве. О такой внимательной, образованной и восторженной публике только мечтать! После таких концертов долгое время живешь с чувством гармонии и уверенности в будущем. Разве это не самое важное для жизни?

— *Что еще нужно для того, чтобы не опускались руки?*

— Рецепт, по сути, один: каждое утро встаешь и начинаешь что-то делать... Ощущения того, что жизнь прошла пусто и бесплодно, у меня нет. Я занимаюсь очень важными вещами: воспитываю новое поколение, стараюсь повлиять на его мировоззрение. Но прежде всего я сама стала человеком, уверенным в правильности того, что он делает. Многие люди мучаются от того, что они не тем занимаются в жизни. У меня такой проблемы нет. Хотя, конечно, я многого еще не понимаю и часто ошибаюсь...

Некоторым из нас «повезло» родиться лишь с желаниями потребления, наслаждения. Другие приходят в мир со своей миссией, заняты поиском смыслов. Насколько они важны, не берусь судить. Люди часто придают значение не особо важным вещам. И, если на миг предположить, что Земля исчезнет, Вселенная просто не заметит нашего отсутствия. Со всеми нашими страстями и переживаниями. Но все-таки мы живем с верой в важность того, что делаем. И пока мы в это верим, мы существуем. ■

Воспоминания Ж. Аубакировой в книге «Лев Власенко. Грани личности»:

«В жизни каждого есть моменты, которые остаются навсегда в самых сокровенных уголках памяти. Все началось с особенного события — встречи с моим дорогим педагогом Львом Николаевичем Власенко.

В далеком 1975 году, когда я приехала из Алма-Аты участвовать в отборочном туре на международный конкурс в Лиссабоне, судьба приготовила мне чудесный подарок — моя игра понравилась Льву Николаевичу, который председательствовал в жюри. Он порекомендовал мне перевестись на второй курс Московской консерватории, согласился принять ученицу в свой класс и даже помогал подготовиться к экзаменам и коллоквиуму.

(...) Студенты особенно ценили часы и минуты общения с педагогом, потому что знали о его напряженном графике жизни, стараясь максимально ответственно подходить к собственным самостоятельным занятиям. У нас всегда было заранее известно расписание, и эти дни напоминали встречу солдат с генералом. Все ученики одновременно присутствовали в классе, чтобы воспринимать замечания профессора в большем объеме на примере других учеников, их обширного репертуара. Это были настоящие боевые условия, когда играть в присутствии старших студентов и аспирантов было действительно намного сложнее и, конечно, полезнее. Эта замечательная традиция Московской консерватории воспитала в нас выдержку, отвагу и стойкость, необходимые для серьезной концертной деятельности. На всю жизнь я запомнила слова профессора о необходимости выработки ясной артикуляции в исполнении, глубокого и протяженного звукоизвлечения, чтобы было слышно в больших залах с многотысячной аудиторией. Это — отличительная особенность русской школы пианизма, которая воспитывала концертных исполнителей, настроенных на значительное и масштабное осмысление содержания сочинений, на великую миссию музыканта, философа, просветителя».



Жест пианиста должен быть тоже частью его творения

А. Н. Скрябин

О значении пантомимической выразительности

в исполнительском искусстве А. Н. Скрябина. Продолжение. Начало в № 2, 2017.

«ОН ВЕСЬ — КОЛДУЮЩИЙ ИЗВИВ...»

Скрябин распространял свою идею о «жесте как части исполнительского творения» не только на пианистов. Говоря об участии хора, композитор был раздражен «полнейшим отсутствием понимания». «„Они поют не так, как мне надо, мне надо такой звук, истомленный, мистический, вот в этом месте, где вступает хор... Они должны вот так петь...“ И он, — вспоминал Сабанеев, — показывал какую-то странную позу, несколько запрокинувшись назад, как бы полупадая от „искомленности“»¹.

Недоволен был Скрябин в этом аспекте музицирования и игрой оркестрантов. «Ведь и оркестр у нас тоже имеет ужасный вид, — жаловался композитор Сабанееву. — В самой позе музыканта в оркестре так много от ремесленности... Никакого подъема, нет праздничности. Со временем я настою на том, чтобы мои вещи играли без нот². Собственно говоря, оркестр ведь должен быть в постоянном движении. Ему совсем не пристало сидеть. Он должен танцевать, должно быть соответствие с музыкой и в этом...»³ Правда, последнее требование Скрябин относил к задачам исполнения только своей музыки, добавляя

с усмешкой: «Конечно, бетховенские симфонии или Чайковского можно играть и сидя, и даже лежа»⁴. (Нельзя не отметить, что развитие оркестрового и хорового искусства в чем-то пошло по пути, предначертанному Скрябиным, — его идеи об игре стоя и о движении оркестрантов и хористов на сцене находят в наше время своеобразное воплощение как в практике некоторых академических хоров и симфонических оркестров⁵, так и в выступлениях другого рода исполнительских коллективов⁶).

Само собой разумеется, что особые требования к пластической выразительности движений адресовались Скрябиным и непосредственно дирижерам, исполнявшим его произведения. Как-то в присутствии Сабанеева композитор размышлял о С. А. Кусевицком: «А как вы думаете, Сергей Александрович справится с „Прометеем“? По-моему, ведь он в нем еще ничего не понимает... Меня очень удивляет, как он быстро схватывает...»

⁴ Там же.

⁵ Здесь сразу вспоминается непривычная практика исполнения музыкантов симфонического оркестра «MusicAeterna», руководимого Т. Курентзисом. Большинство инструменталистов играют в нем стоя и, оставаясь на своих местах, довольно активно «комментируют» музыку с помощью пантомимических средств выразительности. Понятно, что наибольшую внешнюю экспрессию выражения проявляет сам руководитель коллектива. Все это, как и в свое время пластическая выразительность Скрябина за роялем, встречает противоречивые оценки критиков и слушателей. «Вообще слово „шоу“, или — назовем это более консервативно — „перформанс“, искусству Курентзиса не чуждо», писал один из рецензентов. Другой указывал: «Курентзис вместе со своим оркестром разительно непохож на весь российский, а во многом и мировой мейнстрим, втаскивая на сцену все, с чем соприкасается и интересуется сам: <...> [в том числе] свободу игры и поведения на сцене <...> Он выветривает затхлый академизм даже из концертного ритуала и одежды. Иногда манеры и новации Курентзиса выглядят причудливо, выращенные им гибриды внушают подозрение, но создают исключительный по силе эффект» (см.: Гайкович М. Теодор vs. Густав // Независимая газета, 2016, 5 июля. С. 7; Митителло В. Разрушение иерархии // Музыкальная жизнь, 2016, № 12. С. 57).

⁶ Речь в данном случае идет об элементах театрализации в игре ансамблей духовых и выступлениях военных оркестров (см. об этом: Муединов Д. М. Театрализация исполнительского процесса на духовых инструментах: история и современность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2015, № 2. С. 58–62). Автор указанной статьи пишет: «Использование отдельных элементов актерской игры в исполнительстве и превращение сольного, ансамблевого, оркестрового выступления в театральное зрелищное действие рассматривается современными исследователями как нетрадиционная или расширенная техника исполнения (extended performance techniques) наряду с другими „нестандартными“ приемами» (с. 58).

¹ Сабанеев Л. С. 74–75.

² В связи с данным высказыванием Скрябина вспоминается наблюдение Шумана, который писал: «...К чему суфлерская будка? К чему кандалы на ногах, когда голова окрылена? Разве вы не знаете, что аккорд, как бы свободно его ни взять, глядя в ноты, и наполовину не звучит так свободно, как аккорд воображенный?» (Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. ст. в 2-х т. Т. 1 / сост. Д. В. Житомирского. М., 1975. С. 96). Действительно игра без нот физически раскрепощает исполнителя, что непосредственно отражается в самом звучании; кроме того, при исполнении без нот невольно значительно повышается пантомимическая выразительность игры, и слушатель воспринимает пантомимически подчеркнутую ноту совсем иначе, чем ноту, извлеченную из инструмента без оттенения внешней пластической экспрессией. Не случайно игру наизусть одним из первых ввел Лист, выступления которого отличались повышенной мимикой и жестикуляцией, так что тот же Шуман отмечал: «Слушая Листа, его надо и видеть: он ни в коем случае не должен играть за кулисами, значительная часть поэзии была бы при этом потеряна» (Шуман Р. Избранные статьи о музыке / ред., вступ. ст. и примечания Д. В. Житомирского. М., 1956. С. 235). Очевидно, что приведенные слова Шумана о Листе имеют самое прямое отношение и к Скрябину, так же как и аналогичные мысли Листа о Шопене, П. И. Чайковского об А. Г. Рубинштейне, Г. М. Когана о Ф. И. Шаляпине, Л. Н. Наумова о С. Т. Рихтере и т. д.

³ Сабанеев Л. С. 75.



Ведь он очень музыкальный, и это позволяет ему как-то проникать в мои замыслы, хотя он и не очень образован как музыкант... Вот, например, в „Экстазе“, вот эти томления, они у него прекрасно выходят, и я ему показал и жесты при этом... вот такие, истомленные...»⁷

Не во всем устраивал Скрябина в качестве дирижера его произведений и Зилоти. Тем более что композитор предъявлял максимально высокие требования к исполнителям его музыки: «ему нужны были не только физически удачный результат, но мистическая настроенность самого художника при исполнении», чего он у Кусевичского не видел⁸. Вот почему одно время возникла даже идея встать за дирижерский пульт самому Скрябину, о чем композитор поведal в одном из своих писем⁹. Об этой же идее с интересными подробностями рассказывал Сабанеев. «„Вообще я думаю сам начать дирижировать, — сказал раз Скрябин. — Как вы думаете, Леонид Леонидович, это будет хорошо?.. Надо сначала попробовать как-нибудь на репетиции... Я бы мог много такого показать, много совершенно новых приемов... Ведь у дирижеров так мало вкуса в движениях. Помните Кусевичского? Надо, чтобы это было танцем под музыку... Притом вот такие движения, — он сделал ласкательное движение головой и взором по руке вбок — свой любимый жест, — дирижерам совершенно неизвестны... Мне кажется, у меня бы очень хорошо вышло“, — наивно закончил он»¹⁰.

Показательны в данном контексте приводимые Сабанеевым слова Скрябина, сказанные им в конце жизни: «Вы знаете, Леонид Леонидович, я сам хочу дирижировать, — это моя роль в „Предварительном действии“. Может быть, и оркестр тоже примет участие в движениях, в шествиях; этого во всяком случае не должно быть — такого сидения, как он теперь сидит, — это ведь ужасно. Он должен жить в движениях, как и хор. У меня есть уже планы тех движений, которые должны свершать хоры и музыканты. Это почти танец...»¹¹.

Случилось так, что Скрябин все же не решился встать за дирижерский пульт. Но если бы это все же произошло, его сценический облик на подиуме был бы также своеобразен, как и в игре на рояле, и также значительно отличался бы, например, от внешнего вида Рахманинова-дирижера, мануальная техника которого отличались большой сдержанностью. Современник так писал об этом: «Во время дирижирования Рахманинов

не суеился, не прыгал, не танцевал, не потрясал кулаками (как делал, например, Сафонов.— А. М.), не дергался, не „рыл копытом землю“, не указывал резкими движениями каждое вступление — важное или незначительное, не размахивал руками „параллельно“, то есть не изображал собою ветряной мельницы. Он стоял спокойно, слегка сутулясь, движения руки и рук были экономны и осмысленны...»¹².

Показательно, что Скрябин был расположен к попыткам использовать свою музыку для хореографических постановок. Как утверждал Сабанеев, «в общем Александр Николаевич относился к просьбам разрешить „танцевать“ его прелюдии снисходительно и даже радушно: он чувствовал и понимал, что его музыка органически хореографична, что ее действительно можно танцевать, что она просится на жестовое переложение, но существовавшие опыты его очень мало удовлетворяли...»¹³ Примечательно признание актрисы Камерного театра Алисы Коонен: «В один из вечеров, играя нам фрагменты из „Прометея“, над которым он в то время работал, Александр Николаевич, вдруг оторвавшись от рояля, обратился ко мне с неожиданным вопросом: нет ли у меня желания перевести какой-нибудь небольшой отрывок из его музыки в пантомиму. Заметив мой растерянный и недоуменный взгляд, он объяснил, что давно уже мечтает о том, чтобы увидеть свою музыку, выраженную в символическом жесте»¹⁴. Как указывает специалист, «следствием этого стали занятия по искусству импровизации, которые Скрябин проводил с А. Коонен»¹⁵. Сама актриса вспоминала: «В первые дни занятий я просто пыталась искать движения, которые бы пластическим рисунком выразили настроение того этюда или отрывка, которые играл Александр Николаевич. Но постепенно я стала расширять задачу. Иногда, слушая музыку, вызывала в своем воображении какой-то образ, а иногда возникала целая сюжетная линия. Так родились две маленькие новеллы, над которыми я с увлечением работала и которые очень нравились Александру Николаевичу»¹⁶.

Вообще, по мнению исследователя, «несомненно присущий скрябинским сочинениям пластически-танцевальный элемент позволяет говорить об их предрасположенности к хореографическому



⁷ Сабанеев Л. С. 75.

⁸ Там же.

⁹ Скрябин А. Н. Письма / сост. и ред. А. В. Кашперова. М., 2003. С. 247. «Дело в том, — признавался композитор еще в 1901 году в письме к своему издателю и меценату М. П. Беляеву, — что мне очень хочется научиться дирижировать, а начать когда-нибудь нужно. Если даже из этого ничего не выйдет, то почему раз не попробовать. А вдруг! Чем черт не шутит!» Случилось так, что Скрябин все же не решился встать за дирижерский пульт.

¹⁰ Сабанеев Л. С. 156. Второй курсив Сабанеева.— А. М.

¹¹ Сабанеев Л. С. 333. Курсив Сабанеева.— А. М.

¹² Малько Н. А. Рахманинов-дирижер // Воспоминания о Рахманинове. Изд. 5-е, доп. Т. 2 / Сост. З. А. Апетян. М., 1988. С. 230.

¹³ Сабанеев Л. С. 131.

¹⁴ Коонен А. Страницы жизни. М., 1975. С. 123–124.

¹⁵ Цветкова Е. Музыка Скрябина как феномен пластической интерпретации: К. Голейзовский «Скрябиниана» // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / ред.-сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. М., 2004. С. 327. См. также другие работы этого же автора: Цветкова Е. Общность стилевых тенденций в культуре: Скрябин и искусство эвритмии // А. Н. Скрябин в пространствах культуры XX века / сост. А. С. Скрябин. М., 2009. С. 65–75; ее же. А. Скрябин и Р. Штайнер: общность стилевых тенденций // Ученые записки. Вып. 7. Кн. 1. Материалы научной конференции «Искусство А. Н. Скрябина в свете истории и художественно-стилистических тенденций XXI века» / сост. и общ. ред. В. В. Рубцовой. М., 2012. С. 99–112.

¹⁶ Коонен А. С. 124.



перевоплощению». «Известно, — писал в продолжение тот же автор, — что Скрябиным создавались мазурки, вальсы, многочисленные пьесы, в названиях которых так или иначе фигурировало слово „танец“. При этом *танцевальность* присутствовала в его музыке не только как жанровая, но и как *широко понимаемая образно-стилистическая категория*, определяя ее полетную, импульсивную, прихотливо парящую атмосферу»¹⁷.

Кроме того, в самой скрябинской музыке нередко как бы запечатлены определенные зримые пластические движения; не случайно, например, Л. Е. Гаккель так характеризует связующую партию Пятой сонаты: «Тема — жест, сигнал...»¹⁸ Впрочем, жестикуляция и пластика, запечатленная в музыке, — это особая тема. Принципиально важно здесь высказывание Скрябина о том, что «всякая музыка должна быть способна передаваться танцем»¹⁹. И это не просто слова, композитор пробовал осуществить подобный синтез, экспериментируя с разными танцовщицами, в частности и с Айседорой Дункан²⁰. Примечательно

еще одно свидетельство Л. Л. Сабанеева: «Скрябин в Мистерии танцу отводил какую-то чрезвычайно важную роль в общем целом. Ему, видимо, грезились определенные телодвижения во время его музыки. Он любил много говорить про танцы»²¹.

Понятно, что все отмеченные выше проявления обобщенной танцевальности и жестовости в музыке Скрябина²² провоцируют исполнителя на определенное (обусловленное символическим характером отражения и чувством меры) включение в палитру его выразительных средств обобщенных приемов внешней экспрессии, более чем уместных в таком контексте²³, хотя само собой разумеется, что речь в данном случае не идет и не может идти о «танцующем пианисте» по аналогии с «танцующим дирижером»...

Кстати, напрасно иные пуристы отделяют непроходимой стеной искусство дирижирования и игры на музыкальном инструменте от искусства Терпсихоры — музы танца и покровительнице мимического искусства. Такой крупнейший и серьезнейший музыкант, как Б. Л. Яворский, наоборот, требовал от исполнителей «внимательного изучения того вида искусства, в котором движение выражает внутренний мир человека — искусства балета, той пластики, что передает радость и горе, боль и гнев, страдание и ликование и т.д.»²⁴. Исследователь наследия Яворского указывает далее: «Отсылая музыкантов к *искусству балета*, Болеслав Леопольдович концентрировал их внимание не только на эмоциональной, но и на рациональной стороне этого вида творчества, на *приобретении* умения наиболее точно, ясно и убедительно *выразить* то или иное эмоциональное *состояние*, благодаря планированию и доведению до совершенства *механизма естественных движений*»²⁵...

Размышляя о природе взаимосвязи музыки и жестикуляции, современный исследователь писал: «Пластика пианистического движения укоренена в архетипах культуры, она восходит ко временам синкретического искусства — бытования музыки в единстве с пением, поэзией, танцем — и генетически наследует эти функции. Единство пластики и музыки кроется в их общей процессуальной природе, во взаимодополняющих способностях отражать мир душевных движений, психологических состояний человека»²⁶.

Еще более изначальны, глубоки и фундаментальны неразрывные связи и взаимообусловленность переживаемых человеком психологических состояний, с одной стороны, и их непроектируемого отражения в жестикуляции и мимике, с другой. Об этом, в частности, писали еще на рубеже XV–XVI веков Леонардо да Винчи²⁷, а в XVIII веке (1775) — Иоганн Каспар Лафантер²⁸. Проявлявшиеся таким естественным способом человеческие реакции фиксировали на своих полотнах художники разных эпох, а такого же рода проявления в деятельности артистов запечатлевались в прошлом в мемуарах, рецензиях и — в наше время — в фотографиях и видеофильмах...

оказалась большой поклонницей нашего композитора и сообщила ему о своем желании танцевать «Прометея». Как мы слышали, Скрябина заинтересовала эта мысль, и он вообще обещал написать что-нибудь для Дункан. Тут же на вечеру Дункан импровизировала ряд танцев под фортепианную игру самого Скрябина» («Утро России», 1913, 20 января).

²¹ Сабанеев Л. С. 128.

²² Заметим по аналогии, что Н. Я. Мясковский определял некоторые прокофьевские мотивы, как «звук-жест» (см. об этом: Павлинова В. «Звук-жест» и «звук-слово» в творчестве молодого Прокофьева // Слово и музыка. Сб. науч. трудов Московской консерватории. М., 2002. С. 330–341).

²³ Нам уже приходилось писать об особой роли мимики и жестикуляции в воссоздании характеристической музыки, к которой в известной степени можно отнести и ряд произведений Скрябина (см., в частности: Меркулов А. Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств. Ч. 2 // Ученые записки РАМ им. Гнесиных, 2014, № 2. С. 3034).

²⁴ Цит. по: Кузмина Л. Исполнительская эстетика Б. Л. Яворского. М., 2000. С. 56.

²⁵ См. там же.

²⁶ Вартапов С. Концепция в фортепианной интерпретации: Под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. М., 2013. С. 140.

²⁷ Леонардо писал: «Психические явления движут лицом человека на различный манер... И подобные явления должны приводить в соответствие руки с лицом и так со всей фигурой» (цит. по: Пасквинелли Б. Жест и экспрессия / энциклопедия искусства / пер. с итальян. М., 2009. С. 314).

²⁸ Лафатер указывал: «В действительности душевные средства оказывают влияние на внешние черты, и это настолько верно, что именно оно породило искусство, связанное с физиогномикой» (цит. по: Пасквинелли Б. С. 325).

¹⁷ Левая Т. Скрябин и художественные искания XX века. СПб., 2007. С. 80.

¹⁸ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е изд. Л., 1990. С. 56.

¹⁹ Цит. по: Сабанеев Л. С. 117.

²⁰ В одном из тогдашних периодических изданий описывалось примечательное событие: «На вечере, устроенном К. С. Станиславским в честь Бирбом Три и Айседоры Дункан, присутствовал также композитор А. Н. Скрябин. А. Дункан

Скрябин обращал внимание не только на общие, но и конкретные проявления внешнего поведения солиста-пианиста, особенно когда они ему не нравились. Что и какой рукой играть, было для Скрябина принципиально важно. «„Вот у меня в Третьей сонате начало: разве это можно сыграть двумя руками?“ — И он играл, как описывает Сабанеев, начальные звуки сонаты, эту кварту *cis-fis* двумя руками. — „Ведь это же ужас получается, скандал!.. Так спокойно, комфортабельно, а должна быть молния! Настроение исполняющего зависит от того, что он играет и как у него это под руками распределено. Вот почему совершенно не безразлично, играть ли левой рукой или правой, или вместе или одной — все это создает и меняет настроение, штрих“»²⁹.

В одном из писем М. П. Беляева по поводу подготовки к изданию своего Экспромта оп.10 № 2 Скрябин, говоря об особенностях исполнения, указывает: «Что же касается до широких аккордов левой руки, то только в некоторых из них я сделал обозначение (*m.d.*), те же, которые не имеют этого обозначения, должны играть одной левой рукой, ибо от этого зависит характер их звучности при исполнении»³⁰. В отмеченных случаях существенно не только достижение путем распределения рук необходимого звукового результата, здесь важен и учет зрительного восприятия слушателя. Визуальное и через него содержательное воздействие вступительных октав или арпеджированных аккордов оказывается разным, когда посетитель концертного зала видит их исполнение одной левой рукой (это один жест, нередко олицетворяющий одно образно-эмоциональное начало) или когда эти же фрагменты исполняются двумя руками (и тогда благодаря другим жестам «ролевые» функции рук смазаны или разрушены).

И об этом рассуждал сам композитор: «Совершенно иное психическое ощущение бывает от того, сыграть ли одно и то же левой рукой или правой <...> Помните, как в „Крейслериане“ у Шумана? Вот Шуман, очевидно, это тоже понимал ясно. Ведь всякий пассаж, всякий мелодический голос есть изъятие той или иной воли. Напряженный в своей трудности пассаж или ход лучше выражает напряжение воли»³¹.

Негодовал Скрябин и по поводу того, как иные пианисты, не дослушав и не «прожив» сочинения до конца, «стремительно уносятся с эстрады». «„Это ужас!“ — говорил он и показывал, как пианист, стоя еще одной ногой на педали, всем корпусом делает поворот и исчезает. Он всегда любил „стойку“ после исполнения, любил выдержать некоторое убедительное молчание»³².

Весьма примечательно, что Скрябин придавал немалое значение при восприятии музыки различным немusical факторам, к которым относится и мимико-жестовая экспрессия исполнителя. В частности, он полагал, что «аплодисменты входят в состав композиции». «„Есть произведения, которые требуют после себя взрыва аплодисментов, — говорил Александр Николаевич. — Например, разве можно представить себе какую-нибудь рапсодию Листа, оконченную без аплодисментов?! Это — такая же часть сочинения, как кастаньеты в какой-нибудь «Арагонской хоте». А в других сочинениях должно быть тихое, шелестящее молчание, которое их завершает. И пауза должна быть разная: каждое сочинение имеет свою паузу“»³³, — передавал мысли композитора Сабанеев.

Визуальное восприятие у Скрябина было очень развито и охватывало, разумеется, не только внешнюю пластическую

выразительность исполнителей, но и, к примеру, само изложение нотного текста³⁴. Композитор признавался: «Я часто по часам сидел и думал, куда мне написать хвост — наверх или вниз. И я не могу от этого отстать, пока не сделаю так, чтобы меня удовлетворило самое внешнее изложение вплоть до хвостов <...> Рисунок чрезвычайно много значит в настроении воспринимаемого и играемого. Напишите, например, что-нибудь восьмушками с хвостами все восьмушки или соедините их чертой — совсем различное получится исполнение!!! До сих пор очень мало значения придавали этому рисунку. А в музыке он очень важен»³⁵.

Зрительные компоненты восприятия Скрябина были настолько сильны, что ему даже во время выступления на сцене нужны были визуальные впечатления от слушателей. Он иногда всматривался в лица с целью, по-видимому, проверить производимое им на аудиторию впечатление. Крайне показательно в связи с этим признание Н. К. Метнера в одном из писем: «... „Гениальнейший Скрябин“, которого первые 48 опусов я так любил, всегда просил меня сидеть в его концертах в 1-м ряду, чтобы видеть на моем лице впечатление, производимое его чудной музыкой...»³⁶ Нечто аналогичное, хотя и несколько иное по природе, встречалось раньше в практике Листа³⁷.

Стремление Скрябина обогатить музыку немusical явлениями (а пантомимика — только один из них) обусловило его известную приверженность к словесным пояснениям и литературным программам. Так же как и пластику движений исполнителя свои словесные комментарии по поводу своих сочинений композитор считал неотъемлемой составной частью произведения. Завсегдатай скрябинского дома отмечал: «Играемые им вещи были многократно комментированы нам композитором, едва ли не каждый такт их по многу раз повторялся в исполнении и снабжался теми словесными намеками, которые иногда совершенно изменяют музыкальное восприятие. Скрябин придавал большое значение этим словесным дополнениям. „Это почти как синтетическое произведение, — говорил он нередко. — Эти идеи — мой замысел, и они входят в сочинение так же, как звуки. Я его сочиняю вместе с ними...“ Под его комментарием эти сонаты (Шестая, Седьмая, Девятая. — А. М.) как-то расцветали и их музыкальное содержание разрасталось, делалось грандиозным, до устрашительности огромным. Мы, его друзья, уже не воспринимали их „просто“, а в свете и преломлениях этих комментариев <...>»³⁸ Описанный феномен едва ли не заставляет вспомнить жанр мелодекламации.

Можно сделать предположение, что в идеале исполняемая Скрябиным музыка — не только, «не просто» звуки, но некое синтетическое образование, компонентами которого являлись помимо собственно звуков еще и пантомимическая выразительная сфера (незвуковая и невербальная) и вербальное — ассоциативно-программное, литературное — истолкование содержания (словесное творчество). И, надо сказать, что в домашней обстановке Скрябин в сущности осуществлял такой синтетический интерпретаторский подход, позволявший необычайно полно и ярко выразить свои идеи.

³⁴ Этой теме касался Н.Е. Перельман, который писал: «У Дебюсси и Равеля сама нотопись тешил взор и сулит звуковое блаженство» (Перельман Н.Е. В классе рояля. Короткие рассуждения. М., 2002. С. 70).

³⁵ Там же. С. 171. Курсив Сабанеева. — А.М. Современный исследователь справедливо указывает в связи с этим: «Визуализированное отображение идеи композитора в музыкальной ткани, в нотном тексте сочинения влияет на озвучивание, на пластическое мышление исполнителя. Особенно активно восприятие пианиста, когда элементы ткани несут знаковую нагрузку: изобразительность этих элементов позволяет ему приблизиться к пониманию темброво-колористического разнообразия, выразительности движения и гибкости ритмики Шестой сонаты Скрябина» (Вартанов С.С. 520).

³⁶ Метнер Н.К. Письма / сост. З.А. Апетян. М., 1973. С. 526. Курсив Метнера. — А. М.

³⁷ Один из критиков того времени так описывал эту сторону сценического поведения Листа: «С шумом усаживаясь за фортепиано, он окидывает публику ястребиным взглядом, кладет руки на клавиши, а затем мечет громы и молнии и при этом имеет еще достаточно хладнокровия, чтобы наблюдать производимый на публику эффект» (цит. по: Левашева О. Ференц Лист: Молодые годы. М., 1998. С. 117).

³⁸ Сабанеев Л.С. 157.

²⁹ Сабанеев Л.С. 171. Курсив Сабанеева. А. М.

³⁰ Скрябин А.Н. Письма / сост. и ред. А.В. Кашперова. М., 2003. С. 87.

³¹ Там же. Аналогичные взгляды отстаивал впоследствии Я.И. Зак. Н.А. Петров вспоминал: «Хорошо запомнился случай, когда какой-то студент принес на урок Ноктюрн e-moll Шопена и начал играть вступление, распределив его между двумя руками. Якова Израилевича чуть удар не хватил! Он был просто вне себя! Думаю, ему не понравилось бы и бытующее исполнение двумя руками начала бетховенской Сонаты оп. 106 («Für das Hammerklavier»). Двухручное исполнение вступительных аккордов очень нехорошо: это есть исполнительская трусость и непонимание стиля <...> У Зака был специальный термин «аппликатурная эстетика» (Петров Н. Учитель и друг // Уроки Зака / ред.-сост. А.М. Меркулов. М., 2006. С. 189).

³² Сабанеев Л.С. 220.

³³ Сабанеев Л.С. 219–220.



Чрезвычайно показателен следующий поразительный эпизод скрябинского музицирования в один из дней 1910 года, в подробностях описанный близким ему человеком. Композитор был в тот момент в подавленном из-за бытовых проблем настроении и в ответ на призывы к творчеству отвечал: «Ничего этого не будет. Я не успею ничего сделать; мне кажется, я долго не проживу». После этих слов, как свидетельствует очевидец, «Скрябин быстро встал и сел за рояль, положив руки на клавиши, и вдруг заиграл Этюд ор. 2 № 1 *cis-moll* — свое самое раннее юношеское произведение». «Что это была за игра! Что это было за исполнение, — пишет автор воспоминаний, — я не могу словами передать! И никогда в жизни не забуду своего впечатления: он творил это произведение своей юности заново и по-новому; голова его была приподнята кверху и, играя, он что-то говорил, шептал; я бесшумно встала и пересела на кресло сзади него, боясь проронить хоть один звук, одно слово из его шепота: „... Вот Дух взлетает в лазурную высь... Он покидает наш грешный мир... растает с своей бурной жизнью... и плачет... и тоскует... он страдает, ему жаль этой жизни... жаль, что он не сумел сделать ее такой, как мог... и как должен был... и он тоскует, он потерял сокровище, алмаз... и нашел только горькие слезы... он плачет...“ Я слушала, затаив дыхание: эти слова, оказавшиеся впоследствии такими пророческими, больно жгли мне сердце»³⁹.

Разумеется, такое могло случиться лишь в узком кругу давнишних ближайших скрябинских друзей и едва ли могло произойти в рамках публичного концерта, но сам по себе подобный стиль музицирования весьма и весьма знаменателен. Здесь можно увидеть в реальном воплощении прообраз того «синтеза искусств», который вынашивал автор «Мистерии». В самом деле Сабанеев указывал в связи с осуществлением Скрябиным своего грандиозного плана: «Он говорил о каких-то новых неведомых инструментах, о шепотах, которые будут одним из ингредиентов общего, о слове под музыку, о симфониях ароматов, ласках осязаний и прикосновений. Он говорил, что ему мерещатся синтетические формы, начинающиеся в музыке и завершающиеся в слове или в жесте...»⁴⁰

Примечательно, что Скрябин, как отмечали многие, отличался в повседневной жизни общей активностью, выразительностью рук и глаз. Яворский констатировал: «... Во всем облике

Скрябина сквозила ловкость, живость, подвижность <...> У него был высокий, светлый, гибкий тенор, очень приятного тембра в речи, при очаровывающей игре глаз; руки были очень подвижны вообще»⁴¹. Сабанеев отмечал: «Скрябин никогда не имел спокойного лица, никогда его губы не были серьезны — он всегда или улыбался, или выражал какое-то внутреннее волнение, его корпус внезапно выпрямлялся в кресле, часто он реально вскакивал и прохаживался по комнате... Спокойным я его не видел ни минуты, это был живчик, как ртуть подвижный. И всегда этот его любимый жест — перебирать пальцами руки по столу, поглядывая на нее сбоку, как бы изучая профиль руки»⁴².

Как видно, и в обыденной жизни Скрябин был пантомимически весьма динамичным и неумным. В минуты дружеского общения он любил актерски воспроизводить речь и характеры героев своих рассказов. Как указывала современница⁴³, «Скрябин мастерски рассказывал анекдоты и очень картинно изображал все в лицах; мы от души смеялись его островам»⁴⁴. Об этом же говорит, к примеру, и следующее наблюдение Сабанеева: «Часто, если Скрябин бывал в хорошем настроении, он мимически и жестами изображал какую-то нескладную свистопляску, которую, по его мнению, выражает Чайковский»⁴⁵.

Все это свидетельствует о некоей врожденной предрасположенности Скрябина к пантомимической и в чем-то даже актерской активности. Данное обстоятельство не хотелось бы упускать из виду, поскольку, как указывал исследователь, «пианист-исполнитель оперирует обширным слоем конкретных пластических представлений, обусловленных сферой ассоциативного мышления, связанных с театрализацией, характеристичностью актерского воплощения»⁴⁶. Справедливо отмечалось: «В связи с замыслами „Мистерии“, проблемами синтетического искусства Скрябин живо интересовался художественной жизнью Москвы. В это время композитор завязывает ряд знакомств среди деятелей театра, в их числе — К. С. Станиславский, В. И. Качалов, А. Я. Таиров <...>»⁴⁷.

Кстати сказать, современники неоднократно отмечали специфическую походку Скрябина. «Походка его была очень характерна: воздушная, стремительная, почти летящая вперед, и манера держать голову вверх, слегка закинутой назад (как и за роялем. — А. М.), — отмечала современница. — Все тело

³⁹ Монигетти О. Воспоминания. С. 48. Речевая активность во время игры в домашнем кругу, правда, активность несколько иного рода, была присуща и Листу. Примечательно свидетельство Грига: «[Мой концерт] он сыграл с листа так, как может играть лишь он один, и больше никто... Его мимика неподражаема. Ему мало одной игры — нет, он при этом беседует, критикует одновременно. Он ведет одухотворенный разговор — не с каким-нибудь одним человеком, нет, — со всем собранием, многозначительно кивает направо и налево, более всего, когда ему что-то особенно нравится (цит. по: Бенestad Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ — человек и художник. С. 297; курсив мой. — А. М.).

⁴⁰ Сабанеев Л. Скрябин. М.: Скорпион, 1916. С. 102. Первый курсив Сабанеева. — А. М.

⁴¹ Цит. по: Сац И. А. Неоценимый вклад в музыкально-теоретическую и историческую науку // Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. II. Ч. 1 / общ. ред. Д. Д. Шостаковича. М., 1987. С. 39–40. Интересно для сравнения, что у Рахманинова, по наблюдению Яворского, «голос был очень низкий, резко грубый и глуховатый по тембру» (см. там же).

⁴² Сабанеев Л. С. 214.

⁴³ Монигетти О. Воспоминания. С. 42.

⁴⁴ Интересно, что аналогичные способности проявлял и Шопен (см. об этом ниже).

⁴⁵ Сабанеев Л. С. 117.

⁴⁶ Вартапов С. С. 139.

⁴⁷ Александр Николаевич Скрябин. Альбом. Изд. 2-е / сост. Е. Н. Рудакова, ред., вступ. ст. и коммент. А. И. Кандинского. М., 1979. С. 151.

его казалось таким легким, почти невесомым <...> Скрябин очень любил побежать быстро-быстро по тенистой аллее нашего парка [в Нионе, Швейцария] и, отбежав далеко, высоко подпрыгивал. Это соответствовало его настроению, которое можно было определить, как стремление к полету! Издали он мне казался Эльфом или Ариелем из Шекспира, так легко и высоко он взлетал!»⁴⁸

Изумительную зарисовку «летающего» Скрябина оставил А. Л. Пастернак, который пересказывал впечатления отца, гулявшего в окрестностях Оболенского, в ста верстах от Москвы, где семья летом 1903 года снимала дачу: «Он со смехом рассказывал, как ему повстречался какой-то чудак: он спускался с высокого холма... не просто спускался, но вприпрыжку сбегал вниз, страшно размахивая руками, точно крыльями, будто бы желая взлететь, как это делают орлы или грифы и другие большие, грузные птицы. Да и жестикулировал он так же странно. Если бы не абсолютно прямая линия его спуска, можно было бы предположить в нем вдрызг пьяного человека. По всему же облику и по телодвижениям ясно было, что это отнюдь не пьяный, но, вероятнее всего, чудаковатый, может быть, и „тронутый“ человек... При первом же разговоре выяснилось, что он такой же дачник, как и отец... что он — тоже москвич, и фамилия ему — Скрябин... Быстрый бег с подскоками и махание руками продолжались и после знакомства»⁴⁹.

Примерно то же указывал другой современник. «Александр Николаевич, — описывал Сабанев, — несмотря на свои сорок лет, был всегда очень молод внешним образом, очень подвижен и легко прыгал, как юноша, даже как мальчик, и имел вид несколько „легковесный“»⁵⁰. «Легкую, молодую фигуру» Скрябина отмечал и Гольденвейзер⁵¹. Сохранилось множество свидетельств разного времени о Скрябине, который то (в студенческие годы) легко перепрыгивал в парке через клумбы, не касаясь цветков⁵², то (в годы преподавания в консерватории) «показывал замысловатые прыжки через стулья, изображая сценки из своего кадетского прошлого»⁵³. «Он был необычайно подвижным, легким, как мальчик, — вспоминал А. В. Оссовский. — Ему трудно было усидеть на одном месте, он должен был двигаться, жестикулировать, чтобы изложить свои мысли, которые в данный момент его волновали»⁵⁴. Все эти мелкие житейские подробности по-своему важны, поскольку полнее раскрывают психофизический склад и двигательную природу музыканта, лежащих в основе его пантомимических проявлений.

В этой плоскости любопытен следующий эпизод общения Скрябина и Гольденвейзера. «Вспоминаю один разговор, о котором я часто рассказываю своим ученикам, — писал Александр Борисович. — Скрябин говорил о том, что для каждого человека крайне важно владеть своим телом, и поэтому он рекомендует мне непременно танцевать. Я возразил, что терпеть не могу танцев. Скрябин начал меня горячо убеждать. Однако когда я в конце разговора спросил его: „Сам-то ты танцуешь?“ — он сказал, что не танцует. Тем не менее я думаю, что совет его был правильный. Я своим ученикам всегда совету ю играть в теннис или заниматься теми же танцами, которые освобождают тело»⁵⁵.

Скрябин (подобно Листу) использовал средства пантомимики и в своей педагогической работе. Его воспитанница вспоминала: «В случае невозможности вести ученика в самый дух произведения Скрябин заставлял воссоздавать его содержание в смысле настроения, пробуждая и развивая творческую фантазию, подыскивая яркие сравнения, сопровождая все это своим изумительным исполнением, преображавшим любые, самые незначительные моменты. Его определения всегда сразу схватывали суть и дух, иногда он делал красивый жест рукой, характеризуя „полетность“ (один из любимых его терминов) или благоуханность (позднейшее *très parfumé*). Воспринимать это было легко ибо это не было придумано, а как-то естественно сливалось с его художественно-музыкальным обликом»⁵⁶.

«Жесты должны обуславливать произведение, они должны выражать произведение»⁵⁷, — наставлял Скрябин.

Он не просто как «учитель музыки» разъяснял своим воспитанникам содержание произведения, но и как «учитель фортепианной игры» подсказывал им различные приемы воплощения, в том числе и пластические. Гольденвейзер вспоминал: «Я совсем не ожидал, что Скрябин, при его далеко не академическом подходе к искусству, окажется таким дотошным педагогом. С учеником он занимался очень тщательно: указал ему некоторые, довольно любопытные приемы движения рук»⁵⁸.

... В истории исполнительского искусства можно проследить две различные основные тенденции относительно использования артистами внешних экспрессивных приемов воздействия на публику.

Одна из них в своем крайнем выражении заключается в том, что необходимо свести к минимуму все движения выступающего на сцене (совсем убрать их нельзя, поскольку без них невозможно извлекать звук из инструмента), нужно в принципе исключить все визуальные средства влияния на аудиторию и поэтому устранить любые проявления жестикуляции и пантомимики. Эту типологическую линию с известными оговорками можно прочертить, рассматривая интересующие нас особенности исполнительских стилей Ф. Куперена, листовских антагонистов — С. Тальберга⁵⁹ и Дж. Фильда, Й. Иоахима, Т. Лешетицкого⁶⁰, листовских же (как ни странно) учеников — А. Рейзенауэра и А. И. Зилоти, а также С. В. Рахманинова, Я. Хейфеца, А. Бенедетти Микеланджели...

Другой подход, также пронизывающий всю историю исполнительства, в корне противоположен. Схематично его можно обрисовать следующим образом. Помимо практически необходимых для игры «звукоизвлекающих» движений нужно максимально культивировать движения «смыслопоясняющие», «характероуточняющие», по выражению С. Е. Фейнберга — «наглядно-выразительные»⁶¹. В эту область внешних экспрессивных приемов входит все многообразие пантомимических

⁴⁸ Морозова М. К. Воспоминания о А. Н. Скрябине // Наше наследие, 1997, № 1. С. 47, 52.

⁴⁹ Пастернак А. Л. Воспоминания. С. 143–144.

⁵⁰ Сабанев Л. С. 136.

⁵¹ Гольденвейзер А. Б. Воспоминания / сост. Е. И. Гольденвейзер, А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева. М., 2009. С. 351.

⁵² Скрябина Л. А. Воспоминания // Александр Николаевич Скрябин. Указ. изд. С. 17.

⁵³ Неменова-Лунц М. С. Цит. изд. С. 109.

⁵⁴ Оссовский А. В. Скрябин. Характеристика творчества и личные воспоминания // Фортепиано, 2007, № 2. С. 15.

⁵⁵ Там же. С. 352. Интересно, что в наши дни для раскрепощения физического аппарата и для развития пантомимического потенциала В. К. Мержанов рекомендовал инструменталистам специальные занятия. Известный пианист-педагог писал: «Я много говорил о том, что было бы хорошо ввести для пианистов курсы актерского мастерства, как у вокалистов. Мне не понятно, почему пианистов и струнников, которые тоже выходят на сцену, не обучают этому? Если бы такой курс существовал для исполнителей-инструменталистов, то мы не видели бы на сцене унылые фигуры, совершенно не отражающие художественный образ исполняемой музыки» (Мержанов В. Музыка должна

разговаривать: Сб. ст. / ред.-сост. Г. В. Крауклис. М., 2008. С. 128).

⁵⁶ Неменова-Лунц М. Орывки из воспоминаний о А. Н. Скрябине // Музыкальный современник, 1916, дек.-январь, кн. 4, 5. С. 99.

⁵⁷ Цит. по: Шаборкина Т. Заметки о Скрябине-исполнителе. С. 222.

⁵⁸ Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. С. 352. Остается пожалеть, что Гольденвейзер не описал рекомендованные Скрябиным движения. О них можно только догадываться.

⁵⁹ Любопытно, что, как свидетельствовал И. Мошелес, «Тальберг за инструментом напоминал солдата, губы которого были плотно сжаты, а сортук застегнут на все пуговицы <...> он добился такого самоконтроля благодаря курению турецкой трубки во время занятий: длина мундштука была рассчитана таким образом, чтобы вынуждать его сидеть прямо и неподвижно» (цит. по: Шонберг Г. Великие пианисты / Пер. с англ. В. Бронгулеева. М., 2003. С. 170).

⁶⁰ Можно представить, какой шок испытал бы Лешетицкий, если бы побывал на выступлении Скрябина. Для того, чтобы понять это, достаточно вспомнить приводившиеся выше описание игры русского пианиста и сопоставить их с представлениями и предписаниями знаменитого венского педагога. Последний, в частности, писал: «Нельзя также одобрить „позы“. Наиболее распространенная манера откидываться назад с мировой скорбью и игра с медленными „отрицающими“ движениями головы и с глазами, поднятыми к небу...» (цит. по: Брей М. Основы метода Лешетицкого, изданные с авторизацией мастера его ассистенткой. Пер. и науч. ред. С. М. Мальцева // Мальцев С. М. Метод Лешетицкого. СПб., 2005. С. 55).

⁶¹ Подробнее об этом см.: Меркулов А. М. С. Е. Фейнберг о жестикуляции и пластике движений пианиста // С. Е. Фейнберг. Материалы. Воспоминания. Статия. К 125-летию со дня рождения / ред.-сост. В. В. Бунин, М. В. Лидский. Астрахань, 2015. С. 217–225.

выразительных средств. Такого рода синтез существовал издревле. К примеру, в V–IV веках до н.э. был известен выдающийся танцующий автор Промом, славившийся не только искусной игрой на инструменте, но и «<...> доставлявший исключительное удовольствие мимикой и движениями всего тела»⁶². В искусстве средневековых менестрелей определенное место также занимали внешние пластические элементы⁶³. Среди представителей этого типа инструменталистов в Новое и Новейшее время можно отметить таких музыкантов, как А. Корелли, К. Ф. Э. Бах, Л. ван Бетховен, Н. Паганини, Ф. Лист, А. Г. Рубинштейн, Э. Изаи, М. Б. Полякин, В. Ландовска⁶⁴, в наши дни (конечно, очень по-разному) Г. Гульд, М. Л. Ростропович, С. Т. Рихтер⁶⁵...

Ярчайшим представителем второго типа художников, несомненно, был Скрябин, воспринимавший акт музицирования как некое синтетическое действие, когда используются все возможные исполнительские средства выражения — и собственно звуковые, и не звуковые (то есть пантомимические), и словесно-программные... Скрябин мечтал о том, чтобы даже форма храма, в которой должна была осуществляться «Мистерия», менялась в зависимости от музыкального содержания: «Это будет текучее, переменное здание, текучее, как и музыка. И его форма будет отражать настроение музыки и слов»⁶⁶. Уж если композитором предполагалось отображение музыки столь фантастическим способом, то тем более необходимым и абсолютно реальным представлялось ему отображение ее образных смыслов с помощью внешних экспрессивных исполнительских средств... Была бы возможность, Скрябин, несомненно, добавил бы еще средства цветковые, ароматические и др., что он, как известно, намеревался сделать при осуществлении своей «Мистерии».

Эта комплексность воздействия слышится в одном из его наставлений исполнителям, зафиксированном Сабанеевым: «“Это все нельзя так играть *просто*, — пояснял Скрябин, разумея под “простым”, очевидно, обыкновенное пианистическое исполнение, — тут надо *колдовать*, играя”»⁶⁷. В связи с этим сразу же вспоминаются бальмонтские стихотворные строчки о Скрябине, в которых колдовство «зарифмовано» с телесной пластикой движений рук и тела: «И тот, в ком гений неослабен, / Кто весь — *колдующий извив*, / Огневзметенный лунный Скрябин <...>»⁶⁸. Приведенные слова Бальмонта настолько точно и образно передают сущность скрябинского искусства (в том числе и его мимико-жестовую составляющую), что мы, немного переиначив, поместили их в заголовок нашей статьи.

К этим словам можно было бы добавить следующие строки того же Бальмонта об играющем Скрябине и магической

(«светлая жуть») атмосфере скрябинского музицирования. В этих строках впечатляюще отражены проявления мимико-жестовой и пластически-двигательной экспрессии исполнителя: «... Когда он начинал играть, из него как будто выделялся свет, его окружал воздух колдовства, а на *поблудневшем лице* все огромное и огромное становились *его расширенные глаза*... Чудилось, что не человек это, хотя бы и гениальный, а лесной дух, очутившийся в странном для него человеческом зале, где ему, *движущемуся в ином окружении и по иным законам*, и неловко и неуютно...»⁶⁹.

Столь же поразителен и пантомимически нагляден еще один образ Скрябина, начертанный его знаменитым современником: «Рассыпав вихри искр в пронзенной мгле, // В горенье жертвы был он неослабен. // И так он *вплыл* в пламенном жерле...»⁷⁰. Конечно, в данных поэтических строчках заключено очень многое: и неутомимое творческое горение композитора, и его излюбленные образы, и не в последнюю очередь извивающаяся фигура исполнителя, «горящего», «сжигающего себя» за инструментом...

Самые близкие по духу исторические аналогии Скрябину в пластической сфере — сценические облики Листа и отчасти Шопена⁷¹. Если Э. Ганслик именовал (не без иронии) явление Листа на эстраде как «театр Листа», то бытие Скрябина за ролям можно было бы тоже обозначить (уже без иронии) как «театр Скрябина», «театр одного “актера”». Исследователь, пересказывая впечатления современников от внешнего облика Листа на сцене, отмечал: «Артист быстро выходил, поспешно кланялся и “не садился, а кидался к фортепиано”... Играл обычно с большим возбуждением. Бывал чрезвычайно подвижен, а тонкие руки энергично выбрасывались и откидывались. Голова часто запрокидывалась назад. Привычный жест — отбрасывание волос во время игры (в Петербурге и Москве находили сходство Листа с Гоголем). Роль мимики огромна. Даже по одному только лицу можно было судить о характере исполняемого им произведения»⁷².

Уже по этим описаниям легко понять, насколько близкими были «пантомимические портреты» Скрябина и Листа в деталях и насколько единым (хотя, понятно, не идентичным) был общий подход к рассматриваемой сфере исполнительского искусства.

С Шопеном русского пианиста роднили изысканность и аристократизм внешних форм выражения, не говоря о subtilности фигуры и актерских способностях. Для подтверждения достаточно привести восхитительное листовское описание внешности и манер Шопена: «Весь его облик напоминал цветок вьюнка, покачивающий на необычайно тонком стебле венчики чудесной расцветки — из такой благоуханной и нежной ткани, что рвется при малейшем проникновении... Жесты были изящны и выразительны... Он был неистощимо изобретателен в потешной пантомиме. Он забавлялся часто воспроизведением в своих комических импровизациях музыкальных оборотов и приемов некоторых виртуозов, имитировал их жесты и движения, выражение лица — с талантом, вскрывающим в одно мгновение всю их личность»⁷³.

Значение скрябинской пластики движений удачно определил известный болгарский пианист-педагог, замечательный интерпретатор Скрябина — Атанас Куртев, хотя ее он подробно не прослеживал, а лишь затронул в связи с проблемой агогики. Болгарский музыкант писал: «Влияние скрябинской агогики

⁶² Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 129.

⁶³ В работе М. А. Сапонова можно найти несколько показательных свидетельств на этот счет: «Красноречивы изображения портатива в руках менестреля, изогнувшегося в танце, в миниатюрах начала XIV века, особенно если “танцующий органист” поднимает свой инструмент высоко над головой»; «перемещение виллы с колен на плечо позволило менестрелю играть свободно передвигаться и даже танцевать»; «в рекомендательном письме... говорится: “Ответчик... показывает себя как хороший Musicus, особенно в пении как тенор и как приличный танц-органист”» (Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М., 2004. С. 166, 167, 341).

⁶⁴ См. об этом в кн.: Шекалов В. А. Ванда Ландовска и возрождение клавесина. СПб., 248–252. Показателен уже заголовок раздела: «На концертной эстраде. Комплексность воздействия».

⁶⁵ Г. Г. Нейгауз на конкретных примерах невольно раскрывал эти отличающиеся типы артистического поведения на концертной эстраде, сравнивая сценическую пластику Рихтера и Станислава Нейгауза: «Первый “играет” всем телом, почти как актер, — конечно, совсем ненамеренно, — стихийно, так ему нужно, так хочется; второй — сидит как в старину сидели, предельно спокойно и “благородно”, изредка только наклоняясь к клавиатуре для извлечения большого forte» (Нейгауз Г. К чему я стремился как музыкант-педагог. К столетию Московской консерватории // Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1975. С. 90).

⁶⁶ Цит. по: Сабанеев Л. С. 174. Подчеркнуто Сабанеевым. — А. М.

⁶⁷ Сабанеев Л. С. 162. Курсив Сабанеева. — А. М.

⁶⁸ Бальмонт К. Д. Несобранное и забытое из творческого наследия: В 2 т. Т. 1: Я стих звенящий: Поэзия. Переводы / Сост., общ. ред., статья, примеч. и коммент. А. Ю. Романова. СПб., 2016. С. 230. Добавим, что слово «колдовать» в ряде словарей толкуется не только как «воздействовать на людей и природу при помощи мистических приемов», но подразумевает также некий визуальный аспект действия — «делать какое-либо дело сосредоточенно и со значительным видом» (см.: Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 2006. С. 439).

⁶⁹ Бальмонт К. Д. Избранное. М., 1983. С. 630 (курсив мой. — А. М.).

⁷⁰ Там же. С. 626 (курсив мой. — А. М.).

⁷¹ Черты «преемственности и органического сходства» пианизма Скрябина с некоторыми особенностями исполнительских стилей Шопена и Листа в более широком контексте отмечал Сабанеев. В частности, он выделял такие элементы сходства с Листом, как «аффектация игры и присутствие несомненной позы при исполнении» (Сабанеев Л. Скрябин. С. 181. Курсив Сабанеева. — А. М.).

⁷² Будяковский Л. Ференц Лист. Пианист. Педагог. СПб., 2012. С. 32.

⁷³ Лист Ф. Ф. Шопен. 2-е изд. / пер. и примеч. С. А. Семеновского. Общ. ред. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна. М., 1956. С. 247–248.

можно проанализировать также в сфере фортепианной артикуляции, в субъективной внутрислуховой “расстановке” звуковысотных тембродинамических зон в представлении исполнителя и даже — в пианистической жестике. Судя по отзывам о концертных выступлениях Скрябина, этот визуально более доступный фактор (жест) также занимал немаловажную позицию в его исполнительской практике. Никогда не становясь самоцелью, он умел не только “подсказывать” творческую идею, но способствовал доведению авторского замысла до публики, помогал образному восприятию слушателя, как и более правдивому пониманию тех психологических состояний, через которые продвигался музыкальный процесс. Очевидно, скрябинский жест стимулировал и непосредственное сопереживание аудитории интонационным дыханием музыки. Он передавал всю гибкость агогики в изящном ее зрительном эквиваленте <...>⁷⁴

В разделе «Скрябин-пианист» одной из своих книг Сабанев более широко и обобщенно (и, может быть, даже с некоторыми преувеличениями) рассуждал о значении незвуковых факторов в скрябинских сочинениях и их исполнении: «Кто чувствует музыку Скрябина, тот поймет, насколько малую часть создания занимает в ней специально чисто звуковая сторона, и как велики в ней элементы колористических, пластических видений и сила словесно-декламационной магии, гипноз ритмо-форм. Центр тяжести этих произведений часто лежит далеко от чисто музыкальной сферы. И сам композитор это чувствовал инстинктом великого воплотителя-творца. Недаром так сильно в нем было стремление к синтетичности не только грезы, но и воплощения, к тому, чтобы ограничить свои творения плоскостями соприкосновения с физическим планом не только в одной звуковой области, но и во всех других областях»⁷⁵.

...В конце нашего повествования, наверное, следует задать наивным практическим вопросом: необходимо ли современному пианисту и дирижеру использовать при исполнении музыки Скрябина приемы мимики и жестике. Из богатейшего скрябинского же арсенала внешних артистических суггестивных средств? Конечно, нужно знать и учитывать синтетичность мышления композитора, его приверженность идее синтеза искусств, особенности исполнительского воплощения им своей музыки и как-то согласовывать с этим свои исполнительские намерения и решения. Но это, разумеется, никак не означает, что следует непременно пытаться копировать те конкретные скрябинские исполнительские приемы, которые стали предметом подробного освещения и изучения в данной статье.

Внешний облик и сценическое поведение выдающихся интерпретаторов Скрябина подтверждает это. В самом деле, В. В. Софроницкий или С. Т. Рихтер выглядели за роялем совсем иначе, чем автор (да и по многим исполнительским параметрам они играли совсем по-другому), но тем не менее были замечательными скрябинистами. Неудача Рахманинова с исполнением скрябинских сочинений *сразу после смерти композитора* во многом объясняется тем, что он выступал тогда, когда уникальная авторская манера игры (в том числе его мимико-жестовая экспрессия), была еще жива в памяти слушателей. Выступая же *позднее* с отдельными скрябинскими сочинениями и там, где Скрябина *не слышали и не видели*, Рахманинов уже не подвергался такой критике.

Поучителен также пример Лядова-пианиста, музицировавшего в частных домах. Обладая сходством со Скрябиным в приемах исполнительской выразительности — «эстетически изящное интонирование», «дивный, мягкий, точно ласкающий удар», «утонченнейшая, напоминающая скрябинскую педализация»



(Асафьев⁷⁶) и т. д., — Лядов выглядел за роялем совсем иначе. Современник описывал: «Подходил он к инструменту медленно и внутренне торжественно, садился тяжело и просто, скромно и незаметно клал красивые руки на клавиатуру. Это не было прикосновение виртуоза-техника, это не был полуневрастенический, полужестатический налет Скрябина, это было эпически спокойное, мощное приближение властелина к своему царству... Игра Анатолия Константиновича была в высшей степени пуристична. Ни одним мускулом не двинет больше, чем это строго необходимо. Почти не видно, как поднимаются и опускаются пальцы»⁷⁷.

При этом Лядов с большим успехом исполнял и те свои сочинения, которые стилистически близки композиторской манере его друга Скрябина, которого, как мы помним, он критиковал за рисовку в процессе игры...

Разумеется, пытаться подражать Скрябину (как и любому другому оригинальному артисту) бессмысленно, да это и невозможно — тем более, когда речь идет о столь неповторимом человеке, каким был Скрябин. Вспоминаются замечательные слова Бальмонта о его великом современнике: «Есть гении, которые не только гениальны в своих достижениях, но гениальны в каждом шаге своем, в улыбке, в походке, во всей своей личной запечатленности. Смотришь на такого — это дух, это существо особого лика, особого измерения»⁷⁸.

Гениален и неповторим был Скрябин во всем — и в своем композиторском творчестве, и в своем исполнительском искусстве — в своей игре и таком ее частном, но важном проявлении, как пантомимическая выразительность или мимико-жестовая экспрессия. ■

⁷⁴ Куртев А. О некоторых аспектах пианистического стиля А. Н. Скрябина // Ученые записки. Вып. 6 / сост. и общ. ред. В. В. Рубцовой. М., 2011. С. 162–163.
⁷⁵ Сабанев Л. Скрябин. С. 186–187.

⁷⁶ Асафьев Б. В. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Шопен, каким мы его слышим / Сост.-ред. С. М. Хентова. М., 1970. С. 74.

⁷⁷ Городецкий С. Портрет Ан. К. Лядова // Ан. К. Лядов. Петроград, 1916. С. 111.

⁷⁸ Бальмонт К. Д. Звуковой зазыв // Бальмонт К. Д. Автобиографическая проза. М., 2001. С. 513–514.



РУССКАЯ ЗВЕЗДА НА БЕРЕГАХ РЕЙНА

Анастасия Волчок — выпускница Московской консерватории и музыкального факультета Университета в Мэриленде, победительница Международного конкурса в Цинциннати. Она живет в Швейцарии и выступает по всему миру. Среди дирижеров, с которыми ей довелось музицировать, — Валерий Гергиев, Михаил Плетнев, Марио Вензаго, Роман Кофман и Гидон Кремер. В декабре 2016 Анастасия была приглашена для участия в концерте-открытии фестиваля «Лики современного пианизма» в Мариинском театре.

— *Вы — русская пианистка. Однако в нашей стране Вас знают меньше, чем в Европе. Расскажите о себе, о том, как складывалась Ваша творческая судьба.*

— Мои родители — пианисты. Папа принадлежит к петербургской школе, мама — к московской. Они оба стали лауреатами Конкурса имени Баха в Лейпциге, где и познакомились [речь идет о конкурсе 1976 года, тогда лауреатами первой и второй премий стали, соответственно, Михаил Волчок и Лариса Дедова — прим. ред.]. Таким образом, музыка вокруг меня звучала с младенчества. Я буквально выросла в стенах Московской консерватории, поскольку ходила туда каждый день.

Обучаться музыке я начала в Гнесинке у замечательного педагога Татьяны Николаевны Зайцевой. Потом в девятом классе перешла в ЦМШ к Евгению Малинину. Конечно, занималась и с мамой — Ларисой Дедовой. Затем я уехала из России в Европу учиться и осталась там жить. В Швейцарии училась у Рудольфа Бухбиндера, позже закончила докторат в Америке у Сантьяго Родригеса.

— *Ваши педагоги принадлежали к абсолютно различным исполнительским традициям. Что общего и в чем отличия их методик?*

— Малинин и Дедова большое внимание уделяли культуре звука. Бухбиндер, в основном, работал со мной над классическим репертуаром — Бетховен, Брамс. В его манере изложения все более точно, структурно. У него я мало играла Рахманинова и русской музыки.

Родригес — кубинский пианист, очень эмоциональный, представитель совершенно другой культуры.

Получилось, что элементы моего профессионального мастерства сложились, как пазл, из различных исполнительских школ.

— *Продолжаете ли Вы показывать новые программы кому-то из педагогов?*

— Уже нет, стараюсь постигать музыку самостоятельно.

— *Каковы отношения между студентом и профессором в классах Малинина, Бухбиндера, Родригеса?*

— У Бухбиндера каждый урок был, как мастер-класс: все студенты сидели в классе и должны были слушать друг друга. То же было и в Московской консерватории, но здесь это распространенная и давняя традиция. Просто слушая других студентов, исполняющих то же сочинение, что и ты, можно каким-то непостижимым образом выучить его. Бухбиндер с утра приезжал преподавать, а вечером играл концерты.

— *Как часто он давал уроки?*

— Может быть, пару раз в месяц, это обычная практика.

— *Судя по внушительной дискографии, Ваш репертуар весьма широк. Есть ли стиль, направление или творчество композитора, которые Вам особенно близки?*

— Обычно тот композитор, которого я в данный момент играю, и есть главный для меня. Когда я записывала Гольдберг-вариации, я с головой погружалась в творчество Баха. Сейчас много исполняю Стравинского и очень увлечена его музыкой.

— *Вы выступали со многими выдающимися дирижерами, в том числе с Валерием Гергиевым, Михаилом Плетневым. Можете ли вы выделить какие-то особенности в их работе с оркестром, с солистом?*

— Они совершенно разные личности; и Плетнева, и Гергиева оркестранты очень любят, внимательно слушают.

Меня поражает мгновенная скорость воспроизведения музыкальной идеи, насыщенность и темп работы с такими мастерами. Конечно, во время концерта многое рождается «здесь и сейчас», с одной стороны, есть момент непредсказуемости, а с другой — создается ощущение, как будто все это было запланировано.

— *Гленн Гульд очень скрупулезно относился к процессу записи. Он много раз переписывал эпизоды, которые казались ему не очень удачными. Святослав Рихтер, наоборот, исполнил все от начала до конца. Как этот процесс происходит у Вас?*

— Я пишу обычно очень быстро. В случае с Гольдберг-вариациями я проиграла их два раза подряд, а потом выбирали из двух вариантов. На мой взгляд, в таком случае не теряется ощущение сиюминутности, спонтанности, интуитивности исполнения. Я не люблю много «склеивать». Хотя в моей практике был эпизод, когда мы записывали в Германии «Ромео и Джульетту» и «Золушку» Прокофьева. Очень много приходилось «клеить».

— *Расскажите о музыкальной жизни в Европе. Легко ли собрать публику? Что преимущественно звучит с эстрады?*

— В Европе исполняется много современной музыки, но в основном — классический репертуар. В отличие от российской публики, значительную часть которой составляют молодые люди, в Европе на классические концерты ходят люди немножко постарше. Там есть проблема — «загнать» молодежь на концерты. В Америке совсем другая история.

— *Какой репертуар нужно взять исполнителю, чтобы иметь успех в Америке?*

НОВОЕ ИМЯ



— Там очень любят Рахманинова, Чайковского, Брамса — то есть «хиты». В Европе другая публика, можно сказать, более интеллектуальная. Стравинский там «идет» довольно хорошо. А в Америке многое зависит от города. Например, в Нью-Йорке, Вашингтоне публика весьма образованная.

— **Где Вам наиболее комфортно выступать?**

— Мне очень комфортно было выступать здесь [на фестивале «Лики современного пианизма», декабрь 2016 — прим. ред.]. Была какая-то особенная, теплая, очень светлая атмосфера. Я люблю играть в больших залах, мне в них приятнее и комфортнее. Чем больше зал — тем лучше. Мне очень понравился зал в Женеве, «Виктория-холл», а также зал на Тенерифе. Это современное, очень интересное сооружение прямо на берегу океана.

— **Есть ли у европейской публики определенные ожидания в отношении Вас как русской пианистки или национальная принадлежность не имеет значения?**

— Я не знаю, имеет ли это значение в реальности, но всегда преподносится как нечто особенное — русская пианистка, русская школа. Мне приятно!

— **Исполняете ли Вы современную музыку? Может быть, есть любимые современные композиторы? Как вообще к этому направлению относятся в Европе?**

— У меня отец пишет музыку. Он пианист, но иногда и сочиняет. Недавно я исполняла его прелюдии. Есть замечательный молодой венгерский композитор Мартон Иллеш. Его музыка мне очень нравится.

В Европе принято ставить в программу современные сочинения. Например, в Базеле, где я живу, есть пять концертных серий, это что-то типа наших филармонических абонементов. Одна серия целиком посвящена современной музыке. Но если говорить об успешном с коммерческой точки зрения мероприятии, то лучше не ставить в программу только современную музыку, а «разбавлять» чем-то классическим.

— **Как Вы формируете репертуар? Исполняете, что желаете, или Вам заказывают то или иное произведение?**

— Если речь идет о концерте с симфоническим оркестром, то, конечно, мы договариваемся с дирижером. Что касается сольного репертуара, то тут полная свобода. Сейчас я увлекаюсь Стравинским и исполняю его. Мои агенты меня никогда не ограничивают в выборе сочинений, и в сезон я предлагаю 3–4 программы. Постоянно учу что-то новое, расширю репертуар.



© Anne-Laure Lechat

— **Есть мнение, что сейчас эпоха больших художников в искусстве (в основном, композиторском) миновала. Вы с этим согласны?**

— Современный мир перенасыщен информацией. Я думаю, что большинству просто некогда остановиться и прислушаться, заметить действительно талантливого музыканта. Слишком много шума в жизни, который захватывает наше внимание в ущерб чему-то важному. А талантливые исполнители и композиторы есть, их не стало меньше.

— **Многие музыканты не обучают своих детей музыке, понимая, насколько это тяжелая доля — быть музыкантом. А Вы?**

— У меня очень музыкально одаренный сын. Конечно, он играет на фортепиано. Но не могу назвать его занятия профессиональными. Я не хочу давить на него, мне важно, чтобы он сам решил серьезно заниматься музыкой. И если он такое решение примет, я буду счастлива.

— **Вам не кажется, что в юном возрасте ребенок не всегда способен точно определить, кем он хочет стать?**

— Конечно, я буду стараться помочь ему определиться. Но ребенок все равно чувствует, к чему у него есть склонность. Вообще, сейчас дети, как современная музыка: мы иногда их не понимаем.

— **Блиц из банальных вопросов. Ваш любимый писатель?**

— Булгаков.

— **Ваше хобби?**

— Живопись, я пишу картины. Также в этом году вышел сборник моих стихов.

— **Последний концерт или культурное событие, на котором Вы были?**

— Концерт Григория Соколова в Базеле.

— **Ваши творческие планы?**

— Сейчас я готовлюсь выступать с музыкой Стравинского и собираюсь записывать новый диск. В планах концерты Моцарта, квинтеты Танеева и Франка. Кроме того, по моей просьбе американский композитор Джефф Шелл сделал аранжировку соль-мажорного концерта Равеля для фортепиано с 15-ю инструментами, натолкнула на эту идею музыка до-мажорного концерта Моцарта, этот концерт можно исполнять и в камерном варианте, и с квинтетом. Думаю, это весьма интересный и перспективный проект. Нынешний сезон очень насыщен, помимо собственных концертов провожу фестиваль в Базеле с 2016 года, приезжают замечательные молодые артисты. В центре внимания — фортепиано и новые таланты. В марте «зимнее» издание: будут проект с произведениями Всеволода Задерацкого, концерт барочной музыки, Валерий Гергиев и Мариинский оркестр с замечательной программой из произведений Прокофьева и Малера. Фестиваль так и называется «Звезды на Рейне». ■



Гульнара АЗИЗ

ТАШКЕНТ—МОСКВА— ТАШКЕНТ—БИЛЬКЕНТ

Рассуждая о «музыкальной загранице», мы, как правило, имеем в виду Европу, Китай или США. Турция же известна другими достопримечательностями и преимуществами. Однако музыкальное искусство границ не знает. В декабре 2016 года на фестивале «Лики современного пианизма» в проекте «Дети — детям» участвовал юный пианист из Турции Туна Бильдин, выступивший весьма достойно. Его педагог — Гульнара Азиз. Талантливая пианистка, воспитанница профессора Алексея Наседкина в Московской консерватории, она уже много лет живет и преподает в Турции. В беседе с корреспондентом нашего журнала Гульнара Фаттаховна Азиз рассказывает о бытовании классического музыкального искусства и образования в стране, находящейся на пересечении культурных, политических, этнических и религиозных векторов развития истории.

— Для нас — русских — Турция является в первую очередь курортом, где «все включено». Вы же там трудитесь на ниве музыкального образования. Расскажите о своем профессиональном пути и о том, как Вы оказались в Турции.

— Я родом из Ташкента. Начинала заниматься в музыкальной школе, которая теперь является главной, республиканской и носит имя В. А. Успенского. Училась я у жены самого Успенского, Ксении Михайловны.

Должна сказать, что мне очень повезло в моей жизни с педагогами. Это были и прекрасные музыканты и замечательные люди. В седьмом классе я приехала в Москву, поступила в ЦМШ к Тамаре Александровне Бобович. Она из тех первых педагогов, которые работали с основания ЦМШ: Т. Кестнер, Е. П. Ховен, Тамара Александровна, А. С. Сумбатян — вот эта плеяда. Тамара Александровна очень глубокий, знающий и чуткий педагог, изумительно преподавала, дала нам отличную профессиональную

школу. Окончив ЦМШ, я поступила в Московскую консерваторию к Алексею Аркадьевичу Наседкину. У него же закончила и аспирантуру. Это были очень хорошие годы во всех отношениях: молодость, Москва... Алексей Аркадьевич был замечательным музыкантом, с потрясающим чувством стиля, вкуса. К большому сожалению, он довольно рано ушел из жизни.

— Интересно, какой стиль работы у него был?

— Он был весьма немногословным человеком. Но то, что говорил, было в самую точку. Когда я к нему поступила, он был еще совсем молод, всего на десять лет старше меня. Тогда он только начинал свою педагогическую карьеру и возможно поэтому не слишком глубоко занимался технической стороной дела, может быть, ему это было не интересно. Но в смысле музыки — потрясающе. Он ведь продолжает линию Нейгауза, Наумова.

Но, по правде говоря, основную базу мне дала Тамара Александровна, в том

числе и технологическую. Помню, я даже из консерватории иногда к ней приходила: «Тамара Александровна, что-то не получается». Она: «Ну, поиграй». И подсказывала, как сделать так, чтобы все получалось. А с Алексеем Аркадьевичем мы говорили больше об образах, о музыке вообще.

После консерватории я уехала в Ташкент, работала солисткой филармонии и преподавала в консерватории. Проработала там 15 лет, стала доцентом.

Потом наступили сложные 90-е годы, я думаю, многие это хорошо знают и помнят, было трудно и тяжело во всех отношениях, выехать из Ташкента было невозможно. Мой муж — скрипач, играл в камерном оркестре. И однажды приехал из Турции один господин, чтобы познакомиться с музыкальным образованием и уровнем исполнителей Ташкентской консерватории, с целью пригласить музыкантов для работы на музыкальном факультете в Билькентском университете в Анкаре (Билькентский университет считается одним из лучших в Турции). Там как раз



создавался симфонический оркестр при университете, руководство приглашало музыкантов из других стран и постсоветских республик, в итоге получился довольно интернациональный коллектив. Как оказалось, господин из Турции, профессор Ерсин Онай был организатором и деканом музыкального факультета — он послушал молодой оркестр и пригласил весь коллектив. Основателем этого Университета являлся ныне покойный Ихсан Дограмаджи, выдающийся деятель, человек, вкладывавший свои деньги в развитие образования и культуры своего народа. До Билькентского университета им были созданы и впоследствии подарены государству еще два университета, школы в Ираке, откуда он родом, и Турции. Профессор Ерсин Онай блестяще руководил факультетом до 2002 года.

Сначала муж уехал, а потом и я с детьми. Сыграла там концерт, и меня пригласили преподавать на музыкальном факультете. И, конечно, играю сама — не могу сказать, что очень часто, но по мере

сил и возможностей стараюсь выступать. Таким образом, уже более 20 лет я преподаю в Турции, среди моих учеников есть лауреаты международных и национальных конкурсов. В 2011 году мне присудили престижную Премию Доницетти как лучшему педагогу года.

— Значит, Вы продолжаете исполнительскую карьеру в Турции?

— Конечно, ведь в Ташкенте я довольно много играла и с оркестром, и соло. Но в Турции на меня свалилась сразу очень большая нагрузка, и поэтому для себя времени оставалось мало. И тем не менее несколько концертов в год я обязательно даю, играю также и камерную музыку.

Последняя моя программа состояла из «Серьезных вариаций» Мендельсона и четырех баллад Шопен, не так давно играла весь цикл «Времена года» Чайковского, сонаты Бетховена, еще Шопена.

— Несмотря на то, что Узбекистан и Турция имеют много родственных

связей, все-таки Узбекистан — это бывшая советская республика, для которой характерен был менталитет большой Родины — Советского Союза. Почувствовали ли Вы разницу в духовных, социальных основах, когда переехали в Турцию?

— Когда мы только приехали, казалось, что все чуждо. Но когда я была в Европе, то чувствовала себя более «инородной», чем тогда в Турции. Кроме того, турецкий язык оказался довольно близким узбекскому, они имеют общие тюркские корни, поэтому общение для меня не стало большой преградой.

А по духу народ оказался довольно близким нам. Люди там очень гостеприимные, теплые, отзывчивые, относятся друг к другу с большим пониманием и уважением. Конечно, везде есть исключения, но те, с кем приходилось общаться мне, именно такие.

Люди очень тянутся к искусству, к музыке. Каждую неделю в нашем университете проходит концерт симфонической музыки, приезжают солисты и дирижеры



самого высокого уровня из разных стран. Интерес к музыке очень велик.

— Как много у Вас учеников?

— В классе обычно 12–13 человек. Причем дети действительно очень способные и одаренные, просто они изначально не получают хорошей школы. Много сил и работы уходит на то, чтобы дать им основы музыкального образования, заниматься аппаратом, научить их слышать и слушать. У них нет нашей системы образования.

— Мы ничего не знаем про турецкую систему музыкального образования...

— Существуют консерватории в больших городах, при них есть училища. До училища с 5 или 6 класса есть музыкальные школы, также относящиеся к консерватории, но с 7 лет до 11–12 они занимаются или частно, или вообще начинают только в 12–13.

В Билькенте при факультете тоже вначале была школа с 6-го класса, но мы убедили нашего декана и открыли школу с 1-го класса, и теперь приходят дети учиться с пяти-шести-семи лет.

— Эта школа организована по типу нашей музыкальной школы?

— Да, там работает много азербайджанцев, русских, узбеков, которые прекрасно знают нашу систему, а многие даже учились в Москве. Мы были очень рады, что руководство Университета пошло нам навстречу, потому что теперь мы имеем возможность подготавливать «кадры», давать с детства какую-то профессиональную базу, и дети постепенно развиваются. А до этого они приходили в школу в 12, в 13 лет.

— В 13 лет начинали заниматься «с нуля»?

— Да, с нуля. Мы просто проверяли у них слух, ритм. В Турции есть очень много всевозможных частных музыкальных курсов, но они не рассчитаны на профессиональное обучение.

— В России педагог — это своего рода гуру для студентов. В Европе педагог — это человек, который просто что-то советует. Как в Турции с этим делом?

— Наверное, в Турции отношение к педагогу ближе к европейскому типу. Но у меня со студентами очень хорошие отношения, они все мне как дети. Я их очень люблю, и они отвечают взаимностью. Способных студентов я отправляю учиться после консерватории к другим педагогам: к И. Плотниковой, к Э. К. Вирсаладзе, к Д. Алексееву. Они могли бы и остаться, но я хочу, чтобы они больше увидели и услышали, больше познали в мире искусства. Все-таки есть какой-то срок — пять-восемь лет, которого достаточно для обучения у одного педагога. Дальше нужно узнавать что-то новое. Если человек способный, талантливый, то за это время может многое взять от педагога.

— В России, если посмотреть на гендерный состав музыкальных заведений, он в основном женский. А как в Турции?

— За все время преподавания в Турции у меня закончило примерно 25–30 человек, и девочек среди них было очень мало. Надо сказать, что в Турции в принципе больше мужского населения.

— У нас не последнюю роль играет то, что профессию музыканта считают не слишком престижной.

— Там тоже этот момент есть.

— Как вообще живет музыкантам в Турции?

— Устроиться на работу непросто, консерваторских мест мало. Но все как-то устраиваются, в основном ведут курсы, о которых я говорила.

— Многие наши выпускники не видят для себя перспектив в России и стараются уехать в Европу, США или даже Китай. Может быть, им стоит обратить внимание на Турцию?

— Не знаю. В Турции найти работу трудно. Правда, можно играть концерты. Но получить место в вузе могут лишь единицы, при этом, наверное, они должны иметь какую-то поддержку. Кроме того, направление политики в Турции сейчас не очень светское. Когда мы приехали, там открывались оркестры и музыкальные театры. Сейчас — наоборот, процесс как бы замедлился.

— Вы хотите сказать, что происходит исламизация общества?

— Да, что-то меняется... Пока что мы в Билькенте этого не очень ощущаем, здесь особая атмосфера, работает много иностранцев, прекрасные условия для жизни, все очень цивилизованно. Но если заглянуть в глубинку, то там все не так просто.

— А как обстоят дела с культурной жизнью? Многие ли ходят на концерты?

— Культурная жизнь довольно активна. В Анкаре есть оперный театр с хорошими солистами, два симфонических оркестра, три консерватории, из них старейшая в стране консерватория при Хаджеттепе Университете. На концерты Билькентского оркестра билеты всегда распроданы.

— Что же в театре ставят?

— Очень многое, у них обширный репертуар. При этом зал всегда полный.

— Кто ходит на спектакли чаще: старшее поколение или молодежь?

— Молодежь с удовольствием идет на концерты, так же как и старшее поколение. Публика самого разного возраста.

— Есть ли какая-то специфика преподавания именно турецким детям в отличие от наших?

— С ними надо быть более терпеливыми и мягкими, потому что здесь более требовательно относятся к педагогу, к его манере общения. Сильно давить нельзя. Вернее, давить надо, но не сильно (смеется).

— *А как в Турции обстоят дела с музыкальными инструментами? У нас степень изношенности роялей в учебных заведениях часто запредельная.*

— Зато в России инструменты изначально были очень хорошие. Когда открывалась Билькентская консерватория, оптом закупили много корейских роялей Young Chang — довольно средние инструменты. Сейчас постепенно инструментальный парк обновляют, покупают, в основном, Yamaha. Steinway только на больших концертных площадках. Думаю, что и в других консерваториях похожая ситуация.

— *Кого из пианистов в Турции любят, ценят больше всех?*

— Мне из пианистов очень нравится Хусейн Сермет. Он лауреат Конкурса Королевы Елизаветы в Брюсселе. Любят Фазила Сая, Идиль Бирет, Гульсин Онай. Из молодого поколения очень яркий исполнитель Гокхан Айбулус, который учился в Москве.

— *Хусейн Сермет получил образование в Турции?*

— В Турции он получил основное образование, но потом обучался в Париже, где и остался жить. Но он постоянно играет в Турции и является одним из сильнейших турецких пианистов.

У них есть целая плеяда пожилых пианистов, которые в свое время получили стипендию для особо одаренных детей. Их в основном отправляли учиться в Париж. Это, например, Идиль Бирет, Айшегюль Сарыджа.

— *Слушают, знают ли в Турции русских великих исполнителей?*

— За всех я не могу сказать, но в нашей школе студенты, конечно, и слушают, и знают. Любят Рихтера, Гилельса, вообще нашу старую фортепианную школу. Из современных исполнителей им очень нравятся Плетнев, Трифонов.

— *В Европе есть клише: если педагог из России, то он замечательно занимается музыкой Рахманинова, Чайковского и т.п., а вот классику лучше проходить у европейцев. Есть ли что-то подобное в Турции?*

— Такой установки нет, но я слышала мнения, что, мол, я занимаюсь только техникой, потому что все русские очень техничные и уделяют этому огромное внимание. Мне это, конечно, смешно — дай Бог всем уметь заниматься техникой, чтобы сделать ее и певучей, и мелодичной, чтобы все было озвучено. Когда пианист «бежит по верхам» корявыми пальцами — это не техника. Мастерство должно позволять выразить нечто глубокое.

Я действительно уделяю большое внимание тону, красоте звука, его полноте — это от Тамары Александровны, которая всегда требовала «добираться до дна», не терпела поверхностную игру. Также мне много приходится работать со студентами над их физической свободой во время игры, чтобы никакое напряжение не мешало им выражать свои чувства и мысли.

— *Как относятся в Турции к современной музыке и как часто ее исполняют?*

— Современные сочинения звучат в концертах не так часто, как классическая музыка. В Билькентском университете на музыкальном факультете проводится фестиваль современной музыки, исполняются произведения молодых композиторов, в концертах чаще звучит музыка современных турецких классиков — А. Сайгуна, У.Д. Еркина. К ней относятся с интересом.

Известный турецкий композитор XX века — Ахмед Аднан Сайгун. У него есть очень интересные вещи. Часто исполняются его циклы прелюдий и этюдов. Характерная черта его музыки — это синкопированный ритм, нестандартные размеры: 7/8, 5/8, которые, к тому же, постоянно меняются. Но турецкие студенты хорошо чувствуют эти ритмы и быстро осваивают — это их природная особенность.

— *Формирование исполнительской школы в Китае шло под сильнейшим влиянием русских традиций. А какие корни имеет исполнительская традиция в Турции?*

— Изначально — французские, потом появились и немецкие. Раньше одаренных детей специально отправляли учиться в Париж или Германию. Но к русской школе они тоже относятся хорошо.



— *Есть ли у Вас любимый афоризм или высказывание о музыке?*

— У Пушкина есть замечательные слова: «Одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия». ■





ИЗ ГЛУБИН ИСТОРИИ МИРОВОГО ПИАНИЗМА

Среди выдающихся пианистов XX века незаслуженно забыто имя Лео Сироты. Он родился на Украине и в силу определенных политических обстоятельств стал эмигрантом. Творческая деятельность Лео Сироты не имела широкого резонанса в Советском Союзе. Поэтому имя его известно лишь узкому кругу музыкантов. Его творческий вклад в музыкальную культуру необычайно широк и многогранен: как пианист он выступал в Нью-Йорке, Москве, Харькове, Вене, Китае, Японии; был педагогом, воспитав огромное количество выдающихся пианистов в Японии, которые и в наши дни сохранили его школу и концертируют по всему миру.

Лео Сирота родился 22 апреля (4 мая) 1885 года в городе Каменец-Подольский Подольской губернии Российской империи, ныне Хмельницкой области. Город Каменец-Подольский отличался интенсивной музыкально-культурной жизнью, что и привлекало многих композиторов, фольклористов. Здесь происходило становление мастерства многих музыкантов. Так что почва для воспитания юного пианиста была достаточно поэтичной и творческой.

Всю жизнь Лео Сирота пользовался псевдонимом, но настоящее его имя — Лейба Григорович. Точно неизвестно, откуда происходит псевдоним, но появился он очень рано. Можно предположить, что Лео использовал фамилию кантора местной синагоги, тезки отца, а также известного еврейского музыканта XX столетия Герсона Сироты. И по традиции в еврейских семьях принято при рождении давать мужчине руф номэн — имя, которым вызывают в синагоге, поминают в молитвах. Обычно руф номэн — имя из еврейской Библии или Талмуда, которое, видимо, и использовал Лео.

Первым учителем Лео по фортепиано был Михаил Винклер, который снимал комнату в доме семьи. Видимо, семья Григоровичей не думала, что из маленького мальчика в будущем вырастет большой музыкант, когда закладывался фундамент профессионализма. Однако уже в возрасте девяти лет Лео давал концерты. Не заметить талант было сложно, поэтому Игнац Падеревский предложил мальчику учиться у него. Родители Лео

отказали И. Падеревскому, но уже через год, в 1895 году, отправили сына учиться в Киевское музыкальное училище по классу фортепиано у Григория Ходоровского.

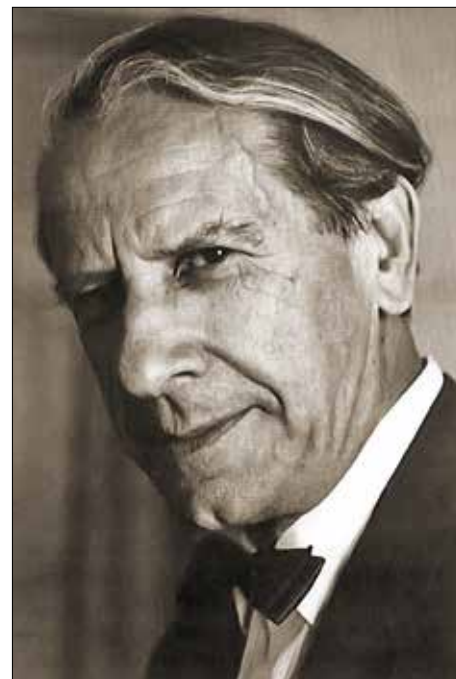
Григорий Константинович Ходоровский (1853–1919) являлся одной из виднейших фигур музыкальной культуры Киева XIX–XX веков. Выпускник Лейпцигской консерватории, ученик и сотрудник Ф. Листа и Т. Лешетицкого, Г. Ходоровский был блестящим пианистом и педагогом своего времени.

После года обучения у Ходоровского Лео Сирота дает концертное турне. А в четырнадцать лет становится главным концертмейстером Киевского оперного театра. Ему доводилось аккомпанировать Федору Шаляпину. В июле 1905 года Лео Сирота принимает участие в IV Международном конкурсе пианистов им. А. Г. Рубинштейна в Париже.

Следующий период в жизни Лео Сироты проходит в Петербурге. Здесь он учится (по утверждению Григория Сухмана) в Петербургской консерватории у Александра Глазунова, тогдашнего ректора консерватории. Это неутраченная информация, ибо известно, что Александр Глазунов не преподавал фортепиано. Однако от него он получил рекомендательное письмо для обучения в столице Вене. С этим письмом он едет к великому Ферруччо Бузони, который уже с 1907 года ведет там курс высшего мастерства фортепианной игры.

В целом карьера Лео Сироты в Вене складывалась достаточно удачно. Судя по посвящениям Сироте отдельных произведений Бузони, последний уважал и ценил молодого пианиста. При участии Ф. Бузони состоялся дебют Лео Сироты: они вместе исполнили Сонату D-dur, написанную В. Моцартом для двух фортепиано, также прозвучала фантазия «Дон Жуан» Ф. Листа и концерт для фортепиано с оркестром № 1 самого Бузони под дирижерским руководством автора. «Бузони был вне себя от радости и успеха, нас вызывали шестнадцать раз на бис. Эту ночь я буду помнить всегда!» — вспоминал Лео Сирота¹.

¹ Woolf J. Leo Sirota. Tokyo Farewell Concert. URL: http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Oct03/Leo_Sirota_arbitrjw.htm



Лео Сирота — о своем педагоге: «Кроме преподавания, исполнительства и композиции Бузони сделал важный вклад в развитии современной музыки. Он был одним из первых, кто признал важность Шенберга и Бартока, и неизменно включал произведения этих и других современных композиторов в свои ежегодные концерты в Берлине. Ферруччо Бузони умер в возрасте пятидесяти восьми лет. Это был удар не только для тех, кто сегодня вспоминает о нем с большим уважением и глубокой симпатией, но и для всего музыкального мира, который будет вечно в долгу перед ним»;

«Он тут же дал мне задание изучить „Вариации на тему Паганини“ Брамса — очень сложное фортепианное произведение. Я пришел в свою квартиру и занимался по семь-восемь часов в день в течение целой недели. На следующей неделе я приехал на урок, переполненный волнением, ведь я освоил произведение полностью. Ах! Я никогда не забуду, каким разочарованным был Ф. Бузони — моя игра была замечательной, но не наизусть»².

² Evans A. Leo Sirota: Tokyo farewell recital & Liszt program. URL: <http://arbitrrecords.org/catalog/leo-sirota-tokyo-farewell-recital-liszt-program/>.

В 1910 году Лео Сирота второй раз принимает участие в Конкурсе им. А.Г. Рубинштейна, проходившем на этот раз в Петербурге. Хотя пианист не получил лауреатского звания, но удостоился высоких отзывов. Отмечали высокое мастерство, виртуозный размах³.

Со временем Лео Сирота становится известным в музыкальных кругах. В 1920 году он создает камерное трио со скрипачом Робертом Поллаком и виолончелистом Фридрихом Буксбаумом, они много гастролируют. Во Львовской консерватории он ведет мастер-классы (1921–24). Зимой 1922 года он посещает Германию, Италию, Польшу, Чехословакию и Швецию. Дирижер Сергей Кусевицкий приглашает пианиста в Берлин, чтобы сыграть с ним фортепианные концерты № 1 П. И. Чайковского и № 4 А. Г. Рубинштейна (1921 год). Пианист выступает также с дирижером Яшей Горенштейном, сестра которого в 1920 году станет его женой. В 1923 году у них родилась дочь Беата, которая впоследствии сыграла важную роль в общественной жизни Японского государства.

По утверждению дочери пианиста Беаты Сироты-Гордон, именно Лео Сирота в начале 20-х годов впервые исполнил Три фрагмента из балета «Петрушка» Игоря Стравинского, посвященных Артуру Рубинштейну, который, в свою очередь, не успевал выучить сложнейшее сочинение и попросил своего друга исполнить его вместо него. По словарю Гроува, именно Лео Сирота стал первым исполнителем произведения (в других источниках можно найти версию, что премьеру опуса сыграл Жан Веньер). Так или иначе, но «Петрушка» стал одной из жемчужин репертуара пианиста.

Лео Сирота много гастролирует. Играет и в Москве: на одном из московских концертов он получает приглашение от правительства Манчжурии и приглашение большого концертного турне по восточным районам Советского Союза (Новосибирск, Владивосток и другие города), что навсегда изменило его жизнь.

Во Владивостоке пианист выступил четыре раза, исполнив наряду с этюдами Ф. Шопена и произведениями Ф. Листа также и новую музыку: «Танец огня» Де Фальи, «Петрушку» И. Стравинского.

Также сохранились отзывы о концертах пианиста из мемуаров ученого-лингвиста С. Бернштейна: «Во Владивостоке был на концерте Лео Сироты из Вены, который блестяще исполнил „Петрушку“ И. Стравинского»⁴.

Турне по городам северного Китая прошло с большим успехом. Русские

эмигранты были в восторге от услышанной ими музыки. «Петрушка» И. Стравинского производил фурор у слушателей. Видимо, узнавали родные мелодии и были покороены пианистом.

Услышав выступления пианиста в Харбине, известный японский композитор и музыкальный деятель Ямада Косака предлагает Лео Сироте продолжить турне в Японии, на что тот соглашается. 16 концертных выступлений провел Лео Сирота в наиболее крупных городах Японии, таких как Токио, Осака, Кобэ с 16 по 21 декабря 1928 года. Эти выступления имели большое значение как для самого пианиста, так и в культурной жизни Японии. В своих программах пианист практически представлял антологию европейского фортепианного искусства: от Д. Скарлатти, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа до С. Прокофьева, И. Стравинского. Невероятный успех имел Лео у японских слушателей. «Японцы буквально сошли с ума», — констатирует Лео Сирота⁵.

Концертные выступления пианиста так впечатлили публику, что Ямада Косаку пригласил Лео Сироту приехать на следующий год с выступлениями в Японию, а также предложил ему преподавательское место в Императорской Академии в Токио. «Когда отец вернулся с этих застrolей в Вену, моя мать была крайне рассержена, так как его не было целый год. Она сказала: «Если ты снова куда-нибудь поедешь, ты должен взять с собой всю семью», — утверждает Беата Сирота-Гордон. Так и получилось. В следующем году Лео с семьей в полном составе уже были в Японии. Пребывание их в этой стране продлилось 17 лет, хотя изначально речь шла лишь о шести месяцах.

Творческий потенциал Сироты и как пианиста, и как педагога раскрылся именно в Стране восходящего солнца. Именно здесь он постоянно выступал с концертами и учил студентов великому искусству фортепиано. За 17 лет пребывания в Японии через его класс прошло более 300 воспитанников. Помимо работы в Императорской Академии в Токио, он постоянно проводил мастер-классы в Кобэ и Осаке, давал частные уроки. Наиболее известными учениками Лео Сироты стали Сонода Такахиро, Фудзита Харуко.

Уже в 1932 году в Японии был организован ежегодный национальный конкурс пианистов, где с 1938 по 1942 год первые места постоянно занимали ученики Лео Сироты, что свидетельствует о высоком уровне его педагогической деятельности. У Лео Сироты занимались ученики не только из Японии, но и из Кореи, Дальнего Востока. В 30-е годы у него обучался известный пианист Анатолий Ведерников.

Во время жизни в Японии Лео Сирота постоянно утверждал свою причастность к русской школе пианизма. Уже на первом году пребывания в Японии он дал концерт к 100-летию со дня рождения А. Г. Рубинштейна. В нем прозвучала почти неизвестная для японских слушателей музыка: Соната № 1 А. Глазунова, „Исламей“. Балакирева, „Жаворонок“ М. Глинки в обработке М. Балакирева, пьесы А. Рубинштейна и И. Стравинского. Любовь к русской музыке передавалась от учителя к ученикам. Так, Соната № 1 А. Глазунова и „Петрушка“ И. Стравинского заняли значительное место в репертуаре Такахиро Сонода, а у Фудзита Харуко — Первый концерт П. И. Чайковского.

Лео Сирота также пропагандировал произведения Василия Барвинского в Европе, Японии и США. По информации Украинского календаря (Варшава, 1970 г.), знакомство музыкантов состоялось в 1923. в польской Высшей музыкальной школе Анны Нементовской во Львове, где В. Барвинский преподавал теоретические предметы. Л. Сирота заинтересовался музыкой композитора и пообещал рекламу в Universal Edition. Вскоре, в 1925 году ноты Барвинского увидела вся Европа — 1000 экземпляров разошлись за 4 месяца. Позже «Украинский танец» В. Барвинского был напечатан в Японии (1931 г.).

Ничто не предвещало беды, но уже в конце 30-х годов XX века ситуация стала меняться: Япония стремительно шла к идеологическому союзу с Германией. После вступления страны во Вторую мировую войну власть публикует постановление, согласно которому японским артистам можно выступать только с немецкими и итальянскими музыкантами.

В 1944 г. Министерство иностранных дел Германии направляет письмо, где указывает, что имеет место активное присутствие лиц еврейской национальности в музыкальной жизни Японии, что несовместимо с духом союзничества. Начались массовые увольнения профессор-евреев. Вместе с Лео Сиротой был уволен также известный пианист и педагог Леонид Крейцер. Сирота потерял и средства к существованию, и возможность покинуть страну. Он поселился в городе Каруидзава, в летнем курортном доме, не приспособленном к зимним условиям. Выжить помогли ученики. Они приносили учителю еду и топливо, вставляли окна, так как они вылетали от постоянной бомбежки. Дочь пианиста вспоминает: «Я была поражена тем, как он выглядел. Лицо было покрыто морщинами, он выглядел изможденным и был очень худой».

Освобождение от такой «тюрьмы» пришло с окончанием войны. Уже 16 ноября 1945. в переполненном зале пианист дал первый послевоенный концерт.

³ Прокофьев Г. V Международный конкурс имени А. Г. Рубинштейна // Русская музыкальная газета. 1910. 8–15 августа.

⁴ Gordon B. The Woman Only in the Room: A Memoir. Tokyo: Kodansha International, 1997.

⁵ Gordon B. The Woman Only in the Room: A Memoir. Tokyo: Kodansha International, 1997.



Лео Сирота с женой Августиной, дочерью Беатой и японским композитором Ямада Косаку. 1928 г.

пианистом. Красота и строгость игры сочетаются с индивидуальной свободой. Направленность музыкального вкуса Лео Сироты очевидна: сфера классического романтизма. В этом ключе он пропагандирует даже С. Прокофьева и не отходит от стилевых норм П. Чайковского, что становится в некоторых кругах признаком хорошего музыкального тона. Особое внимание вызывает его исполнение «Петрушки»: артист воплощает своей игрой целый оркестр и вдумчиво, художественно ярко интерпретирует это своеобразное произведение. Из Парижа господин Сирота приглашен на ряд концертов в Лондон».

Репертуар Лео Сироты весьма широкопрофильный. Вот перечень, составленный на основе сохранившихся записей, радиопередач и некоторых концертных программ. Этот перечень дает представление также о вкусах и запросах публики первой половины и середины XX столетия.

Аренский. Маленькая баллада, Трио ор. 32. **И. С. Бах.** Бранденбургский концерт № 5, Соната для виолончели и фортепиано № 3, Хроматическая фантазия и фуга; Концерты №№ 2, 3, 4; Английская сюита № 3; Гольдберг-вариации; прелюдии и фуги из «ХТК». **К. Ф. Э. Бах.** Рондо В-dur. **Балакирев.** «Исламей». **Барбер.** Excursion № 4. **Бетховен.** Соната для виолончели и фортепиано ор. 102 № 1, Тройной концерт, 32 сонаты для фортепиано, Трио ор. 1 №№ 1, 3. **Бородин.** «В монастыре». **Брамс.** Каприччио ор. 76 № 2, Соната для виолончели и фортепиано № 2, Интермеццо ор. 117, Вариации на тему Паганини, Квартет ор. 25, Скерцо ор. 4. **Бург.** Три американских танца. **Бузони.** Концерт, Элегия, Фантазия, Жига, Болеро и Вариации. **Вебер.** «Концертштюк», Momento cariccioso. **Глазунов.** Гавот ор. 49, Соната b-moll. **Глинка–Балакирев.** «Жаворонок». **Глюк–Брамс.** Гавот. **Годар.** Venitienne. **Григ.** Соната ор. 8. **Гурлитт.** «Сон в летнюю ночь». **Гендель.** Ария с вариациями из Сюиты № 5. **Гуммель.** Рондо. **Дакен.** «Кукушка», Рондо. **Дебюсси.** Соната для виолончели и фортепиано. **Клементи.** Соната В-dur. **Куперен.** «Любимая». **Корнгольд.** Соната ор. 2. **Лист.** Канцонетта, «Утешение» № 3, соната «По прочтении Данте», фантазия «Дон Жуан», Венгерская рапсодия № 6; «Грезы любви» № 3, этюд «Мазепа», этюд по Паганини № 3; три «Сонета Петрарки», Парафраз на темы из оперы «Риголетто», Вальс-экспромт. **Лист–Бузони.** Мефисто-вальс № 1. **Мендельсон.** Рондо-каприччиозо. «Песни без слов» ор. 19 № 3; ор. 62 № 3, Скерцо-каприччио, Скерцо ор. 16 № 2. **Моцарт.** Адажио К. 540; Фантазии К. 396, 397, 475; Жига К. 574; Рондо К. 485, 616; Все фортепианные сонаты; Соната и фуга (для двух фортепиано); Соната для скрипки № 17; Вариации К. 264, 265, 354, 573. **Мусоргский.** «Картинки с выставки».

В программе пианиста были Испанская рапсодия Листа в переложении Бузони для рояля и симфонического оркестра и Konzertstück Вебера. В том же 1945 году в Японию вернулась дочь Сироты Беата, которую он отправил в США незадолго до начала войны. Молодая девушка, которая имела юридическое образование, была привлечена к работе над составлением японской Конституции и стала автором конституционной статьи, трактующей права женщин. Не будучи ни адвокатом, ни историком, она сыграла ключевую роль в создании послевоенной Конституции Японии. Именно благодаря ей женщины в Стране восходящего солнца получили права, которые они никогда не имели, за что Гордон была награждена высшей японской наградой и благодарностью всех женщин Японии. О впечатляющих выражениях своей жизни Беата Гордон рассказала в мемуарах The Woman Only in the Room, опубликованных в 1995 году в Японии (двумя годами позже вышел английский перевод). В репортаже Михаила Гуткина, опубликованном Русской службой «Голоса Америки» в 2007 году, Беата Сирота-Гордон сказала, что очень гордится прогрессом, которого достигли женщины за прошедшие шестьдесят лет.

Лео Сироте, как и другим профессорам еврейского происхождения, принесли

официальные извинения и призвали его к продолжению работы. Предложение было отвергнуто. В 1946 г. пианист покинул Японию и обосновался в США.

В 1947 г. Лео Сирота после триумфального выступления в Карнеги-холле получил приглашение занять место профессора в Музыкальном институте Сент-Луиса. В этом учебном заведении музыкант работал до конца своих дней. Но отношения с Японией не были прерваны. В 1963 году 79-летний пианист посещает Страну восходящего солнца с гастрольной поездкой. Многочисленные ученики встречали учителя буквально со слезами на глазах. В концертах он играл различные произведения (в том числе, русских композиторов), а также сочинения своего друга Ямады Косаку. Ушел из жизни Лео Сирота в 1965 году.

В парижской эмигрантской газете «Иллюстрированная Россия» в рубрике «Театр и искусство» в № 25 (58) от 19 июня 1926 года напечатана рецензия на концерты Лео Сироты: «В зале Плейеля с большим успехом прошли два концерта Лео Сироты. Исключительная музыкальная техника, благородство тона, артистичность делают из его концертов большое музыкальное событие. Й. Бах, Ф. Лист, Ф. Шопен чередуются в программах с С. Прокофьевым и И. Стравинским. Технические трудности с легкостью преодолеваются

Николаев. Соната для скрипки ор. 11. **Прокофьев.** Гавот ор. 12; Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам». **Рамо.** Гавот и вариации; «Журица». **Рахманинов.** Баркарола ор. 10, № 3; Рапсодия на тему Паганини; «Полишинель»; Полька, прелюдии ор. 3, № 2; оп. 23, № 5; ор. 32, № 15. **Римский-Корсаков.** «Полет шмеля». **Рубинштейн.** Мазурка F-dur; Полонез ор. 118, № 6; Прелюдия F-dur ор. 24 № 2; Серенада ор. 93; Вальс-Каприз; Вариации ор. 88. **Шуберт.** Экспромты ор. 90, № 2; ор. 142, № 3, 4; «Музыкальные моменты» №№ 2–4; Сонаты D. 845, D. 894; Симфония № 9 (для двух фортепиано); Трио B-dur; Фантазия «Скиталец»; «Венские вечера» (обработка Ф. Листа). **Шуман.** Вариации на тему АВЕГГ, Анданте и Вариации, «Карнавал», «Танцы давидсбюндлеров», «Симфонические этюды», «Фантастические пьесы» ор. 12; Фантазия C-dur, «Венский карнавал», «Детские сцены», «Крейслериана», Новеллетта ор. 21 № 1, Романс ор. 28, № 2, Сонаты №№ 1, 2; Соната для скрипки и фортепиано ор. 105. **Скарлатти–Таузиг.** Пастораль и Каприччио. **Скрябин.** Два этюда. **Сметана.** «Свадебные сцены». **Стравинский.** «Петрушка», Полька, Вальс. **Фалья.** «Танец огня». Фильд. Ноктюрн B-dur. **Франк.** Соната для скрипки и фортепиано. **Хосе.** Две прелюдии. Чайковский. «Колыбельная»; Вариации на тему рококо; Соната ор. 37. **Шенберг — Бузони.** Три пьесы ор. 112. **Шопен.** Концерт № 1; Рондо для двух фортепиано. **Р. Штраус.** «Бурлеска». **Ямада.** Каре и Каноджо, Коджо Но Цуки.

«Он был пианистом из пианистов», — вспоминает его ученик Роберт Россер, «человек с мощной техникой, но внешне всегда излучавший ауру простоты. Философский и интроспективный по своей природе, он казался таким скромным с его легкой улыбкой и огоньком в глазах, который я всегда связывал с умиротворенной душой». «Он любил играть в бридж с женой Августининой и преподавателями, но, когда он садился за фортепиано, я чувствовал себя в присутствии мощного гиганта. До этого дня я не слышал никого, кто мог бы делать крещендо с такой силой. Я подумал, что роль в опасности быть уничтоженным от такого могущества»⁶. К сожалению, у Лео Сироты сравнительно немного записей, что не отвечает масштабу его пианистической деятельности. Известны те, что сохранила дочь пианиста во время его преподавания в Сент-Луисском институте музыки (1947–64). Эдвард Пэтч, пианист, который осознавал необходимость сохранения наследия своего учителя, сохранил многочасовые выступления Лео Сироты по радио с сольными концертами. Среди

записей осталась пленка с концерта, записанного во время последнего визита Сироты в Токио (1963 год). Пианист сделал свои первые записи в 1920-х годах на студии записи Homochord. Существует впечатляющая запись полонеза As-dur ор. 53 Шопена, который напоминает по своей величественной дерзкой, смелой манере Игнаца Фридмана, но в это же время Лео Сирота сохраняет большую ясность и четкость игры. Необычны для того времени записи Симфонических этюдов Шумана, а также небольших пьес Глазунова, Антона Рубинштейна и некоторых прелюдий Рахманинова. Они демонстрируют свободное, но естественное использование *rubato*. В 1938 году Л. Сирота записал коммерческий диск для Коламбии, что доказывает его популярность и востребованность. Три фрагмента из балета «Петрушка» Стравинского показывают его фантастическую технику, четкий ритм, силу и мощь. Также Беата Гордон нашла диски с записями двадцати восьми сонат Л. Бетховена.

Творческая фигура Лео Сироты в музыкальном искусстве является многогранной и значительной, но имя музыканта, рожденного на Украине, в наше время не слишком известно. Его вклад в историю фортепианного искусства очень велик. Лео Сирота — музыкант «с Камьянеччины» — выступал как педагог, пианист, популяризатор русской и украинской музыки. Самое значительное его деяние — это вклад в музыкальную культуру Японии. Но не только это. Он воспитал целую плеяду талантливых пианистов и педагогов, которые необычайно ценят его и в наше время.

Исключительная значимость результатов деятельности Л. Сироты в Японии, определила его роль в качестве ключевой фигуры становления национальной фортепианной школы. Музыкант выступил в этой стране как наиболее яркий и убедительный представитель виртуозного романтического стиля, органично связанного со становлением российских фортепианных традиций и оказался особенно востребованным в Японии 20-х и 30-х годов XX века.

В записях пианиста четко прослушивается романтическая традиция. Мастер-музыкант, Лео Сирота концертировал во всем мире до Второй мировой войны, но сделал слишком мало записей. Несмотря на то, что многие его диски были переизданы, они не дают представления о его огромном репертуаре. Частные архивы хранят более 50 часов записей. Беата Сирота-Гордон сохранила несколько коробок с записями, которые содержали более тридцати часов трансляций концертов Сироты во время его пребывания в Сент-Луисе (1947–1964). Насколько связана романтическая виртуозность Сироты с российскими истоками его пианизма? Можно утверждать, что именно в эпоху

доминирования антиромантических тенденций в мировом пианизме именно русская фортепианная школа выступила главным аккумулятором и продолжателем традиции фортепианного романтизма. Как видно, это положение вполне актуально и для художественного портрета Л. Сироты. Однако следует добавить, что романтические стилевые направления (в целом характерные для русской пианистической школы) в первые десятилетия XX века особенно ярко воплотились в творчестве мастеров, сформировавшихся в культурно-музыкальной атмосфере Киева, в формировании которой участвовали такие имена, как В. Горовиц, С. Барер, А. Браиловский. В этом ряду — и Лео Сирота, воспитанник киевской пианистической школы, которая органично входила в то время в российское культурное пространство.

Лео Сирота стал «героем» первой японской монографии, посвященной иностранному пианисту, который работал в этой стране⁷. Концерты музыканта нашли отражение в романе классика японской литературы Дзюньитиро Танидзакки, описывающий семейный быт 30-х годов: «...все три сестры получили приглашение <...> на концерт, который давал Лео Сирота для избранного круга гостей. От любого другого приглашения Юкио с легкостью отказалась бы, но лишит себя удовольствия послушать хорошую фортепианную музыку было свыше ее сил»⁸. Исключительное значение этого музыканта подчеркнуто и в двух российских публикациях (основанных исключительно на японских источниках): Л. Сирота здесь безоговорочно назван основоположником японской фортепианной школы⁹.

Уникальное место, отводимое в Японии Лео Сироте, можно объяснить несколькими причинами. В их числе — особое обаяние его личности. Исключительная доброта и благородство украинского пианиста постоянно подчеркивается в японских источниках. Большую роль сыграла и деятельность Соноды Тахакиро: этот ученик Сироты, ставший одной из наиболее авторитетных фигур японского музыкального мира, неустанно и широко пропагандировал творчество любимого учителя.

Искусство Лео Сироты — заметная принадлежность золотого века мирового пианизма. Оценка его роли в истории нашего искусства представляется насущной потребностью времени. ■

⁷ Ямамото Такаси. Лео Сирота: еврейский пианист, который любил Японию. Токио: Майнити синбуна, 2004.

⁸ Танидзакки Дзюньитиро. Снежный пейзаж / пер. Т. Редько-Добровольской. СПб.: Северо-Запад Пресс, 2003.

⁹ Лео Сирота — основоположник школы фортепианной музыки в Японии. URL: <http://www.eri-21.or.jp/russia/opinion/opinion/20090904.shtml>. Сухман Г. Права женщин, Япония и Сирота. <http://kuvaldn-nu.narod.ru/2013/02/suhman—yaponiya.html>.

⁶ Watson M. Playing on a Grand Stage. http://juneauempire.com/stories/081210/art_693976288.shtml



«ПРОМЕТЕЕВ АККОРД» ФОНДА СКРЯБИНА

Плодотворность любого сотрудничества определяется не годами, а делами. Совместную деятельность «Регионального общественного фонда по пропаганде творческого наследия композитора А. Н. Скрябина» и петербургского издательства «Центр гуманитарных инициатив», несмотря на небольшой по историческим меркам стаж, нельзя не признать чрезвычайно результативной. Начиная с 2013 года, под их эгидой вышла целая серия сборников документов и исследований, существенно обогативших литературу о музыкальном исполнительстве: «Последний великий романтик фортепиано: Владимир Софроницкий издал и вблизи» (СПб, 2013), «Наставник: Александр Гольденвейзер глазами современников» (М.; СПб, 2014), «Наш старик: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория» (М.; СПб, 2015), «Семья музыканта: Александр Гольденвейзер дома, в классе и на сцене» (М.; СПб, 2016), «Грудись и надейся...» Василий Сафонов: новые материалы и исследования» (М.; СПб, 2017). Тематика этих книг имеет естественный «центр притяжения» — это личность А. Н. Скрябина, которая незримо присутствует во

всех изданиях «Фонда»: ведь у Сафонова Скрябин учился в консерватории, с Гольденвейзером его связывали дружеские и творческие отношения, а Софроницкий признан одним из самых выдающихся интерпретаторов скрябинского фортепианного наследия. К двадцатипятилетию «Фонда», отмечавшегося нынешней весной, «аккорд» перечисленных изданий был дополнен выпуском еще двух томов: «Летопись Фонда А. Н. Скрябина» и «А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни».

В качестве летописца деяний «Фонда», скрупулезно собравшего разнородные материалы, относящиеся к функционированию организации, выступил ее руководитель — кандидат исторических наук, вице-президент Международного Скрябинского общества, почетный председатель Британской Скрябинской ассоциации Александр Серафимович Скрябин. Составитель, несмотря на то что сам является инициатором и участником многих фиксируемых событий, строго следует заповеди античного историка и излагает только факты: *sine ira et studio* (без гнева и пристрастия). Лишь в предисловии он позволил себе

осторожно посотовать на тех «попутчиков», которые искали в сотрудничестве с «Фондом» личную выгоду, но и они были удостоены благодарности.

В книге представлены объективные свидетельства тому, какое заметное место занимает «Фонд» в культурном пространстве России. В активе организации — участие в подготовке и проведении пяти масштабных международных конкурсов имени А. Н. Скрябина, состоявшихся в 1995, 2000, 2004, 2008 и 2012 гг., поддержка пианистических форумов различного уровня, проводящихся в столице и в российских регионах; международные и всероссийские фестивали и конференции, посвященные творчеству, А. Н. Скрябина, В. В. Софроницкого, Г. Г. и С. Г. Нейгаузов, В. И. Сафонова, А. Б. Гольденвейзера. По инициативе «Фонда» издательство «Музыка» приступила к изданию Полного собрания сочинений А. Н. Скрябина, в Москве и Дзержинске установлены памятники композитору работы скульптора В. В. Вахромеева. При участии «Фонда» звукозаписывающими фирмами Classical Records и Vista Vera были изданы компакт-диски с фонографическим наследием мастеров отечественной пианистической школы. «Фонд» активно сотрудничает с ведущими учреждениями культуры страны — музеями, консерваториями, школами, общественными организациями. Впрочем, более подробно обо всем многообразной деятельности «Фонда» читатель сможет узнать из рецензируемой книги, которая, несомненно, станет полезным и достоверным источником информации для будущих историков отечественной музыкальной культуры.

Сборник «А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни» (составитель А. С. Скрябин, редактор Л. Л. Тумаринсон) включает три взаимодополняющих части: «Феномен А. Н. Скрябина в культуре начала XX века», «А. Н. Скрябин и его современники» и «Об исполнительских интерпретациях творчества А. Н. Скрябина». Эта дифференциация носит достаточно условный характер, так как целый ряд аспектов, относящихся к сложному и противоречивому миру композитора, не предполагает однозначного подхода, допуская гипотетическую принадлежность одного и того же сюжета разным структурным блокам. Например, статья К. В. Зенкина «А. К. Лядов и А. Н. Скрябин» помещенная в рубрике «А. Н. Скрябин и его современники», могла бы фигурировать и в разделе «Феномен А. Н. Скрябина в культуре начала XX века», так как в ней содержатся обобщения, выявляющие типологию творческой личности Серебряного века. Такая же перестановка вполне допустима по отношению к исследованию М. Б. Шапошникова «А. Н. Скрябин и русские поэты-символисты», повествующему о взаимном интересе музыканта и литераторов. И наоборот, статья Т. Н. Левоу «В поисках нового синтеза, или Почему Дягилев не поставил «Прометея»» отчасти отвечала бы тематике «А. Н. Скрябин и его современники». Единственное, что рецензент затрудняется объяснить, так это привилегированное местоположение текста, открывающего книгу (Т. Г. Бадян, «О реставрации записей В. В. Софроницкого в Мемориальном музее А. Н. Скрябина»): создается впечатление, что этот материал немного «заблудился» и был бы более уместен в завершающем исполнительском разделе.

Внимание авторов концентрируется в большей степени на позднем периоде творчества композитора, и поэтому один из ведущих содержательных лейтмотивов сборника образуют философско-мировоззренческие штудии. М. В. Есипова рассматривает «восточный» компонент философских взглядов Скрябина, Е. В. Ключникова размышляет об истоках его мессианства; В. В. Медушевский — сопоставляет его музыку с канонами православия, С. Р. Федякина и К. В. Зенкин раскрывают своеобразие личности художника рубежа XIX–XX веков, в центре внимания А. И. Николаевой хронотоп скрябинского стиля.

Консонирющие и диссонирющие интервалы знаменитого «прометея аккорда», объединяясь, создают томительно напряженное звучание. Так же и статьи разных частей объемистого

тома взаимодействуют, входят в диалогические отношения, порождают новые смыслы. Родственные обертоны резонируют в публикации Т. Н. Левоу о несостоявшейся пластической интерпретации «Прометея», и в исследовании Е. О. Цветковой, усматривающей близость универсальных замыслов композитора искусству эвритмии. В свою очередь, эти сюжеты перекликаются со статьей А. С. Скрябина, сравнивающей эстетику исполнительского поведения Скрябина и Рахманинова, и находят продолжение в размышлениях А. М. Меркулова о выразительной пантомимике Скрябина-исполнителя. Одна из черновых записей Скрябина гласит: «Человек — ритмическая фигура»¹. Как известно, скрытое пластическое начало, коренящееся в его живом ощущении ритма, материализовалось в совместных импровизациях композитора с актрисой А. Коонен, когда, по ее свидетельству, она «пыталась искать движения, которые бы пластическим рисунком выразили настроение того этюда или отрывка, которые играл Александр Николаевич»².

Некоторые из представленных текстов будто спорят между собой, образуют диссонирющие сочетания. В обзоре прессы русского зарубежья С. И. Савенко приводит ряд высказываний мыслителей религиозного толка, отрицающих христианскую направленность музыки Скрябина, видящих в ней «лжемессианизм», «человекобожие», «люцеферизм» и демоническую природу. Г. Флоровский находит у Скрябина «опыт мистический, но безрелигиозный, без Бога»³. Выходя за пределы издания, припоминаешь суровый вердикт А. Ф. Лосева из его ранней статьи «О философском мировоззрении Скрябина»: «Христианину грешно слушать Скрябина, и у него одно отношение к Скрябину — отвернуться от него, ибо молиться за него — тоже грешно. За сатанистов не молятся. Их анафематствуют»⁴. В. В. Медушевский, напротив, пытается вернуть композитора в лоно христианства, считая, что «с особенной силой христианские основы музыки Скрябина выступают в логике его чисто сонатных композиций, как высшего выражения принципов развития»⁵.

Отдавая дань уважения искренности и добрым намерениям В. В. Медушевского, не могу не посотовать на небрежность, которую он допускает в обращении с источниками, невольно вводя в заблуждение читателя, да и себя самого. Он так комментирует слова Скрябина, приводя их, видимо, по памяти: ««Я искал откровения, и оно не было мне дано». Сказано не без юношеской гордыни. Но можно поставить акцент на другом: «Искал!» В искании откровения, о котором оставил запись юный музыкант, — ключ к его творчеству»⁶. Однако подлинная запись Скрябина, зафиксированная им около 1900 года, имеет несколько иной смысловой оттенок:

«Не по своему желанию пришел я в это мир.

Ну, так что же?

В нежной юности, полный обмана надежд и желаний, любовался его лучезарной прелестью и от небес ждал откровения; но откровения не было.

Ну, так что же?

Искал вечной истины и у людей, но увы! они знают ее меньше меня»⁷. Согласитесь, что в глаголе «ждал» слышатся, скорее, надежда, неутоленная «духовная жажда», а не юношеская гордыня (кстати замечу, что приведенная запись сделана в далеко не юношеском возрасте). Появляющееся далее слово «искал» в контексте предложения воспринимается как знак разочарования в земной

¹ Записи А. Н. Скрябина // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. Том 6. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 175.

² Коонен А. Г. Страницы жизни. М.: Искусство, 1975. С. 124.

³ Цит. по: Савенко С. И. Творчество А. Н. Скрябина в прессе русского зарубежья // А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 216. С. 105.

⁴ Лосев А. Ф. О философском мировоззрении Скрябина // Лосев А. Ф. На рубеже эпох. Работы 1910-х — начала 1920-х годов. М.: Прогресс — Традиция, 2015. С. 738.

⁵ Медушевский В. В. Музыка А. Н. Скрябина в традиции христианского искусства // А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни». С. 88.

⁶ Там же.

⁷ Записи А. Н. Скрябина. С. 121 (пунктуация авторская, курсив мой, — Б.).

мудрости. Зато далее следует эмоциональная фраза, говорящая отнюдь не об «искании откровения», а об уже найденной мировоззренческой позиции — о богоборчестве, прямом вызове Творцу: «Кто бы ни был ты, который наглумился надо мной, который ввергнул меня в темницу, восхитил, чтобы разочаровать, дал, чтобы взять, обласкал, чтобы замучить, — я прощаю тебя и не ропщу на тебя. Я все-таки жив, все-таки люблю жизнь, люблю людей, люблю еще больше, люблю за то, что и они через тебя страдают (поплатились).

Я иду возвестить им мою победу над тобой и над собой, иду сказать, чтобы они на тебя не надеялись и ничего не ожидали от жизни, кроме того, что *сами могут себе создать*. <...> Иду сказать им, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утраты нет!»⁸. В конце своей статьи, цитируя частично (и не точно) завершающую фразу, В. В. Медушевский осторожно замечает: «В творчестве *позднего* Скрябина появляются, на наш взгляд, и вполне чуждые христианству нотки мировоззренческой гордыни»⁹. Но разве в конце жизни композитором записаны приведенные слова? Разве не было и раньше, не то чтобы «ноток», — мощных аккордов этой «гордыни», в сочинениях начала девятисотых годов, например, в «Сатанической поэме» ор. 36 (1903), в «Le Divin Poème» ор. 43? В черновых записях того же времени находим еще более красноречивые свидетельства отнюдь не христианской кротости: «Я апофеоз мироздания, я целей цель, конец концов», — и годом позже: «Я Бог!»¹⁰.

Как известно, «дьявол кроется в деталях». Поэтому отмеченные неточности позволяют читателю усомниться и в главном тезисе статьи о том, что у Скрябина и в позднем творчестве сохраняются «христианско-антропологические основания сонатной формы»¹¹, тем более что эти основания изложены в виде туманных метафорических конструкций, препятствующих их рациональному осмыслению. По крайней мере рецензент не рискнул бы определить объективные параметры для такой характеристики как «расправление души касанием божественных совершенств»¹², признавая всю умильность подобной формулировки. Думается, что односторонняя «христианизация» Скрябина так же далека от истины, как и некогда распространенное причисление его к сонму провозвестников революции. Как тут не вспомнить слова персонажа Достоевского, тем более что речь идет о русском художнике: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил». И, чтобы избежать упрощений, вероятно, следует согласиться с А. Ф. Лосевым, писавшем о Скрябине: «Этот человек, многое возлюбивший и многое познавший, не вмещается ни в какую изолированную схему, возьмем ли мы ее из современности или из прошлого»¹³.

Может быть, поэтому проблема рецепции личности и творчества Скрябина представлена в сборнике в различных аспектах: в увлечении шахматами (заметка С. А. Карастелина), в общении с поэтами — «собратьями по воровке» (М. Б. Шапошников), в оценке критиков (А. И. Иванова-Скрябина; М. Л. Космовская), и даже в попытках художников «запечатлеть неуловимое» в его меняющемся облике (О. В. Рожнова). В познании «мира Скрябина» появляются новые детали: О. А. Дубровина и В. В. Попков, раскрывая цензурные лакуны в изданной переписке с А. Н. Брянчаниновым, уточняют взгляды Скрябина на современные ему исторические процессы. Его личность находит резонанс в культурах других народов: в частности, «душу, родственную Скрябину» видит В. Глодич в хорватском композиторе Доре Пеячевич. В работах компаративного характера индивидуальность автора «Прометейя» получает косвенную

характеристику в сравнении, а иногда и в противопоставлении, со старшими и младшими современниками ближнего и дальнего круга. Это основанные на документальных материалах истории взаимоотношений Скрябина с Л. Л. Сабанеевым (С. В. Грохотов), с А. Н. Дроздовым (М. А. Дроздова), с Б. Л. Пастернаком (А. Н. Иванова-Скрябина), с В. И. Сафоновым (А. Г. Масловский), с Г. А. Пахульским (Н. Б. Пушина) с Гнесиными (В. В. Тропп).

Тема «жизнь после жизни» раскрывается в историко-бытовом и творческом планах. Так М. П. Пряшникова рассказывает о судьбе мемориального фонда Скрябина в российских музеях, а С. А. Крейчи — об истории создания синтезатора АНС, о «Студии электронной музыки», сплотившей московский музыкальный авангард. В статьях Б. М. Галеева и И. Л. Ванечкиной обобщается опыт исполнения «Прометейя», рассматривается семантика партии Лусе, А. А. Ровнер сравнивает две версии завершения «Предварительного действия», осуществленные С. Протопоповым и А. Немтиным. О том, что музыка Скрябина «живет и побеждает» свидетельствуют размышления исполнителей: об Этюдах ор. 42 (А. Куртев), о мире прелюдий Скрябина (В. В. Орловский), о Восьмой (С. Николлс) и Девятой (С. Е. Сенков) сонатах. Причем эти материалы отличаются различным, порой противоположным, подходом. А. Куртев тяготеет к методу образно-ассоциативных характеристик, стремится избежать, как он сам декларирует, «искусственно созданных технократических конструкций»¹⁴. С. Николлс обширный культурологический контекст, включающий поэзию У. Блейка и Т.-С. Элиота, дополняет детальным, с подробными схемами, анализом формы Восьмой сонаты. В ряде работ наблюдается то, что можно было бы обозначить как «рецепция рецепций». В. В. Орловский сопоставляет драматургические решения Р. Р. Керером, В. В. Софроницким и С. Т. Рихтером прелюдийных циклов Скрябина. С. А. Бачковский на примере исполнения Седьмой сонаты С. Т. Рихтером и М.-А. Амленом, стремится не только выявить проблемы интерпретации поздних сонат Скрябина, но и выработать свой алгоритм анализа явлений исполнительского искусства. Сравнить различные исполнения исследователь предлагает при помощи графического отображения их отдельных параметров (например, динамики), которое он обозначает аббревиатурой «ПАРТИРОС (партитура интерпретационных различий объективных смыслов)»¹⁵. По мнению автора идеи, зримая фиксация динамического плана способна «дать музыкантам много полезных «подсказок» к созданию собственных интерпретаций, а также послужить основой для дальнейшего постижения авторского текста»¹⁶. Не отрицая категорически возможной пользы подобных (довольно трудоемких) манипуляций, позволю себе заметить, что к выводам, сделанным на основе предложенной методики, квалифицированный музыкант имеет все шансы прийти и более традиционным путем.

Книга аккуратно, с любовью издана. Ее справочный аппарат представлен сведениями об авторах, Указателем произведений А. Н. Скрябина и Указателем имен. Ценным бонусом является компакт-диск «Великие русские пианисты исполняют музыку А. Н. Скрябина», содержащий записи самого Александра Николаевича, а также С. В. Рахманинова, С. С. Прокофьева, М. В. Юдиной, Г. Г. и С. Г. Нейгаузов, В. В. Софроницкого и В. С. Горовица. И читатель может наглядно убедиться в интерпретационной неисчерпаемости произведений великого композитора, в том, что его «жизнь после жизни» продолжается, что «прометеев аккорд» его идей, его музыки мощно резонирует в современном культурном пространстве. ■

⁸ Там же. С. 121–122 (курсив автора.— Б. Б.).

⁹ Медушевский В. В. Музыка А. Н. Скрябина в традиции христианского искусства. С. 91 (курсив мой.— Б. Б.).

¹⁰ Записи А. Н. Скрябина. С. 129, 141.

¹¹ Медушевский В. В. Музыка А. Н. Скрябина в традиции христианского искусства. С. 89.

¹² Там же. С. 90.

¹³ Лосев А. Ф. О философском мировоззрении Скрябина. С. 727.

¹⁴ Восемь этюдов Скрябина ор. 42 (размышления исполнителя) // А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни. С. 271.

¹⁵ Бачковский С. А. Особенности стиля поздних сонат А. Н. Скрябина и проблемы их интерпретации (на основе сравнительного анализа Сонаты № 7 ор. 64 в исполнении С. Т. Рихтера и М.-А. Амлена) // А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни. С. 249.

¹⁶ Там же.



Alma Mater: альманах Ассоциации выпускников Московской консерватории. Вып. 2: Чайковский и Московская консерватория, год 2015. Главный редактор — д-р культурологии, засл. деятель иск. РФ А. В. Богданова. НИЦ «Московская консерватория», 2017.— 104 с., ил. Тираж 150 экз.

Сборник вдохновлен совпадением событий, во многом определивших музыкальную атмосферу 2015 года — 175-летия со дня рождения П. И. Чайковского и XV Международного конкурса его имени.

Несколько статей посвящены фортепиано и пианистам. Это материалы Анны Трушковой и Александра Меркулова «Обсуждение проблем интерпретации Фортепианного концерта b-moll П. И. Чайковского профессорами Московской консерватории в 1954 году» (краткое изложение основных положений дискуссии); Раисы Трушковой и А. Меркулова «Подготовка к Первому Международному конкурсу имени П. И. Чайковского в документах Архива Московской консерватории»; интервью (в сокращении) Евгении Кривицкой с проф. Михаилом Петуховым; воспоминания о детских годах и времени учебы в Московской консерватории пианистки Юлии Стадлер; материал Анастасии Гамалей-Воскресенской к 80-летию ее деда, проф., зав. кафедрой специального фортепиано Михаила Сергеевича Воскресенского (в обоих случаях литературную обработку выполнила Елена Никифорова).

Два материала посвящены ушедшим музыкантам: Лукас Генюшас вспоминает о своей бабушке, проф., зав. кафедрой специального фортепиано Вере Васильевне Горностаевой (лит. обработка — Ольга Яковенко), а Марианна Высоцкая — о рано умершем молодом пианисте Александре Куликове.

В период подготовки издания скончалась главный редактор двух выпусков альманаха Alma Mater, д-р культурологии, засл. деятель иск. РФ Алла Владимировна Богданова. ■



Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 12: Актуальные проблемы теории и истории исполнительского искусства. Ред.-сост. Борис Бородин. Екатеринбург, 2016.— 260 с., ил., нот. Тираж 100 экз.

Третий сборник, подготовленный кафедрой теории и истории исполнительства Уральской консерватории им. М. П. Мусоргского, в целом, следует канве предыдущих изданий (восьмой и десятый выпуски Научного вестника).

В семи разделах сборника исследуются различные аспекты исполнительства — теоретические, музыкально-исторические, источниковедческие; также темами стали репертуар, педагогика и музыкальное образование. Есть и беседы с мастерами исполнительского искусства, а также мемориальный раздел: он посвящен уральским музыкантам, которых уже нет с нами и имена которых не должны быть забыты. Один из акцентов сборника — материалы, посвященные Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу: как известно, в 2016 году отмечалось, соответственно, 125-летие и 110-летие со дня рождения композиторов. Старший классик представлен статьей Бориса Бородина «Фортепиано в жизни и творчестве Прокофьева (по материалам «Автобиографии»

и «Дневника» композитора)»: речь идет не столько о конкретных сочинениях, сколько о влиянии самой культуры, атмосферы фортепиано на становление стиля. Шостаковичу же отдан целый раздел со статьями того же Бориса Бородина о Первой фортепианной сонате и фортепианном цикле «Афоризмы» (во втором случае соавтором выступила Ирина Чуковская).

В целом сборник можно назвать фортепианоцентричным. Пианистов, безусловно, заинтересуют статьи Александра Меркулова о каденциях В. И. Сафонова к Концерту для клавира с оркестром ре-минор (KV. 466) Моцарта; Марии Гавриловой об особенностях интерпретации Прелюдии и Токкаты ре-минор Александра Пирумова; Владимира Карпенко «Традиции фортепианного трио (ор. 50) П. И. Чайковского в отечественной музыке». В последнем случае перед нами предельно конкретный и в высшей степени функциональный материал, который можно смело рекомендовать в качестве темы курса анализа музыкальной формы и полифонии.

Архивная жемчужина сборника — фрагменты мемуаров пианиста, историка музыки, просветителя Григория Михайловича Когана (публикация Сергея Грохотова).

С его статей, лекций, авторских курсов, в сущности, и началось в нашей стране целенаправленное изучение истории и теории исполнительского искусства. Благодаря Когану в Московской консерватории в 1936 году возникла первая в СССР кафедра теории и истории пианизма (ныне — кафедра теории и истории исполнительского искусства). Приведенные фрагменты вполне репрезентативны, они отражают тональность воспоминаний, передают удивительное очарование личности Когана. Григорий Михайлович предстает вовсе не непогрешимым мэтром, он искренне говорит о своих ошибках, — например, о чрезмерно полемичной речи на Первом Всесоюзном Съезде Советских Композиторов, прошедшем в апреле 1948 года по горячим следам известного февральского Постановления ЦК ВКП (б). Очарование живой души и мысли так велико, что нам остается лишь пожелать скорейшего выхода мемуаров в полном виде. ■



Игорь БЕРОВ

Пианист (выпускник Нижегородской консерватории в классе проф. Б. Маранци), фортепианный мастер (сертификат «EUROPIANO»).



Борис БОРОДИН

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



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог. Член Союза композиторов РФ. Научный секретарь Гильдии музыковедения Российского музыкального союза. Ответственный секретарь Союза композиторов России.



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.

Авторы «PianoФорум» № 3 (31) 2017



Михаил СЕГЕЛЬМАН

Музыковед, музыкальный журналист, пианист. Организатор ряда крупных художественных проектов. Заведующий литературной частью и руководитель международного отдела Московского театра «Новая Опера».



Ирина ШЫМЧАК

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



Роман ЮСИПЕЙ

Концертирующий исполнитель, музыкальный журналист. Выпускник Национальной музыкальной академии Украины по классу баяна, Высшей школы музыки Ганновера, Фолькванг-университета искусств в Эссене.



KLAVIRTIN

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