

# Рiанофорум

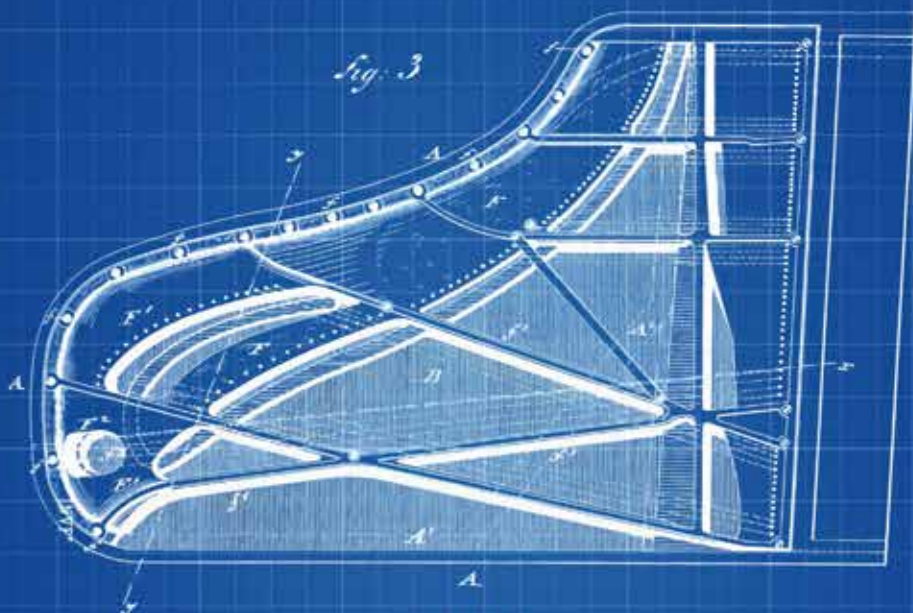
Все о мире фортепиано



**Дмитрий ШИШКИН:**  
**«Постоянно открываю  
для себя что-то новое»**

# Рiанофорум

*Всё о мире фортепиано.  
www.pianoforum.ru  
Ежеквартальный журнал.*



2025

№ 2 (66), 2026  
Ежеквартальный журнал:  
все о мире фортепиано

# РiаноФoрyм



Уильям Меррит Чейз. Миссис Мейгс за фортепиано. Около 1883

## ИЗДАТЕЛЬ



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОНД  
КУЛЬТУРНЫХ ИННОВАЦИЙ  
«ПЁТР ВЕЛИКИЙ»



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ  
ФОНД  
КУЛЬТУРЫ

Проект реализован с использованием  
гранта, предоставленного ООО  
«Российский фонд культуры»

Главный редактор  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор  
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и вёрстка  
Александр АРЬКОВ

Фото на обложке  
Александра АКСЕНТИЕВА

Адрес для корреспонденции:  
125009 Москва,  
Брюсов пер., 2/14, стр. 8  
Тел.: +7 (495) 5079281

pianoforum@mail.ru  
www.pianoforum.ru

Типография:  
ООО «Тверской Печатный Двор»

Зарегистрирован  
Федеральной службой  
по надзору в сфере связи,  
информационных технологий  
и массовых коммуникаций.

Свидетельство  
ПИ № ФС 77–77125,  
дата регистрации изменений  
06.11.2019

Журнал выходит с 2010 г.  
Тираж 3.000 экз.

## ПЕРСОНА

4

### Марина Мдивани:

«Удивительно, но после успеха в Америке меня перестали выпускать за границу»



16

### Николас Уолкер:

«Музыка не существует в вакууме»



30

### Дмитрий Шишкин:

«Постоянно открываю для себя что-то новое»

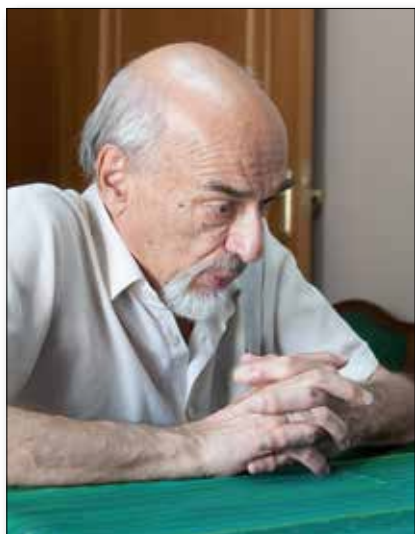


## ИНТЕРВЬЮ

59

### Дмитрий Башкиров:

«Главное в искусстве — убеждать, не переворачивая музыкальную идею «вверх ногами»



## ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ

95

### Неизвестные мемуары:

Михаил Букиник об Антоне Рубинштейне



## ИНСТРУМЕНТ

85

### Рояли великих



# СОДЕРЖАНИЕ

---

## ВЫСТАВКА

26

---

**Владимир Селивохин:**

80 лет со дня рождения



## ДИСКУССИЯ

40

---

**Конкурсам быть!(?)...**



## РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

52

---

**Михаил Петухов.**

«Каприйские этюды»



## ЭССЕ

91

---

**Фортепианные сочинения  
Феликса Блуменфельда**



## НОВОЕ ИМЯ

72

---

**Тимофей Доля:**

«Музыка позволяет заглянуть  
в вечность»



## JAZZ-ЭССЕ

105

---

**Эррол Гарнер:**

время ему не закон





**«О, ЕСЛИ Б ЗНАЛИ ВЫ...»**

**Марина МДИВАНИ в зеркале времени**

Сколько имён, сколько воспоминаний... И какие имена! Гилельс, Фейнберг, Козловский, Ростропович, Мильштейн, Рождественский, Сол Юрок, Маргерит Лонг, Исаак Стерн, Самсон Франсуа, Джордж Селл, Вильгельм Кемпф... А между тем, по историческим меркам всё это было совсем недавно, ибо жизнь человеческая — это миг. Профессор Университета MacGill Марина Викторовна Мдивани многие десятилетия хранит память о людях, которых уже давно нет с нами. О большинстве из них мы знаем только по записям, книгам, портретам, скульптурам, барельефам... Они для нас, скорее, памятники, монументы, тогда как для неё — коллеги, друзья, учителя. Но есть в её воспоминаниях имена тех, кого мы не знаем, но кто сыграл существенную роль в её судьбе. Благодаря прямой речи Марины Викторовны, которой, с её любезного позволения, мы можем поделиться с читателем, приходит понимание того, что идеальных времён не бывает, но человеческая доброта, благородство, непростая жизнь и повседневный труд, в котором живёт Искусство, есть и будут всегда.

Значение Мдивани как пианистки (подобно ситуации со многими её коллегами по пианистическому цеху) замалчивалось критиками многие годы и десятилетия. Кто-то скажет: «такие были годы, такие времена». Позволю высказать иное мнение: мне всегда казалось не совсем понятным, почему из всего поколения гениальных отечественных пианистов первой половины XX века по-настоящему всенародная известность случилась при жизни только у Рихтера и Гилельса. А ведь в это же время творили Софроницкий, Фейнберг, Юдина, Гринберг, Оборин, Гинзбург... Причина этого факта кроется не только в жизненных реалиях того или иного времени. Давно

замечено, что и сама публика, и импресарио и организаторы культурного ландшафта склонны «создавать кумиров», пусть совершенно заслуживающих своей славы, но при этом оставляя без должного внимания другие крупные фигуры в искусстве. Конечно, можно предположить, что почитать с одинаковой силой в одно и то же время многих просто невозможно... И лишь движение времени всё расставляет на свои места.

Вместе с тем, сама пианистка по прежнему благодарна судьбе и ни в малейшей степени не считает себя обделённой. Лишившись

в своё время, как и многие её коллеги, на долгие годы возможности заграничных гастролей, она постоянно и много выступала по всей стране. Её репертуар неустанно пополнялся, в том числе, редко исполняемыми авторами и сочинениями. Она не боялась «напугать» неискушённую публику новым и незнакомым.

Творчество Мдивани, к счастью, сохранилось в записях. Некоторые из них в последние годы стали появляться в интернете. Однако в сравнении с тем гигантским репертуаром, которым она владела, записей очевидно немного. Вместе

S. HUROK presents  
**Marina Mdivani**  
 FIRST TIME IN AMERICA THE REMARKABLE SOVIET PIANIST  
**CARNEGIE HALL**  
**Friday Evening, November 22 at 8:30**  
 PROGRAM: Bach, Toccata in E Minor; Beethoven, 15 Variations and Fugue; Orchestral, Chorale, Prelude and Fugue; Liszt, Sonata in B Minor. (Subject to Change)  
 Tickets: \$4.60, \$4.00, \$3.50, \$3.00, \$2.50, \$2.00  
 ON SALE AT BOX-OFFICE OR BY MAIL. Please make checks payable and mail to CARNEGIE HALL, 154 W. 57th St., N. Y. 19. Please enclose stamped, self-addressed envelope for return of tickets.

с тем, при прослушивании любой из них становится ясно, что мы имеем дело с крупным явлением в истории пианизма. Большинство из них пока не известны широкому слушателю и всё ещё ждут своего часа в различных архивах в стране и за рубежом.

Её легендарная виртуозность настолько не сочеталась с принадлежностью к «слабому полу», что вызвала подчас неадекватную реакцию. Её пианизм был вовсе не в духе *jeu de perle* — «жемчужной» игры со свойственной данному типу блестящей мелкой техникой. Ей присуща была, скорее, природная и даже стихийная виртуозность в самом что ни на есть «мужском» смысле слова: Мдивани с ранней юности славилась как раз своими феноменальными октавами и крупной техникой.

Её исполнение всех пяти концертов Прокофьева (в трёх отделениях!) 24 января 1986 года в Большом зале Московской консерватории (которое, к большому сожалению, ввиду решения вышестоящих инстанций не было записано) стало первым в мире подобным «марафоном». По словам пианистки, этот концерт стал для неё и своего рода прощанием с московской публикой, на глазах у которой прошла её исполнительская судьба.

Прежде, чем приступить к знакомству с воспоминаниями, обозначим основные пункты биографии. Марина Викторовна Мдивани (в девичестве Гоглидзе) родилась 6 октября 1936 года в семье известного гроссмейстера, основателя грузинской шахматной школы Виктора Арсентьевича Гоглидзе. Обучаться музыке начала с трёх лет под руководством матери. В шесть лет поступила в тбилисскую Школу для одарённых детей, где вплоть до окончания училась у выдающегося педагога — Евгении Васильевны Чернявской. Та в своё время занималась у ученика Ференца

Листа — композитора и блестящего пианиста Алоиза Мизандари.

В 1955 году по настоянию матери Марина поехала учиться в Московскую консерваторию, где поступила в класс профессора Якова Мильштейна. Спустя полтора года и вплоть до завершения обучения в аспирантуре Мдивани занималась у Эмиля Гилельса, став одной из первых его лауреатов. К числу её достижений на конкурсах принадлежат победы на Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве (1957), Международном конкурсе Маргерит Лонг и Жака Тибо в Париже (1961), на Всесоюзном конкурсе пианистов и Конкурсе имени П. И. Чайковского (1962). В 1965 году Мдивани стала солисткой Московской филармонии. До того по приглашению знаменитого импресарио Сола Юрока она первой из советских пианисток дебютировала в Карнеги-холле (1963). На протяжении своей карьеры Мдивани сотрудничала с дирижёрами Геннадием Рождественским, Михаилом Юровским, Пьером Дерво и др.

Мдивани всегда охотно играла сочинения современных ей композиторов, была первой исполнительницей многих из них. Её связывали дружеские и тесные творческие связи со многими композиторами, с некоторыми из которых она училась в одно время в Московской консерватории. Именно ей посвящена Чакона Софии Губайдулиной, исполнение которой Мариной Мдивани принесло композитору первый успех. На концерте в Карнеги-холле в 1963 году она с огромным успехом исполняла Хор, прелюдию и фугу Вячеслава Овчинникова.

В её репертуар входили сложнейшая Соната Игоря Кефалиди, сочинения Шнитке, Концерты для фортепиано с оркестром Отара Тактакишвили. Мдивани одной из первых стала исполнять в СССР полный цикл *Ludus tonalis* Хиндемита, а также сочинения Мессиаана,

Бузони и Берга. В то же время были высоко оценены международной прессой и коллегами её исполнения сочинений классикоромантического репертуара. В частности, Нейгауз считал выдающимся её исполнение «Серьёзных вариаций» Мендельсона, а Фейнберг, возглавлявший комиссию дипломного аспирантского экзамена в консерватории, публично прочил ей большое будущее. Настоящий фурор произвела в 1963 году французская запись Первого концерта Чайковского со знаменитым оркестром *Colonne* под управлением Жака Дерво.

Отдельной вехой в творчестве пианистки стали многолетнее сотрудничество и дружба с Геннадием Рождественским. Сделанная ими совместная запись Третьего концерта Прокофьева высоко ценима специалистами. К числу достижений Мдивани относятся её исполнения трансцендентных этюдов и Сонаты *h-moll* Листа, «Исламея» Балакирева, крайне редко исполняемых Вариаций и фуги на тему Шопена Бузони, а также множества камерных сочинений в содружестве с виолончелисткой Тамарой Габарашвили и скрипачками Мариной Яшвили и Зариус Шихмурзаевой.

С конца 1980-х годов пианистка почти полностью посвящает себя педагогике и начинает преподавать сначала в консерватории Дамаска, а с 1991 года и вплоть до настоящего времени — в Университете MacGill в Монреале (Канада). Среди учеников Мдивани — известные канадские и американские пианисты Джереми Томпсон, Джеффри Конкер, Владимир Сыродарьян и многие другие. Профессор Мдивани многие годы сотрудничала как педагог с Благотворительным фондом Владимира Спивакова и его бессменным руководителем Екатериной Ширман. Теперь же предоставим слово самой Марине Викторовне.

## О СЕМЬЕ

История моей семьи полна событий, о которых я надеюсь рассказать в другой раз. Родилась я в городе Тбилиси, мы жили на улице Барнова, 13. Мои родители, Тамара и Виктор

Гоглидзе были широко образованными людьми с разносторонними интересами. Они мне с детства привили любовь к музыке, литературе и спорту.

## ЕВГЕНИЯ ВАСИЛЬЕВНА ЧЕРНЯВСКАЯ



Я очень рано попросилась заниматься на фортепиано. У нас стояло ужасное прямострунное пианино Mühlbach. Тем не менее, я на нём 11 лет занималась и выработала на этом инструменте свою технику. Евгения Васильевна была прекрасным педагогом<sup>1</sup>. Она была ученицей Алоиза Мизандари<sup>2</sup> и Льва Пышнова. Последний учился в Петербургской консерватории у Анны Есиповой, а затем уехал в Лондон.

Именно Чернявская дала мне основную пианистическую базу. Впервые меня отвели к ней в три года. Но отец воспротивился столь ранним занятиям, и в ЦМШ я поступил в 7 лет. Директором школы тогда был композитор Шалва Тактакишвили. Мне повезло, меня взяла в класс Чернявская.

Я всё очень быстро учила. Она была очень строгая и аккуратная. Почерк — каллиграфический. Никаких замечаний в нотах! Максимум — птичка... У неё учились наши композиторы: Отар Тактакишвили, Георгий Шаверзашвили (он впоследствии писал статьи обо мне), Элеонора Эксанишвили. Евгения Васильевна также была очень талантливой художницей, дружила с Евгением Лансере<sup>3</sup>.

Е. В. Чернявская была очень требовательным педагогом. Её авторитет был непререкаем. Особое внимание уделялось звучанию, певучести, ритму и чистоте исполнения. К освоению трудностей она шла

<sup>1</sup> Е. В. Чернявская (1889–1979) — выдающийся педагог Тбилисской Школы для одарённых детей (аналог ЦМШ), одна из основательниц детского профессионального музыкального образования в Грузии. Ученики: пианист Александр Нижарадзе, дирижёр Гиви Азмайпарашвили, композиторы Отар Тактакишвили, Георгий Шаверзашвили, Элеонора Эксанишвили. Разработала собственную уникальную методику преподавания.

<sup>2</sup> Алоиз Мизандари (1838–1912) — композитор и известный пианист, друг Брамса и ученик Листа, основатель грузинской пианистической школы

<sup>3</sup> Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946) — художник, график, представитель художественного семейства Лансере-Бенуа, один из ярчайших представителей объединения «Мир искусства», брат художницы Зинаиды Серебряковой.

очень постепенно. Она давала такой репертуар, который, с одной стороны, соответствовал возможностям ученика, а с другой — повышал уровень исполнения. С ней я прошла по нарастающей сложности концерты Гайдна, Моцарта, Мендельсона,

Первый Рахманинова (в первой редакции), Тактакишвили и Шумана. Она также всегда способствовала тому, чтобы я играла современные сочинения, в том числе, и её учеников-композиторов. Тогда же я начала играть музыку Отара Тактакишвили.

### МОСКВА. КОНСЕРВАТОРИЯ



Это было решение моей мамы. Она продала наше пианино, заняла денег у друзей, и мы в общем вагоне направились в Москву. Получаемой мною после поступления стипендии на жизнь не хватало, и я почти сразу пошла работать концертмейстером в класс известной скрипачки, профессора Галины Всеволодовны

Бариновой. В какой-то момент я даже думала, что им и останусь.

Изначально я должна была поступать к Нейгаузу. Играла ему школьницей в Абастумани (курорт в Грузии). Но потом ему кто-то сообщил, что я якобы выхожу замуж, и он тогда сказал: «Выйдет замуж и не станет пианисткой». Меня взял

Мильштейн. Но у него был совершенно другой подход, и мне было очень трудно поначалу. Он постоянно играл и показывал, играл даже одновременно со мной, чего никогда не делала Чернявская.

Он после поступления сразу же начал меня готовить к Молодёжному конкурсу<sup>4</sup>. Потребовалось выучить Первое скерцо Шопена сразу наизусть на второй урок, что меня тогда потрясло. Чернявская этого никогда не требовала. Он загрузил меня огромной программой: «Исламей», «Мазепа». У Мильштейна я выучила Первый концерт Листа и Третий Прокофьева. Вначале на отборе меня «скинули», но выяснилось, что одинаковый со мной балл получил сын партийного деятеля. Чтобы его пропустить на конкурс, пропустили и меня. А уже на самом конкурсе мне присудили первое место.

Мы жили тогда в квартире в Старопименовском переулке вместе с Цискари Баланчивадзе — племянницей Джорджа Баланчина и дочерью композитора Андрея Баланчивадзе. Она мечтала стать балериной. Тогда я играла скерцо «Сон в летнюю ночь» Мендельсона-Рахманинова. Феноменально трудная была программа конкурса... Я её за один год выучила. Прошла все отборы и получила золотую медаль. После фестиваля я организовала с Лианой Исакадзе и Тамарой Габарашвили трио, с которым мы ездили на Кубу...

Затем я стала жить в Брюсовом переулке у Анастасии Аркадьевны Альтшулер, супруги аккомпаниатора Ивана Семёновича Козловского. Так я в юности познакомилась и начала дружить с Козловским. В момент, когда мы познакомились, он вместе с Рейзенем и другими певцами был отправлен на пенсию из Большого театра. Он жил очень скромно, получал пенсию как народный артист

<sup>4</sup> Конкурс Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Москве, 1957 г.



Диплом о присуждении Премьер Гран-при Международного конкурса Маргерит Лонг и Жака Тибо 1961 года в Париже с подписями членов жюри



Маргерит Лонг вручает Марине Мдивани диплом



На приёме, организованном министром культуры СССР Е. Фурцевой по окончании гастролей М. Мдивани в США

СССР и раздавал её всем подряд. Он был немного суеверен: к примеру, советовал мне ходить на свои концерты всегда одной и той же дорогой. Он говорил мне: «У Вас мышление мужское, а сердце женское». Иван Семёнович ходил на все мои концерты.

Мама тогда умудрилась каким-то образом купить мне рояль. В комнате, которую я снимала, жила под роялем моя подруга, ученица Зака Циала Квернадзе. А потом я вынуждена была съехать. Дело в том, что я стала учить Прелюдию и фугу Овчинникова, которую потом играла в Карнеги-холле, а Анастасия Аркадьевна совершенно не переносила современную музыку. «Милочка, Вы прекрасно играете, но я эту музыку слушать не могу». При этом она мне даже фото Иосифа Гофмана с его дарственной надписью подарила. «Будьте, как Гофман», — говорила она.

А потом из консерватории в один год ушли Мильштейн, Егоров, Штаркман... Моей спасительницей была Валентина Николаевна Бельченко, наша любимая заведующая учебной частью: она старалась закрыть все мои пропуска и именно она направила меня к Гилельсу, когда я неожиданным образом осталась без педагога. Так появился в моей жизни Эмиль Григорьевич. Со мной всегда странные вещи происходили. Нейгауз обо мне почему-то плохо тогда высказывался. А Гилельс меня прослушал и согласился взять в свой класс. Я сыграла ему Первый этюд Шопена, а потом он сказал мне: «А! Так это Вы Гоглидзе-Мазепа?» Так меня называли в консерватории за исполнения этюда «Мазепа» Листа.

Гилельс на рояле как раз почти не показывал. И правильно делал! Объяснял только словами и жестами. Иногда он надо мной смеялся: «Не жмите на акселератор!», — в шутку говорил он, имея в виду правую педаль. Но бывал

## Письмо-рекомендация Мстислава Ростроповича

Dear Professor Stevens:

The enclosed is a recommendation for Marina Mdivani in support of her application to your school. Mr. Rostropovich wished there to be no misunderstanding that he was the author of the words, therefore wrote it out in longhand while on tour, backstage after a concert. The translation is below:

I have known the pianist MARINA MDIVANI since her student days. She was one of the favorite pupils of the great pianist Emil Gileles.

Her phenomenal pianistic talents, in conjunction with a profound musical philosophy have led her into the front ranks of piano virtuosi. Her concerts have enjoyed the greatest international success, both with her audiences and with the press.

I consider her candidacy for a full professorship with the University most worthy. Her experience and brilliant professional training will bring much benefit to young musicians.

Sincerely,

M. Rostropovich

Уважаемый профессор Стивенс!

Прилагается рекомендация для Марины Мдивани в поддержку её заявки на поступление в вашу школу.

Я знаю пианистку Марину Мдивани со студенческих лет. Она была одной из любимых учениц великого пианиста Эмиля Гилельса. Её феноменальный пианистический талант в сочетании с глубокой музыкальной философией вывел её в число ведущих пианистов-виртуозов. Её концерты пользовались огромным международным успехом как у публики, так и у прессы.

Я считаю её кандидатуру на должность профессора в университете весьма достойной. Её опыт и блестящая профессиональная подготовка принесут большую пользу молодым музыкантам.

С уважением,  
М. Ростропович

и жёстким. Как-то я принесла ему Восьмую сонату Прокофьева, которую он сам потом играл. Он вдруг сказал: «Вы так молоды, а играете, как старуха!». С ним же я прошла и Четвёртый концерт Рахманинова, это именно он мне посоветовал.

В классе Гилельса я дружила с Пашей Месснером<sup>5</sup>. Паша жил на окраине Москвы, в доме на Солоненной Сторожке. Довольно опасное место тогда было, надо сказать. Там жили и мои родственники. Позднее, когда я оказалась в Париже, я нашла французских родных Паши. В одно время со мной у Гилельса занимался мой друг Макс Кончаловский<sup>6</sup>. Его мама Нина Максимовна всегда

<sup>5</sup> Павел Валерьянович Месснер (1932–2005) — профессор Московской консерватории, ученик и ассистент Гилельса, потомок композитора Георгия Катуара.

<sup>6</sup> Максим Владимирович Кончаловский (р. 1940) — пианист, художник, ректор Института художественного творчества при Академии изящных искусств.

привечала нас. Игорь Кефалиди, я, внук Немировича-Данченко Василий — все мы собирались у Кончаловских. Жила я и на их даче в Кунцево.

А потом Гилельс уехал на продолжительные гастроли и оставил меня на Жоржа Богино<sup>7</sup>. Это был очень интересный музыкант! У меня есть его книжка «Игры-задачи для начинающих музыкантов», её редактировал мой муж Вато [Вахтанг Мдивани — прим. ред.]. Это потрясающая книга, очень интересная! Жорж Богино готовил меня к Конкурсу Чайковского в 1962 году; научил многим вещам, о которых я тогда понятия не имела. Например, тому, как обращаться с роялем, чтобы не тратить слишком много сил. Это был мой большой друг.

<sup>7</sup> Георгий Константинович Богино (1918–1979) — друг Гилельса, ученик К. Н. Игумнова, легендарный настройщик, педагог и исследователь фортепиано.

## Из статьи в концертном буклете Карнеги-холла

Marina Mdivani (pronounced mm-Di-Vahn-ee), widely regarded in the Soviet Union as one of the outstanding pianists of the new generation, was born in Tbilisi, the capital of Georgia, in 1936.



Marina Mdivani

Her father, Victor Goglodze, was a graduate of the Tbilisi Conservatory but did not take up music as a profession; he devoted himself instead to chess, and now heads the Chess Sport College in Tbilisi. The family is prominent in other sports as well. The pianist's husband is a member of the Georgian Republic basketball team; her brother is the former tennis champion of Georgia.

Miss Mdivani graduated from the Tbilisi State Conservatory's Central Music School with a gold medal, and later studied with Jacob Milstein at the Moscow Conservatory. Since 1959 she has been a pupil of Emil Gilels. In 1961 Miss

Марина Мдивани широко известна в Советском Союзе как одна из выдающихся пианисток нового поколения. Она родилась в Тбилиси, столице Грузии, в 1936 году. <...> С 1959 года она является ученицей Эмиля Гилельса. В 1961 году г-жа Мдивани завоевала первый приз на конкурсе Маргариты Лонг в Париже. Её нынешний тур по Америке знаменует собой первое выступление советской женщины-инструменталистки в Северной Америке. 22 ноября она дебютирует в Нью-Йорке в Карнеги-холле.

Но до этого, в 1960 г. я прошла отборы на Конкурс Королевы Елизаветы. И в последний момент меня туда не пустили. Я тогда заканчивала аспирантуру, получала Ленинскую стипендию, что было весьма почётно. Но на конкурсы меня не выпускали, всё было тщетно, я перестала на что-либо надеяться. И проректор консерватории Константин Николаевич Нужин посоветовал мне подойти и рассказать о сложившейся ситуации ректору — Александру Васильевичу Свешникову. Ректор внимательно выслушал меня и сказал, что постарается помочь.

Тогда я жила на даче у Кончаловских в Кунцево. Зимой там было просто страшно, спала с топором

под подушкой. Там были русская печка, которую я сама топила, и роль. В первый раз по незнанию купила негодные дрова, сырые, пришлось их потом сушить. Учила при этом Второй концерт Прокофьева. Однажды случилась страшная метель, вдруг — стук в дверь. Беру топор, открываю, — а там Эмиль Григорьевич Гилельс. «У Вас зелёный свет», — сказал он с улыбкой. Имелось в виду, что мне выдали визу на Конкурс Лонг-Тибо в Париже.

Конкурс проходил в Зале Гаво, мне присудили Гран-при. Маргерит Лонг обожала Гилельса и ко мне относилась прекрасно. Я не раз бывала у неё дома, говорила с ней на французском, поскольку с детства его знала. Потом она захотела завещать мне свой архив, но это в конце концов не получилось. После конкурса меня послали играть «Мазепу» в Кремле. Хрущёв мне хлопал... А Лонг продолжала писать мне письма.

Тогда же в 1961 году в Париже я познакомилась с Александром Николаевичем Черепнинным, сыном профессора Петербургской консерватории Н. Н. Черепнина, у которого учился Прокофьев. Александр Николаевич мне подарил свои сочинения. Мои ученики играли в четыре руки его «Грузинскую рапсодию»: он в юности жил в Тбилиси, где его отец с 1918 по 1921 был директором Тифлисской консерватории.

А после Парижа мне поставили условие: обязательно играть на Конкурсе Чайковского. На конкурс по результатам отбора были допущены три грузинки: я, Элисо Вирсаладзе и Циала Квернадзе (её потом неожиданно заменили). А Гилельс был вынужден уехать на гастроли, и оставил меня заниматься с Богино.

### ВЗРОСЛАЯ ЖИЗНЬ

Уже после конкурса мне разрешили поехать в Америку. Меня тогда пригласил играть в Карнеги-холл



И. Кефалиди, М. Кончаловский, М. Мдивани, П. Месснер

в Нью-Йорке, читал прессу. Гилельс тогда ему сказал, что я уже не ученица, а самостоятельная единица. В 1965 году я стала солисткой Московской филармонии, куда меня приняли вместе с Николаем Петровым и Владимиром Крайневым. Удивительно, но после Америки меня почти перестали выпускать. Я по этому поводу, правда, совершенно не переживала. Я много ездила по стране и постоянно пополняла репертуар. Кстати, в его выборе мне очень помогли советы моего друга Игоря Кефалиди. Сонату Кефалиди я играла в Америке и в Канаде. Если бы не он, я никогда бы не сыграла Хиндемита. Игорь очень помогал мне всегда.

Потом я скиталась по углам в Москве, потому что не было прописки. Мы шили с подружкой на моей зингеровской машинке вещи и как-то перебивались. Но и тут Нужин и Свешников помогли. В конце концов мне дали квартиру. До того я записала две пластинки во Франции и две в Тбилиси. На последней были виолончельные сонаты Мендельсона и Хиндемита.

<sup>8</sup> Сол Юрок (1888–1974) — выдающийся музыкальный продюсер, импресарио величайших звёзд мирового исполнительского искусства XX века, среди которых были Анна Павлова, Айседора Дункан, Фёдор Шаляпин, Артур Рубинштейн, Майя Плисецкая, Мстислав Ростропович, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер.

в Нью-Йорке, читал прессу. Гилельс тогда ему сказал, что я уже не ученица, а самостоятельная единица.

В 1965 году я стала солисткой Московской филармонии, куда меня приняли вместе с Николаем Петровым и Владимиром Крайневым. Удивительно, но после Америки меня почти перестали выпускать. Я по этому поводу, правда, совершенно не переживала. Я много ездила по стране и постоянно пополняла репертуар. Кстати, в его выборе мне очень помогли советы моего друга Игоря Кефалиди. Сонату Кефалиди я играла в Америке и в Канаде. Если бы не он, я никогда бы не сыграла Хиндемита. Игорь очень помогал мне всегда.

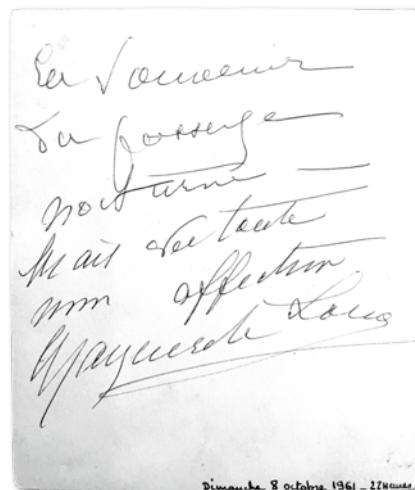
Потом я скиталась по углам в Москве, потому что не было прописки. Мы шили с подружкой на моей зингеровской машинке вещи и как-то перебивались. Но и тут Нужин и Свешников помогли. В конце концов мне дали квартиру. До того я записала две пластинки во Франции и две в Тбилиси. На последней были виолончельные сонаты Мендельсона и Хиндемита.

### ВЕЛИКИЕ ДРУЗЬЯ. ВСТРЕЧИ

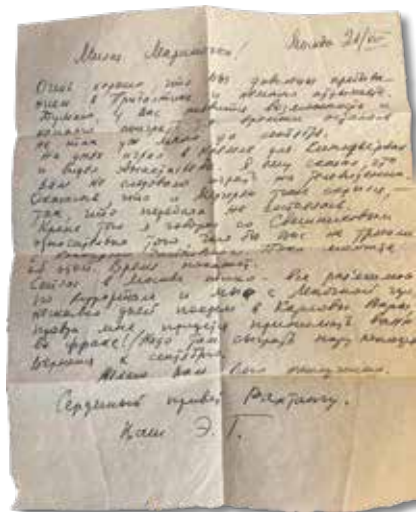
Из зарубежных музыкантов я больше всего дружила с Айзеком Стерном,



Памятное фото Лонг с ее автографом

От звоняря ночных пассажиров,  
Со всей моей любовью.Маргерит Лонг  
Воскресенье, 8 октября 1961, 22 часа

## Письмо Э. Г. Гилельса



Милая Мариночка!  
Очень хорошо, что Вы довольны пребыванием в Прибалтике и немного отдыхаете. Думаю, у Вас появится возможность и немного поиграть, т.к. времени осталось не так уж много до сентября.

На днях играл в Кремле для кинофестиваля и видел Анастасьева. Я ему сказал, что Вам не следовало играть на телевидении. Оказалось, что и Мергерян тоже скрылся, так что передача не состоялась.

Кроме того, я говорил со Свешниковым относительно того, чтобы Вас не трогали с конкурсом Чайковского. Пока молчите об этом. Время покажет.

Сейчас в Москве тихо – все разъехались по курортам, и мы с Леночкой через несколько дней поедим в Карловы Вары, правда, мне придется принимать ванны во фраке! (Надо там сыграть пару концертов). Вернемся к сентябрю.

Желаю Вам всего наилучшего.  
Сердечный привет Вахтангу!

Ваш Э.Г.  
21 августа 1961

это произошло во время первой поездки в Америку. Занималась у него дома. У него был аккомпаниатор Шура Закин<sup>9</sup>, с ним я выступала в Филадельфии, играла Баха и Гайдна. И пошла какая-то слава... Они потом приезжали в Тбилиси, я как раз играла Концерт Чайковского, Айзек был на моём концерте. А потом мы с мужем пошли на его концерт, но у нас был только один билет. Айзек со сцены увидел, что мы сидим на одном стуле, и публично нам посочувствовал. А потом Кливлендский оркестр приезжал, и дирижёр Джордж Селл был у нас в гостях. Он с Отаром Тактакишвили замечательно пел у нас дома за столом. Также бывал у нас в гостях уже в Москве Самсон Франсуа. Он поразил тем, что ел икру ложками. Играл он замечательно! Из памятных встреч — Вильгельм Кемпф, который пришёл на мой концерт во Франции с внучкой Листа. Я играла тогда Сонату h-moll Листа. Очень дружила со Славой Ростроповичем. Он как раз до меня играл в Карнеги-холле, и я была на этом концерте, это было восхитительно. Туда пришла двоюродная сестра Рахманинова.

<sup>9</sup> Александр Закин (1903–1990) — российский по происхождению пианист, с 1940 по 1977 — аккомпаниатор Исаака Стерна.

Больше всего из дирижёров я любила играть с Рождественским. Он всегда с большой теплотой ко мне относился. Он и Ростропович дали мне потом прекрасные характеристики, когда я поступила на работу в McGill University.

## УЧЕНИКИ

В 1980-х я уехала работать в Сирию. Тогда материально было тяжело, многие мне помогали. В Сирии прошли самые лучшие годы моей жизни. Мои ученики теперь работают по всему миру. А в 1991 году я уехала в Канаду, где с 1992 года работаю в Университета MacGill. В Монреале я тоже много играла. При поступлении в Университет играла концерт из Вариаций Брамса, Вальса и Юморески Регера, Чаконы Брамса для левой руки, Вариаций Бузони на тему Шопена, Вариаций Регера на тему Баха. Моим партнёром по ансамблю в Монреале был замечательный дирижёр и пианист Плавуцкий, с которым мы сыграли весь цикл *Vision d'Amen* Мессиаана и концерт Стравинского, а также концерт Шостаковича с трубой.

Среди канадских учеников у меня 10 лет занимался Джереми Томпсон. У него огромный репертуар, он ещё

## Письмо и рекомендация Геннадия Рождественского

Paris 1.8.91.

Я знаю Марину Мдивани, как первоклассную концертную пианистку и талантливого педагога. В содружестве с Мариной Мдивани мною был записан на пластинку (с Оркестром Московского Радио) Третий концерт Прокофьева. Эта запись получила высокую оценку критики. Исключительная музыкальность, подлинная виртуозность, тонкий вкус, острый интеллект – вот качества, ярко проявляющиеся в творчестве этой замечательной пианистки.

Геннадий Рождественский.

Я знаю Марину Мдивани как первоклассную концертную пианистку и талантливого педагога. В содружестве с Мариной Мдивани мною был записан на пластинку (с оркестром Московского Радио) Третий концерт Прокофьева. Эта запись получила высокую оценку критики. Исключительная музыкальность, подлинная виртуозность, тонкий вкус, острый интеллект – вот качества, ярко проявляющиеся в творчестве этой замечательной пианистки

Геннадий Рождественский  
Париж, 1991»

и органист. Другой мой бывший студент Джеффри Конкер играл с оркестром Первый концерт Рахманинова. У него тоже большой репертуар, много записей на YouTube. Он сейчас работает в Торонто. В моём классе играли Танеева, Рахманинова, Аренского, Регера. Ученики не хотят покидать меня, остаются со мной надолго. Репертуар у нас часто нестандартный. Один ученик играл вместе с Нино, моей грузинской ученицей, Балладу Бабаджаняна. Из моих сирийских учеников Вовик Сыродарьян теперь живёт в Лос-Анджелесе. Потрясающий пианист. В Америке очень успешно работает одна замечательная

ученица-арамейка, она стала хормейстером. Один был выдающийся мальчик — Лео, наполовину китаец, наполовину русский. Он ездил ко мне из другого города каждую субботу. Но после пандемии ушёл в математику. Так что попадают талантливые ученики.

Я всегда стараюсь им рассказать о Чернявской и о тех, у кого она училась. Как и Евгения Васильевна, я прошу, чтобы мои ученики-композиторы писали музыку для учеников-пианистов. Я стараюсь своим ученикам это всё рассказать. Я за ними стою. А за мной стоит Евгения Васильевна... ■

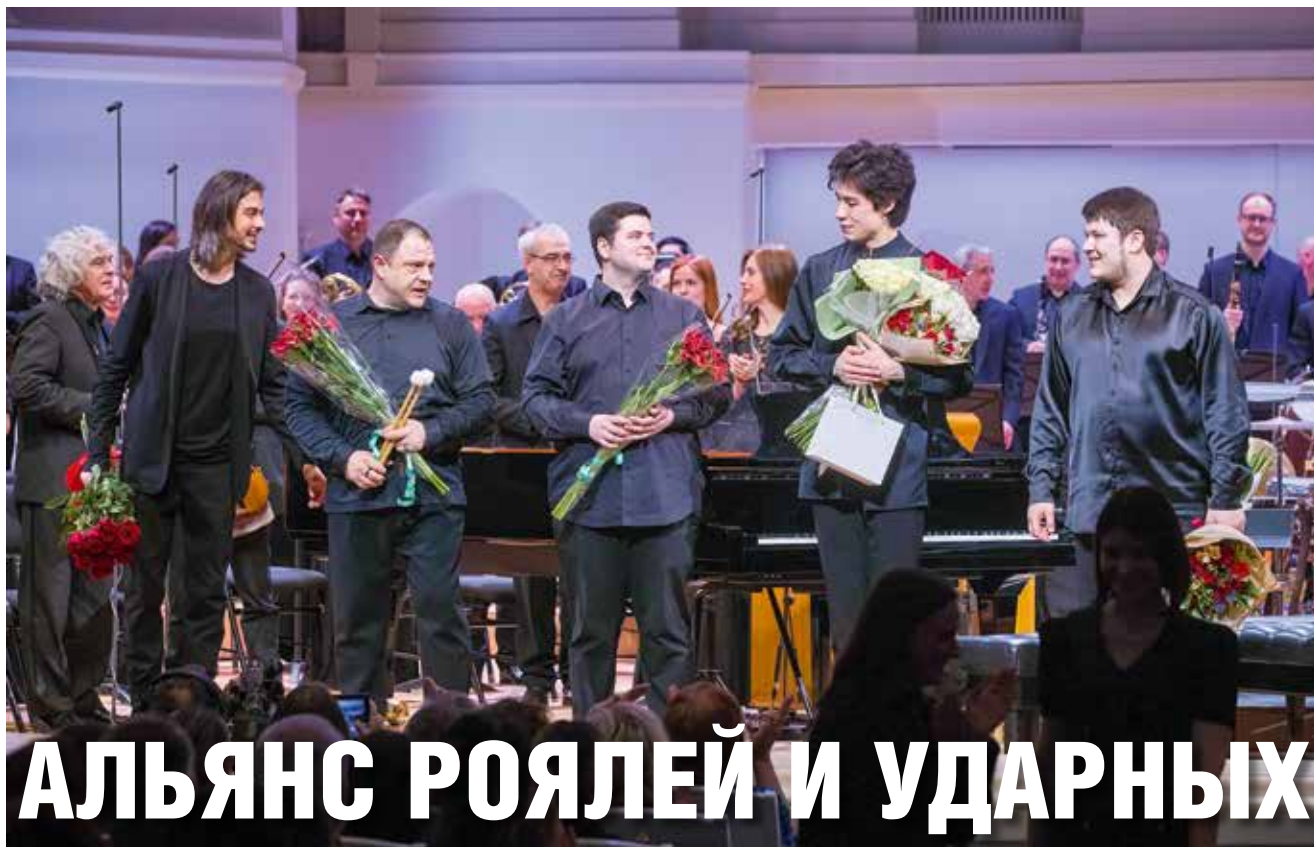
### ЗАПИСИ МАРИНЫ МДИВАНИ В АРХИВЕ ГОСТЕЛЕРАДИОФОНДА

- Балакирев.** «Исламей». Запись 1957 г.
- Бах.** Прелюдия и fuga № 11 из «Хорошо темперированного клавира», том 2. II Международный конкурс им. П. И. Чайковского, 1962 г.
- Бетховен.** 12 вариаций на тему русского танца из балета П. Вранницкого «Лесная девушка», ор. 71
- Брамс.** Вариации на тему Паганини, тетрадь 2, ор. 35
- Бузони.** Вариации и fuga на тему прелюдии c-moll Ф. Шопена, ор. 28
- Гайдн.** Концерт № 11 для фортепиано с оркестром D-dur. Ансамбль солистов оркестра Московской филармонии, дирижер В. Жук. Запись 1983 г.
- Дебюсси.** «Маски». Запись 1961 г.
- Лист.** Концертный этюд № 3 («Un sospiro») S. 144. Запись 1957 г.
- Лист.** Соната h-moll S 178. II Международный конкурс им. П. И. Чайковского, 1962 г.
- Лист.** Этюд «Мазепа» S. 139. Записи 1957 г., 1962 г.
- Мендельсон.** Серьезные вариации, ор. 54.
- Мендельсон.** Соната № 2 для виолончели и фортепиано, ор. 58 № 2. Т. Габарашвили (виолончель). Запись 1978 г.
- Мендельсон.** Вариации Es-dur, ор. 82
- Моцарт.** 12 вариаций на тему французской песни для фортепиано C-dur KV 265
- Моцарт.** Соната № 4 Es-dur KV 282. II Международный конкурс им. П. И. Чайковского, 1962 г.
- Овчинников.** Хор, прелюдия и fuga. Запись 1961 г.
- Пирумов.** Прелюдия и токката. II Международный конкурс им. П. И. Чайковского, 1962 г.
- Прокофьев.** Концерт № 3 для фортепиано с оркестром, ор. 26. БСО Всесоюзного радио, дирижер Г. Рождественский. Запись 1972 г.
- Прокофьев.** Соната № 3, ор. 28. Запись 1957 г.
- Рахманинов.** Концерт № 4 для фортепиано с оркестром, I часть. БСО Всесоюзного радио, дирижер Г. Рождественский. Запись 1967 г.
- Рахманинов.** Этюд-картина ор. 39 № 3. Запись 1962 г.
- Скрябин.** Этюд gis-moll, ор. 8 № 9. II Международный конкурс им. П. И. Чайковского, 1962 г.
- Тактакишвили.** Концерт для фортепиано с оркестром. АСО Московской филармонии, дирижер О. Тактакишвили. Запись 1977 г.
- Хиндемит.** Соната для виолончели и фортепиано, ор. 11 № 3. Т. Габарашвили (виолончель). Запись 1981 г.
- Чайковский.** Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, II–III части. Симфонический оркестр Министерства кинематографии СССР, дирижер В. Катаев.
- Шопен.** Этюд ор. 10 № 1. II Международный конкурс им. П. И. Чайковского, 1962 г.
- Шопен.** Этюд ор. 25 № 3. Запись 1961 г.



Нино БАРКАЛАПА

Пианистка, музыковед, органистка, доцент Московской консерватории. Кандидат искусствоведения. Кавалер Ордена искусств и литературы Франции. Доктор эстетики и музыковедения Университета «Париж 8»



Сергей Давыдченко и Энджел Вонг исполнили Двойной концерт Бартока в Зале Чайковского.

Празднование 145-летия Белы Бартока в Московской филармонии совпало с днём 135-летия Сергея Прокофьева, и не случайно: музыка обоих композиторов ассоциируется с бодростью и стремительностью, витальностью и энергией шумного XX века. Прокофьев трактовал фортепиано во многом как ударный инструмент, и в этом их идеи с Бартоком совпадали. 23 апреля в Зале Чайковского прозвучали Концерт для двух фортепиано, ударных и оркестра Бартока и Вторая симфония Прокофьева, которые исполнил Госоркестр России имени Е. Ф. Светланова под управлением Филиппа Чижевского. Виртуозные партии ударных, задуманные Бартоком как равноправные фортепианным, взяли на себя Александр Багиров и Александр Васильев.

Солистами в Двойном концерте были выбраны лауреаты XVII Международного конкурса имени П. И. Чайковского — Сергей Давыдченко, забравший главную награду, и Энджел Вонг, получивший серебряную медаль. Конкуренция среди пианистов довольно ожидаема (ведь и их конкурсные программы в 2023 году частично совпали), но уверенный ансамбль доказал обратное: перед слушателями представили не соперники, не случайно назначенные солисты, но настоящие друзья. Это было похоже на торжество таланта и молодости: драйв и энергия дуэта, казалось, переполняли зал до краёв. Азарт, который пианисты сохранили до самого финала, соответствовал духу сочинения: «переиграть» ансамбль ударных



Энджел Вонг



Сергей Давыдченко

инструментов с оркестром по динамике было непросто.

Объединить в одном опусе фортепиано и ударные Барток мечтал много лет. Для начала он опробовал это сочетание в Первом (1926) и Втором фортепианных концертах (1931) — обе партитуры включают значительную группу перкуссии. Примечательно, что в Первом концерте отсутствует полноценная каденция солиста в привычном виде, зато изобретательному диалогу фортепиано и ударных посвящена целая медленная часть, в которой инструменты других групп принимают минимум участия. В полной мере идея композитора воплотилась в Сонате для двух фортепиано и ударных (1937); в группе перкуссии задействовано целых 12 инструментов, и ради баланса Барток ввёл в состав два рояля вместо одного. Спустя три года автор сделал оркестровое переложение — Двойной концерт, в котором фортепиано и ударные становятся полноценными солистами,



Филипп Чижевский

не противопоставленными друг другу, но тесно взаимодействующими.

Сергей Давыдченко, традиционно демонстрирующий внушительную силу звучания, слушался в концерте очень органично — в мощных аккордовых всплесках, витиеватых пассажах и жёстких ритмах. Энджел Вонг производил впечатление более утончённого пианиста, но не уступал коллеге в драйве и техническом мастерстве. Первая часть концерта была похожа на пробуждение необузданной стихийной силы, стремящейся вырваться на свободу. Филипп Чижевский управлялся с ней мастерски, то давая волю агрессивной энергии, то постепенно умирив её. Диалог двух фортепиано и ударных во всю полноту раскрылся в мистической второй части (что заставило вспомнить об аналогичном эпизоде Первого концерта). Холодная изломанная мелодия, в кульминациях доходившая до крика, чередовалась с потоком *perpetuum mobile*, который в итоге прорвался в бисовом

номере вечера — одноимённой миниатюре из «Микрокосмоса», созданной в один год с Сонатой для двух фортепиано и ударных.

Финал концерта по противоречивости трактовок можно сравнить с заключительной частью Четвёртой симфонии Петра Чайковского, в которой одни слышат разгул дьявольских сил, а другие — лихое народное празднество. Окончание опуса Бартока советский исследователь Израиль Нестьев воспринимал как воплощение «непобедимой силы жизни, духовной мощи простого народа», а Сергей Давыдченко подчёркивал в музыке предчувствие беды, когда «в Европе сгущались тучи перед всем известными событиями», — что вполне обоснованно, ведь inferнальные образы предыдущих частей не могли не отбрасывать свою тень. Ясно одно: финал полон интригующих находок, словно ярмарка остроумных оркестровых приёмов, причудливых ритмов и динамичных пассажей. К концу цикла они медленно сошли на нет, подобно остановившейся музыкальной игрушке. ■

Фотографии предоставлены  
пресс-службой Московской  
филармонии



Неля НАСИБУЛИНА  
Музыковед, музыкальный журналист,  
блогер. Автор текстов и ведущая  
концертов Московской филармонии.



**Николас УОЛКЕР:  
«Музыка не существует  
в вакууме»**

В предыдущем номере «PianoФорум» (№ 1, 2026) мы представили первую часть беседы с британским пианистом, профессором Королевской академии музыки в Лондоне, признанным знатоком и популяризатором русской музыки на Западе Николасом Уолкером — о судьбах фортепианных школ и метафизике исполнительства. Мы публикуем продолжение интервью, в котором английский юмор и интеллектуализм встречаются с живой музыкальной интуицией, а строгая академическая традиция обогащается почти мистическим переживанием музыки.

В центре беседы — поиск того неизъяснимого содержания, которое превращает набор нот в художественное высказывание. От балакиревской фуги, дышащей волжским пейзажем, до «Потерянного рая» Мильтона, прочитанного Листом; от сонетов Бродского до почти неизвестной на Западе поэзии Александра Дольского... Уолкер выстраивает мост между культурными кодами, доказывая, что музыка не существует в вакууме.

Вместе с автором интервью, кандидатом искусствоведения, пианисткой Светланой Мелентьевой Николас Уолкер рассуждает о тонкой грани между техникой и содержанием, полемизирует о природе и мере *rubato* в русской музыке, вспоминает о «горячей линии» с Балакиревым и делится планами издания его сочинений с авторской аппликатурой, а также формулирует своё понимание загадочной русской души.

## ОБ ИСТОРИЯХ, СТОЯЩИХ ЗА МУЗЫКОЙ

— Обратимся к художникам, например, к Верещагину: он писал потрясающие картины Центральной Азии, как Вы знаете. Но когда слушаешь музыку Бородина — например, его симфоническую картину «В Центральной Азии», — вспоминаются картины Верещагина! Возникает такое чувство, будто он сам там побывал. Согласны?

— **Абсолютно. Но, в отличие от Верещагина, который много путешествовал практически по всей Центральной Азии, Бородин писал эту симфоническую поэму в Санкт-Петербурге — изучая фольклор и, вероятно, по впечатлениям от поездки на Кавказ.**

— И это потрясает ещё больше, ведь слушая эту музыку, ты словно переносишься в Центральную Азию!

— **Согласна.**

— Я считаю, что это действительно важная проблема. Музыка не существует в вакууме. На неё влияют другие вещи, и я принадлежу к тем людям, кто уверен, что музыка означает нечто очень конкретное, даже если это нельзя выразить словами. Думаю, исполнителю очень важно об этом задумываться: что это за произведение, о чём оно говорит.

Часто во время занятий я останавливаюсь и думаю: «А я ведь не спросил себя, что я чувствую по поводу этих двух аккордов? Что они мне говорят?». Мне кажется, это очень важно, не находите?

— **Для меня это очень естественный способ восприятия музыки и работы. Это просто обязательно, это же часть моего чувства музыки: эмоции, образы, иногда визуальные, иногда абстрактные, история, стоящая за музыкой...**

— А что для Вас означает «история за музыкой»?

— **Я лишь хотела сказать, что история, стоящая за музыкой, — это не только факты и события, произошедшие с композитором в определённый период в определённой стране. Но и то, как эта история резонирует со мной в данный момент. Если точнее — как я резонирую с этой историей. Так что мои чувства — тоже часть этой истории. И всё это для меня и есть музыка. Поэтому я с Вами полностью согласна.**

— Это очень интересно. На одной из своих лекций — я до неё ещё не добрался, сделаю это на следующей неделе — я как раз говорил о сюжете си-минорной Сонаты Листа. Это очень интересная тема, я даже писал программные заметки об этом. Знаете, что действительно интересно в Сонате Листа? Все, кто когда-либо о ней писал, говорят, что это конфликт добра и зла, тьмы и света. Даже люди, не верящие в Бога или объективное добро и зло, всё равно описывают её в этих терминах. Оказывается, Лист как раз читал «Потерянный рай» Мильтона. Вы, вероятно, знаете эту поэму. Она очень длинная. У Листа было английское издание с его собственными пометками на полях. Это поэма о том, как Бог создал Адама и Еву, как они вкусили плод с Древа Познания в Эдемском саду, но начинается она

с восстания гордого ангела Люцифера против Бога, истории его поражения и изгнания в ад. Это необыкновенное произведение, и Лист его читал. Я не утверждаю, что Соната Листа — это та самая поэма, но её влияние огромно. Другое большое влияние — «Фауст» Гёте, конечно, о чём многие догадываются.

Но я как-то смотрел лекцию одного очень известного пианиста об этой Сонате. Думал, будет интересно. И что же? Он не сказал ни слова обо всём этом. Он говорил о стаккато здесь и форте там. А мне кажется, что те вещи гораздо важнее и масштабнее, не правда ли?

## О ДИХОТОМИИ ТЕХНИКИ И СОДЕРЖАНИЯ

— **Знаете, мне сложно это разделить. Ведь для пианиста стаккато, форте, фортиссимо — не абстрактные величины, а средства для создания тех образов, через которые исполнитель проживает историю музыки. По сути, это и есть язык пианиста. Другое дело, что мы работаем над техникой не ради неё самой, а чтобы исполнять эти великолепные шедевры, тем самым техника служит истории, образу, красоте, а иногда и философии музыки. Так я это вижу.**

— Получается, техника вторична?

— **Ни в коем случае. Если танцор не всецело владеет своим телом, выразительность его искусства пострадает. Но если он владеет только телом, искусство пострадает всё равно. Да, это долгий спор — что важнее, форма (техника) или содержание. Но для меня такого вопроса, этой дихотомии, наверное, нет. Важно всё.**

— Как сказал Генрих Нейгауз в своей книге: «Виртуозом становишься, любя музыку». Это так верно! Уверен, в Москве то же самое: у нас в Лондоне учился много студентов из Китая, и у некоторых из них феноменальная техника, просто потрясающая, нечеловеческая. Но я всегда вспоминаю одну студентку. Она играла Этюд Шопена терциями намного быстрее, чем я бы мог когда-либо сыграть, но при этом играла всё очень громко. Когда я указал ей, что на первой странице не стоит знак «форте», она сказала: «А, точно». Попыталась сыграть снова — и не смогла вообще. Потому что техника каким-то образом не выросла из музыки.

Так что, я думаю, есть два разных пути обретения техники. Один — когда какой-нибудь китайский профессор может «вбить» её в вас. А другой — когда она приходит через понимание. И поэтому я считаю Черни таким великим учителем техники — ведь его музыка ещё и так красива, не находите? В юности я сам каждый день занимался гаммами — в терцию, в сексту — по 6 часов в день.

Это было безумие (ведь есть нечто более важное!), но это был необходимый фундамент.

К слову о фундаменте, если позволите, я хотел спросить о Ваших учителях, Светлана. Судя по тому, как Вы мыслите, Вы как раз последователь старой русской фортепианной школы?

— **Спасибо, тронута Вашим вниманием. Вы правы. Я окончила Российскую академию Гнесиных в классе Марии Гамбарян — ученицы Константина Игумнова, а после — аспирантуру Московской консерватории, где я училась сначала у Зинаиды Игнатьевой, ученицы Самуила Фейнберга, а затем — у Михаила Лидского, который был учеником Владимира Троппа, ученика Теодора Гутмана.**

— И сейчас Вы пишете для журнала «PianoФорум» и, полагаю, преподаёте, с таким-то музыкальным бэкграундом?

— **Конечно. Что касается публикаций, всё началось с научно-исследовательской работы: в аспирантуре я также изучала историю и психологию музыкального исполнительства, меня особенно интересовала подготовка к концертам, сценическая саморегуляция, работа над образами и техникой без инструмента — то есть мысленная игра. Она и стала темой моей диссертации. В процессе — интервьюировала многих современных пианистов, и в какой-то момент поняла, что этот материал будет полезен очень многим молодым музыкантам. А преподавание — важнейшая часть моей деятельности.**

— Обучать музыке и вести исследовательскую деятельность в такой области — огромный труд, меня всегда поражал глубокий профессионализм музыкального образования в России. И не только в музыке. Например, я думаю, российским дипломатам за границей бывает очень трудно — я встречал нескольких, это действительно очень хорошо образованные люди, в то время как некоторые дипломаты из Америки или Великобритании... Британские дипломаты раньше были действительно хорошо образованы, но теперь их набирают с улицы — всё в интересах «равенства». В Британии сейчас многое стало более дилетантским и хаотичным.

## РУССКАЯ ДУША: БАЛАКИРЕВ, ЛЕВИТАН И ТИШИНА

— Вы упомянули [в первой части беседы — Прим. ред.], что моя комната довольно русская. И я сейчас подумал о том, что у русских людей есть особое природное духовное качество. На Западе мы раньше называли



И. Левитан. Над вечным покоем

Россию Святой Русью. Так ведь называли Россию в XIX веке?

Я думаю, в этом есть доля правды. Я интересовался Россией с шести лет — сам не знаю, по какой-то причине, это было полностью моё собственное увлечение. Но, думаю, я действительно что-то понял о России, только когда впервые вернулся в 2006 году. Помню, я поехал во Владимир на автобусе с Казанского вокзала. Был жаркий день. Автобус без кондиционера, полный людей, много детей. Если бы это была Англия, дети бы хныкали и визжали, кричали бы: «Смотрите туда!». Но в этом российском автобусе была монашеская тишина. Это было фантастически. И я подумал: «Это действительно цивилизованно». Я забыл, как русские умеют вести себя в общественном месте.

И я подумал о русских людях: в них есть некая неподвижность, где-то глубоко внутри. Может быть, это оттого, что в Русской Православной церкви нужно долго стоять. И если ты делал это 1000 лет, вероятно, это влияет на твоё поведение. Я думаю, это нечто очень, очень глубокое в русских людях, даже если они сами об этом не знают. И это впечатляет.

В этом есть и что-то от пейзажей русских художников XIX века. Я пытаюсь вспомнить одну картину... Река огибает излучину реки, и на другом берегу церковь...

— **Скорее всего, Вы говорите о Левитане.**

— Да! На картине ощущение позднего вечера, там мало что происходит, темп перемен очень медленный. Так что у тебя есть время просто быть. И это то, чего, возможно, так не хватает на Западе.

— **Этого не хватает и в России, особенно в больших городах. Чувство, которое Вы описываете,**

**мне хорошо знакомо, думаю, каждый русский человек знает это чувство глубоко внутри.**

— Видите ли, сам факт, что Вы знаете, что это такое... Думаю, люди на Западе даже не поймут, о чём речь. И я чувствую, что это есть в Сонате Балакирева. Долгая нота. Самое начало той сонаты напоминает одну из этих русских картин. Будто женщина выходит доить коров в пять утра и начинает петь, приходит кто-то другой и подхватывает эту песню — и это второй голос фуги. Эта фуга довольно сельскохозяйственная, на самом деле (смеётся).

На моём первом диске из антологии Балакирева — три сонаты. Одна из них — самая ранняя, которую он написал лет в 18. В ней пять частей, заканчивается фугой; последняя часть не была закончена — в ней всего 24 такта. Но это всё равно большое произведение, длится полчаса. Балакирев её забраковал и написал другую сонату, которая была издана, полная ошибок в русских или любых других изданиях. И, наконец, он написал свою зрелую сонату в 1905 году. Диски рецензировались в журнале «19th Century Music Review» (журнал издательства Кембриджского университета), и первые три тома рецензировал русский клависнист, живущий в Америке. Он писал не о моей игре, а о музыке. Я был поражён: он писал о музыке с позиции полного непонимания и отсутствия эмпатии! Он критиковал ту фугу, говоря, что не видит в ней смысла, что если Балакирев пытался подражать Бетховену, то это ему не удалось. Но дело в том, что Балакирев вообще не пытался быть, как Бетховен! Эта фуга абсолютно русская — по форме, мелодизму, по чувству, по всему... К чему я это говорю?

— **Мы говорили о неподвижности, о чувстве внутреннего покоя.**



В. Верещагин. Самарканд

— Ах, да, оно как раз и есть в той фуге. В самом конце всей сонаты — прекраснейшее окончание, тихое окончание, без разрешения. Это типичная каденция Балакирева. Неразрешенность как ощущение, что ты двигаешься к чему-то. Это как плыть по Волге (а это 1800 миль реки или около того), то вот это, и есть чувство русского пейзажа, не так ли?

— **Так и есть. Подтверждаю это как человек, родившийся на Волге и очень хорошо знающий эти пейзажи.**

— Значит, Вы точно понимаете! И тогда Вы должны полюбить эту сонату.

— **Зная о Вашем композиторском бэкграунде, могу предположить, что финал Первой сонаты — не единственное дописанное Вами сочинение Балакирева?**

— Вы правы, есть ещё две вещи. В 2007-м я поехал в Санкт-Петербург и зашёл в нотную библиотеку, где нашёл много интереснейших пьес Балакирева. Например, его неоконченную пьесу «Пляска ведьм», порядка 70 тактов. Я дописал ещё столько же в стиле Балакирева. Так же я поступил ещё с несколькими произведениями. Например, дописал Фортепианную пьесу фа-диез минор, маленькую пьеску «Элегия на смерть комара» (добавил к ней два такта), к Мазурке № 5 в версии 1884 года дописал порядка 30–40 тактов.

— **Как же Вы решились?**

— В этих пьесах такие хорошие начала! Было бы жаль не показать это слушателям... И тогда в Санкт-Петербурге я понял, что это и есть моя миссия. Поэтому я решился их дописать.

— **Эти пьесы вышли на дисках, но пока не опубликованы, верно?**

— Верно, и надеюсь, удастся их опубликовать. У меня есть план сделать издание Балакирева с моей аппликатурой. Помните, я рассказывал, сколько слёз я пролил над его сочинениями? Сейчас я думаю, что выпуск такого издания, с удобной аппликатурой и исполнительскими предложениями, сильно облегчит работу тем пианистам, которые возьмутся за эти сочинения. Сейчас все издания Балакирева похожи на густой лес: без проложенной тропы, туда не хочется идти. Но если кто-то прошёл и проложил тропу, даже если по пути есть колючки, ты чувствуешь себя смелее, у тебя появляется храбрость пройти. В новом издании, я думаю, самое важное для исполнителя — это аппликатура, потому что даже если вы решите не использовать предложенную аппликатуру, она станет отправной точкой. Если музыка не очевидна,



Татьяна Зайцева

иметь подсказку в виде аппикатуры чрезвычайно полезно. Так что это один из моих следующих проектов — сделать такое издание.

Вы бы не поверили, сколь сильно мне пришлось изменить свою фортепианную игру и какие неординарные решения в аппикатуре мне пришлось находить, чтобы сыграть этот материал, чтобы он хорошо звучал! И всему этому меня научил Балакирев. Но вам не следует так страдать, если вы хотите это играть (*Смеётся*).

Знаете, я бы хотел помочь будущим исполнителям. К тому же, был человек, который очень помог и мне. Это Татьяна Зайцева<sup>1</sup>, автор нескольких книг о Балакиреве. Конечно, есть и другие люди, писавшие о Балакиреве в России, но они абсолютно неизвестны на Западе, если вы не читаете по-русски. На английском же выпущена лишь одна, очень старая книга о биографии композитора.

<sup>1</sup> Зайцева Татьяна Андреевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

Так вот, я наткнулся на одну из её книг, купил и подумал, что должен встретиться с этой женщиной! Мы встретились в Санкт-Петербурге, и она была невероятно полезна: она помогла мне получить несколько манускриптов. В одной из книг она опубликовала ряд вещей, которые есть на дисках. Например, ранний Ноктюрн соль-диез минор мне не пришлось брать в библиотеке — он был в её книге. Как и Пьеса фа-диез минор. Я просто скопировал их и потом дописал. Она также опубликовала, например, коду ко Второму Скерцо Шопена, которую написал Балакирев. Он очень любил Шопена. И, конечно, будучи собой, Балакиревым, он написал невероятно сложную каденцию — значительно сложнее, чем текст Шопена. В ней он соединил две главные темы в контрапункте (к слову, контрапункт — это балакиревская стихия). Я записал и это Скерцо с каденцией Балакирева (оно — на пятом диске антологии). Об этих текстах я узнал из книги Зайцевой.

Это была очень непростая работа. И когда я чувствовал, что хочу сдать, она всегда была полна энтузиазма. Я очень благодарен ей.

## О ПЕДАЛИЗАЦИИ В МУЗЫКЕ БАЛАКИРЕВА И О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

— **Ещё во время нашей прошлой беседы, Вы упомянули об особенностях педализации в музыке Балакирева. Поговорим об этом?**

— С удовольствием. Ведь педализация — это то, чему меня научил также Балакирев! Когда вас учат педализации, обычно говорят о смене педали с каждым новым изменением гармонии. И это правильно. Но на самом деле во многих пьесах Балакирева, если вы не педализируете по гармонии, — вы педализируете по мелодии! Фактически я открыл для себя, что если вы хотите извлечь по-настоящему красивый звук на фортепиано, вам стоит педализовать по мелодии. Помню, я поделился этим с Татьяной Зайцевой. Я сказал, что для меня было большим откровением обнаружить, что я получаю значительно лучший звук, если педалирую мелодию. А она сказала: «В Санкт-Петербурге была педагог, её уже нет в живых, Голубовская»...

— **Надежда Голубовская — многие музыканты в России хорошо знают её книгу «Искусство исполнителя».**

— Видите ли, я не знал о той книге. Но она говорит об очень похожей вещи. Однако, научила меня этому не Голубовская — это был Балакирев. Разве это не забавно? Я чувствую, что у меня есть «горячая линия» с Балакиревым на небесах, так сказать.

И ещё кое-что. Балакирев любит педальные тона, которые тянутся вечно, и он может держать их, как, например, в «Тамаре», страницу за страницей. И, конечно, педальные тона — это очень русская вещь. Но проблема в том, что можно использовать среднюю педаль рояля, но тогда это звучит ужасно. Это всё равно что брать среднюю педаль в Дебюсси — ты просто очищаешь звук, он становится гигиеничным, но при этом теряет очарование. Очень сложно сохранять эти педальные тона и при этом ясно передавать гармонические изменения. Полагаю, это огромная проблема в Балакиреве. Мне просто нужно опубликовать своё издание, и тогда всё прояснится, обещаю.

— **Будем ждать новое издание. А пока — вернёмся к литературе. Вы уже рассказывали о Вашей глубокой, местами даже необъяснимой связи с Россией. Полагаю, с русским языком Вы тоже соприкасались не пунктирно?**

— О, да. Когда я был студентом в Москве, я изучал русский язык, хотя не так прилежно, как стоило. И лишь в 2006 году, когда моя супруга захотела приехать со мной в Россию, я почувствовал ответственность и взялся за русский язык: достал все свои старые учебники грамматики, много читал на русском. В итоге мой русский стал лучше, чем в студенческую пору.

— **Надеюсь, русская поэзия тогда не обошла Вас стороной? Поделитесь Вашими впечатлениями.**

— С удовольствием. Одно из главных моих открытий за последние десятилетия — это русская поэзия XX века, которую я считаю потрясающей. Бродский — мой фаворит. Я до сих пор не могу прийти в себя от его рождественских стихотворений, которые меня глубоко потрясли. Бродский, полагаю, по национальности был евреем, но он не был практикующим иудеем. Однако и христианином он не был. И всё же он написал лучшие стихи о Рождестве, чем многие поэты-христиане.

Конечно, я читал и Пушкина. Скажу сразу, я люблю Чайковского, но его опера «Евгений Онегин» мне никогда не нравилась. А потом я прочёл пушкинского «Онегина» в оригинале — это фантастика. Какое великолепное письмо на русском! Пушкин на русском — как Джейн Остин на английском (хотя Пушкин — это поэзия, Остин — проза, но красота языка...). И только после прочтения Пушкина я изменил своё отношение к опере. Кстати, Анна Ахматова тоже не любила эту оперу.

— **Да, но у Ахматовой были вопросы, скорее, к оперному либретто, чем к музыке Чайковского...**

— Я думаю, одна из ошибок «Евгения Онегина» — это именно то, чего боялся Чайковский: он хотел, чтобы



это произведение исполняли не профессионалы, а студенты. И если подумать, меня немного отталкивало, когда в роли Татьяны я видел на сцене почтенную крупную женщину. Как можно в это поверить? Даже в опере, где ты привык верить, что земля плоская, а луна сделана из зелёного сыра и всё такое. Но однажды я видел постановку, где они преодолели эту проблему, и после этого всё встало на свои места.

— Я могу понять Ваши переживания по поводу «Онегина». Дело в том, что в истории русской музыки опера Чайковского «Евгений Онегин» считается первой лирической оперой. Она поднимает проблемы внутреннего мира героев, что в те времена могло показаться не таким уж и важными, тем более что ранее оперные композиторы обращались к исторически значимым событиям и героям, высоким ценностям, массовым народным сценам, словом — к более крупному масштабу. А здесь — интимная история. Но этого и хотел Чайковский — показать хрупкий лирический мир Татьяны. Возможно, поэтому он и доверил премьеру студентам (а не профессионалам), чтобы не разрушить деликатность и утончённость чувств. Я думаю, эта опера отражает во многом личность самого Чайковского.

— Думаю, всё именно так. И теперь, когда я лучше знаю партитуру, я понимаю, как часто эту оперу просто плохо исполняют. Я думаю, в Чайковском, именно как Вы сказали, нужно почти моцартовское внимание к деталям, чтобы передать эту чувствительность, потому что она легко становится сентиментальной, слишком сладкой, даже приторной (но я не думаю, что она на самом деле такова). Цезарь Кюи в своей рецензии на музыку Чайковского пишет именно об этом.

— Знаете, я бы не стала ориентироваться на отзывы Кюи...

— Очень любопытно, почему?

— Как критик он мало о ком хорошо отзывался в принципе. Мусоргского, своего соратника, к слову, вообще довёл до нервного срыва своей едкой критикой, резко отзывался о Бородине, Римском-Корсакове, Чайковском... Не вызывает эта фигура у меня доверия. А что касается «Евгения Онегина», эту оперу я очень люблю, в том числе и за её сентиментальность. И я согласна с Вами, конечно, — плохим исполнением можно испортить любую, даже самую прекрасную, музыку. И наоборот — порой, что-то довольно заурядное в гениальном исполнении может расцвести и заиграть новыми красками.

## RUBATO: ИСКУССТВО УПРАВЛЕНИЯ ВРЕМЕНЕМ

— Светлана, а можно я задам вопрос Вам? Как русскому музыканту. Не кажется ли Вам очень интересной вещью rubato в русской музыке? Поясню. Помню, как я играл Фортепианное трио Аренского, Вы знаете это произведение?

— **Да, очень популярное трио.**

— Я недавно играл его с музыкантами, которые делали в нём так много rubato, что оно звучало как Брамс, что, на мой взгляд, абсолютно неправильно. Они обосновывали это так: «Это же русская музыка»... Я не уверен, что это верный подход.

Возьмём для примера балет. Лучшая балетная музыка — это либо французская (Адольф Адан, Абураз Тома и т.п.), либо, несомненно, русская. Чайковский и Прокофьев создают необыкновенно трогательный и драгоценный, фантастический, эмоциональный мир в балетной музыке, где практически нет rubato (что, конечно, объяснимо, ведь это танцевальная музыка). Как им это удаётся? Всё — благодаря мелодическому рисунку, звуковым краскам, динамике. И я думаю, что русская музыка не нуждается в таком количестве rubato — оно лишь «удешевляет» её. Как, например, считали многие в Англии десятилетия назад. В знаменитом словаре Гроува была статья 1950-х годов, где говорилось, что музыка Рахманинова — дешёвая и вульгарная, и что она вскоре будет забыта<sup>2</sup>. И некоторые великие пианисты, как Клаудио Аррау или Альфред Брендель, не любят Рахманинова — они не видят в нём никаких достоинств, лишь вульгарную голливудскую музыку. Но я думаю, что в этом, возможно, виноваты пианисты, которые чрезмерно сентиментализируют её. Я не думаю, что собственная игра Рахманинова была такой.

— **Игра самого Рахманинова, как мы хорошо знаем по записям, была и вовсе далека от сентиментальности. А что касается Аррау и Брendela, стремившихся к интеллектуальному пуризму и избегавших романтических излишеств, их, вероятно, можно понять в рамках их собственного эстетического кредо. Вы полагаете, что дело в rubato?**

— Очень вероятно, что да! Мне сейчас вспомнился один старый русский фильм, советская чёрно-белая лента, в котором несколько женщин путешествуют по Волге,

<sup>2</sup> Речь идёт о печально известной статье Эрика Блома, посвящённой Сергею Рахманинову, в 5-м издании «Словаря музыки и музыкантов Гроува», вышедшем в 1954 году. Это был один из самых влиятельных примеров снобистского отношения академической среды к позднеромантическому стилю композитора в середине XX века, и действительно предсказывал скорое забвение музыки Рахманинова. Однако в более поздних изданиях, в частности, в «Новом музыкальном словаре Гроува» 1980-го года, в статье Макса Харрисона Рахманинов-композитор характеризовался как «последний великий представитель русского позднего романтизма».

их лодка ломается, и они в итоге поют концерт на фабрике<sup>3</sup>. Так вот, в этом фильме звучит песня в исполнении Шаляпина «Вниз по матушке Волге». Это невероятно мощное пение, без какого-либо rubato — вся выразительность сделана с помощью нюансировки и цвета.

Или, помню, сразу после распада Советского Союза, я был в Стокгольме. На улице я увидел группу русских музыкантов — у них были домра, балалайка и что-то ещё. Я подумал: «О, это будет интересно». И что меня поразило в их игре — это необыкновенно естественное, природное динамическое нарастание и спад динамики, как будто это было дыхание. Для меня это и было русским. Вы понимаете, о чём я?

— **Конечно. Что же касается Вашего вопроса о rubato... Могу сказать из контекста собственного музыкального образования в России и за рубежом и после более 20 лет преподавания, что rubato — это очень сильное выразительное средство. Именно поэтому использовать его нужно очень точно и как можно меньше. Это негласное правило для академических музыкантов: слишком много rubato говорит о не самом хорошем вкусе или вовсе о нехватке профессионализма и исполнительского мастерства, когда из-за дефицита других средств выразительности — фразировки, дыхания, педализации, гибкости динамики без изменений темпа — музыкант просто прячется за rubato, стараясь выразить свои чувства. При этом уместное rubato, несомненно, может украсить игру. Для этого нужна мера и точность.**

Мы же помним этимологию слова rubato — «украденный», а tempo rubato — «украденное время». И ровно столько времени, сколько пианист «украл» из метра, он должен вернуть, чтобы общая метрика такта или фразы осталась неизменной; сколь замедлил темп, впоследствии нужно ускорить, и наоборот. Это не столько математика, конечно, сколько ощущение. В таком rubato или даже микро-rubato я не вижу «зла», наоборот — это механика естественного дыхания в музыке.

Но Вы должны понимать, что это говорит русский музыкант. Когда-то, также для журнала «PianoФорум», мы беседовали с венгерским пианистом Балашем Соколаи, работающим в Германии и Академии Листа в Венгрии. Он также учился и в Москве, у Михаила Воскресенского. И мы пришли к этому же вопросу — ритм и эффективность. Он сказал, что, с его точки зрения,

<sup>3</sup> Речь о музыкальной комедии «Девичья весна» 1960 года. Режиссёры — В. Дорман и Г. Оганесян.

**русским исполнителям не хватает объективности, и что они используют слишком много rubato. В то время как немцы и венгры, по его мнению, более точны в отношении темпа и объективности исполнения.**

— Я думаю, Вы правы. Это зависит от человека. И от самой музыки. Например, барочная музыка: во французской барочной клавирной музыке предполагается больше rubato, чем, скажем, в Бахе. Или, например, в Скрябине или Шопене вам нужно гораздо больше rubato, чем в Чайковском или Рахманинове. Не находите?

**— Не могу согласиться по поводу Скрябина...**

— Почему же?

**— Скрябин, при всей экзотичности образов, был предельно точен в обозначении всех ритмических узоров — можно сказать, что в его текстах все rubato выписанные, рассчитанные до восьмой или шестнадцатой, в облаках квинтолей, септолей и чего там только нет. И то, что Скрябин, когда писал музыку, вначале обозначал тактовую сетку, вплоть до последнего такта, и лишь затем её «наполнял», для меня говорит об этом же. Высочайшее радио. Но это, конечно, моё субъективное ощущение. Для меня в Чайковском значительно больше пространства для дыхания rubato, чем в Скрябине.**

— Это очень любопытное наблюдение. Вместе с тем, согласитесь, что и обобщать всех русских пианистов тоже было бы неверно. Я имею в виду, например, Григория Соколова. Разве у него слишком много rubato? Я так не думаю. Конечно, при общности традиций, и русские пианисты играют по-разному. Вопрос в том, кто сегодня играет, как Шопен или Моцарт, когда ты исполняешь левую руку в темпе, а rubato делаешь только правой? Кто может так сделать? Практически никто. В итоге знаете, что вы получаете? *(Показывает на рояле «спотыкающийся» аккомпанемент из Ноктюрна Шопена. — Прим. автора).* Если вы уложите всё это в правильное время, вы получите ужасный шум. Так что, возможно, это то, чему на самом деле нужно учиться.

**— Из русских пианистов, как я понимаю, Вам ближе Григорий Соколов?**

— Да, я им очень увлечён. Вы же видели запись с концерта, где он играет «La Roule» Рамо? Думаю, я смотрел то видео больше, чем что-либо ещё, и оно заставляет меня плакать каждый раз — настолько хорошо он играет. Правда, я обнаружил там пару ошибок, но мне пришлось слушать его раз сто, прежде чем я их заметил. И это не имеет значения, потому что его игра идеальна

для меня. Есть также превосходная запись фа-минорной Сонаты Шумана — там, Вы знаете, очень сложный финал, где ничто, кажется, не совпадает во времени ни с чем другим. Но исполнение Соколова абсолютно мастерское: он создаёт впечатление облаков музыки в разных размерах и разных ритмах, сходящихся вместе. Я никогда не слышал, чтобы кто-то так делал.

Одновременно, есть и русские пианисты, и европейские — не буду называть имена — которые довольно грубы в своём rubato и звуке. Но есть и великолепные исполнители, например — Алексей Любимов.

**— Думаю, Вы согласитесь, что при всей важности исполнительских нюансов, — в частности, rubato, о котором мы поговорили, — определяющим всё же остаётся то, чему они служат. Содержание музыки.**

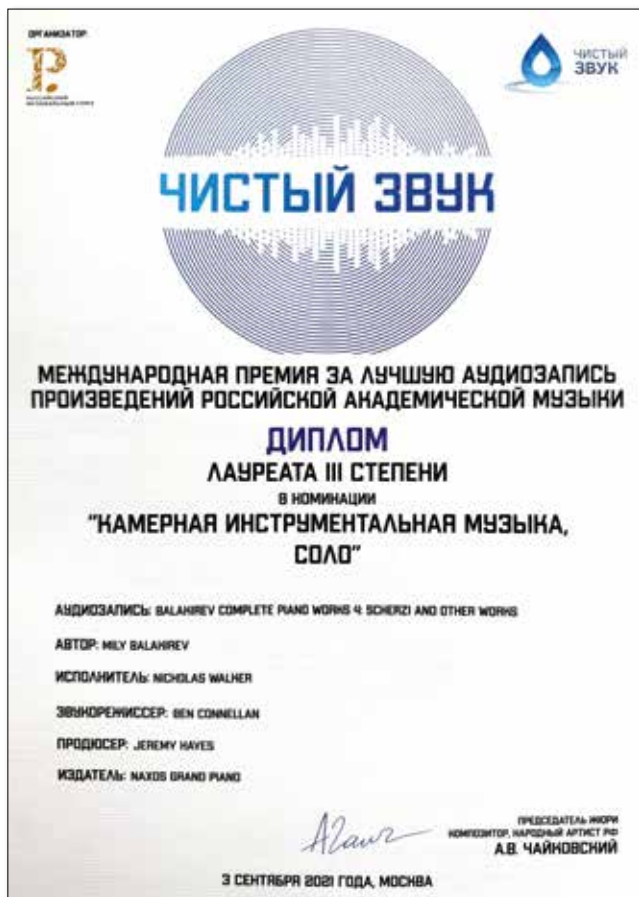
— Несомненно. Был один музыкальный критик по имени Ханс Келлер. Вы его, наверное, не знаете, но в Англии он был очень знаменит. Он был одним из тех хорошо образованных австрийских евреев, которые приехали в Англию во время войны. Многие из них работали на радио BBC. И, по сути, это была лучшая часть моего школьного образования — вот такие люди. У Ханса Келлера была замечательная фраза: «Великая музыка выражает истины, которые невозможно выразить словами». Это так верно, не правда ли?

**— Абсолютно.**

— Должен сказать, Светлана, я немного обеспокоен. У Вас хорошо образованный, стройный и организованный ум, и в разговоре с Вами я чувствую себя хаотичным — так всегда происходит, когда я общаюсь с образованными русскими людьми *(Смеётся. — Прим. автора).* Надеюсь, я смог донести свои мысли.

**— Спасибо, Николас. Для меня — исключительное удовольствие беседовать с Вами. Уверена, так же будет и для читателей нашего журнала. Я впечатлена тем, сколь глубоко Вы понимаете музыку, а то, как Вы чувствуете тонкости русского мироощущения, не каждый российский человек смог бы описать.**

— Расскажу Вам забавную вещь. Лет пятнадцать назад я гостил в Петербурге у своей приятельницы, сестры-близнеца скрипачки из оркестра Musica Viva. И я сказал ей, что русские в Англии — а их там очень много — мне вовсе не кажутся русскими: они другие, не такие, как живущие в России. А она ответила: «Потому что они не русские». Я спросил: «Как это?» А она: «Они уехали из России. Значит, уже не русские». И, знаете, в каком-то смысле, она права. Ведь если



подумать об истории Древней Руси, о Новгородском княжестве, о сельской жизни, организованной вокруг Рода, — это слово того же корня, что и «родина», «родиться»... Род — это нечто очень глубокое в русских людях, связанное с географией, ландшафтом, татаро-монгольскими нашествиями, может быть, с Литовским княжеством. Род — очень древнее понятие. И это правда: русские в Лондоне уже не кажутся настоящими русскими. И тогда я поделился своими мыслями с моей петербургской знакомой, на что она сказала: «Знаешь, кто русский?» — «Нет». — «Ты».

— **Лучше и не скажешь.**

— Думаю, это потому, что помимо изучения русского языка, я решил, что должен узнать как можно больше о современной русской культуре. И я наткнулся на то, о чём раньше почти ничего не знал, — на авторскую песню. Мне иногда очень трудно понять все слова, но я очень много работал над некоторыми текстами. Я думаю, это тоже очень русская вещь. «Сентябрь» — одна песня парня по имени Александр Дольский...

— **Невероятно, что Вы знаете песни Александра Дольского!**

— О, они очень трогательные, абсолютно правдивые. Ещё я открыл для себя одну женщину, которая, уверен, не очень известна (она сама говорит, что неизвестна), но, может, вы её знаете — Наталья Дудкина. Я просто влюбился в её голос. Мне непременно нужно было понять, о чём её песня. И я понял, что такое Россия на самом деле.

— **Что же?**

— По-моему, это мироощущение, что человеческая жизнь по сути своей — страдание, и в конце мы все умрём. Если ты святой, это может стать великим опытом, но даже у святых есть свои трудности. Нельзя избежать страданий в человеческой жизни, как бы ни старался, всегда, всегда будет что-то, что его принесёт. И я думаю, что на протяжении всей истории один из народов, который страдал больше всех, — это русские. Поэтому в каком-то смысле в русских есть особое качество жизни, качество души — полностью человеческое. И это то, что меня так привлекает. Понимание этого стало в некотором роде жизненным уроком для меня.

**P.S.**

Для тех, кто хочет проникнуться красотой литературного английского языка, — рекомендации от Николаса Уолкера:

Jane Austen. "Sense and Sensibility", "Pride and Prejudice", "Mansfield Park", "Emma"

Edith Wharton. "The Age of Innocence" ■



Светлана МЕЛЕНТЬЕВА

Кандидат искусствоведения, пианистка, переводчик, педагог, президент российского филиала World Piano Teachers Association



**Я — НЕ АКТЁР,  
Я — ПИАНИСТ**

23 апреля 2026 года исполнилось 80 лет со дня рождения пианиста и педагога, народного артиста России, создателя и заведующего кафедрой музыкально-исполнительского искусства Государственной академии (ныне — Институт) славянской культуры Владимира Селивохина (1946–2015). К этой дате Российский национальный музей музыки приурочил выставку «Всё — в музыке». Она открылась 8 апреля в Музее-квартире А. Б. Гольденвейзера и продлится до 30 августа.

**В**оспитанник московской и киевской пианистических школ, Селивохин учился у замечательных педагогов — Ильи Клячко, Виталия Сечкина, Евгения Сливака, Всеволода Топилина и, конечно, Льва Оборина. По семейным обстоятельствам (ранняя смерть отца) юный пианист начал свой путь в музыке в Москве, продолжил в Киеве, а затем вернулся в столицу (уже в Московскую консерваторию). В 1968 году Владимир Селивохин стал первым советским артистом, победившим на престижнейшем Международном конкурсе имени Бузони в Больцано (Италия); этот триумф открыл музыканту путь на мировую сцену.

Критики называли Селивохина «последним романтиком русской школы». И если эпитет «последний» можно списать на извечные привычки пишущих о музыке к преувеличениям и обобщениям, то аттестовать артиста романтиком, пожалуй, вполне уместно. Речь идёт не столько о репертуаре (хотя центральная ось «Шуман — Лист — Рахманинов» просматривается вполне отчётливо), сколько об отношении к предмету. Например, в творчестве таких авторов, как Гайдн, Моцарт, Бетховен, акцентируются черты пианистического будущего (вспомним крылатую фразу русского моцартианца Георгия Чичерина: «*Моцарт — более композитор XX века, чем композитор XIX века, и более композитор XIX века, чем композитор XVIII века*»).

Выставка, посвящённая Владимиру Витальевичу Селивохину, стала возможной благодаря

сотрудничеству Российского национального музея музыки с семьёй артиста, прежде всего, — с его вдовой, кандидатом архитектуры,



Л. Н. Оборин, В. В. Селивохин, Л. И. Селивохина



С. И. Р. Клячко



Венеция, 1968

профессором Московского архитектурного института, действительным членом Национальной академии дизайна, почётным членом Российской академии художеств Ириной Коробьиной. Материалы экспозиции сложились в сочетании семейного и музейного архивов: представлены личные вещи музыканта, предметы скульптуры и живописи, письма, афиши, программы, фотографии, награды и другое. В рамках открытия Ирина

Коробьина передала в коллекцию Музея музыки смокинг артиста.

Выставка состоит из **четырёх разделов. Первый из них — «Школа романтизма»** — рассказывает о периоде обучения и акцентирует «точку взлёта» — победу на конкурсе имени Бузони. **Второй раздел — «С. В. Рахманинов как „ВТОРОЕ Я“**». Рахманинов — своего рода репертуарное motto Селивохина, его особая любовь; для Владимира Витальевича музыка русского

гения была выразителем особой, мессианской сути России. В разные годы Селивохин инициировал и воплотил несколько масштабных проектов, связанных с именем Рахманинова. Кульминация раздела — одна из важнейших вех биографии артиста: 30 мая и 1 июня 2002 года с Ярославским губернаторским симфоническим оркестром под управлением его тогдашнего художественного руководителя Мурада Аннамамедова Владимир Селивохин исполнил в Зале церковных соборов Храма Христа Спасителя в Москве **полный цикл фортепианных концертов Рахманинова**.

**Третий раздел — «Фортепианная миссия»** — представляет гастрольную деятельность В. В. Селивохина; акцентированы его выступления в Италии и Германии. Пианист сотрудничал с выдающимися оркестрами и дирижёрами; среди последних Дмитрий Китаенко, Юрий Симонов, Вероника Дударова, Натан Рахлин, Владимир Федосеев, Арвид Янсонс, Фуат Мансуров, Фриц Ригер, Петер Мааг, Луис Эррера де ла Фуэнте, Ханс-Петер Франк. Среди экспонатов раздела выделим Медаль имени Артуро Тосканини, вручённую В. В. Селивохину дочерью дирижёра, Валли Кастельбарко-Тосканини.

Наконец, **четвёртый раздел — «Репетиция в голове»** — рассказывает о частной жизни артиста, о его ценностях, увлечениях. В какой-то степени *«немузыкальный мир позволяет расшифровать „романтический код“ исполнительской манеры Селивохина, для которого воспитание сына так же важно, как профессия, пребывание на природе может легко заменить многочасовую репетицию, а любимая собака — натолкнуть на мысль о том, что суть искусства — в способности сопереживать»* (куратор выставки, специалист отдела мемориальных



Выступление в Московской консерватории



Медаль имени Артуро Тосканини

квартир РНММ Юлиана Бачманова; из экспликации). Среди предметов — письмо Селивохина сыну Мите с иллюстрациями, скульптурный портрет Ганса Христиана Андерсена (авторская работа музыканта), фотография пианиста с любимой собакой Микки (собаку он выходил), написанный Дмитрием Селивохиным пейзаж места, где музыкант проводил лето с семьёй.

Заголовок выставки — строки одного из поздних интервью артиста:

— Многие считают, что вы играете очень сухо. Не раскачиваетесь на стуле, не страдаете лицом, словно ничего не чувствуете, когда играете...

— Я не актёр, я — пианист. Всё — в музыке. ■

*Благодарим Российский  
национальный музей  
музыки за предоставленные  
фотоматериалы.*



Михаил СЕГЕЛЬМАН  
Музыкальный критик, пианист,  
эксперт, ведущий программ.  
Ведущий научный сотрудник  
Российского национального музея  
музыки

© А. Аксентьева



Культуру невозможно отменить, и герой нашего интервью — живое тому доказательство. Дмитрий Шишкин, родившийся в самом сердце России, успешно покоряет знаменитые залы и сцены планеты, а его гастрольный график расписан на годы вперёд. Один из блестящих наследников титанов русской фортепианной школы востребован во всём мире, при этом не забывает свою родину и то, что составляет смысл жизни любого настоящего музыканта, — служение музыке и духовное созидание.

Первая встреча с Дмитрием на страницах нашего журнала состоялась ровно десять лет назад. Именно тогда молодой пианист, ставший лауреатом XVII Международного конкурса имени Шопена, попал в орбиту пристального внимания как профессионалов, так и поклонников пианистического искусства. Его достижения и победы на легендарных конкурсах (серебряный медалист XVI Международного конкурса имени Чайковского, победитель 73-го Женевского международного музыкального конкурса) подтвердили репутацию одного из лучших музыкантов своего поколения. За эти годы Дмитрий получил мировое признание, приобрёл преданных поклонников и ценителей своего таланта, объездил, без преувеличения, весь земной шар и стал желанным участником самых престижных фестивалей. При этом он по-прежнему остаётся тонким, тактичным, обаятельным и вдумчивым молодым человеком, открытым и искренним в общении.

**Дмитрий ШИШКИН:  
«Постоянно открываю  
для себя что-то новое»**

— Перед встречей с тобой я перечитала наше интервью, вышедшее в журнале «PianoФорум» в 2016 году. Тебе тогда было 24 года, впереди — Конкурс Чайковского, переезд в Швейцарию и многое другое. С тех пор многое изменилось, и я думаю, что изменения эти произошли не только во внешней среде, но и в твоём внутреннем пространстве. О том, что происходит в мире, мы более-менее знаем, а что произошло с тобой за эти годы? Что повлияло на твою жизнь?

— Конечно же, конкурсы — они изменили концертный график, я начал больше путешествовать, выступать. И вообще, моё отношение к занятиям поменялось, стало более рациональным. Я начал специально планировать своё свободное время, чтобы оптимально эффективно работать над репертуаром, раньше не всегда получалось это сделать — обычно этап подготовки у меня начинался спонтанно, теперь же более структурированно.

За эти годы я встретил замечательных музыкантов. Встречи и общение с выдающимися исполнителями зачастую становятся источником вдохновения, помогают по-новому взглянуть на творчество, неизбежно накладывают отпечаток, заставляют анализировать свой путь, поэтому что-то действительно меняется. Не резко, но... (смеётся). Конечно, это значимые моменты в моей жизни.



© И. Шымчак

С Филиппом Руденко

— В нашем первом интервью, которое, кстати, разошлось на цитаты (твой ответ про космонавта цитируют все), ты сказал: «Игре на фортепиано можно учиться всю жизнь». Как сейчас протекает этот процесс? Продолжаешь ли ты учиться? На чём сфокусированы твои усилия, в каком направлении ты бы хотел ещё развиваться?

— Я постоянно открываю для себя что-то новое. Недавно выучил и сыграл несколько ранее незнакомых для меня произведений. Никогда до этого не пробовал играть джаз, а тут появилась возможность сыграть в Швейцарии с Женевским оркестром «Четыре параболы» Пола Шонфилда, это произведение в джазовом стиле — некий симбиоз из джаза и классики. Такая работа была мне в новинку, пришлось потратить довольно много времени на подготовку, но было весьма увлекательно. Там всё другое — и техника, и прикосновение, и очень сложный ансамбль. Сейчас концерт Бриттена выучил — впервые буду играть его в Испании через две недели.

— И этот концерт ты будешь играть на Большом фестивале Российского национального оркестра в сентябре.

— Да. Тоже совершенно новая для меня музыка. Раньше никогда не играл этого композитора. Но я очень рад, что постоянно появляются новые возможности, проекты.

— Как тебе джазовый опыт, понравилось играть?

— Вы знаете, да, очень интересно. Исполнительская манера становится более «дышащей», порой дерзкой, но при этом весьма осмысленной, ты как бы перестаёшь просто исполнять произведение, а творишь музыку «здесь» и «сейчас».

— Уже давно ты живёшь в Швейцарии. Встречаешься ли ты сейчас с Михаилом Плетнёвым? Продолжаются ли ваши занятия? Что нового он тебе открыл в последнее время?

— Да, мы общаемся до сих пор. Недавно играли вместе в Опере Монте-Карло Шестой концерт Родиона Щедрина. В первый раз мы его исполнили на юбилейном концерте, посвящённом 85-летию Родиона Константиновича. Иногда я прихожу к Михаилу Васильевичу за советом по поводу нового репертуара.

— Играет он тебе? Раньше, помню, было так, что ты приходил к нему, а он садился за рояль и часами играл...

— Да, всё точно так же (улыбается). Я приношу ему программу, выбираю произведение, по которому у меня есть вопрос, и обращаюсь к нему за советом. Начинаю

играть, но тут он меня выгоняет из-за рояля и начинает сам играть. По два-три часа. Это очень интересно! Когда так близко наблюдаешь за ним, его исполнение раскрывается для тебя порой больше, чем при прослушивании в концертном зале. Он даже не объясняет ничего, просто показывает взглядом, и сразу как-то всё понятно — вот здесь подождать, здесь вот таким звуком играть, здесь — другие прикосновения. Никаких лекций он не проводит, это всё чисто интуитивно считывается, по-дружески. Уже скоро летом будем играть на фестивале в Вербье его переложение для фортепиано с оркестром Шуберта-Листа «Скиталец».

— **Но ведь переложение «Скитальца» уже есть.**

— Он захотел что-то переделать, сделать другую версию, вот мы будем играть её. Правда, я даже ещё ноты не получил, не могу сказать, какая музыка нас ждёт, но думаю, что будет гениально, как всегда.

Вообще, Михаил Васильевич постоянно находит интересные произведения, вот концерт Гуммеля мы с ним играли, редко исполняемое произведение, очень красивое.



С мамой, Ириной Шишкиной и директором МССМШ имени Гнесиных Михаилом Хохловым

— **Помню, как вы его играли с РНО, но это было давно, как раз десять лет назад, с тех пор у нас его никто и не исполнял.**

— Потом мы с Михаилом Васильевичем исполнили его в Италии, а затем я сыграл его в Веймаре и совсем недавно — в Братиславе, то есть за все эти годы — всего четыре раза.

Дружба с Михаилом Васильевичем придаёт особый смысл, вдохновляет и восхищает, и каждый раз, когда ты можешь получить совет от такого Мастера, испытываешь творческий подъём, воодушевляешься и снова продолжаешь учиться, это многого стоит.

— **Уверена, что ты побывал на вилле «Сенар», тем более, это недалеко от тебя. Расскажи, что ты почувствовал, когда оказался там, где жил Сергей Васильевич?**

— Конечно же, особые впечатления. Территория, где он построил дом, — это небольшой островок. Раньше там была огромная скала, Рахманинов постарался всё это убрать, чтобы сделать ландшафт, похожий на Ивановку, и это ощущается сразу, как только туда попадаешь. Сделано всё по тем временам очень технологично, даже лифт внутри дома есть. Рахманинов очень предусмотрительным был в таких моментах.

— **Он вообще технику любил.**

— Да, и дух его ощущается везде, вплоть до столовых приборов с его инициалами. Нам показывали пиджак Сергея Васильевича, уж не знаю, какого размера, но он гигантский, а на подкладке — его инициалы. Там всё говорит о нём. Ну и, конечно же, рояль. Мне удалось поиграть на нём. Он в хорошем состоянии, за ним бережно ухаживают.

Скамеечки на берегу каменные, а в доме несколько фотографий, с Горовицем на той скамеечке. Ты можешь ощутить дух присутствия гениев, которые посещали это место. У меня осталось впечатление спокойствия и умиротворения.

— **А на лодке плавал по озеру?**

— Плавал. Просто, чтобы доехать туда, нужно сесть сначала на паром, потом на лодочку, потому что на виллу «Сенар» довольно тяжело добираться, несмотря на то, что она находится практически в центре, рядом с Люцерном. Но было очень интересно.

— **Рахманинов для тебя, я знаю, был и есть один из любимых композиторов, его творчество тебе особенно близко. Не буду скрывать, когда вижу, как ты выходишь на сцену и садишься за рояль, что-то в твоём облике напоминает Сергея Васильевича. Твоя манера, руки, осанка за инструментом. А что из его произведений для фортепиано ещё не изведено тобой? Есть что-то такое?**

— Есть, конечно. Я, например, не играл его Первый и Четвёртый концерты, здорово, что это у меня ещё впереди. Но сейчас у меня другие планы. Сыграть все концерты Прокофьева — в следующем сезоне планируется



С Вадимом Репиным и Севаком Аванесяном. Транссибирский Арт-фестиваль, 2026

такое выступление. Тоже довольно тяжело, даже в плане выдержки. Конечно, нужна определённая подготовка к такого рода проектам. Камерную музыку я тоже очень хочу поиграть.

— Допустим, ты решил выучить Четвёртый концерт Рахманинова. Ты сам начнёшь его учить или у тебя есть наставник, который сначала даст какие-то советы?

— В основном я учу всё сам. Конечно, если у меня возникают какие-то вопросы или есть возможность пообщаться с моим профессором Эпифанио Комисом, у которого я учился в Консерватории имени Беллини на Сицилии, в Катании, я туда приезжаю и играю ему.

— Ты у него долго учился?

— Два года.

— А как к нему попал? И почему именно к нему?

— Так получилось, что он меня услышал на Конкурсе Королевы Елизаветы в Бельгии и пригласил. Приезжай, сказал, если хочешь, поучись здесь. Мне настолько понравилось с ним заниматься — у него самоотдача колоссальная. Он готовил меня к конкурсам, в том числе, к женевскому, часов по шесть, по восемь. Мы с ним занимались каждый день, что для меня было в новинку, я не знал, что так можно. Он везде со мной ездил, контролировал, чтобы я правильно занимался. Мы до сих пор

дружим, общаемся, играем вместе на концертах. Я ему очень благодарен — так же, как и всем профессорам, с которыми удалось заниматься, поучиться у них.

— Возвращаясь к музыке Рахманинова. Играешь его этюды, оба опуса?

— Да, играл весь 39-й, а 33-й выборочно играл какие-то этюды, но хотелось бы весь цикл сыграть, конечно же.

— А такое случалось с тобой, чтобы что-то у тебя в голове зазвучало, и ты бы захотел это выучить?

— Да, конечно, много раз. Или что-то случайно услышишь. Вот, например, где-то я случайно услышал редко исполняемое произведение Прокофьева — Шесть пьес для фортепиано ор. 52, его собственное переложение симфонических и камерных опусов, и есть даже пара записей, где он сам это играет. Нашёл шестое, последнее, Скерцино, виртуозное произведение, требующее предельной концентрации и филигранности.

— А из балетной музыки? Это же кладёшь гениальных вещей.

— Да, мой недавний концерт целиком состоял из таких гениальных переложений. Я играл новую сольную программу, авторское переложение «Ромео и Джульетты» — десять пьес, отобранных

и адаптированных самим Прокофьевым для сольного фортепиано и переложение Плетнёва — концертную сюиту из балета «Щелкунчик».

**— Давай вернёмся к Рахманинову, мы начинали говорить про его камерную музыку. Что бы ты хотел сыграть из этого всего богатейшего наследия?**

— Виолончельную сонату — вершину камерной музыки Рахманинова. Как-то так получилось, что камерную музыку я намного реже играю, в основном играл двухрояльные программы. И я подумал, а почему бы не сделать сейчас сонату виолончельную?

**— Есть кто-то на примете?**

— Пока что я в поиске музыкантов. Но уверен, что кто-то найдётся. На самом деле, есть много камерной музыки, которую я бы хотел поиграть, не только Рахманинова. Недавно мы играли Тройной концерт Бетховена, тоже интересно было. Разнообразие задач восхищает, развивается ансамблевая чуткость, абсолютная ритмическая точность, чувство баланса, оркестровое мышление, выстраивается диалог в музыке, поэтому такую музыку очень увлекательно изучать.

**— 28 марта вместе с Филиппом Руденко на фестивале Рахманинова в Филармонии-2 вы исполнили потрясающую программу — две сюиты и Симфонические танцы. Когда я брала интервью у Филиппа пару лет назад, он признался, что мечтает сыграть с тобой в четыре руки обе сюиты Рахманинова. Я тогда очень обрадовалась — мне показалось, что вы с Филиппом были бы идеальным дуэтом. И вот это случилось. Как тебе с ним игралось?**

— Шикарно! Перед этим, конечно, мы хорошо позанимались — программа довольно-таки сложная. Когда мы выбирали и решали, что будем играть, сразу поняли, что к этому надо готовиться и готовиться. Я, наверное, месяца полтора занимался сам, потом мы встретились с Филиппом и трудились. У нас всё происходило весьма гармонично, не было никаких разногласий. Очень быстро схватили суть: легко выстраивали баланс, синхронизировали фразировку, создавали форму, к концу пятой репетиции мы уже даже не думали про ансамбль, потому что это всё абсолютно органично перетекало из одного рояля в другой. Поэтому — да, огромное удовольствие я получил от этого концерта и от творческого союза с Филиппом.

Мы стараемся, конечно, ещё где-нибудь это сыграть и планируем уже новые программы. Возможно, исполним двухрояльный концерт Листа, он очень интересный,

какие-то произведения Дебюсси, может быть, тоже возьмём.

**— Это было бы супер. У вас родился новый дуэт — так и хочется сказать, как Вадим Руденко и Николай Луганский.**

— Просто очень давно хотелось эту программу сыграть. И у нас была возможность спросить совета у Николая Львовича. Он дистанционно давал советы и Филиппу, и мне. Это, конечно, очень облегчало процесс подготовки.

**— Как было бы здорово, если бы вы сыграли в четыре рояля — ты, Филипп и Луганский с Руденко. Есть же вещи для четырёх роялей и восьми рук.**

— Да, есть, конечно. Сейчас мне предлагают участвовать в проекте с шестью роялями. Я даже не знаю, что там за программа. Но, чем больше роялей, тем лучше (смеётся).

**— И ты, и Филипп — участники фестиваля «Pianissimo», и, между прочим, ты был одним из первых его резидентов. А как ты сам вспоминаешь начало фестиваля?**

— Помню, первый концерт мы играли в Петербурге, в Манеже, и это был не концертный зал, а просто очень красивое пространство. Я был знаком с Алексеем Городневым [инициатор и руководитель фестиваля — прим. ред.] задолго до этого, и он предложил попробовать сделать концерт классической музыки. Мы сделали, ему понравилось. Постепенно Алексей стал приглашать новых артистов, создал свой фестиваль «Pianissimo», и сейчас у него проходит уже 60 концертов в год.

Для меня немного непривычно было выступать в таких, скажем, акустически неподготовленных пространствах, зато в красивых интерьерах, таких как Итальянский просвет в Эрмитаже. Ты заходишь, а среди изумительных картин, статуй стоит красавец-рояль. Это очень вдохновляет.

Конечно, приходится подбирать определённую программу под акустику, потому что некоторые вещи там не сыграешь, но при правильном подборе программы всегда получаешь удовольствие от исполнения. Если подбирать программу действительно тщательно и продуманно, то она раскрывается и в этой акустике. Например, Бах или «Картинки с выставки» Мусоргского — идеальное звучание.

Но Алексей не останавливается и сейчас совмещает культурные поездки с концертной программой, выбирая очень интересные локации. Например, в Рио-де-Жанейро в Бразилии есть отель «Копакобана», а в отеле



© И. Шымчак

находится театр. Очень красивый, с прекрасной акустикой и залом на 400 мест. Мы там уже сделали несколько концертов. А ещё выступали в горах Швейцарии, в местах невероятной красоты, где приятно находиться, а исполнять музыку вдвойне приятно.

— **Помню, Алексей в интервью рассказывал, что у него есть идея сделать концерт у подножия Статуи Христа.**

— Да, была такая идея, но, к сожалению, очень проблематично затащить рояль на такую высоту. Мы пытались понять, как это сделать, но пока не получилось.

— **А ещё он признался, что ты ему предложил сыграть у водопадов Игуасу и в Мачу-Пикчу.**

— Да, мы тоже собирались выступить там с концертом, но в итоге играли в замечательном театре. Вообще, у нас была идея сделать серию мини-видео из разных локаций со специально подобранной программой. У Алексея всегда очень много необычных идей, и мне интересно с ним работать.

— **Нынешний год — юбилейный сразу для двух гениев русской музыки. Шостакович и Прокофьев. Мы уже немного поговорили про Прокофьева, ты сказал, что хочешь выучить и сыграть в один вечер все его пять концертов. Сколько ещё осталось выучить? И сколько у тебя в руках?**

— Пока что три — Первый, Второй (я его недавно начал учить) и Третий (уже давно его играю). Первый играл пару раз, но он вообще нечасто исполняется. Но будет это в следующем году — в Корее за два вечера сыграю все концерты.

— **Осталось выучить Четвёртый и Пятый?**

— Да.

— **Четвёртый сложный — говорят, что, когда его играешь, потом нужно какое-то время, чтобы правая рука ожила, потому что за время игры левой она как будто засыпает...Ну, а Пятый вообще эклектичный. Сложный.**

— Да они все сложные! Поэтому пианисты иногда меняют порядок, вот как Жан-Эффлам Бавузе — у него запись есть, и исполнял он так: Второй, Четвёртый, потом Пятый, Первый и Третий. По-моему, за два вечера, потому что это длилось долго, часа четыре минимум. К тому же это физически тяжело, мне кажется, поэтому я начал готовиться заранее. Выращивать мышцы (*смеётся*). Но я всё-таки планирую играть их в два вечера, иначе сложно очень, и для оркестра в том числе.

— **Где это планируется?**

— В Сеуле. Но думаю, что если я там сыграю, то и здесь, конечно же, тоже.

— **Какой из них у тебя самый любимый?**

— Да они все самобытные, даже не знаю. Третий, может быть? Наверное, потому, что я к нему привык. Второй? Или Пятый с его финалом грандиозным? Не знаю (*смеётся*). Очень сложно выделить какой-то один, они все прекрасны. Поэтому я и хочу их все сыграть. Я всегда играю ту музыку, которая мне очень нравится.

— **Помню, что не так давно ты открыл для себя Метнера, старался его играть и всячески пропагандировал. Как у тебя сейчас с освоением его произведений?**

— Точно так же. Продолжаю играть, любовь к нему не погасла. И сонату играю, и Первый концерт его хочу выучить, и миниатюры новые для себя постоянно выучиваю. Там очень много всего, играть-не переиграть. Каждый раз открываю его записи и нахожу новые произведения, гениальные совершенно. Стараюсь учить их как можно больше, и не потому, что у меня это для галочки. Мне действительно нравится эта музыка.

Её увлекательно играть, даже чисто в техническом плане — как и у Рахманинова, который был гениальным пианистом, и очень удобно писал, у него интуитивно сразу понимаешь, где что надо делать. И, как с Рахманиновым, не надо никаких суперинтерпретаций от себя, достаточно играть то, что написано в нотах, и это будет феноменально красиво.

— **А как насчёт монографической метнеровской программы? Мог бы ты её сделать?**

— Мог бы, конечно же. Вот это хорошая идея, спасибо!

— **Да, идея-то прекрасна, только возьмут ли концертные организации такое? Публика не очень охотно идёт на Метнера.**

— Кстати, в Европе его начали довольно часто играть. И концерты, и, конечно же, самые знаменитые произведения, это важно, потому что незаслуженно он в тени остался, и это очень нехорошо. Поэтому я часто исполняю на бис его шедевры.

— **Как часто ты готовишь сольные программы? Две в год или одну в год?**

— В основном в год стараюсь делать две, поскольку подготовка занимает много времени — она должна быть тщательной. Есть произведения, которые я выучиваю для одного концерта, а потом больше нигде не играю, есть концерты с оркестром, которые повторяются, но стараюсь максимум две программы брать в год.

— **Вот Плетнёв тоже старается две программы в год делать. Или Соколов.**

— Я считаю, что это правильно, поскольку иначе качество страдает. Я лучше уделю больше времени какому-то конкретному произведению, чем буду кидаться из стороны в сторону и потом выходить на сцену недостаточно подготовленным. Это неприемлемо для меня.

— **Ты выбрал программу, досконально её подготовил, играешь много раз, и тут подстерегает риск самоповтора, то есть ты повторяешь уже отработанные интонации, фразировку, темпы и так далее. Или каждый раз выходишь и играешь по-новому?**

— Нет, каждый раз — по-новому. Сколько бы я ни играл эту программу, каждый раз открываю что-то ещё. Например, предыдущую сольную я играл с прелюдиями Рахманинова и постоянно находил новое звучание, новые краски, интонации. Конечно, у Рахманинова столько музыкального материала, с которым можно работать всю жизнь: его гармонии, подголоски и ритмическое дыхание всегда оставляют исполнителю огромное и бесконечно новое пространство для личного прочтения. Поэтому эта музыка никогда «не притирается», я всегда с волнением (от новой встречи с очень знакомым и уже родным произведением) выхожу на сцену. Много раз играю эту программу, и всё равно каждый раз как в первый. Поэтому мне это никогда не надоедает, а зрители это чувствуют. Если ты выходишь на сцену, как на работу,

это уже не искусство, и тогда ради чего всё это — непонятно. Нужно всегда переживать на сцене, переживать от слова «жить».

— **Твой технический арсенал настолько великолепен, что, наверное, было бы наивно спрашивать тебя, продолжаешь ли ты заниматься каждый день. Но всё-таки, чтобы удержаться в хорошем состоянии технические навыки, сколько тебе надо заниматься, по твоему внутреннему ощущению?**

— Так происходит, что я занимаюсь каждый день, потому что нужно постоянно учить что-то новое или повторять старое, концертов много, расслабляться некогда. Если бы я занимался для себя, просто для поддержания формы, пару часов в день мне бы хватало. Сейчас занимаюсь часов по пять-шесть. Это для меня много (*смеётся*).



© И. Шымчак

Но перерывов в занятиях — так, чтобы я не играл неделю-две, мне кажется, у меня никогда не было.

— **Бывают же такие моменты, что ты в дороге, перелёт, переезд, а потом усталость наваливается?**

— Ну да, конечно. Тогда в голове всё прокручиваю. Вот у Михаила Васильевича, например, есть складной рояльчик.

— **Так и у Рахманинова была переносная клавиатура.**

— Но у него «немая клавиатура», специальный тренажёр для тренировки пальцев без звукового сопровождения. А у Михаила Васильевича есть и механическая, которая в сложенном варианте совсем небольшая, а есть пластина такая, из разных частей, и её нужно собрать как конструктор, потом можно играть.

— **Когда ты выходишь играть, кажешься абсолютно спокойным, уверенным в себе, с благородной осанкой, но это — внешний образ. Испытываешь ли ты волнение? Существует ли для тебя эта проблема или это уже в прошлом?**

— Да, всё равно волнение внутреннее есть, и каждый раз я переживаю, испытываю большую ответственность. Можно сказать, что это двойная ответственность — это контакт с залом и с самим собой.

Мне кажется, что я ответственен перед собой, потому что мне всегда хочется на сцене показать то, над чем я так усердно работал, что хочу передать слушателю, поделиться своей энергетикой. Зал всегда чувствует «отдаёшь» ли ты себя, ведь слушатель всегда имеет право на живое, уникальное сопереживание. Каждый выход на сцену закаляет, но всё равно есть ощущение, особенно перед выходом, не волнения, а точнее сказать — предвкушения того, что сейчас начнётся концерт, а значит — начнётся разговор с публикой, с целым залом, с тысячами порой лиц и сердец. Конечно, это волнительно.

— **Как ты относишься к современной музыке, и есть ли кто-то из современных авторов, чьи произведения ты бы хотел сыграть?**

— Ну вот Михаил Васильевич Плетнёв. Он много начал сочинять в последнее время. Не могу сказать точно, но, по-моему, сейчас он как раз пишет концерт для фортепиано. По крайней мере, год назад он говорил мне, что собирается его написать.

Недавно на Транссибирском фестивале вместе с Вадимом Репиным мы исполняли произведение Сергея Ахунова, очень интересного композитора, это была мировая премьера сочинения, созданного специально для фестиваля, — «Чакона для скрипки и фортепиано».



Ещё у меня есть приятель, Иван Древалев, он тоже начал сочинять лет пять назад, и очень здорово у него получается. Я даже несколько произведений его играл — и на Радио Франс, и в Корее, и здесь тоже, на фестивале РНО. Это очень хорошая музыка и слушателям она по душе. Есть даже запись на YouTube его «Вариаций на тему Кампанеллы Паганини». И сейчас он тоже пишет концерт для фортепиано с оркестром, надеюсь, я его сыграю. Мы с Иваном дружим давно, ещё с начальной школы, и он тоже учился у Элисо Константиновны со мной на курсе.

— **Ты сам не пытаешься сочинять музыку?**

— Нет, к сожалению. Очень хочу, но как я ни пробую, у меня всё Рахманинов получается. Поэтому пока что я нахожусь в поисках своего стиля, но в будущем, конечно, хотелось бы сочинять что-то своё.

— **В наше время артистам сложно строить карьеру и добиваться известности без своего агента/менеджера/импресарио и без планирования графика выступлений. Есть ли у тебя свой менеджер, и насколько заполнен твой календарь?**

— Недавно я начал работать с агентством Columbia music, у них много филиалов. Со мной работают два-три человека: они составляют график, расписание,

занимаются подготовкой концертов, а это вообще отдельная область, которая занимает огромное время: получение виз, перелёты. График распланирован на два года вперёд.

**— То есть ты уже знаешь, что и где будешь исполнять через год или два, и можешь заранее учить.**

— Да, могу, но не всегда получается, потому что у меня бывает настолько плотный график, что концерты идут один за другим. Именно поэтому, я это уже понял, нужно грамотно составлять расписание с более-менее органичной распланированной программой. Исполнение одной программы в разных городах и странах — стандартная и очень полезная практика. Качество исполнения такой программы растёт с каждым разом, программа «обкатывается», оттачивается, снижается стресс, появляются уверенность и свобода творческого самовыражения. Поначалу, когда идут первые концерты, играть намного тяжелее, нежели тогда, когда ты уже привык к сцене, выгрался в программу. А у меня иногда происходит так, что я выучиваю и сразу играю большой концерт, на престижной сцене. Так было с сольной программой в Концертном зале Чайковского, с прелюдиями Шопена в филармоническом абонементе — я ведь тогда в первый раз это всё играл, поэтому и мера ответственности была предельная, а это, конечно, дополнительный стресс, совсем не полезный. Другое дело, что стресс всегда присутствует, ты не можешь его убрать, «выключить», это только со временем проходит — чем чаще ты на сцене бываешь, тем его меньше.

**— Вспомнила ту шопеновскую программу с прелюдиями, это было волшебно. А потом ты ещё играл её где-нибудь?**

— Нет. Но я думаю, ещё будет возможность.

**— Кстати, про Польшу, раз уж о Шопене речь зашла. Ты сейчас выступаешь в Польше или уже не приглашают?**

— Пока что не выступаю, полгода назад внезапно скончался мой агент Анджей Халух, с которым мы объездили всю Польшу. Наидобрый человек, очень честный. Мне кажется, один из лучших агентов в классической музыке, у него был огромный список артистов — Кисин, Цимерман. Он был очень внимателен к артистам. Когда у нас был тур в Польшу, он брал машину и везде меня возил. Иногда по шесть-восемь часов мы ездили на машине туда-обратно. Для него было важно, чтобы всё прошло хорошо, чтобы его артист комфортно себя чувствовал.

**— Отражаются ли на восприятии музыки политические взгляды зрителей, их отношение к русским музыкантам? Встречался ли ты с негативными эмоциями в свой адрес?**

— Нет, абсолютно. Я бы тогда не приезжал. Люди приходят послушать музыку, окунуться в другой мир, в искусство, поэтому, мне кажется, никакого негатива, связанного именно с политикой, там нет.

**— Чем отличается публика в разных странах, на твой взгляд?**

— Где-то более сдержанные, где-то более открытые люди. В Кейптауне, например, публика настолько шумная, что встаёт, топает, когда аплодируют, видно, что они искренне радуются. В Японии — более сдержанная, там они благодарят тебя, только когда подходят после концерта на автограф-сессию. В Бразилии очень тёплая публика. В Корее меня особенно тепло принимают, концерты всегда проходят с аншлагами в огромных залах, а после концертов я больше двух часов раздаю автографы. Бесконечные очереди с терпеливыми меломанами просто поражают.

Здесь, дома, когда приезжаю, приходит родная в прямом смысле публика, для которой я уже много лет играю, поэтому я счастлив играть для них, всегда одаривают меня цветами. Но, по большому счёту, где бы я ни играл, я чувствую огромное удовлетворение от встречи с великолепной публикой, спасибо ей!

**— Не зря же говорят, что музыка — посол мира.**

— Да, музыка объединяет людей.

**— Насколько вообще важен для музыканта культурный кругозор и культурный контекст?**

— Очень важен, конечно. Это источник вдохновения для того, чтобы исполнять то или иное произведение. Мне кажется, важно вообще быть разносторонним, постоянно открывать для себя новое, может, непривычное, но всегда стараться это понять, вникнуть, разобраться.

**— Помнишь, в первом интервью ты говорил, что рисуешь? Продолжаешь?**

— Сейчас, к сожалению, нет, но очень хотел бы продолжать. Прошу маму, чтобы она начала мне уроки давать, но мы очень редко сейчас с ней видимся. Когда будет время, действительно продолжу.

**— Как планируешь провести лето? Где и когда мы сможем тебя увидеть в России?**

— 7 июня играю с РНО Первый концерт Чайковского в Большом зале Московской консерватории, а дальше уже концерты начнутся с сентября-октября. По большей

части летом буду играть в Европе. Принимаю участие в фестивале в Вербье, плюс ещё пара фестивалей в Швейцарии в Бельрив, Сант Урсан (это фестиваль под открытым небом). Я играю там Гершвина. В прошлый раз играл Первый концерт Шостаковича, организаторы стараются оригинально подходить к программе и приглашают туда интересные коллективы. Ещё у меня летом будет пара концертов в Испании, Франции.

**— А отпуск себе позволишь?**

— Наверное, да, к бабушке в Челябинск, как всегда, поеду. В свой любимый Ильменский заповедник к дяде. В последний раз был там два года назад. А бабушке моей уже 90 лет исполнилось! На её день рождения я не мог приехать, поэтому летом обязательно к ней собираюсь. У меня ещё и концерты в Челябинске будут. Также буду готовиться, программу новую летом учить.

**— Новую программу сам составляешь? Можешь поделиться, что ты планируешь туда включить?**

— Пока точно не знаю. Я бы хотел собрать прелюдии разных композиторов — взять несколько прелюдий Шостаковича, Рахманинова, Дебюсси, Скрябина и составить такую программу. Это одна из идей. Да, или сонаты я бы хотел сыграть — Шопена, Рахманинова, какой-нибудь вечер сонат. Вообще выбор большой.

**— Невозможно объять необъятное. Если ты делаешь две программы в год, приходится как-то себя ограничивать.**

— Конечно. При этом, некоторые программы очень легко и быстро выучиваются, а вот последнюю учил достаточно долго, особенно Прокофьева, «Ромео и Джульетту». Очень непростая музыка, непривычно играть её на рояле даже в переложении Прокофьева.

**— Да, мало того, что он из музыки балета сделал две сюиты, так ещё и переложение для фортепиано. Явно любил он эту музыку.**

— Для того, как он сказал, чтобы зрители поняли всю прелесть этой музыки, он специально её для рояля переложил.

**— Каким ты видишь, чувствуешь Прокофьева как человека, каким ты его представляешь?**

— Аристократ, который знал, что он — гений. Он был уверен в этом, и это, конечно же, слышно в его музыке, и это действительно правда. Ему даже не надо было ничего доказывать. Кроме первого концерта, где он специально писал виртуозные пассажи, чтобы показать всю прелесть своего таланта. И, конечно же, чрезвычайно умный человек.

Даже если разбирать его произведения, настолько они полны драматургии, скрытыми подголосками, мелодиями, темами, что постоянно находишь новые связи у одной мелодии с другой, новые звуковые краски.

**— Давай я тебе ещё блиц-вопросы задам. Что ты сейчас читаешь?**

— Недавно прочитал небольшую такую книжечку, «Игрок» Достоевского (*смеётся*). Никогда до этого не читал, интересно было.

**— Ну вот опять к Прокофьеву вернулись. А оперу «Игрок» не слушал?**

— Слушал, слушал.

**— Любимая еда?**

— О, еда! Не знаю... Допустим, спагетти болоньезе.

**— Шоколад любишь?**

— Шоколад люблю!

**— Твоя мама такие вкусные конфеты делает! Художник!**

— Конфетки — новое мамино хобби.

**— Любимый запах?**

— Сирень.

**— Любимое времяпровождение (кроме игры на рояле)?**

— На природе. И дома.

**— Твоя формула счастья, что делает тебя счастливым?**

— Близкие, особенно когда они находятся рядом. ■



Ирина ШЫМЧАК  
Музыкальный обозреватель,  
журналист, фотограф, редактор пресс-службы  
Московского музыкального театра «Геликон-Опера».  
Член Союза журналистов РФ



## Конкурсам быть! (?)...

Современный музыкальный ландшафт практически не представим без исполнительских конкурсов. Конкурсы — это разноуровневая система взаимосвязей, нередко преисполненных сложными и словно бы неразрешимыми противоречиями. Музыкальные соревнования большинство ругает, но вместе с тем 99,9% представителей профессионального сообщества так или иначе активно вовлечены в эту, вне всяких сомнений, азартную (почти сетевую по своей природе) конкурсную «историю». С течением времени были сформированы негласные традиции отечественных конкурсов: определённые роли, которые почти бессознательно проигрываются участниками раз за разом в избранных комбинациях; некая предугадываемость реакций широкой, неоднородной слушательской аудитории и многое другое.

О проблемах конкурсов и о том, что такое исполнительский успех, мы поговорили с профессором Владимиром Троппом, Мирославом Култышевым и Александром Куликовым.



**Анна Виноградова (АВ): Блиц-опрос для начала. Каковы, на ваш взгляд, плюсы и минусы музыкальных конкурсов как явления?**

**Владимир Тропп (ВТ):** Я всегда считал, что конкурсы — очень плохая вещь. Когда учился сам — пробовал участвовать, но без большого успеха. Однако в те годы конкурсов было значительно меньше, чем сейчас, и они концентрировались вокруг столичной консерватории, где проходили всесоюзные отборы. Прорваться туда было сложно. Помню, как девушка, которая принимала документы на один из конкурсов в министерстве культуры, стала утешать и успокаивать меня, узнав, что я из Института имени Гнесиных... Действительно было трудно, потому что руководство всей конкурсной организацией было захвачено ведущими профессорами.

Конкурсы были единственной платформой, где можно было заявить о себе и прорваться на исполнительскую эстраду. Поэтому мы стремились играть на конкурсах.

Среди плюсов для себя, впрочем, могу назвать работу в качестве члена жюри — я знакомился с интересными музыкантами, происходили встречи разных фортепианных школ мира, которые взаимодополняли и, безусловно, оплодотворяли друг друга. Это касалось и участников.

Конечно, конкурс помогает ученику собраться, мобилизовать свои силы. Но самое страшное здесь — нынешний колоссальный размах конкурсного движения на всех уровнях вплоть до младших классов музыкальных школ, когда педагоги вынуждены готовить учащихся к соревнованиям, чтобы набирать баллы, от которых

напрямую зависит их зарплата. Сергей Иванович Танеев, напомним, считал участие детей в конкурсах аморальным; именно дух подобной конкуренции был для него недопустимым. Сейчас студенты сразу после поступления ориентированы на участие в конкурсах, и главной задачей ВУЗов становится не воспитание музыканта, а подготовка лауреатов, против которой не возражает и руководство. Попробуй только не готовь студентов к конкурсам — тут же уйдут к другому педагогу!



Владимир Тропп

**Мирослав Култышев (МК):** Отношение к конкурсам зависит от нашей личной оптики. Инерция — самая мощная из всех движущих сил, никогда не оставит нас (собирательных нас) без музыкальных конкурсов. На мой взгляд, это явление не слишком поддаётся оценкам в системе «за – против», «чёрное — белое». Что для «траченного жизнью» (сиречь, неудачами или, скажем так, не полными удачами на крупных конкурсах) и не имеющего никакой, *pardonne-moi*, карьеры музыканта средних лет атрибутируется как однозначное зло, совсем не является таковым для какого-либо юного триумфатора одного из топовых музыкальных состязаний.



Мирослав Култышев

**Александр Куликов (АК):** Ответ зависит от того, с какой точки зрения мы оцениваем сам институт музыкальных конкурсов. Можно взглянуть, к примеру, с позиции меломана, вовлечённого в современную фортепианную повестку. Для такого человека последние конкурсы Рахманинова и Чайковского, равно как и Grand Piano Competition Дениса Мацуева, — это настоящие подарки: прилежное посещение прослушиваний этих состязаний даёт понимание целостной картины современного отечественного пианизма, сильных и слабых сторон молодого поколения будущих «звёзд», ощущение, что ты словно с высоты смотришь на панораму исторического процесса в исполнительском искусстве. Для молодых пианистов, с другой стороны, вовлечение в конкурсную систему несёт и плюсы, и минусы. Плюсы — в возможности быть услышанным, определённом «вызове себе» в процессе подготовки, в выходе за рамки обыденности и покоя привычной рутины. Минусы — в девальвации подлинных ценностей искусства, соблазне поворота на богато иллюминированную, но весьма скользкую дорожку типичного

виртуоза-«карьериста». Для судеб нашего искусства в целом современная конкурсная практика, боюсь, скорее является злом, но это тот случай, когда такое зло, видимо, неизбежно, ибо альтернативы ему на данный момент, кажется, нет, а отказ от него может стать злом ещё большим.



Александр Куликов

**АВ: Проблемы конкурсов можно рассматривать с позиций участника, члена жюри, педагога конкурсанта, музыкального журналиста, слушателя. В каких ролях приходилось бывать вам? Расскажите, менялось ли ваше отношение к самой идее музыкальных конкурсов, исходя из этих подчас противоположных ролей?**

**ВТ:** В молодости я съездил на конкурс в Румынию и стал лауреатом, это звание открывало тогда возможности — ездить по всем республикам нашей огромной страны. Как уже сказал выше, работал и как член жюри, и, конечно же, готовил студентов.

Мой педагог Теодор Давидович Гутман, профессор Московской консерватории и Гнесинского института с огромным педагогическим стажем, не был против

конкурса как такового, но возражал против типичных конкурсных программ. Он сам был лауреатом II Конкурса имени Шопена (по-моему, восьмой степени). Тогда это было большое достижение, потому что в жюри были выдающиеся музыканты своего времени. Гутман любил Шопена и много его играл, поэтому для него было естественным принять участие в варшавском состязании. Мне кажется, что наиболее интересными как раз являются монографические конкурсы. Как когда-то был монографический конкурс Баха в Лейпциге, сегодня его уже нет. Первые конкурсы Рахманинова и Скрябина у нас были также монографические. Потом посчитали, что, видимо, это слишком сложно, и добавили в условия возможность играть сочинения их современников. Также в Рахманиновский конкурс добавили концертмейстерский этап, что имеет свои положительные стороны.

Сегодня в большинстве случаев крупные международные конкурсы перестали быть интересными. Например, очень ругали последний шопеновский конкурс, где среди лауреатов преобладали восточные участники, демонстрирующие на подобных состязаниях феноменальное мастерство, но не музыкантскую индивидуальность. Подобное началось ещё с Ланг Ланга. Дети его страны начинают учиться чуть ли не с трёх-четырёх лет, и это благодаря их невероятной дисциплине. Но что происходит дальше? У меня впечатление, что в таком количестве конкурсы как жанр выдохлись, хотя с каждым годом участников становится всё больше, и их технический уровень, несомненно, поднимается.

**МК:** Доводилось быть, как вы прекрасно знаете, участником. Но также несколько раз бывал и в качестве члена жюри и, конечно, слушателя (пусть больше в онлайн-формате, но тем не менее). В каком-то смысле из всех перечисленных ролей самое честное и самое «благодарное» — это собственное участие в конкурсах. Здесь ты несёшь ответственность за самого себя (говоря сейчас, разумеется, о взрослых конкурсах), когда исполнитель наделён собственной волей и «энергетически» самостоятелен, отделен от своего педагога. Самая лучшая стратегия для взрослого участника (студента) какого бы то ни было конкурса — «делай, что должно» (как бы банально это ни звучало). И в случае той или иной неудачи ты должен «судить» самого себя, пытаюсь максимально объективно проанализировать причины данной неудачи, не виня в этом кого бы то ни было и не выискивая несуществующий «заговор мировой закулисы»... Когда я был в роли члена жюри, то чаще всего испытывал радость от общения с коллегами и, скажу так, неполную радость от самого процесса «жюрения», а конкретнее — опустошённость от того, что ты никак

не можешь повлиять на качество игры конкурсанта, всё время начинаешь что-то «примерять на себя» (невозможно, будучи концертующим пианистом, абстрагироваться от своих интерпретаций тех или иных сочинений; тем более, на конкурсах звучат, как правило, самые «главные» сочинения, принадлежащие к так называемому «центральному репертуару»), а главное — испытываешь досаду, что время, потраченное на сидение в жюри, ты мог бы потратить на собственную подготовку новой программы или же восстановление старой. Роль слушателя, в которой, грешен, тоже иногда бываю, увы, в наше время неотделима от разного рода «околофутбола»: от чтения интернет-форумов, «профильных» пабликов в соцсетях. И после нахождения во всех этих виртуальных «тусовках» единственное желание — «очиститься», смыть с себя всю эту экзальтацию зачастую малокомпетентных или просто профессионально не состоявшихся людей. Словом, избыть деструктивную энергию околмузыкальных сообществ.

**АК:** Так сложилось, что я побывал практически во всех ролях. В детстве участвовал в конкурсах, занимал высокие места на состязаниях, которые значительными назвать никак нельзя, был и опыт участия во взрослых крупных соревнованиях, впрочем, без какого-либо успеха. Результативнее оказался как педагог — готовил своих учеников к конкурсам, чаще, правда, не к фортепианным, а историко-теоретическим. Как журналист обзораю все крупные московские фортепианные конкурсы последних пяти лет. Был и неоднократный опыт работы в жюри детских фортепианных и теоретических конкурсов. Отношение менялось с возрастом и опытом: в детстве, вместе с первыми успехами, был огромный энтузиазм, потом, с первыми неудачами, было юношеское максималистское отрицание, сейчас смотрю, как представляется, спокойно и, надеюсь, взвешенно. С одной стороны, именно на конкурсах я открыл для себя нескольких пианистов, которыми по-настоящему восторгался (не всегда это отношение, однако, сохраняется со временем). В то же время звание лауреата само по себе не является для меня как для критика или слушателя какой-либо рекомендацией — это последнее, на что я обращаю внимание при оценке искусства пианиста.

**АВ:** Распространено мнение, что победа на крупных конкурсах прокладывает дорогу к серьёзной исполнительской карьере. В качестве исключений часто приводят имена Евгения Кисина и Аркадия Володоса, которые очень успешно реализовались без конкурсных побед. Возможно ли сегодня стать такими «исключениями»? Или же можно говорить

**об изменившихся тенденциях, когда конкурс стал «неизбежным злом»? От чего, на ваш взгляд, сегодня зависит исполнительская карьера концертующего музыканта?**

**ВТ:** Конечно, конкурсы стали «неизбежным злом». Я бы вспомнил здесь Михаила Плетнёва — мне кажется, что он мог бы и без конкурса занять своё очень значимое место в современном исполнительстве. В прежние времена — времена Рахманинова, Падеревского, Корто, Шнабеля — были известные импресарио: они заботились об интересных, талантливых людях, искали возможности для организации концертов вне каких-то конкурсов. Про Евгения Кисина подчеркну, что он в двенадцать лет сыграл в Большом зале Московской консерватории два концерта Шопена с феноменальным успехом, поэтому судьба его была предначертана, хотя он не был лауреатом. И к Караяну он пришёл уже очень известным юным исполнителем. Константин Лифшиц также обошёлся без этого, хотя многие, в том числе, импресарио, настаивали на участии в конкурсах. Или, например, Денис Бурштейн, который никогда не играл на фортепианных конкурсах и лишь однажды принял участие в состязании как композитор. Такой неоправданный рост числа конкурсов приводит к тому, что важным становится получить именно первую премию. К сожалению, всё чаще встречается и коррупция. Преподаватели, которые сидят в жюри, обещают участникам премии. Таких «дельцов» немало, и это бросает тень на благие идеи конкурса как такового.

**МК:** И Кисин, и Володось, при всей их между собой разности, в любом случае «исключения из всех исключений». Не нужно забывать «исторический контекст»: эпоха, на которую пришлось их юность и молодость (конец 80-х и первая половина 90-х) — это низшая точка мирового «конкурсного движения» за всю его историю, «конкурсный перигей», время девальвации и тотального падения интереса к крупнейшим конкурсам, причём — вне зависимости от того, в стране с какой «общественно-экономической формацией» (условный Запад или Восток — неважно) проводился тот или иной конкурс. (Замечу в скобках, что у Анны Павловны Кантор и её ученика были планы на участие в конкурсе Чайковского 1986-го года, однако, насколько известно, оргкомитет состязания не поддержал эту идею, так как Кисину на тот момент было лишь четырнадцать лет. В результате он играл на гала-открытии: в интернете можно найти запись этого выступления). Из пианистов, принадлежащих к этому же «внеконкурсному» поколению, назову любимого мною Петра Андершевского (1969), единственный конкурсный опыт которого заключался в самоотводе с конкурса в британском Лидсе,

когда молодой музыкант, шансы которого на победу были весьма высоки, после первого тура прервал своё участие в состязании, почувствовав себя внутренне недостаточно готовым для следующих туров... Несмотря на это, польско-венгерского музыканта ждала счастливая исполнительская судьба. Та эпоха, отстоящая от нас примерно на тридцать-сорок лет, была в интересующем нас плане паузой, интермедией, за которой последовал пусть и недолгий, но всё же очевидный конкурсный ренессанс, имевший свою кульминацию во второй половине «нулевых» и первой половине «десятих». Что мы видим сейчас? Ныне мы наблюдаем абсолютное, тотальное обесценивание традиционных конкурсных институций и нередко навязчивое и опять же тотальное продвижение альтернативных «героев», с использованием ресурсов соцсетей, самого навязчивого пиара и прочих проявлений сетевого фанатизма. Если попробовать прогнозировать, то мне представляется, что значение конкурсов будет неуклонно снижаться (как минимум, не увеличиваться), и на первый план будут выходить «народные любимцы» обоих полов, умело подсвечиваемые своими фан-группами из соцсетей и мессенджеров.

**АК:** Интересный вопрос. Сразу подчеркну, что Евгений Кисин, по моему мнению, как раз вполне соответствует конкурсному «формату» — он виртуозен, стабилен, склонен к стандартному репертуару и к конвенциональным интерпретационным решениям. Его успех вне конкурсной стези — результат огромной поддержки со стороны как государства, так и многих влиятельных в мире музыки лиц, но разговор о причинах и деталях его детской биографии увёл бы нас от темы. Кисину не нужно было участие в конкурсах, но он вполне бы мог в них участвовать, если бы возникла потребность, и бесспорно занял бы место на пьедестале. Володось — более сложный случай, но и он не является для меня однозначно «неформатным» с точки зрения конкурса. К абсолютно неконкурсным пианистам могу причислить, к примеру, Дениса Бурштейна. Более сложен в этом плане Григорий Соколов, чья нынешняя творческая индивидуальность с очевидностью противоречит конкурсным традициям; однако возможностью идти по своему карьерному пути Григорий Липманович обязан именно победе на конкурсе Чайковского. Вот такой парадокс! В прошлом, безусловно, победа на конкурсе значила куда больше, чем сейчас. Сегодня победа на престижном состязании даёт, скорее, очень небольшой шанс на карьеру, реализовать который дано далеко не всем; с другой стороны, без конкурсов у человека может не быть и этого шанса. Карьера музыканта зависит не только от его узкопрофессиональных качеств, но и от сопутствующих дарований — способности

к уместной саморекламе, умению общаться и находить контакт с нужными людьми, обаянию, самопрезентации... Приведу и мысль одной моей однокурсницы, которая мне кажется справедливой: для попадания в высшую лигу музыкантов нужен кто-то уже состоящий в ней, кто тебя за руку туда приведёт и найдёт тебе «свободный стул», без этой направляющей руки ты можешь иметь определённые карьерные успехи, но всегда будешь сталкиваться с невидимым «стеклянным потолком», который не пробить, сколь бы гениален как пианист ты ни был. Подводя итог — конкурс даёт некоторый шанс и не даёт никаких гарантий.

**АВ:** Продолжая предыдущий вопрос. Есть предположение, что исполнительская карьера в России и за рубежом — это абсолютно разные стратегии существования в профессии. В чём, на ваш взгляд, заключается принципиальная разница, а в чём вы видите сходство?

**ВТ:** За рубежом выстраивать карьеру, конечно, несколько легче, потому что там легче установить связи с импресарио или агентами. У нас их вообще нет. В своё время был Госконцерт, который занимался гастролями музыкантов. Сегодня, мне кажется, нужно находить какую-то иную альтернативу: например, развивать концертные агентства, которые могли бы немного изменить современное положение дел.

Конечно, в нашей стране сейчас организуются фестивали, некоторые исполнители находят спонсоров, которые выделяют средства, — удаётся арендовать зал, организовать концерт.

**МК:** Я никогда не жил за границей и, следовательно, не имею морального права говорить о различии в «историях успеха». Могу сказать одно: атмосфера, связанная с нашей профессией, в Европе явно менее «перегретая», (так как на вечно благословляемом и вечно проклинаемом Западе тщательно пестуемая у нас парадигма: «артист/пианист больше чем артист/пианист» (перифразируя знаменитые строки Евтушенко) напроочь отсутствует, и в силу этого атмосфера вокруг исполнительства более здоровая. Для меня это очевидно.

**АК:** Наверное, на этот вопрос точнее ответят концертирующие исполнители. Мне лично кажется, что фундаментальной разницы нет, главное отличие в том, что в Европе (про США и Азию я не могу говорить, так как совершенно не владею контекстом в этих регионах) можно достаточно уверенно и спокойно себя чувствовать, оставаясь пианистом второго-третьего ряда, и для музыкантов, не рвущихся на лидерские позиции, такая обстановка предпочтительнее. В Европе неплохо

отлажен институт меценатства на разных уровнях (от частных пожертвований до корпоративных программ), традиционно присутствует разнообразная музыкальная жизнь в маленьких городках, а в нашей стране в местах аналогичного масштаба по населению её практически нет. В России пианист либо входит в минимальную по числу членов «высшую лигу», либо именно как пианист влачит не самое весёлое существование, в том числе, с точки зрения финансовых вопросов и, скажем так, ощущения реализации в профессии.

**АВ: На отечественных конкурсах наблюдается следующая тенденция: побеждают «среднестатистические» участники, творческие интенции которых в большинстве случаев не выходят за негласно утверждённые рамки (это касается выбора программы или неконвенциональных исполнительских решений: происходит разделение на «конкурсантов» и «музыкантов»). Вторые часто остаются за пределами пьедестала почёта, но становятся любимцами публики, по её мнению, незаслуженно обойдёнными вниманием членов жюри. С чем это связано? Как найти этот хрупкий баланс между академизмом и яркой исполнительской индивидуальностью в условиях жёсткой конкурсной борьбы?**

**ВТ:** Если мы обратимся к истории исполнительского искусства, то давайте вспомним самый первый международный конкурс. Это был конкурс Антона Рубинштейна в Петербурге, победителем которого стал Николай Дубасов, хотя в конкурсе участвовал Ферруччо Бузони. Не так давно вышла книга воспоминаний профессора Петербургской консерватории Марии Бариновой, ученицы Бузони и Гофмана, в которой описана интересная история. Мы знаем, что после конкурса Рубинштейна Бузони (в качестве некой компенсации за неприсужденную премию) был приглашён в Московскую консерваторию, где преподавал в течение одного года (в этот период у него как раз училась Елена Фабиановна Гнесина). Потом Бузони уехал, но спустя много лет приехал в Петербург на гастроли и имел грандиозный успех. Баринова пишет, что к нему после концерта пришёл Дубасов и воскликнул, упав на колени: «Я должен сказать Вам правду: я не имел права участвовать в том конкурсе по возрасту, и Рубинштейн это знал...». Вот вам и история первого конкурса, начавшаяся с фальсификации. Изначально было заложено что-то, что потом дало свои «метастазы».

Ещё пример. В 1957 году в Москву приехал Гленн Гульд, а в 1958 был проведён Первый Конкурс имени Чайковского. Проспект конкурса был подготовлен в год приезда Гульда и подарен ему с намёком на возможность

его участия. Но можно ли себе представить Гленна Гульда, играющего программы конкурса имени Чайковского? Нелепость же, правда? Невозможно такого музыканта уместить в рамки каких-то обязательных программ. Он мог бы ещё потрясти своим исполнением Баха, но я представляю, какие инфаркты получили бы члены жюри, услышав его Шопена или Скрябина!

Какова главная задача конкурса? Выявить яркую индивидуальность, яркого артиста... Перспективного человека, даже если он ещё не вырос вполне как музыкант. При этом он может быть неровным в разном репертуаре. Например, Бах изумительный, Бетховен замечательный, а этюды исполняет хуже — не виртуоз... Добиться у всех членов жюри положительной оценки такого исполнителя сложно. Я вспоминаю французского пианиста Люку Дебарга, который впервые играл у нас в 2015 году. В одной рецензии о нём написали так: «теневой победитель конкурса Чайковского». Впоследствии Дебарг оказался более реализован и успешен, чем те, кто получили первые премии. Гилельс в своё время был против того, чтобы победу отдавать непременно «нашему», и у него хватило мужества отстоять первую премию Вана Клиберна. Пока он был председателем конкурса Чайковского — держал принципиальную линию. Таким образом, участие в жюри требует мужества, благородства и честности, что далеко не всегда получается. Часто те, кто мне нравились, не проходили дальше. Увидеть итоговые результаты — это нередко сплошное разочарование. Но иногда мнения, как ни странно, совпадают. Очень многое зависит от председателя жюри.

**МК:** Баланс находится каждый раз наново и, я бы сказал, наощупь. Никакого единого рецепта, единой формулы, «как сохранить себя» (если есть что хранить!) и быть «принятым» жюри, разумеется, не существует. Незабвенный Л. Н. Наумов советовал одному из своих студентов иметь две трактовки сочинения: одну для конкурса, другую — «для себя». Если подходить к конкурсу как к инструменту для достижения определённых целей (а только так и нужно, на мой взгляд, подходить): стать более известным, получить какое-то количество концертов, и last but not least заработать денег, то не нужно эпатировать жюри, в чём-то можно быть более осторожным, однако не предавая себя и не отрекаясь от собственной индивидуальности (опять же, если она есть).

**АК:** Вопрос действительно сложный. То, что побеждают среднестатистические участники, неудивительно — яркая индивидуальность вызывает полярные оценки, а «среднячок» оказывается неизбежным компромиссом. В качестве иллюстрации приведу пример из моего опыта работы в качестве члена жюри.

На одном из детских фортепианных конкурсов локального значения судейская команда принципиально решила «раздавать слонов» строго на основании среднего балла, и в одной из возрастных групп на первом месте оказалось девочка, которую ни один член жюри по отдельности на первое место не ставил — у всех она была второй-третьей, но по совокупности баллов обошла других претендентов, которые у разных судей вызвали разные эмоции. Такая ситуация во многом закономерна. Что же до реакции публики, то она по ряду причин особенно болезненна именно в нашей стране и не всегда на долгой исторической дистанции оказывается справедливой. Вспомним нападки (на грани физического насилия) на Гилельса, отдавшего первую премию Григорию Соколову, а не Мише Дихтеру. На XI Конкурсе Чайковского публика в финале поддерживала Фредди Кемпфа, демонстративно прохладно встречая Дениса Мацуева, а каковы сейчас творческие результаты обоих исполнителей? Кстати, на этом же состязании настоящая вакханалия творилась вокруг выступления Алексея Султанова, и его недопуск в финал вызвал бурю гнева в аудитории. Седьмая соната Прокофьева в исполнении Султанова, бесспорно, стала событием, но в его программе тогда были и явные творческие неудачи... Говоря об Алексее Султанове, приходится сдерживаться в формулировках, памятуя о его трагической судьбе и раннем уходе из жизни; тем не менее, его творческая деятельность в период пика его активности и формы очевидно свидетельствует о противоречивом, мятущемся характере его дарования, и лично по моей шкале он никогда не входил в «высшую лигу», даже гипотетическая победа на конкурсе Чайковского ничего бы не изменила.

Что касается баланса между академизмом и яркой индивидуальностью, то одно другому, как мне кажется, может и не противоречить: академизм — это база и отменная школа, на фоне которой, как бриллиант в дорогой оправе, сияет яркая индивидуальность. Подчеркну, что я говорю о подлинной, внутренней индивидуальности, а не о том внешнем пустом блеске, на который чаще покупается широкая публика. Паскаль Девуайон как-то сказал мне, что конкурс — не место для экспериментов: индивидуальность приветствуется, но на базе проверенных, «обыгранных» интерпретационных решений, а не ребяческого желания соригинальничать.

**АВ: Исходя из вашего слушательского опыта, всегда ли оправдывались «авансы», выдаваемые как членами жюри, так и публикой? Что для вас служит определением успешности в профессии музыканта сегодня?**

**ВТ:** Авансы, которые мы даём участникам, в общем-то оправдываются. Я сидел на последних двух

конкурсах Рахманинова. На первом из них первую премию разделили Иван Бессонов и Александр Ключко. Бессонов был ярче, Ключко более академичен. Не так давно я услышал Александра вновь, и мне он очень понравился. Я понял, что он очень вырос, что мы тогда не ошиблись. На втором конкурсе первую премию мы дали Жуй Мину и Владимиру Вишневному. Вишневецкий выделился своей яркостью, но пока я не могу сказать, насколько хватит у него запаса и интеллектуальной прочности для того, чтобы быть интересным дальше. Посмотрим.

Я не знаю, что можно считать успехом в профессии... Допустим, Григорий Соколов может позволить себе играть одну программу в сезон. Я его слышал недавно в Риге, он играл в небольшом зале. После концерта я спросил: «Как Вам удаётся играть одну программу столько раз и сохранять свежесть восприятия?» Соколов коротко ответил: «Я стараюсь...». А для меня это было бы очень большой проблемой — играть подряд одну программу много раз. Вспоминается также Микеланджели, у которого был определённый репертуарный круг, но у него был при этом свой внутренний идеал, когда исполнение становилось всё лучше и лучше, прежде всего, для самого себя. Но это особый случай. Соколова, кстати, я ранее слышал в Амстердаме, он играл Шумана и Брамса, и это был очень скучный концерт. Я был удивлён, что все это хвалили. А в Риге я услышал его с совершенно другой программой и был просто в восхищении. Он изумительно играл Баха, Шопена и Шумана. С Микеланджели его объединяет, пожалуй, следующее: стремление идти не просто к вершине, а к *своей* новой вершине. Может быть, это и есть успех?

**МК:** Наверное, авансы жюри оправдывались чаще, чем авансы публики. Всё же при том, что в жюри сидят подчас далеко не ангелы (и даже чаще всего не они), профессионалы априори вызывают больше доверия, чем экзальтированные девицы или «аматёры» любых половозрастных категорий. Критериев успешности — несколько. Не открою никаких Америк. Это и стабильная, «расписанная вперёд» концертная жизнь, и узнаваемость артиста, но, разумеется, самый ценный критерий — внутренняя мотивированность, убеждённость в своём пути (которая должна базироваться на глубокой, не наносной, культуре), всегда безошибочно считываемая и профессионалами, и «широкими слушательскими массами».

**АК:** На второй вопрос однозначного ответа нет — я думаю, каждый пианист должен сформулировать эти критерии для себя сам, универсальных формулировок здесь нет, а мой взгляд — это взгляд, в общем-то,

не пианиста, а критика: для меня успешность заключается в самореализации и всеобъемлющем раскрытии творческого потенциала. Не всегда это сопровождается, замечу, блестящей карьерой, но если на сцене играет убедительная в своих замыслах и трактовках личность, то для меня такой музыкант абсолютно успешен в профессии.

Что же до «авансов», то в целом можно говорить о двух стратегиях в выборе победителя конкурса, если он не очевиден. В одном случае награждают за уже имеющиеся творческие результаты, явленные «здесь и сейчас», в другом — поддерживают потенциально яркого музыканта, который пока ещё только раскрывает свой потенциал. Думаю, что первая стратегия в целом правильнее, хотя, конечно, можно привести и обратные примеры. По моим наблюдениям, «авансы» чаще не оправдывают себя. Дело ещё и в том, что в современных условиях к участию в конкурсе пианист, рассчитывающий на карьерный успех, должен подходить с уже имеющимся «в руках» огромным репертуаром: только тогда можно будет эффективно воспользоваться возможностями, открывающимися для победителей, ибо ждать разучивания новых сочинений никто не будет, гастролировать после конкурса надо «здесь и сейчас». Особенно горько за этим наблюдать на детских конкурсах — знаю сразу несколько «звёздочек», которые после минуты своей славы «потухли» из-за неготовности к напряжённой концертной жизни, несмотря на открывшиеся перед ними возможности.

К числу таких спорных авансов я отношу присуждение Гран-при Александре Довгань на Втором Grand Piano Competition. Да, пианистка была самой юной участницей, да, был флёр милой девочки, тонко и культурно исполняющей изысканный репертуар... По моему личному мнению, справедливее и обоснованнее тогда было бы присуждение Гран-при Еве Геворгян, которая демонстрировала впечатляющую зрелость и законченность интерпретаций: всё было уже в наличии, без каких-либо взглядов в будущее. Победа на Grand Piano дала старт биографии Александры, цепочка событий привела её к Григорию Соколову, который стал не только опекал её как музыкальный наставник, но и фактически организовал силами своих импресарио для неё элитарный карьерный «трек» с выступлениями на рафинированных концертных площадках — мало кто из молодёжи может похвастаться подобным! Тем не менее, её последние записи свидетельствуют о явном кризисе индивидуальности — за роялем существует не Александра Довгань как самобытная творческая личность, а лишь «призрак бледный», слепок стиля Григория Соколова, заведомо менее убедительный, чем оригинал. Дай Бог, чтобы ей удалось впоследствии

преодолеть эту творческую зависимость, но пока вопрос её будущего в контексте подлинного искусства, а не преходящей карьеры, для меня открыт.

**АВ: Каждый крупный отечественный конкурс сегодня предполагает последующий изматывающий гастрольный «чёр», когда у молодых музыкантов практически не остаётся времени на то, чтобы не только перевести дух, но и элементарно получить качественное образование: что-то осмыслить и накопить для того, чтобы потом больше отдать. Если упрощать, то репертуар пианистами проглатывается по принципу «чем больше, тем лучше» и охватывается по большей части поверхностно. Выпадать же из карьерной обоймы рискованно: за твоей спиной стоит толпа коллег, которые с радостью займут вакантное место. Какие вы видите пути решения этой проблемы?**

**ВТ:** От победителей сегодня требуют огромного количества концертов с оркестром, чтобы в любой момент дирижёр мог их вывести на сцену, как скаковых лошадей. Выход для исполнителя, на мой взгляд, — оставаться самим собой до конца. Иметь какую-то очень твёрдую внутреннюю позицию. Иногда отказываться играть. Клиберн, например, тоже боялся «выпасть из обоймы», не отказывался, играл одно и то же и постепенно сошёл с дистанции... Горовиц уходил на паузу на двенадцать лет, Плетнёв на пять или шесть. Другой вопрос, что Плетнёв в период своего молчания на рояле начал много дирижировать. Видимо, эта пауза была для него была необходима как для пианиста. Потом он начал играть очень много концертов подряд, и это были разноплановые, интересные программы.

В заключение я могу сказать — сегодня такое огромное количество конкурсов, причём разного качества, что это убивает саму идею конкурсов как выявления будущего развития высоких традиций исполнительского искусства.

Что же касается конкурсов, то я, конечно, несколько противоречу себе. Я не люблю конкурсы и говорю, что их слишком много, что их нужно бы как-то запретить. Запретили же испытания ядерного оружия! Можно отказаться от конкурсов хотя бы на несколько лет... Может быть, стоит какое-то время подождать, пока подрастут действительно интересные силы. А так — пусть пробиваются сами. Если исполнители в таких условиях окажутся принятыми как крупное явление — будет очень хорошо.

**МК:** Никаких путей решения данной проблемы, на мой взгляд, не существует. Необходимо уметь, не выпадая из обоймы, прирастать новыми смыслами,

наращивать репертуар и даже преодолевать необходимые внутренние кризисы, не отходя, так сказать, от сцены. Да, этот мир очень жесток (с обоими ударами в этом слове). Если условный молодой лауреат на второй год своей «взрослой» концертной жизни возьмёт «саббатикал», как делали его западные коллеги полвека назад (да порой делают и сейчас), вряд ли это будет правильным решением, увы...

**АК:** Этот вопрос наводит на весьма грустные мысли... Мне эта проблема представляется едва ли не безысходной: сколько ярчайших талантов перемолол концертный конвейер! Повторю мысль из предыдущего ответа: у незрелого как личность музыканта шансы преодолеть эту полосу препятствий намного ниже, поэтому и «авансовая» победа на конкурсе часто становится пирровой для их судьбы. Универсального рецепта по преодолению такого конвейера, как мне кажется, не существует, но под силу ли это в принципе одиночке? Конвейер как явление неизбежно связан с массовым, поточным производством — а не превратилась ли музыкальная жизнь сама по себе в такой конвейер, не слишком ли много вокруг концертов, фестивалей, оркестров, пианистов? Уже упомянутый мной ранее Денис Бурштейн как-то сказал, что музыка вполне может (или вовсе — должна) существовать в рамках элитарного искусства, вне массового интереса к ней, и эта мысль хоть и дискуссионная, но вполне заслуживающая обсуждения. Возможно, конкурсов действительно стало слишком много, но это — только одна грань проблемы. Другая — само количество пианистов, ежегодно выпускаемых, например, только столичными ВУЗами: ими, естественно, востребованы и многочисленные конкурсы, ими поддерживается очаг бурной концертной жизни не самого высокого уровня. Недавно, зайдя на сайт РАМ им. Гнесиных, насчитал на кафедре специального фортепиано 27 профессоров, доцентов и преподавателей и впечатлился этой цифрой... Всё это действительно стало напоминать индустрию, но и качество, скажем так, «продукта» получается уже не штучно-ремесленное, а массово-индустриальное. Какого-то благополучного выхода из этой ситуации я не вижу, а разрешение проблемы через кризис и переосмысление всей системы — то, о чём хотелось бы читать на страницах книг по истории культуры, а не переживать самому.

#### POST SCRIPTUM

**В одном из ответов Владимир Мануилович Тропп упомянул о самом первом конкурсе, организованном Антоном Рубинштейном в конце XIX века в Санкт-Петербурге. Представляется небезынтересным кратко осветить его историю и, таким образом, словно бы**

**«закольцевать» материал, под занавес его вернувшись к истоку всей истории. При написании этого текста использована статья «Первый конкурс» из книги Григория Когана «Вопросы пианизма».**

Сезон 1885/86 года был ознаменован «историческими концертами» А. Г. Рубинштейна. Они состоялись в крупных европейских городах. В едином концертном цикле Рубинштейн представил слушателям всю историю фортепианной литературы. Из вырученных за эти концерты 80463 рублей он пожертвовал 25000 рублей на образование капитала, проценты с которого были предназначены на организацию международных конкурсов пианистов и композиторов.

Окончательно положение первого конкурса было утверждено 15 июня 1889 года — в год 60-летия Антона Рубинштейна и 50-летия его концертной деятельности. Конкурсы должны были устраиваться раз в пять лет в ведущих музыкальных столицах мира: Петербурге, Берлине, Вене и Париже поочередно. К участию допускались только мужчины в возрасте от 20 до 26 лет без различия «наций, религий, сословий». Были учреждены две премии — пианистическая и композиторская, по 5000 франков каждая. Программа для пианистов носила строго регламентированный характер: Бах Прелюдия и *четырёхголосная* фуга, *andante* или *adagio* Гайдна, Моцарта, одна из поздних сонат Бетховена (начиная с ор. 78, исключая ор. 79), два номера из «Фантастических пьес» или «Крейслерианы» Шумана и этюд Листа. В жюри конкурса вошли директора обеих русских консерваторий — А. Г. Рубинштейн и В. И. Сафонов; крупных музыкальных училищ Киева и Харькова — В. В. Пухальский и И. И. Слатин; несколько ведущих профессоров Петербургской консерватории (Л. С. Ауэр, Ю. И. Иогансен, К. К. Фан-Арк), а также пианист Р. А. Кюндингер и секретарь конкурса В. А. Тур. Иностранцев музыкантов в жюри представляли профессор Абель (Мюнхен), профессор Гамерик (Балтимор), д-р Кунен (Амстердам) и д-р Сведбом (Стокгольм). Некоторые приглашённые члены жюри (в их числе были, например, Чайковский, Римский-Корсаков, Направник, Рейнке) по разным причинам отказались принимать участие в его работе. Двое передали свои голоса Рубинштейну и Ауэру.

В конкурсе приняли участие шесть пианистов: Ф. Байярди (впоследствии профессор римской Консерватории Св. Цецилии, из класса которого вышел Карло Цекки), Ф. Бузони, Н. Дубасов (впоследствии профессор Петербургской консерватории), Ионас, Фербэнк и Д. С. Шор (впоследствии профессор Московской консерватории).

Музыкальные критики «Нового времени» от 18 августа 1890 года отмечали, что безусловным лидером



Николай Дубасов

состязания был Бузони. Они писали, что в смысле «законченности игры» и «глубокого понимания духа и характера каждого исполняемого произведения» *«г. Бусони стоит впереди своих товарищей; все подробности у него не только обдуманы, но и выдержаны»*. Несмотря на явное превосходство над остальными конкурентами, Бузони не получил первой премии. Она большинством голосов была присуждена выпускнику Петербургской консерватории — двадцатилетнему Николаю Дубасову<sup>1</sup>. Многие газеты критиковали постановление жюри, указывая, что Бузони как пианист *«более других состязавшихся лиц удовлетворял условиям конкурса»* и что именно его *«следует признать профанам, не принадлежащим к составу жюри, наиболее сильным из конкурентов»* (такого же мнения впоследствии придерживался и Владимир Горовиц, вероятно, опираясь на свидетельства дальнейшей блистательной исполнительской карьеры Бузони).

Есть предположение, что члены жюри чувствовали некоторую несправедливость своего решения

<sup>1</sup> В. М. Тропп подчеркнул, что Дубасов не имел права принимать участия в конкурсе по возрасту. По всей видимости, это является неким расхожим мифом, так как по положению он соответствовал возрастным рамкам.



Ферруччо Бузони

и попытались загладить её присуждением Бузони композиторской премии. Как отметил музыкальный журнал «Баян», *«в зачёт его выдающихся качеств пианиста»*. Были даны и более радикальные оценки. В «Новом времени» от 16 августа 1890 года читаем: *«Индивидуальных свойств... у конкурентов — мы не заметили. Перед нами были пианисты обезличенные... Все придавали одно и то же выражение тому, что играли; особняком — повторяем — стоял только г. Байярди, внёсший своеобразность в своё исполнение, представивший некоторые черты, которых не было у соперников»*.

В этом контексте особый интерес для читателя представляют воспоминания Самуила Майкапара (на конкурсе Рубинштейна Майкапар выступал как иллюстратор в композиторской номинации, исполнив сочинения Наполеона Чези). О пианистах он пишет, что, несмотря на изумительное техническое мастерство, в отношении теплоты и поэтичности Ферруччо Бузони в лице Дубасова имел на тот момент более сильного конкурента. В частности, Майкапар вспоминает необыкновенно проникновенное исполнение Ноктюрна *cis-moll* Шопена и Тридцать второй сонаты Бетховена. По его мнению, первая премия совершенно справедливо была присуждена Дубасову.

Далее приведём целиком значимый для более объективного понимания результатов фрагмент из автобиографической книги Майкапара «Годы учения» (1938):

*«Но как изменчива бывает иногда дальнейшая судьба соревнующихся на конкурсах!»*

*Бузони через несколько лет после конкурса приобрёл как пианист мировое имя и до конца своих дней с исключительным успехом концертировал во всех крупных музыкальных центрах земного шара. Дубасов же после блестящей своей победы на конкурсе больше не выступал публично и впоследствии приобрёл большое имя только как педагог-профессор игры на фортепиано в Петербургской консерватории.*

*Причины такого поворота в его судьбе были следующие.*

*После присуждения Дубасову премии на рубинштейновском конкурсе он получил много приглашений на концерты в России и за границей, а также в Америку, но отказался от этих ангажементов вследствие тяжёлой болезни отца, бывшего тогда профессором консерватории, так как не хотел покидать его. А затем вскоре у него самого появилось тяжёлое заболевание руки, которое не поддавалось никакому лечению и делало невозможными выступления.*

*Не зная всех этих обстоятельств и основываясь только на том, что Дубасов после конкурса в концертах больше не выступал, многие, не бывшие на конкурсе и не слышавшие тогда его игры, и по сию пору думают, что премия присуждена ему была только потому, что жюри конкурса исключительно из патриотических чувств вперёд решило дать премию русскому пианисту.*

*Однако, присутствуя на конкурсе и прослушав всех без исключения конкурировавших пианистов, я могу удостовериться, что премия была присуждена Дубасову по заслугам, чему наибольшей гарантией служит то, что председательствовал на этом конкурсе сам Рубинштейн, в своих мнениях не руководившийся ничем другим, кроме мотивов настоящей художественности и чувства справедливости».*

Такова была панорама первого отечественного музыкального конкурса пианистов и композиторов.

Автору этих строк представляется, что разноречивость в оценках могла быть вызвана и следующим обстоятельством: эстетические критерии Антона Рубинштейна были прямо противоположны исполнительским идеалам Ферруччо Бузони. Последний едва ли не сознательно уклонялся от «певческих» приёмов Рубинштейна, идущих от традиций глинка-фильдовского пианизма: того, что сегодня принято называть «русской фортепианной школой». Приведём комментарий самого Бузони к его редакции «Хорошо темперированного клавира» Баха, в частности, к Прелюдии es-moll из первого тома:

*«Среди музыкантов существовал и существует ещё ложный взгляд, будто инструментальная техника должна искать свой прообраз в пении, будто она может быть названа тем более совершенной, чем больше она уподобляется этому весьма произвольно выдвинутому образцу. Но условия, на которых покоится вокальное искусство (...), не имеют на фортепиано ровно никакой ценности». Так редакторская (возможно даже более, чем композиторская) деятельность Бузони явилась точным отражением его художественного мировоззрения, которое по многим параметрам совершенно очевидно было чуждым Рубинштейну. Исходя из этого, первая премия Николая Дубасова с характеристикой его игры от Самуила Майкапара кажется вполне закономерной и естественной, хотя, возможно, и не в полной мере объективной. «Разрубание гордиева узла» в подобных ситуациях происходит чаще всего именно так, однако истина в исполнительском искусстве никогда не может быть монополизирована. ■*

**Владимир Тропп** — заслуженный деятель искусств РФ, пианист, профессор РАМ имени Гнесиных и Московской консерватории. Лауреат шестой премии Международного конкурса имени Дж. Энеску в Бухаресте (1970).

**Мирослав Кулышев** — заслуженный артист РФ, пианист, доцент Санкт-Петербургской консерватории. Лауреат второй премии Международного конкурса имени П. И. Чайковского (2007), победитель Monte Carlo Piano Masters (2012) и Международного конкурса в «Classic Piano» в Дубае (2021)

**Александр Куликов** — кандидат искусствоведения, пианист, лектор. Преподаватель ДМХШ № 106 Москвы, член Городского экспертного совета Департамента культуры г. Москвы. Обозреватель журналов «PianoФорум» и «Музыкальная жизнь». Член Ассоциации музыкальных журналистов, критиков и музыковедов.



Анна ВИНОГРАДОВА  
Пианистка, педагог,  
выпускница Нижегородской консерватории



# ЭТЮДЫ: DUETTO PER QUATTRO

Рук четыре, клавиатура одна. Дело привычное и давнее, от времён клавесина. Англия эпохи позднего ренессанса — лидер. Там «пара вдвоём» вошла в привычку раньше других, и во второй половине XVIII века происходит активизация творчества на этом пути. Большие мастера — Чарльз Бёрни, Иоганн Кристиан Бах — пишут музыку для двоих за одним инструментом. Этим инструментом уже было фортепиано. Моцарт первым опубликовал свою трехчастную концертную сонату для двух пианистов в четыре руки.

Ещё в пору господства клавесина женское сословие фактически присваивает инструмент, горячо поддерживая идею «игры вдвоём». Одно препятствие — кринолин. Вряд ли кто предполагает, что одной из важнейших, а может быть — вообще важнейшей первопричиной удлинения фортепианной

клавиатуры до шести (с добавлением) октав стал кринолин в женском одеянии. Но представим сложности усаживания для игры в четыре руки, помножим это представление на жажду музицирования, добавим к этому создание четырёхручных опусов большими мастерами, и причина покажется весомой. Удлинение клавиатуры решило вопрос, сохранявший актуальность до середины XIX века.

Шести-семиоктавная клавиатура стала нормой, конечно же, по другим причинам — имманентно музыкальным, но отказ от кринолина не стимулировал женское участие в четырехручном музицировании, ушедшем от гендерного акцента. Со временем оно обрело свою важную роль в музыкально-образовательном и просветительском аспектах, особенно во времена, предшествовавшие качественной и доступной звукозаписи.



Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ  
Главный редактор  
журнала «PianoФорум»,  
доктор искусствоведения,  
профессор Московской консерватории

Журнал «PianoФорум» впервые представляет четырехручную клавирную композицию в разделе «Репертуар». Проблемы фортепианного дуэта, то есть музыки для двух роялей, — одна из живых и, можно сказать, «стационарных» тем журнала. Но музыка для двух исполнителей при **одной** клавиатуре — явление другого порядка, имеющее

свои имманентные «жанровые знаки». Такая музыка распадается на две видовые сущности. Первая (чрезвычайно распространённая) — это бесчисленные четырехручные переложения симфоний, оперных сцен и пр. Во многих случаях это авторские работы, создаваемые композиторами параллельно с основным уртекстом для его первого показа и практической жизни в дальнейшем. Существует (и по сей день пользуется спросом) бесчисленное множество изданий подобного рода. Сегодня они привлекаются, как говорится, для удовольствия. Есть особая радость в совместном музицировании, в воспроизведении симфонической партитуры хоть и монохромно, но самостоятельно, переживая процесс рождения и развёртывания звучаний. Большинство подобных переложений — из великой эпохи господства гомофонии. Как следствие — фактурные слои четырехручных клавиров в огромном большинстве случаев подчинялись принципу соотнесения «фигура (рельеф) — фон». Верхний тесситурный слой природно оказывался более оживлённым, и вообще мысль о «фактурной энергетике» не учитывалась, ежели речь шла именно о переложении, а не о транскрипции. Симфоническая партитура не нуждалась в паритете «фактурной энергии» разных слоёв. Здесь хозяин — принцип тембровой драматургии. Это красочное живописное полотно. В сравнении с ним любое переложение для монохромного воспроизведения будет казаться чем-то вроде литографического варианта.

Иное дело четырехручная композиция — «игра для двоих» за одним инструментом, если подобное сочинение создано для экспозиции на концертной эстраде. Такой жанровый тип творчества следует отличать от того, что обычно называют фортепианным дуэтом (т.е. от музыки для двух роялей). Вместе с тем, при обсуждении вопроса

о фортепианном ансамбле нередко возникает путаница в определении самого понятия фортепианного ансамбля. Это определение по сути со знаком равенства приписывают и четырехручной композиции, и двухрояльной. Но в первом случае это ансамбль исполнителей, а во втором — ансамбль инструментов и исполнителей. Всё упирается в «фактурный вопрос». В четырехручной композиции мы имеем дело с монопространственной фактурной организацией (с безусловной моно-фактурой). В случае композиции для двух роялей добавляется стереофонический эффект, зовущий другое фактурное решение. В четырехручной композиции партии нижнего и верхнего тесситурных слоёв имеют строго определённые регистровые пределы. Пианисты замкнуты в конкретных тесситурных рамках. Музыка для двух инструментов — это поли-, точнее, — би-фактурная композиция, где каждый инструмент совершенно раскован в освоении полного тесситурного объёма инструмента. По сравнению с четырехручным вариантом совершенно другая композиционная задача. И другой тип ансамблевого контакта. Наверное, можно обозначить моноинструментальный и полиинструментальный тип фортепианного ансамбля.

Создание четырехручного опуса — сложное решение для композитора. Вопрос в том, что условно можно назвать «виртуозной экспансией». Два пианиста в концертном процессе — это два потенциальных источника обольщения виртуозностью, важнейшей (и желанной, призванной) стороной содержательного присутствия на эстраде. Без обнажения виртуозного начала скучно. Создать чувство паритета в распределении виртуозной нагрузки — живое (и непросто воплощаемое) требование концертного четырехручного жанра. Наверное, в этом плане главный вектор внимания композитора направлен на нижний тесситурный слой, «фактурная

энергия» которого может даже превосходить верхний пласт. В последнем чаще возникают линии мелодических рельефов, и этим он определяет свою доминирующую позицию. Создание виртуозного образа нижнего пласта — компенсаторный момент, своего рода «концертный» жест. Тонкость вопроса — в возможной перегрузке фактурного целого, в излишних сгущениях, ограничивающих «фактурный воздух». Это в сущности вопрос деликатности композиторского вкуса.

Мы представляем читателю (и, возможно, грядущим исполнителям) **четырёхручную ансамблевою композицию Михаила Петухова**, в которой с замечательным мастерством выражены все названные качества. Выражены природно, изящно и, главное, — в живом и ярком интонационном воплощении. Произведение имеет название «Каприйские этюды» и содержит три части с программными заголовками. Обозначение «этюды» здесь ассоциируется скорее с живописным жанром, нежели с учебно-тренинговым значением, несмотря на виртуозную составляющую фактуры. Михаил Петухов — один из самых авторитетных профессоров Московской консерватории, блестящий пианист, один из наиболее ярких учеников великой Татьяны Николаевой, композитор, получивший образование в классе профессора А. С. Лемана — многолетнего лидера в деле композиторского обучения в нашей стране. «Каприйский» триптих Петухова — произведение, созданное искусным профессионалом и в плане современного сочинительства, и, конечно же, в плане собственно пианистическом.

**Вот что сообщает о своём опусе автор:** «Сюита „Три каприйских этюда“ относится к итальянским музыкальным дневникам, написанным под воздействием ярких впечатлений от неоднократных



Вилла Сан-Микеле

посещений сказочно-прекрасного острова Капри. Первые наброски этой программной сюиты были сделаны в сентябре 1998 года и впоследствии довольно значительно обработаны и откорректированы.

I часть, «Пьяцетта» — маленькая площадь роскошного гостеприимного острова, куда путник поднимается на небольшом уютном фуникулёре. Пьеса написана в сложной трехчастной форме в манере небыстрой каприйской тарантеллы, которую автору довелось услышать на местном танцевальном фестивале. Праздничная атмосфера «Пьяцетты» навеяна влиянием песни неаполитанского композитора Луиджи Денца «Фуникули, Фуникула», которая была написана по случаю открытия первого подъёмника на гору Везувий.

II часть, «Фаральони» — таинственный образ скал-побратимов, вздымающихся из морской пучины лазурных вод Неаполитанского залива. Несказанная красота этих мест заслуженно делает мистические скалы Фаральони символом острова Капри.

Сквозное стремительное развитие пьесы рисует в воображении слушателя бурлящие потоки кристально чистой морской воды на фоне сияющего солнца и синевы небес.

III часть, «Вилла Сан-Микеле» — живописное сооружение, построенное долгое время жившим на Капри шведским писателем и врачом Акселем Мунте. Окружающие виллу сады полны прекрасной средиземноморской флорой — камелии, гортензии, пышные розовые и белые кусты олеандров, сосны и кипарисы. Их дополняет изысканная колоннада виллы, из её сада открывается незабываемый вид на Неаполитанский залив. Трёхчастная структура пьесы с элементами сонатности призвана погрузить слушателя в состояние тихой радости и восторженного покоя. Звучит едва уловимый намёк на тему любовного дуэта Лючии и Эдгара из оперы «Лючия ди Ламмермур» Доницетти.

Несколько замечаний о стиле. «Каприйские этюды» Петухова — произведение, целиком принадлежащее уже XXI веку, хотя задумано

в самом конце 20-го. Здесь нет авангардного «абсолютизма», авангардных пугалок для тех, кто осторожно подбирает репертуар. Тут как будто все благопристойно, но без признаков заскорузлых отсылок к ретромышлению. Всё на удивление свежо и более всего скоординировано с тенденциями под грифом «пост-модерна», милостиво позволившего композиторам отойти от поиска себя в конкретных средствах к поиску себя как такового.

Мягкая, но удержанная сквозь всё звучание диссонантность вертикали уводит гармонию от функционального круговорота (уже не ожидаемого в данном контексте) в сторону фоноколористики. Поиск индивидуальной ритмо-«хромы» — задача, успешно решаемая автором. Его манеру нельзя назвать ни тональной, ни атональной в строгом смысле. Первый этюд даже имеет приключевые знаки в первой и финальной фазах формы, намекая на тональность in D. Но весь ход и первого, и последующих этюдов в стороне от чётко ощутимых тональных ориентиров. Фактурные



Готфрид Арнеггер. Скалы в Фаральони на Капри

пласты организованы по принципу достаточно автономных ритмоинтервальных структур, тяготеющих к консонантности, но суммарно дают мягкое диссонирование с участием кластерного эффекта. И даже моменты приведения к консонансу носят скользкий характер незакрепленного эффекта. Вот пример типичного движения гармонии в «Каприйских этюдах» (*Пример № 1*, приведение к консонансу в т. 9).

Композитору удалось воспроизвести образ прозрачного воздуха, напоённого ароматами трав, цветов и крон прекрасного острова, предлагающего атмосферу вечного праздника.

Важно, что Петухов мыслит линейно. Всякого рода распыление и дробление фактуры в условиях гегемонии ритма как единственного скрепляющего момента ему чуждо. Он даже цитирует Луиджи Денца и мелодию из Доницетти, но делает это чрезвычайно изящно, в виде мотивных бликов, возникающих и уходящих, как случайные знаки. Линейная связь тонов ощутима постоянно и в открыто

мелодических структурах (тарантелла первой части), и в фигурациях (коих великое множество), где скрытые голоса несут линейное напряжение. В этом смысле Петухов — традиционалист нового типа: он не изгоняет мелодию, но трансформирует её в новой логике гармонии и в индивидуальных формах. Вот пример мелодического мышления автора из третьего этюда (*Пример № 2*).

Развёртывание этой мелодии объёмлет 18 тактов, и каждый такт имеет свой ритмический облик (принцип межтактовой ритмической асимметрии, известный в XX столетии). Каждый такт — мотив. Мелодия словно повествует о чём-то, но в примере на сравнительно коротком участке движения она охватывает все 12 тонов. Это знак нового мышления в контексте задачи создания пейзажной звукописи.

Наиболее яркая часть триптиха — «Фаральони». Она ближе всего к тем принципам интонационной выразительности, которые отвечают понятию «музыкальный импрессионизм». Можно предложить при

полном исполнении триптиха третий этюд («Вилла Сан-Микеле») ставить между первым и вторым — завершать эффектной и интонационно чрезвычайно убедительной картиной «Фаральони». Можно сказать, что это чистая звукопись, но с примесью, не свойственной импрессионизму. Это примесь скрытой патетики. Именно скрытой, ибо образ водной стихии лишь подсвечен «подводной» суровостью. Сама же стихия прекрасна в своём движении и неукротимости. Фрагмент из «Фаральони» показывает фигуративную основу замысла и подтверждает мысль о фактурно-динамическом паритете партий и их виртуозной природе (*Пример № 3*).

Фортепианная партитура (иначе не скажешь) «Каприйских этюдов» Михаила Петухова — одно из самых ярких и значимых репертуарных предложений от имени современного творчества в жанре четырехручного ансамбля, одно из наиболее убедительных свидетельств концертной жизнеспособности этого рода композиции. ■



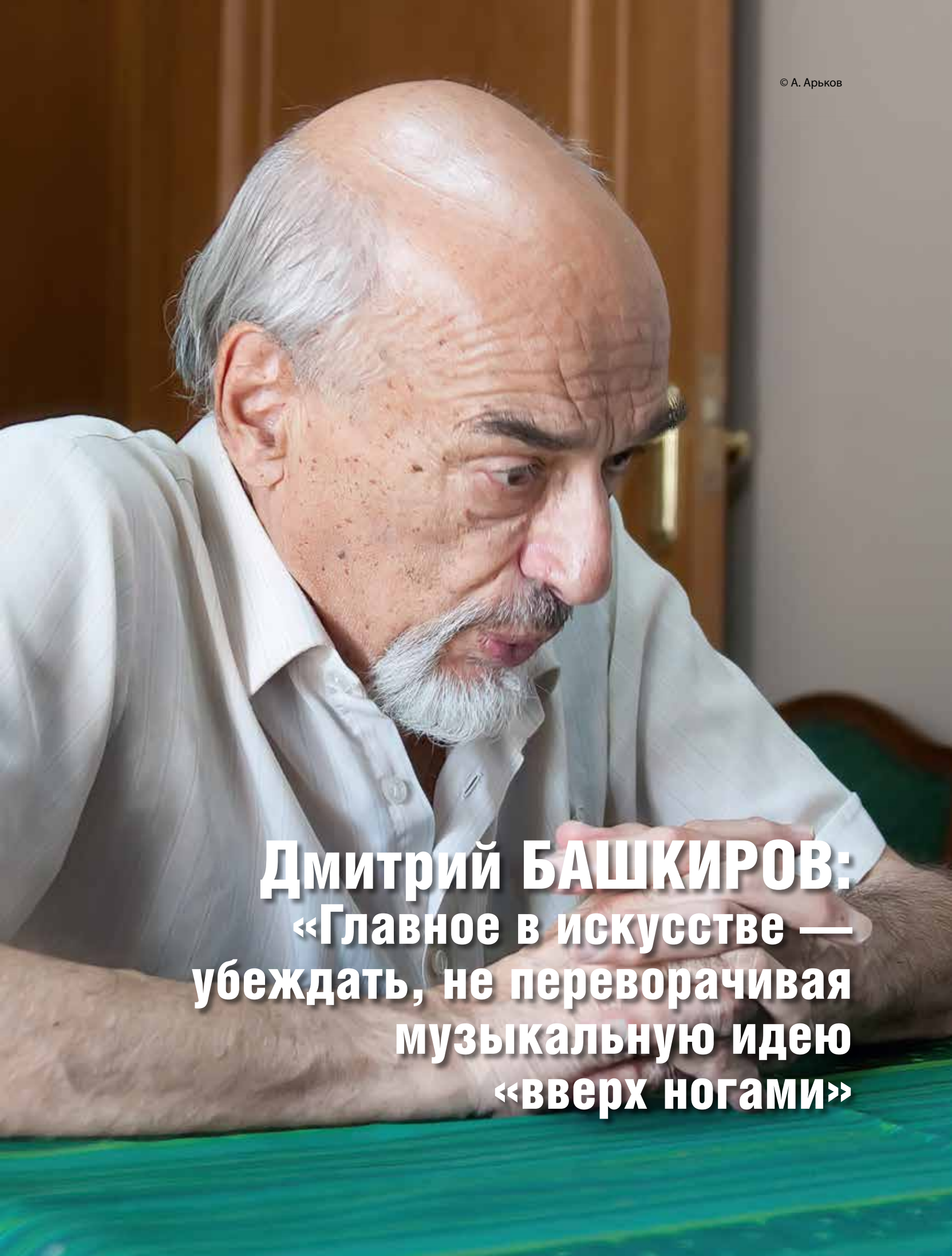
# репертуар. наши акценты

Пример 2

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 10. The vocal part (I) begins with a rest, then enters in measure 13 with the lyrics "cantando espress." in a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The piano accompaniment (II) starts at measure 10 with a *poco rit.* tempo, then returns to *a tempo*. It features a piano (*p*) dynamic and includes a section marked "(con Ped.)" with a decrescendo hairpin. The second system starts at measure 13, indicated by a dashed line and the number (8). It features intricate triplet patterns in both the vocal and piano parts, with various accents and dynamic markings.

Пример 3

The image displays a musical score for two piano parts, labeled I and II, spanning measures 32 and 33. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature.   
**Measure 32:** Both parts begin with a piano (*ppp*) and *sub.* (sustained) dynamic. The right hand (I) features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand (II) provides a harmonic accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in both parts.   
**Measure 33:** The dynamics shift to *mf* (mezzo-forte). The right hand (I) continues with melodic lines, and the left hand (II) features a more complex accompaniment with chords and eighth-note patterns.   
The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

A close-up portrait of an elderly man with a white beard and mustache, wearing a light-colored shirt. He is looking down and to the right with a thoughtful expression. His hands are clasped together on a green surface. The background is a wooden wall.

**Дмитрий БАШКИРОВ:**  
**«Главное в искусстве —  
убеждать, не переворачивая  
музыкальную идею  
«вверх ногами»»**

Предлагаем вниманию читателей материал, который ждал своего часа 20 лет. Это интервью с Дмитрием Александровичем Башкировым (1931–2021) — личностью, которая по мере отдаления от нас в историческом времени предстаёт всё более яркой и глубокой. Текст беседы был завизирован её героем. А темы, затронутые в ней, представляются и через два десятилетия не менее актуальными.



А. Б. Гольденвейзер

— **В современном музыкальном мире, в том числе и в науке об исполнительском искусстве, давно ведутся разговоры и споры о тех или иных направлениях, традиционно называемых школами. У нас, пианистов, само понятие «школа», прежде всего, вызывает в памяти имена К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, С. Е. Фейнберга и Г. Г. Нейгауза. С кем из этих выдающихся музыкантов вам довелось общаться, каковы ваши впечатления, наблюдения?**

— Дело в том, что для меня все эти персоналии — К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, С. Е. Фейнберг,

Г. Г. Нейгауз — связаны не только с Москвой, но и с домосковским периодом моей жизни. Имею в виду те 12 лет, когда я учился в Тбилиси у замечательного педагога и человека Анастасии Давидовны Вирсаладзе. К ней очень хорошо относились все из названной вами исторической «четвёрки», но по звуковой природе, по тонкости, благородству фразировки, по характеру музицирования ей ближе всего был Игумнов.

Когда началась война, и Игумнов, и Гольденвейзер, и Фейнберг (Нейгауз, как известно, вообще был на время арестован) некоторое время провели в Тбилиси. Игумнов



К. Н. Игумнов

жил на квартире Анастасии Давидовны. В тот период мне довелось много раз слушать его игру. Кроме того, весь город по причине эвакуации стал фантастически музыкальным! Всё время шли концерты, много играли Лев Оборин, Яков Флиер, Мария Гринберг. Тогда же я впервые услышал Святослава Рихтера.

**— Многие перечисленные вами пианисты — воспитанники Игумнова. Можно ли сделать вывод о том, что в ранний период вашей музыкальной жизни вы находились под преимущественным влиянием школы Игумнова?**

— Как же ответить на ваш вопрос? Много говорят о «русской школе», «русских пианистах», «это ученик Нейгауза», «это ученик Гольденвейзера» и т.д. На мой взгляд, всё это весьма условно. У каждого выдающегося педагога были ученики, которые развивали именно его направление, его школу. Но мы имеем и целый ряд

обратных примеров! Ведь, говоря откровенно, Рихтер, которого обожал Генрих Густавович, — это совершенно не похожий на своего учителя музыкальный «персонаж», совершенно! Сказать, что великий Рихтер был истинно романтическим пианистом, никак нельзя, а в то же время Нейгауз — воплощение пламенного романтизма. Таких примеров масса.

**— Мне кажется, что и вас можно привести в данном контексте в качестве примера «непохожести».**

— Совершенно верно. Начиная с консерваторских лет мне постоянно говорили: «Почему ты учишься у Гольденвейзера? Ведь ты должен учиться у Нейгауза!» А случилось так, что Генрих Густавович приехал в то пору, когда я учился в школе-десятилетке, в девятом классе. Он давал открытые уроки, а я ему играл. На всю жизнь как одну из самых больших похвал я запомнил слова Нейгауза: «Это не только талантливо, но и умно».

А в начале 1950 года (я был уже студентом консерватории) Вирсаладзе позвала меня к себе и сказала: «Делик, дорогой, тебе пора ехать в Москву». (Не то, что сейчас, когда педагоги провинциальных консерваторий удерживают талантливых ребят, желая заработать очки). Анастасия Давидовна — вот пример современному поколению! Состоялся разговор с Нейгаузом, но тот, отнёсшись в целом благосклонно, затем особой заинтересованности не проявлял. И тогда Вирсаладзе перед вступительными экзаменами посоветовала мне: «Ты знаешь, я боюсь. Москва город жёсткий, конкуренция в консерватории и прочее... Пойди к Александру Борисовичу, он тоже прекрасный музыкант. А Генрих Густавович, ты же знаешь его характер, его вообще в это время может не быть в Москве...». После поступления с Нейгаузом у меня сохранились прекрасные отношения. Некоторые его ученики тайком уговаривали поступать к нему в аспирантуру. Но при жизни Гольденвейзера — зачем, с какой стати? «Подпытываться» я мог и посещая его занятия со студентами.

**— И всё же трудно представить две более непохожие индивидуальности, чем «академичный» Гольденвейзер и «пламенный» Башкиров...**

— Да, Александр Борисович даже иногда подсмеивался надо мной. Можно представить, что я тогда творил! Все знали, именно в силу непохожести, о которой вы сказали, что я «гадкий утёнок» в классе Гольденвейзера. А класс тогда был сильнейший — Татьяна Николаева, которая уже в то время была знаменитой, Лазарь Берман, Дмитрий Паперно (старше меня на один-два года), Дмитрий Благой.

Но вот показательнейший пример! Когда мы заканчивали аспирантуру, все выдающиеся ребята мечтали стать ассистентами Гольденвейзера, а он предложил это мне. К сожалению, некоторые «коренные» ученики Александра Борисовича всю жизнь не могли мне этого простить... Но причём тут я?! Когда Гольденвейзер сделал мне это предложение, у меня у самого глаза на лоб полезли! И это, конечно же, красноречиво говорит о нём самом.

Всем нам нередко приходится слышать о Гольденвейзере — педантичный, сухой и т.д. Но почему он тогда взял в ассистенты такого непохожего, «взрывного» Башкирова? Ведь рядом было много талантливых ребят гораздо более «гольденвейзерского плана» в общепринятом понимании этого термина. На мой взгляд, те, кто хотят глубже понять, каков же был Александр Борисович, должны внимательно анализировать многие его шаги и поступки, подобные этому.

**— А как бы Вы объяснили тот факт, что Фейнберга и его последователей, несмотря на то, что**

**он был учеником Гольденвейзера, в отечественном пианизме выделяют в отдельную линию. Что это — неточность или же творчески оправданное определение?**

— Безусловно, это не случайно. Да, Самуил Евгеньевич был учеником Гольденвейзера, одним из самых первых, и разница в возрасте у них была незначительна. «Старик» (так студенты называли Гольденвейзера) обожал Фейнберга, хотя в их творческой манере не было ничего общего. Совершенно другой мир! Надо сказать, что и Фейнберг отвечал ему тем же и всю жизнь относился с невероятным почтением. Однако школа Фейнберга являлась ответвлением школы Гольденвейзера, я бы сказал, чисто номинальным. Потому что как творческая личность Самуил Евгеньевич не был похож ни на кого! Его запись «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха для меня одна из самых интересных. Но помимо этого — изумительные мазурки и Четвёртая соната Скрябина, интереснейшая Юмореска и «Вещая птица» Шумана. Я много слушал Фейнберга, в том числе и в Тбилиси, когда он играл Тридцать две сонаты Бетховена. У него была лишь одна пианистическая проблема — недостаточное forte как бы «в рояль». Играя огромный репертуар, он имел некий звуковой предел (вместе с тем, так мы можем найти относительно «слабые стороны» и у самых больших артистов).

**— Каковы, на ваш взгляд, особенности педагогического почерка Самуила Евгеньевича?**

— Главное педагогическое достижение Фейнберга — то, что он воспитал молодого В. К. Мержанова. Я прекрасно помню, как он играл в Тбилиси вскоре после Всесоюзного конкурса (1945 или 1946 год), играл восхитительно! Вы знаете, будучи в весьма юном возрасте, я вёл дневник (эти записи сохранились у меня и сейчас). Так вот, когда после Всесоюзного конкурса в один сезон приезжали с концертами и Рихтер, и Мержанов, я написал: «Не знаю, кому отдать предпочтение!». Мержанов в то время потрясающе играл Вариации на тему Паганини Брамса, Пятую сонату Скрябина, «Кампанеллу» Листа (из этюдов по Паганини).

Фейнберг воспитал многих прекрасных музыкантов, среди которых я очень ценю Людмилу Владимировну Рошину [годы жизни 1928–2024. — Прим. ред.] — не только прекрасного педагога, но и человека высоких нравственных качеств, редкой скромности, которыми обладал и её учитель. Тем не менее, его педагогика не дала так уж много ярких артистических фигур. На мой взгляд, причина в том, что он преподавал невероятно интересно, но, вместе с тем, быть может, излишне субъективно. Это не было доведено до такой крайности, как у Софроницкого, перед которым как перед



В. К. Мержанов и С. Е. Файнберг

исполнителем я преклоняюсь. Но оба они, в силу своей ни на кого не похожей индивидуальности, просто не слышали по-другому, не могли представить, что может звучать как-то иначе.

Кстати, возможно, по той же причине не стал преподавать Рихтер, однажды написавший мне в письме откровенно: «Мне не дано испытывать чувство радости от занятий с учениками».

**— Чей же творческий метод отличался наибольшей педагогической «гармоничностью»?**

— Конечно же, я субъективен, но, если вам интересно именно моё мнение, — Игумнова. Он действительно был замечательным педагогом во всей полноте смысла этого понятия. У него в классе не было таких легендарных фигур, как Святослав Рихтер или Эмиль Гилельс, но в числе учеников Константина Николаевича такие величины, как Яков Флиер, Мария Гринберг, Николай

Орлов (он эмигрировал из страны), Лев Оборин, Белла Давидович и многие другие прекрасные музыканты.

Гольденвейзер (о котором некоторые мои коллеги, чьи имена не хотелось бы здесь упоминать, любят рассказывать всякие небылицы) взрастил таких интересных пианистов, как Самуил Фейнберг, Григорий Гинзбург, Татьяна Николаева, Арнольд Каплан, Лазарь Берман. К воспитанникам Александра Борисовича я, безусловно, отношу и Розу Тамаркину, которая занималась у него с раннего возраста, наверное, не менее 10 лет, а потом пошла в аспирантуру к Игумнову, что стало для Гольденвейзера большой травмой. Но, как бы то ни было, сделал её чудесной пианисткой именно он.

**— Мне кажется, вы не случайно объединили свои впечатления о педагогической деятельности Игумнова и Гольденвейзера, обозначив тем самым и особое место Нейгауза.**



Генрих Нейгауз и Татьяна Гольдфарб

— Игумнов и Гольденвейзер — как бы хранители исконно русской традиции, каждый в своём роде. Нейгауз же, как мне кажется, предвосхитил то, что происходит сегодня. В силу того, что он учился в Германии и Австрии у самого Леопольда Годовского, сам с польскими корнями, родственник Кароля Шимановского, жил в России, уже получается интернациональный коктейль! Подобная интернациональная, интеркультурная тенденция, которую можно наблюдать и в наши дни, показывает, что нет уже таких различий между школами. Происходит циркуляция, все черпают друг у друга. Я бы скорее говорил о разнице в менталитетах. Есть особенности русского характера, французского, немецкого, и это, прежде всего, выражают исполнители, это выражено и в сочинениях композиторов разных эпох.

А если подвести некий итог нашим рассуждениям о направлениях русской школы, то, конечно же, надо сказать, что каждая из групп, связанная с четырьмя

большими именами — Игумнов, Гольденвейзер, Фейнберг, Нейгауз, — по-своему продуктивна и очень ценна. Жаль, что сегодня мы, пожалуй, не имеем таких авторитетов...

**— Не кажется ли вам, что нивелирование различий между фортепианно-исполнительскими школами не всегда благоприятно отражается на современном облике российского пианизма?**

— Наша отечественная школа, приобретая немало ценного и обогащаясь достижениями других школ, несомненно, что-то теряет — в основном звуковую культуру и элемент живого, поэтического музицирования. Происходящее сегодня на сцене как музыкальный процесс и фактор звуковой реализации у многих пианистов лично меня не устраивает.

Вместе с тем, мне кажется, все эти «техницизмы» начинают постепенно себя исчерпывать. Так много пианистов,

которые играют на запредельных скоростях! И даже члены жюри конкурсов, которых нередко обвиняют в необъективности, даже они начинают реагировать, когда на фоне техницизма и крепкой стабильной игры появляется живое слово. В 2006 году на конкурсе в Хамамацу получил первую премию восемнадцатилетний Алексей Горлач<sup>1</sup>. Там были гораздо более виртуозные пианисты, но при финальном голосовании три четверти голосов были отданы ему, потому что молодой исполнитель подкупил нас своей музыкальностью при ещё недостаточной зрелости.

**— Обратимся к фигуре вашего учителя. Какие черты вы бы выделили в портрете Гольденвейзера как исполнителя?**

— Как пианист Александр Борисович был достаточно академичен. Не будучи большим виртуозом, он всегда играл очень благородно, с тонкой, сдержанной музыкальностью. Слушающим сейчас его записи, пытающимся понять его манеру не могу не сказать о дневниках Гольденвейзера, часть которых была издана не так давно. Люди, читающие их, в том числе и знавшие его лично, просто ошарашены тем, насколько тонко чувствующей и ранимой натурой был Гольденвейзер. А я это всегда чувствовал в нём! И помню концерты Александра Борисовича, которые, помимо профессиональных достоинств, тронули меня до глубины души, например, его исполнение Концерта Грига ещё в далёком 1950 году в Тбилиси. Или ещё один показатель: любимейшим композитором Гольденвейзера был Роберт Шуман, сочинения которого («Танцы давидсбюндлеров», Соната f-молл, «Карнавал» и т.д.) он играл всю жизнь. Да, наверное, у него не было, как мы сейчас говорим, особой артистической харизмы, но его игра всегда была ценна и поучительна для профессионалов. Имеющий уши да услышит!

**— А что бы вы акцентировали, говоря о Гольденвейзере-педагоге, о его системе?**

— Именно в педагогике он помог мне необычайно! Он научил меня исполнительской дисциплине, умению строить форму, чувству меры, особенно у венских классиков, но главное даже не это. Главное — это требование пиетета по отношению к авторскому тексту. И второе, что благодаря Гольденвейзеру я усвоил как педагог: концертирующему пианисту нельзя тиражировать себя в учениках! Нужно учить их объективным критериям — что такое «хорошо» и что такое «плохо» (прямо как у Маяковского). А вот внутри этого «хорошо» пусть они ищут себя. И я могу признаться, что никогда не преподавал бы с таким рвением, если бы не вычка Александра Борисовича.

<sup>1</sup> Алексей Горлач (род. 1988) — воспитанник профессора К. Х. Кеммерлинга в Ганноверской Высшей школе музыки.

**— Мы поговорили о «большой четвёрке». Давайте теперь обратимся к их воспитанникам. В частности, меня, конечно же, интересует фигура Григория Гинзбурга.**

— Гинзбург был безусловным любимцем Гольденвейзера, воспитывался у него в доме с раннего возраста. Сейчас на Западе у любителей всякого рода музыкальных редкостей высоко ценятся записи Григория Романовича. Когда меня спрашивают на Западе: «Что такое Гинзбург?», я отвечаю, что это единственный в Советском Союзе представитель того направления, которое в Европе и Америке олицетворяли Леопольд Годовский, Игнац Фридман, Иосиф Гофман. То есть речь идёт об эстетике виртуозности: не просто количество, а какое-то особое изящество, особое качество звучания. И Гинзбург был единственным пианистом из всей той плеяды, кто мог так играть.

Из концепционных произведений в его исполнении я помню Сонату b-молл Шопена, «Карнавал» Шумана и Первый фортепианный концерт Чайковского.

Могу рассказать об одном забавном эпизоде из моей биографии, связанном с Григорием Романовичем. Это было время моего студенчества. Кафедра Гольденвейзера давала концерт из 32-х сонат Бетховена. Я выбрал, конечно же, ни больше ни меньше, как op. 57 — «Appassionata». А случилось так, что незадолго до концерта мне посоветовали отведать шоколад «Кола» — для большей бодрости<sup>2</sup>. Польстившись на его «чудодейственную» силу, я проглотил полплитки перед концертом. Можно представить, что я натворил на сцене Малого зала! Мой темперамент, как неуправляемый поток, съёс на своём пути всё, что возможно... И вот обсуждение концерта на заседании кафедры, все в сборе во главе с Гольденвейзером. Обстановка не сулит мне ничего хорошего. Первым весьма критично в мой адрес начинает выступать профессор В. В. Нечаев, возмущённый моим эмоциональным «недержанием». И вдруг мне передают небольшой кусочек бумаги. Читаю: «Держись, Башкиров! Ты очень талантлив. Я в тебя верю!». Подпись — Григорий Гинзбург. Эту записочку я до сих пор храню с особым теплом. И тут же реплика Гольденвейзера Нечаеву: «Вася, ты не прав, у Башкирова настоящий артистический темперамент».

**— Дмитрий Александрович, у вас немало замечательных, «состоявшихся» учеников. Что вы считаете принципиально важным в воспитании молодых пианистов, молодых музыкантов?**

— Если ответить кратко, то важно, прежде всего, чтобы они играли очень свободно, играли, не копируя меня,

<sup>2</sup> Шоколад «Кола» — это плитка с экстрактом ореха кола, содержащего кофеин и теобромин. Мощный энергетик, изначально предназначавшийся для военных (разработка фабрики «Красный Октябрь» 1941–42 гг.)



С. Е. Фейнберг и Л. В. Рощина

но беря на вооружение какие-то основные постулаты. При всех условиях правила должны соблюдаться, но ещё важнее, чтобы надо всем царила живая музыка! Моя идея — педагогика «на вырост», воспитание самостоятельности мышления прежде всего.

После концертов моего класса люди говорят мне, что на всех участниках моя печать, но при этом все играют по-разному. Это для меня высший комплимент! Вы знаете, ведь я превратился из педагога играющего в педагога всё больше «объясняющего». Показываю на рояле очень мало, где-то звук, атмосферу, краску, интонацию — и всё, минимальный показ. Гольденвейзер, кстати, тоже нечасто использовал с учениками в классе показ за инструментом. Так что это, наверное, от Александра Борисовича, когда я пытаюсь добиться (быть может, не всегда успешно), чтобы мои ребята играли, точно соблюдая структуру, стилистические закономерности и прочее, а внутри — как бы свободно музицируя. Звуковые же критерии — это в основном от Вирсаладзе, у которой рояль звучал изумительно.

Самый часто задаваемый мною вопрос (и не всегда приятный для студентов!): «Что ты хочешь здесь сказать?», или же «Какое выражение лица у этой фразы?». Если артист играет совершенно противоположно моим взглядам и даже для меня антипатично, но я вижу: это личность, то, что он делает, он делает не случайно и мастерски, — я могу поступиться собственным мнением. То же самое с моими учениками: «Пожалуйста, убеди меня!», «Ну что ж, давай попробуем» ... А если говорю «так нельзя», то тут уж я должен продолжить: «Нельзя — потому что это идёт против главной идеи, фразировки, гармонического плана и т. д.». Конечно же, чем более талантлив, более интеллигентен человек, тем больше ему



можно предложить сделать самому. Но, повторюсь, для меня важно, чтобы это было логично, убедительно. Самое главное в искусстве — убеждать, быть убедительным, не пытаюсь переворачивать музыкальную идею «вверх ногами». ■



Рустам ШАЙХУТДИНОВ  
Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке



Воспоминания об Антоне Григорьевиче Рубинштейне и его искусстве оставили многие современники. Большинство этих свидетельств было использовано Л. А. Баренбоймом в его фундаментальных работах о братьях Рубинштейн. Однако публикуемый здесь отрывок из мемуаров М. У. Букиника — выпускника Московской консерватории, ровесника Рахманинова и Скрябина, судя по всему, не был известен исследователю и нигде им не упоминается. Но даже если бы эти воспоминания и были доступны учёному, он не смог бы ими открыто воспользоваться, поскольку они были впервые опубликованы в русскоязычной эмигрантской газете «Новое русское слово» (Нью-Йорк, 1944, 5 июня), запрещённой в те годы к ввозу и распространению в Советском Союзе. Вот почему публикуемые ныне фрагменты мемуаров Букиника, содержащие ценные наблюдения и обобщения, долгое время не были известны читателям нашей страны. Сейчас же есть возможность ввести, наконец, эти важные свидетельства очевидца событий тех лет, видного представителя русского зарубежья в наш музыкальный обиход и тем самым расширить наши представления об одном из самых значительных в истории отечественных музыкантов.

Добавим в заключение, что в публикации сохранён разговорный стиль оригинала, не подвергавшийся редакторской правке.



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

Прошлой осенью я отметил 50-летие смерти Чайковского<sup>1</sup>. Наступающей осенью исполняется 50 лет со дня смерти другого великого сына России — Антона Григорьевича Рубинштейна<sup>2</sup>.

Он не только был одним из величайших пианистов своего времени и замечательным композитором, но и выдающимся культурным деятелем.

Основанием Консерватории в России А[нтон] Г[ригорьевич] положил начало профессиональному музыкальному образованию и этим утвердил музыкантов как социально полезную силу общества.

Своим музыкальным авторитетом он подтвердил необходимость изучения законов творчества и отверг дилетантский подход тогдашних любителей музыки в России, которые доказывали, что для творчества нет

надобности в школьной муштровке, что таланты рождаются, а не создаются. Рубинштейн преодолел нападки своих критиков и утвердил Консерваторию как хранительницу исторических традиций и музыкальных образцов.

Благодаря своему влиянию в высших сферах ему удалось провести закон о звании «Свободного Художника» для окончивших Консерваторию, которое уравнивало музыкантов в гражданских правах с врачами, инженерами и др[угими] специалистами.

Этой своей деятельностью Рубинштейн увековечил своё имя в истории музыки в России и заслужил благодарность потомства.

Как композитор он ещё полностью не изучен, а роль его в русской музыке ещё недостаточно освещена<sup>3</sup>.

Мне хочется вспомнить его как пианиста, каким я видел и слышал его в конце его виртуозной карьеры.

Это было осенью 1890 года. Я только что приехал в Москву из провинции с целью поступить в Консерваторию. Директор В. И. Сафонов выслушал меня и решил зачислить учеником, но сперва надо было выхлопотать для меня право жительства в Москве, что должно было отнять несколько месяцев<sup>4</sup>. В ожидании [он] записал меня в свой оркестровый класс, который собирался два раза в неделю.

Посещая эти дни Консерваторию, я успел перезнакомиться со многими учениками. Особенно меня привлекали консерваторские «знаменитости», из которых я помню двух: скрипача А[лександра] Печникова<sup>5</sup>

<sup>4</sup> В царской России, как известно, для лиц еврейской национальности требовалось специальное разрешение для пребывания вне тех территорий Российской империи, на которых разрешалось проживание евреев. Так называемая «черта оседлости» была законодательно упразднена 20 марта 1917 г.

<sup>5</sup> Печников Александр Абрамович (1873–1949) в 1901 г. окончил Московскую консерваторию по классу И. В. Гржимали, совершенствовался у И. Иоахима в Берлине; концертировал с 1895 г. С 1913 по 1921 был профессором Мюнхенской музыкальной академии, с 1927 по 1935 — консерватории Ю. Штерна в Берлине.

<sup>1</sup> П. И. Чайковский умер 25 октября/6 ноября 1893 года. Статья Букиника написана летом 1944 года.

<sup>2</sup> А. Г. Рубинштейн скончался 8/20 ноября 1894 года.

<sup>3</sup> Эта констатация остаётся во многом справедливой и поныне.

и пианиста Иосифа Левина<sup>6</sup>. Первый так важничал, что мне новичку трудно было подступить к нему, зато второй — симпатичный и простой юноша, с большой курчавой головой, был доступен. Мне не стоило труда познакомиться с ним.

Случилось, что одним из симфонических концертов этого сезона должен был дирижировать Антон Рубинштейн с участием ученика Левина как пианиста<sup>7</sup>.

Хотя я ещё регулярным учеником не был и права на бесплатный вход на концерт не имел, но явилось страстное желание попасть в число счастливых. Не только Левина хотелось услышать, но увидеть Рубинштейна. Я решил преодолеть трудность и застенчивость провинциала и во что бы то ни стало попасть на концерт.

Я высмотрел артистический вход в Благородное собрание<sup>8</sup>, где происходили концерты, и решил ловить Сафонова и упрямить его пропустить меня. Стоял ноябрь или декабрь, и было довольно холодно. Но я терпел и долго ждал у входа.

Публика подъезжала, кто в каретах, кто в санях, приходили пешие. Я старался не прозвать ни одной кареты или саней. Но вот подъезжает карета, из неё выскакивает Сафонов и сейчас же поворачивается лицом внутрь, откуда выходит что-то огромное и величавое, в шубе николаевского покроя с огромным воротником и в высокой меховой шапке, из-под которой

спадают длинные чёрные волосы. Это Антон Рубинштейн. Сафонов суетливо идёт впереди<sup>9</sup> и расчищает дорогу. А я храбро подхожу к нему и начинаю кланяться пропустить на концерт<sup>10</sup>. А ему даже некогда посмотреть мне в лицо, и он автоматически отказывает. Я почти плачу<sup>11</sup>.

Но вид А. Рубинштейна в этой шубе и шапке произвёл на меня такое впечатление, что я почти забыл горечь разочарования<sup>12</sup>.

\*\*\*

К январю 1891 года Сафонов получил разрешение для меня жить в столице<sup>13</sup>, и я был зачислен полным учеником. А в следующем концертном сезоне 1891/92 гг. я уже был членом симфонического оркестра Музыкального общества и играл все концерты под управлением Сафонова.

В этот сезон был объявлен экстренный симфонический концерт в пользу голодающих при участии Антона Рубинштейна как пианиста и знаменитой певицы Е[лизаветы] Лавровской<sup>14</sup>. Я предвкушал радость

<sup>9</sup> Современники отмечали подчёркнуто подобиострастное, заискивающее, любезно-предупредительное отношение Сафонова к сильному миру сего, а Рубинштейн в то время был в музыкальном мире России номер один. Такое поведение Сафонова особенно бросалось в глаза, поскольку составляло резкий контраст его общению с учащимися и коллегами, за что его не любили.

<sup>10</sup> Надежды юного Букиника были абсолютно тщетными. Сафонов никак не мог отвлечься от препровождения высокого столичного гостя. (Нельзя не сказать, однако, что Сафонов обеспокоил, как упоминает Букиник, свободный доступ студентов консерватории на концерты ИРМО.)

<sup>11</sup> В такой ситуации невозможно было рассчитывать и на внимание самого Рубинштейна, жёстко отправлявшего любого, кто просил у него билет, к своему импресарию, чем сильно разочаровывал многих своих самых преданных поклонников.

<sup>12</sup> Импазантный вид Рубинштейна, так поразивший юного Букиника, запечатлён на фотографии 1890-х годов, воспроизведённой в монографии Л. А. Баренбойма о музыканте.

<sup>13</sup> Столицей в описываемое время был ещё Санкт-Петербург. Букиник создавал свои воспоминания в 1944 году, когда столицей СССР являлась уже Москва.

<sup>14</sup> Лавровская Елизавета Андреевна (1845–1919) — оперная и концертная певица (контральто) и педагог. В 1868 году окончила Петербургскую консерваторию с большой серебряной медалью. В 1868–1872 и 1879–1880 годах пела на сцене Мариинского, а в 1890–1891 — на сцене Большого театра. Выступала с концертами

<sup>6</sup> Левин Иосиф Аркадьевич (1874–1944) в 1892 г. окончил Московскую консерваторию по классу Сафонова с малой золотой медалью. С 1902 по 1905 был профессором Московской консерватории. С 1907 г. жил за границей: вначале в Берлине, затем в Нью-Йорке, где преподавал в Джульярдской школе музыки.

<sup>7</sup> Автор вспоминает концерт Московского отделения ИРМО, состоявшийся 17 ноября 1890 г. под управлением А. Г. Рубинштейна. Программа была составлена полностью из произведений Бетховена: в первом отделении прозвучали увертюра «Кориолан» и Пятый фортепианный концерт (солист Иосиф Левин), во втором — Девятая симфония. (Установлено по: Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / сост. Л. А. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. М., 2009. С. 143–144.)

<sup>8</sup> Ныне Дом Союзов.



И. Репин. Портрет А. Г. Рубинштейна

услышать великого пианиста и даже аккомпанировать ему в оркестре. В программе были три его фортепианных концерта: Es-dur, G-dur и d-moll. А чтобы не было монотонно, Лавровская должна была спеть несколько романсов Рубинштейна под аккомпанемент автора<sup>15</sup>.

Сафонов так боялся Рубинштейна, что до его прихода сделал две репетиции для оркестра, разучивая одни только аккомпанементы. А когда Антон Григорьевич приехал репетировать, то Василия

в России и за границей. С 1888 г. до конца жизни преподавала в Московской консерватории.

<sup>15</sup> Несомненно, имеется в виду концерт Московского отделения ИРМО в пользу пострадавших от неурожая, состоявшийся 8 января 1892 года под управлением В. И. Сафонова. За давностью лет автор воспоминаний забыл его программу. В концерте прозвучали следующие произведения А. Г. Рубинштейна в его исполнении как солиста: Пятый фортепианный концерт Es-dur op. 94, Фантазия для фортепиано с оркестром C-dur op. 84, «Русское капричио» для фортепиано с оркестром c-moll op. 102. Романсы и дуэты Рубинштейна были исполнены М. И. Махариной и Е. А. Лавровской. (См.: Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова. Указ. соч. С. 159–160.)

Ильича узнать нельзя было. Он как школьник волновался и нервничал. И не удивительно.

Акомпанировать Рубинштейну была задача не только ответственная, но и чрезвычайно трудная. Играл Рубинштейн так свободно, что порою это звучало как импровизация<sup>16</sup>.

Его тон в мелодиях был полным и звучным, но техника уже потеряла свою точность<sup>17</sup>, и отдельные пассажи или фразы часто были лишены ритмической ясности. Динамическая сторона игры была несколько однообразной, без достаточной красочности с современной точки зрения. Но демонизм его темперамента не знал удержу. И оттого ли, что техническая сторона была на ущербе, или по другим каким-либо причинам, но он не мог дать хорошее длительное крещендо без ускорения в темпе, и Сафонову приходилось быть начеку и гоняться за ним. Оркестр был заражён волнением дирижёра и не только следил за Сафоновым, но буквально пожирал его.

А сам солист-композитор так увлёкся, что перестал считаться с оркестром. Инцидентов однако не было, и Сафонов с честью вышел из этого трудного испытания. Рубинштейн горячо благодарил его и оркестр.

Чтобы не утомлять публику одним роялем, Лавровская спела

несколько романсов под аккомпанемент Рубинштейна. Такого аккомпанемента я никогда не слышал ни до, ни после этого концерта.

Трудно выразиться, что Рубинштейн «аккомпанировал». Он творил за роялем. Каждая его нота пела и дополняла голос. Особенно запомнился аккомпанемент романса «Отворите мне темницу!». Рубинштейн здесь так бурно играл свои фигурации и так страстно передавал музыку слов, что публика была потрясена. Несчастлива певица не пела, а почти выкрикивала свои слова, чтобы быть услышанной<sup>18</sup>.

На следующий день после этого концерта Сафонов пригласил Антона Григорьевича посетить ученический концерт в Консерватории.

Кто из учеников играл на этом концерте, не знаю. Но помню, что по окончании ученической программы Сафонов от имени профессуры и студентов Консерватории обратился к Рубинштейну с просьбой сыграть что-нибудь для учащихся. Рубинштейн не заставил себя упрашивать. Вышел на эстраду, сел за рояль и начал играть.

Прежде всего бросилось в глаза, что он как-то особенно далеко сидел от клавиатуры, и огромная его фигура всей своей тяжестью склонялась над роялем. И, может быть, этот наклон всего корпуса и делал его тон или, вернее сказать, удар пальцев по клавишам, таким сильным и полным<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Такого рода дисбаланс в игре ансамблистов в те годы был нередким явлением. Упрёки такого рода высказывались, в частности, и в адрес Николая Рубинштейна. Перевес фортепиано усугублялся развитой фортепианной партией в камерно-вокальных и камерно-инструментальных произведениях композиторов-романтиков, а также обычаем пианистов играть с певцом или ансамблистами на рояле с полностью открытой крышкой. Отголосок этой традиции можно усмотреть в том, что В. Горовиц, исполняя на концерте «Любовь поэта» Шумана с Д. Фишером-Дискау, играл с открытой крышкой и наизусть.

<sup>17</sup> Разумеется, такое положение корпуса Рубинштейна (оно прекрасно запечатлено на картине И. Н. Крамского и силуэтом рисунке Е. М. Бем) способствовало извлечению из рояля звука необычайной силы, который, однако, не переходил в стук. Этому способствовала и манера игры пианиста, привитая ему его учителем А. И. Вил-

Мы слушали затаив дыхание. А[нтон] Г[ригорьевич] играл много и, в отличие от вчерашнего симфонического концерта, играл спокойно, как у себя дома.

Играл Шопена, Шумана, Бетховена, Мендельсона и свои сочинения. Играл, не называя пьес и не делая больших пауз между ними.

Так как это было зимой, когда дни коротки, то в зале скоро стало темнеть. Но Сафонов не позволил зажечь газовые рожки, чтобы не нарушать тишину. И силуэт Рубинштейна стал выделяться больше и больше, пока не принял какую-то фантастическую форму. Мы видели теперь огромную чёрную фигуру, наклонившуюся над инструментом.

Мы были заворожены игрой и сознанием, что перед нами великий артист. Мы чувствовали, что такой игре научиться нельзя и что мы больше такой [игры] не услышим, и что более счастливых молодых людей на свете нет.

Много раз в течение своей пятидесятилетней музыкальной жизни хотелось мне найти у кого-нибудь из больших пианистов сходство с рубинштейновской игрой. Я слышал всех выдающихся пианистов-музыкантов, [таких] как д'Альбер, Бузони, Падеревский, Есипова и др. Но рубинштейновского у них не было.

Только у одного Иосифа Гофмана в лучшую пору его музыкальных выступлений можно было услышать качество звука, напоминающего звук Рубинштейна. Но по музыкальному темпераменту он был артистом другого мира<sup>20</sup>. Ближе к рубинштейновскому демонизму и широкой трактовке музыкальных произведений с его подъёмами и падениями стоял

луаном, при которой максимально полно используется вес руки. Впрочем, Рубинштейн умел необычайно тонко дозировать весовую нагрузку на клавиатуру и добивался при необходимости легчайшего *pianissimo*.

<sup>20</sup> О различии (а то и противоположности) творческих индивидуальностей А. Г. Рубинштейна и И. Гофмана — учителя и ученика — писалось неоднократно.

С. В. Рахманинов. Но он был более сдержан в страстях и более рефлексивен в восприятиях конструктивной части музыки<sup>21</sup>. Рубинштейн являл собою пример старой России, в которой эмоции отводилось первенствующее место, и публике предоставлялось ценить эту сторону артиста больше, чем что-либо другое<sup>22</sup>.

Динамика, тональные краски, ритмика и техническая чистота вытеснили рубинштейновские эмоции, и современный пианизм даже в отдельной степени мало отражает старый стиль. Но те, кто слышат его титанической страсти, яркой художественной личности и благородной жертвенности служения искусству. ■

<sup>21</sup> Рахманинов, несомненно, испытал воздействие А. Г. Рубинштейна. Он, в частности, говорил: «За мной и другими художниками, которые играют Шопена в „мощной“ манере стоит Рубинштейн» (*Рахманинов С. Литературное наследие*. Т. 1. М., 1978. С. 120). Приём тихой кульминации, типичный для пианизма Рахманинова, скорее всего был воспринят им от старшего Рубинштейна, использовавшего его весьма широко. Вместе с тем, как отмечал Букиник, индивидуальности двух этих артистов разные.

<sup>22</sup> Ряд мыслей Букиника перекликается с наблюдениями знаменитого венского критика Эдуарда Ганслика, высказанными им более 100 лет назад, но в России до сих пор практически неизвестными и потому достойными того, чтобы поместить их здесь. Ганслик отмечал: «Игра Рубинштейна даёт наслаждение (*Genuss*) в лучшем и настоящем значении этого слова: слушатель буквально смакует его игру, потому что в ней прорывается струя сильной чувственности, которая может быть лишь у ненадломленного организма... В русских сохранился ещё огромный запас жизненной силы и здоровой, не закультивированной до смерти чувственности. И это даёт им часто перевес над западными европейцами в сфере искусства. Лист недостижимо велик, но есть один элемент, которого у него не доставало в сравнении с Рубинштейном: это именно наивная искренность... Понятно, что истомлённая культурой Европа отдалась очарованию величайшего русского виртуоза: неудержимо увлечённая его элементарною силой, она пропускала мимо ушей ошибки, в которые нередко впадал богатейший, но подчас необузданный талант Рубинштейна. Наконец, самые ошибки и недостатки, происходящие не из слабости и недомыслия, а из своеобразной цельной природы его, имели в себе что-то стихийное и действовали обаятельно на толпу» (см.: *Метнер Э. У Ганслика* // «Московские ведомости». 1897. 4 января. № 4. С. 4).



**Михель Ушеревич БУКИНИК** (Михаил Евсеевич; 1872–1947) — виолончелист, музыкальный критик, автор воспоминаний о Чайковском, Танееве, Рахманинове, Скрябине, Метнере, Римском-Корсакове, Глазунове, Аренине, Корещенко, Василенко, Глиэре, о поэте-символисте К. Д. Бальмонте, о живописце В. Э. Борисове-Мусатове и др. Воспоминания Букиника «Молодой Рахманинов: (Из прошлого)» были впервые опубликованы в газете «Новое русское слово» (Нью-Йорк) 18 декабря 1932 года, затем они были перепечатаны в книге «Памяти Рахманинова» (Нью-Йорк, 1946), а позднее неоднократно переиздавались в отечественных сборниках воспоминаний (см., например: Воспоминания о Рахманинове. Изд. 5-е. Т. 1. М., 1988. С. 213–227).

В 1895 году Букиник окончил Московскую консерваторию по классу А. Э. фон Глена с большой серебряной медалью. Он концертировал в России и за границей, выступая по преимуществу в камерных ансамблях, в том числе с Танеевым (участвовал в премьеры его Фортепианного трио с автором и скрипачом Сараджевым), Метнером, Гедике, Игумновым, Гольденвейзером, Сибором, Ландовской и др.

С 1899 по 1904 годы преподавал в музыкальных классах Саратовского отделения ИРМО, с 1907 по 1918 — в Народной консерватории в Москве. С 1922 года жил в эмиграции. Автор произведений для виолончели и виолончельных транскрипций музыки Чайковского, Рубинштейна, Калинникова и др.

С 1899 по 1904 годы преподавал в музыкальных классах Саратовского отделения ИРМО, с 1907 по 1918 — в Народной консерватории в Москве. С 1922 года жил в эмиграции. Автор произведений для виолончели и виолончельных транскрипций музыки Чайковского, Рубинштейна, Калинникова и др.



© Э. Матвеев

**Тимофей  
ДОЛЯ:  
«Музыка  
позволяет  
заглянуть  
в вечность»»**

Журнал «PianoФорум» продолжает серию портретов молодых пианистов. Гость номера — лауреат множества международных конкурсов, солист Санкт-Петербургского Дома музыки и создатель ансамбля *Pelle d’Osa* Тимофей Доля. Пианист, чье имя всё чаще появляется на афишах лучших залов страны. В его программах соседствуют Шуберт и Прокофьев, Моцарт и спектральная музыка, а любимым жанром в искусстве он называет трагикомедию: не случайно любимый режиссёр Тимофея — Феллини с его вечным шедевром «Восемь с половиной».

В эксклюзивном интервью «PianoФорум» — о том, чем русская фортепианная школа отличается от австрийской, почему конкурсы штампуют лауреатов и как не попасть в ловушку «конкурсной стратегии» и предконцертной рутины, зачем пианисту читать «Улисса» Джойса и «Тристрама Шенди» Стерна и почему «безумная любовь к музыке» — неперемное условия карьерного успеха.

Начавшись как профессиональный разговор о педагогике и технике, это интервью постепенно превратилось в непринуждённую интеллектуальную беседу — о Платоне, Лао-цзы, Борхесе и о том, как музыка позволяет нам «подглядеть» в идеальный мир.

**— Тимофей, в видео-визитке к Конкурсу Чайковского, которую многие запомнили, Вы говорите: «Я играю — значит, я существую». Расскажите о Ваших первых шагах в музыке.**

— Когда мама была беременна мной, бабушка, её отец, играл для неё на рояле номера из сюиты «Пер Гюнт» Грига. Так что музыка со мной была ещё до рождения. Потом со мной занималась бабушка — вначале ритмы какие-то стучали, играли мелодии, мне всё это очень нравилось. И слушали много живой музыки — бабушка играл.

Также мне рассказывали, что однажды в детстве я заболел и много плакал, никак не мог успокоиться. И вдруг включили телевизор, показывали какой-то балет, — и я сразу успокоился, стал слушать с открытым ртом. Хотя сам я этот момент не помню, но вполне могу себе представить, потому что подобная ситуация потом не раз возникала в моей жизни, когда музыка оказывала некий целительный эффект. В любом душевном состоянии я обращаюсь к музыке — она может отразить любое моё состояние или изменить его. Музыка всегда была неотъемлемой частью моей жизни.

**— Пробовали ли Вы сочинять музыку?**

— Писал какие-то пьесы, лет в пять: одна называлась «Ночь в джунглях», а другая — «Утро в джунглях». По-моему, я просто «Маугли» пересмотрел (*Смеётся. — Прим. автора*). Где-то сохранились ноты. Помню, что «Ночь в джунглях» получилась довольно неплохой, искренней, а в «Утре» я погнался за техническими изысками, и она получилась весьма поверхностной и небогатой на эмоциональное содержание. Где-то сохранилась и видеозапись моей самой ранней пьесы — «Я индеец»: мне было года три, я ещё не знал нот и, помню, бегал за бабушкой и спрашивал: «Бабушка, как „ши-бемоль“ пишется?». Это было что-то атональное, насколько я помню.

**— Видимо, под впечатлением от «Робинзона Крузо».**

— Статьи, когда я поступал в подготовительный класс в шесть лет, всех спрашивали: кем вы хотите стать, когда вырастаете? И все отвечали — «Музыкантом!». Я тогда ответил: «Черепашкой-нинздя!» (*Смеётся. — Прим. автора*)

**— О, это интересно, мы к этому ещё вернёмся.**

— Хорошо. Но чтобы писать музыку, нужны отдельный талант и усердие. Мне было всегда интересно, когда в консерватории были задания, например, по гармонии — написать фугу. Это я делал с удовольствием, но чтоб самому сесть и записать — мне лениво было.

**— Обратимся к Вашему обучению. Вы окончили ЦМШ в классе Андрея Писарева, но к нему Вы попали лишь в девятом классе.**

— Верно. До этого времени у меня несколько раз менялись педагоги по разным причинам, но настоящая профессиональная работа началась, когда я поступил к Андрею Александровичу. И я безумно ему благодарен. Он уделял мне много времени. Помню, я как-то играл ему большую программу. Мы позанимались часа два-два с половиной, и он спрашивает: «Устал?». Я говорю: «Да». — «Ну, давай ещё полчаса». Так шла наша работа. И то, что сегодня я могу размышлять о том, какую идею донести до слушателя, как создавать музыкальные образы, какими красками, — всё это возможно благодаря Андрею Александровичу. Он дал мне важную базу, школу. Профессионально состоялся я благодаря ему.

**— Понимаю, что передать в нескольких предложениях многолетний опыт занятий с педагогом трудно, и всё же многим читателям, особенно**

**студентам музыкальных вузов в других городах, было бы интересно узнать, как работает Писарев. Какие его уроки помогли Вам так, что на этой базе Вы продолжаете свою карьеру?**

— В первую очередь, он научил меня самому главному аспекту всей техники — пониманию того, что все трудноисполнимые места (пассажи, скажем, октавы и пр.) в произведениях — тоже музыка. Как бы очевидно это ни звучало сейчас, но в подростковом возрасте есть искушение отделить «пассажи» от «музыки». Всё музыкальное наполнение важно пережить и пропустить через свои уши. Это правило очень простое, но на его глубокое осознание уходят годы. «Всё нужно слушать!» — звучит до безобразия просто, но это очень важно. Когда ты прослушиваешь каждый звук и отдаёшь себе отчёт, что делают твои руки, тогда сложности как бы сами собой нивелируются. Трудности, которые поначалу кажутся чисто техническими, перестают быть таковыми и превращаются в задачу — донести образ. А это совсем другое отношение.

**— Когда это пассаж, скажем, в этюде и коде баллады Шопена, это правило ложится очень органично. Но когда мы учим, например, конструктивные этюды или какой-нибудь октавный или терцовый пассаж из Трансцендентных этюдов Листа, на начальных этапах, согласитесь, техническая работа неизбежна. Вероятно, Андрей Александрович многое показывал и сам, в том числе, технические приёмы?**

— Конечно, были и советы о том, как рука должна себя вести. Мы же, несмотря на весь эмоциональный и художественный аспект, в каком-то смысле ремесленники — ловкость рук никто не отменял. И то, как мы прикасаемся к роялю, — это физика прежде всего.

Есть приёмы игры, например, где ты должен использовать вес руки, а где-то, наоборот, нужно отпускать немножко руку вверх. Это всё тоже проговаривалось на уроках. Писарев сам может всё продемонстрировать на рояле, всегда доступно и наглядно — и неважно, играл он это или нет. При этом технические советы оставались всегда в контексте того, что этот пассаж должен выражать, что композитор хотел сказать: будь то какой-то фейерверк, или это воплощение радости или чего-то ещё.

**— То есть технические моменты всегда должны быть привязаны к музыкальному образу.**

— Да. Кстати, это же и заложено в этюдах Шопена. Почему он вообще написал свои этюды? Потому что не хотел работать над техникой в определённых трудных фрагментах сочинений. Он хотел оформить это в художественную форму. Всегда, когда учишь сложные места, важно помнить о конечной цели — донести художественную ценность.

Что касается инструктивных этюдов, я не так много их играл (а те, что играл, были очень даже весёлые, и в них можно было найти немало пусть простых, но всё же интересных образов), как, впрочем, и гаммы. Не знаю, хорошо это или нет — вроде не жалею. Но в любом случае, мне кажется, что работа над такой музыкой также развивает фантазию и умение находить интересные яркие вещи там, где может быть, их не так много. Возьмём любой этюд Шопена — все они написаны так, что даже если их сыграть плохо, несомненная художественная ценность и эмоция, которая заложена в них, будут всё равно



слышны. А есть музыка, разучивая которую, ты стремишься преподнести её интереснее, чем это изначально написано.

**— Вы окончили ЦМШ у Писарева и поступили к нему же в консерваторию. После — была стажировка в Италии, в Штатах, после аспирантуры — Венский университет музыки и Университет искусств в Граце. Как Вам всё это удалось совместить?**

— Это происходило не одновременно. Фестиваль в Штатах, например, был летом 2014 года — двухмесячные мастер-классы во время каникул. В 2016 году я учился в Италии по программе обмена студентов консерватории: тогда у нас в Москве гостил в течение месяца итальянский пианист, а я жил месяц у моря, где мог заниматься сколько хочу и ходить на уроки. А уже после окончания консерватории и ассистентуры-стажировки в Москве я решил поучиться ещё — посмотреть другие фортепианные школы изнутри. Меня особенно привлекала Австрия: я учился в Вене и в Граце, много играл Моцарта, Гайдна, Бетховена. И когда заканчивал обучение в Граце, поступил в Международную академию музыки в Имоле. Но там такая система обучения, что жить там необязательно: можно просто регулярно приезжать и заниматься. В целом, я очень рад, что везде поучился.

Часть обучения совпала с пандемией, и, к сожалению, не всё состоялось, но я всё равно половину времени был в Москве — не хотелось, чтобы моя музыкальная жизнь здесь застопорилась, и я рад, что получалось совмещать.

**— Поучившись в Австрии, Вы чувствуете разницу в традициях исполнения венских классиков на западе и в России?**

— В конечном итоге всё зависит от педагога. В наше время границы между школами размылись: мастер-классы, интернет, европейские студенты берут что-то из уроков наших профессоров, и наоборот — мы имеем возможность посмотреть, как работают европейские педагоги, в той же Австрии.

Из того, что мне показалось разным: русская фортепианная школа для меня всегда ассоциировалась с особым отношением к звучанию инструмента и с идеей главенства образа. В то время как некоторые детали, которые даже могут в чём-то противоречить написанному в нотах, вторичны по отношению к образу.

**— Как же мы определим, какие детали второстепенны?**

— Это, в принципе, бесконечная тема для обсуждения — где проходит эта граница дозволенного. Приведу пример. Есть невероятная запись Второй сонаты Шопена

в исполнении Рахманинова. В «Похоронном марше» он значительно меняет динамику. В оригинале у Шопена — и в начале, и в репризе — шествие начинается с *piano*, затем *crescendo* доходит до *forte*. А Рахманинов репризу динамически отзеркаливает: начинает на *fortissimo* и потом делает *diminuendo*. Получается очень убедительное построение.

И здесь, конечно, можно возразить, что всё это сделал гениальный композитор и пианист, и если все начнут творить, что вздумается, то восторжествуют хаос и безвкусица. И это будет вполне справедливое возращение. Именно поэтому важно искать баланс: постоянно спрашивать с себя, подвергать сомнению то, что ты делаешь. Есть знание текста, стиля, а есть интуиция. И, мне кажется, нужно, чтобы было в порядке и то, и другое. Но как бы ни была хороша интуиция — она может подвести. И порой это слышно, когда кто-то играет, полагаясь лишь на чутьё.

**— Сто процентов.**

— Возвращаясь к тому, с чем ассоциируется у меня русская школа... По сути, есть несколько стадий восприятия музыки слушателем во время концерта. Интерпретация, свобода, стиль, энергия — это не первое, с чем сталкивается слушатель (об этом можно сделать вывод, послушав хотя бы часть исполнения). Но с чем идёт соприкосновение сразу — это со звуком, с момента, когда пианист берёт первую ноту. И даже звучание одной ноты может кардинально изменить настроение, состояние слушателя в моменте! Раз может в моменте, то может изменить и весь день. А, может быть, и всю жизнь.

**— Тот самый целительный эффект музыки, с которого мы начали...**

— Да. И в русской школе этому придаётся большое значение, ведь главное — это образ. В Австрии же с большим пиететом относятся к штрихам, приветствуются точность, доскональность их исполнения. Маркус Ширмер, у которого я учился в Граце, был очень требователен в этом отношении. Взять, например, пассаж из шестнадцатых нот: под одной лигой, а ноты следующего такта — под другой. Он учил, что это, конечно, не надо так уж нарочито разделять, но внутренняя артикуляция очень важна: руку сними, но играй как единую мысль.

**— Это было в Моцарте или Гайдне?**

— Это конкретно — в Моцарте.

**— Вы наверняка знаете этот классический пример с лигами из си-бемоль-мажорной сонаты**

**Моцарта. Постоянно педагоги расходятся во мнениях: мыслить ли эти лиги как графическое отображение движений скрипичного смычка (и тогда «не мельчить» артикуляцию, играя общей лигой всю тему), либо как буквальные штриховые лиги. И все играют по-разному...**

— Мы, кстати, обсуждали эту сонату. Я остался доволен ответом, который мне дал Маркус. Я ждал, что он будет настаивать, чтобы я играл всё это, как написано. А он сказал: «Нет, это будет звучать глупо, если ты будешь всё разделять. Ты руками разделяй, но линию основной мысли оставь, и чуть-чуть педалью никто тебе не мешает это всё приправить». То есть сделать немного хитрее. И получается объединение двух идей: с одной стороны, ты сохраняешь детальность фразировки, а с другой, вся фраза остаётся единой мыслью. Это меня убедило.

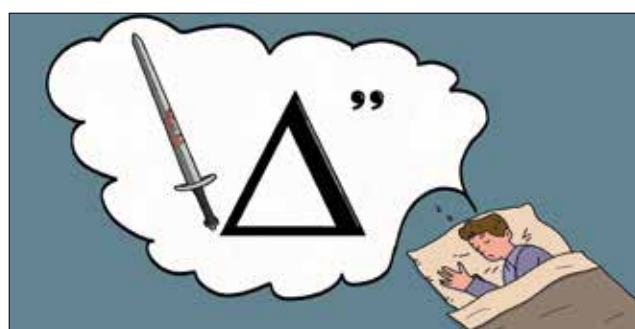
Что касается украшений в венской классике, я, к счастью, не столкнулся с жёсткими дискуссиями по этому поводу. Всё ситуативно: если мелодия идёт вверх, можно начать украшение с основной ноты, если повторяется — сверху для разнообразия. Исследовательский подход важен, но это не должно становиться самоцелью или буквализмом.

— Раз уж мы заговорили о разнице в традициях, поделюсь с Вами своим наблюдением. У меня есть ощущение, что русской культуре — в театральном искусстве, музыке, литературе, кинематографе — свойственна драма, трагическая нота. Этот драматизм, мне кажется, у нас в ДНК, в воздухе, в мироощущении. Такая мхатовская драма. Причём речь не о наигранности чувств, а о глубоко эмоциональном ощущении жизни. Это может быть связано с нашей историей, религией, с климатом, в конце концов. И это не может не влиять и на наше восприятие музыки, и на фортепианное исполнительство тоже. И, возможно, поэтому для меня Моцарт — драматичный композитор. Есть в его музыке трагизм, но выражен он в галантном стиле. И когда я поделилась своим восприятием с европейскими коллегами, мне ответили: «Ну что же у вас, у русских, всегда эта драма? Это же лёгкий стиль!». И я тогда подумала, возможно, дело не в Моцарте, а в мироощущении или каких-то культурологических моментах. Вы ощущаете эту разницу в восприятии?

— Это интересный вопрос. Во-первых, я полностью согласен с Вашим ощущением от этой ситуации, наш культурный контекст очень важен. С другой стороны (и в этом своя прелесть), есть авторский текст, который продолжает жить после смерти автора, и он уже как



тэтqбaУ



нояpэднэм



вонннбмхбЧ

будто шире и выше того, что написал сам автор — интерпретации его лишь обогащают. Мне также нравится идея, что Моцарт написал в своё время, скажем, какую-нибудь сонату. Проходят года, века, уже написано много новой музыки, появились Рахманинов, Шостакович, и вот уже XXI век. И соната Моцарта по-прежнему существует в этом времени, но она обрастает гораздо большим количеством ассоциаций. Контекстуально поменялось очень многое в мире, включая стиль и приёмы игры.

— **Время обогащает музыку...**

— Да. Но проблемы, которые затрагивает искусство, музыка, всё равно одинаковые, ведь человек остаётся





© Э. Матвеев

И хотя сейчас открывается много новых концертных площадок, всё равно главных залов не так много — кого-то зовут в них играть, кого-то нет.

В продолжение конкурсной темы скажу, что многих может обескураживать субъективность конкурсов. Музыкант выходит играть, его слушают несколько членов жюри, у всех разное душевное состояние, разные вкусы — от предпочтений в еде до любимого композитора: кто-то больше любит стейк, а кто-то — Моцарта. На одном конкурсе ты получаешь первую премию, на другом даже не проходишь отбор. Бывало, после конкурса я хотел получить «фидбэк» о своей игре, и один из членов жюри мне сказал про Шуберта: «Надо играть свободней, это уже предромантизм», а другой — «Нельзя так свободно играть Шуберта». Если к этому относиться спокойно и делать свои выводы — почему бы не участвовать?

Особенно, если это конкурсы с большим охватом, с трансляцией — ты можешь кому-то понравиться, и даже если не пройдёшь в финал, тебя могут пригласить дать концерт. У меня бывало такое: например, я не занимал первое место, но до сих пор получаю

концертные предложения от организаторов, а первые места дали своё положенное выступление, и всё.

Главный минус конкурсов — это стандартизация. Чтобы угодить всем членам жюри, пианисты начинают играть «средненько», копируют победителей прошлых лет — получается копия копии, симулякр. Копия без оригинала — это губительно для искусства. А учитывая, что за конкурсами сейчас за конкурсами сейчас пристально следят, многие могут думать: «Ну, значит, так и надо, играть более стандартно».

Хотя в последние годы коллеги стали от этого уставать. Мысли, что я озвучил, уже витают в воздухе, и многие принципиально не ездят — не хотят и всё, понимают, что можно выстроить карьеру и без конкурсов.

Так что младшим коллегам я бы посоветовал: если хотите развить стрессоустойчивость — участвуйте, если не хотите и переживаете, что конкурсы это *must have*, — не переживайте, это не так.

#### — Вы упомянули конкурсное волнение. Как справляетесь с ним?

— На конкурсах я волновался больше. На концертах — ощущаю себя, скорее, в предвкушении. Что помогает? Хорошая подготовка — как ни банально. Готовишься на 200%, и даже если 100 потеряется — сыграешь на 100%. Во-вторых, конечно, сценический опыт. Даже если просто поиграть дома семье, взять класс в консерватории, собрать пять человек и им сыграть, выступить в библиотеке, — всё это помогает постепенно привыкать к сцене.

Огромную роль в моей сценической жизни сыграл Санкт-Петербургский Дом музыки — я являюсь его солистом с 2017 года. Я вижу, как сегодня многие талантливые молодые коллеги попадают в Дом музыки и играют концерты, развивают своё чувство сцены, набираются опыта. Это очень важно! И я невероятно благодарен Санкт-Петербургскому Дому музыки и Сергею Павловичу Ролдугину за такие возможности.

#### — Полагаю, для молодых исполнителей сотрудничество с концертной организацией — не только сцена, но ещё и некий опыт «корпоративной культуры» и более профессиональной коммуникации. Нехватка этого всегда бросается в глаза и порой даже вредит карьере.

— Согласен. Сотрудничество с Домом музыки как раз научило меня во многом дисциплине. Я много играю с более молодыми музыкантами и ощущаю себя неким ментором — не в музыке (они сами всё прекрасно играют), а в плане бытовом. Часто молодые музыканты, начиная гастролировать, элементарно не знают, как себя вести и что делать, думая (ошибочно!): наше дело — сыграть,

и всё. Важно вовремя приехать на вокзал, прийти на репетицию, не забыть предупредить ответственных людей, если есть какие-то изменения, — моменты, которые сильно упрощают жизнь тем людям, которые работают в залах и которые тебе помогают. Не надо воспринимать их труд как должное. Нужно облегчить им жизнь. Я сам научился таким вещам и очень рекомендую молодым музыкантам задуматься и об этом.

**— Что в эмоциональном смысле значит для Вас сцена?**

— Сцена — это священное место: люди собираются вместе, пианист играет, люди слушают, медитируют, пытаются что-то найти для себя, что-то понять. Ведь что такое музыка? По факту, в физическом смысле, того, чем мы занимаемся, не существует. Да, понятно, есть звуковые волны, колебания, но музыку нельзя потрогать, понюхать или рассмотреть. Она звучит в моменте, а когда звуки заканчиваются — что-то неуловимое остаётся в сердце, в душе. И тем чудеснее то, что все люди в той или иной степени любят музыку. Я не знаю ни одного человека, который бы не любил музыку, даже если какой-нибудь захудалый рэпчик! (*Смеётся. — Прим.автора*).

**— Это удивительно, насколько музыка, не будучи чем-то буквально материальным, влияет на всех людей.**

— Мне нравится мысль Платона про мир идей и мир вещей, что мир, в котором мы живём — лишь отражение мира идеального, а каждая вещь нашего материального мира существует в мире идей. И мне нравится думать, что погружаясь в музыку, мы можем заглянуть в этот идеальный мир.

**— Мне тоже нравится эта мысль. А есть ли у Вас определённая предконцертная рутина?**

— Это, возможно, непопулярное мнение, но я намеренно избегаю ритуалов. Хотя многие мои коллеги, наоборот, любят, чтобы всё как раз было чётко в день концерта. Я не хочу быть зависимым от вещей, не связанных с выступлением, — важно, чтобы абсолютно в любом случае я мог спокойно выйти на сцену. Не выпался, не поел, не выпил утренний кофе — не проблема. Поэтому никаких ритуалов у меня нет. Я для себя решил, что мне это не надо, это мешает. Ведь ситуации бывают разные. А если ты прилетаешь ночным рейсом в день концерта? Ну и что? Играй! Может быть, мой ритуал заключается в отречении от ритуалов.

**— Поговорим о репертуаре. Ваша музыка, близкая Вам — она какая?**

— Для меня очень важно разнообразие и сменяемость того, что я играю. Я это полноценно ощутил, когда периодически стал играть музыку композиторов, которых ранее даже не знал. Например, ансамблем «Pelle d’Osa» мы часто играем редко исполняемую музыку. «Голос кита» Джорджа Крама исполняли несколько раз в этом сезоне: фортепиано, виолончель и флейта — все в масках. Минималистов, например, Майкла Торке, или спектральную музыку Тристана Мюроя. Раньше я даже не знал таких композиторов, а они в своей нише очень известные и играемые. Я могу сказать, что я бы не смог играть исключительно такую музыку, но как «глоток свежего воздуха» — это прекрасно. Поэтому я стараюсь часто менять репертуар: играю Скрябина, затем перехожу на барокко, а потом на XX век.

Долгое время были популярны (впрочем, до сих пор такими и остаются) монографические концерты — только Шопен, только Рахманинов. Но мне интересен и другой принцип.

**— Расскажите.**

— Мне нравятся программы-калейдоскопы. Не путать с «винегретом», когда всё намешано без привязки к общей идее. А калейдоскоп — это когда через мостики между композиторами разных эпох можно сказать что-то одно, но — по-разному. Часто очень хорошо сочетаются сочинения, которые находятся через эпоху, например, романтика и XXI, Шуберт и Прокофьев. И здорово раскрывать этот контекст путём соседства, казалось бы, контрастных сочинений. Например, я когда-то записывал диск, на котором были четыре экспромта Шуберта из ор. 142 и Седьмая соната Прокофьева. Тот альбом я назвал «Мир и война».

Формально это трудно объяснить, но на уровне интуиции мне просто нравится, как эти стили сочетаются. У Шуберта много «божественных длиннот», пауз, вслушиваний в тишину, и всё это так актуально для сегодняшнего времени, потому что в середине XX века как раз любили пошуметь. Сейчас тоже, как мне кажется, много внимания к тишине, что достигло своего апогея в XX веке, у Кейджа — в «4’33”». И этот мостик именно через тишину с Шубертом есть. Находя такие скрытые тропки, можно составлять очень интересные программы, которые, на первый взгляд, могут вызывать вопросы: «А почему вот именно так, а никак иначе?». Но когда эта программа прозвучит — она обнажит какую-то идею.

**— Как у Лао-цзы: «сложится узор».**

— Ой, обожаю Лао-цзы.

**— Я тоже. (Смеётся. — Прим.автора). Недавно Вы в разных залах исполняли программу**



### из транскрипций Рахманинова. Почему взялись за этот жанр?

— Это была не моя идея — такой концерт мне предложили сделать в Московской филармонии, и я согласился — целиком эта программа особо не звучит со сцен. Работа над транскрипциями отличается от других сочинений Рахманинова. Второй концерт выучить проще — транскрипции же сделаны сложно, иногда кажется, что Рахманинов своими большими руками буквально «троллит» пианиста, будто говоря: «Вот возьми все ноты одновременно, и ещё вот эти подголосочки!» (*Смеётся. — Прим. автора*) Приходится разгадывать ребусы: что-то перекидывать из руки в руку, использовать среднюю педаль. Особенно это касалось Баха–Рахманинова. Но в итоге получился разнообразный цикл: музыка взята из разных составов — от скрипки соло до оркестра. Я выстроил программу блоками, чтобы образовались маленькие циклы.

### — По какому принципу Вы объединяли транскрипции в циклы?

— Вначале транскрипция Баха, затем мини-цикл из четырёх транскрипций (песня Шуберта «Куда?», «Арлезианка» Бизе, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона и «Гопак» Мусоргского). В плане тональностей получается последовательность: соль мажор, минорная субдоминанта до минор, соль минор и снова соль мажор. К тому же, они идут хронологическом порядке и разнообразны по характеру — правда, как будто бы маленький цикл, очень хорошо слушаются вместе. Затем я перехожу к русским романсам — играю «Колыбельную» Чайковского, «Сирень» и «Маргаритки» Рахманинова и отдельно — «Полёт шмеля». И в конце два вальса Крейсlera.

### — И на бис?

— На бис я выбрал пьесу, которая написана в духе транскрипции, хотя полноценной транскрипцией не является, — «Полька В. Р.». Рахманинов её писал, думая, что это мелодия его отца (отсюда инициалы в названии — «Василий Рахманинов»), но потом выяснилось, что это не его мелодия. И сделав из неё концертную пьесу, Рахманинов по сути написал ещё одну транскрипцию.

### — Теперь понимаю, почему Вы сравнили транскрипции с ребусами!

— Я в принципе люблю всякие загадки и ребусы. С недавних пор стал сам рисовать ребусы на музыкальные темы.

### — Очень любопытно взглянуть! Продолжим концертную тему. В отличие от большинства солистов, Вы практикуете формат беседы с публикой на концертах. Мне это напомнило атмосферу музыкальных салонов XIX века. Как пришли к этой идее?

— Мне кажется, сейчас салонный формат концертов снова становится актуальным. Я беседовал со многими друзьями и слушателями, не музыкантами, которые приходят на концерты, — им это вдвойне интересно. К просветительскому аспекту также добавляется и то, что это располагает публику к артисту.

За последний год внезапно я полюбил это дело. Не скажу, что чувствую себя как рыба в воде, когда разговариваю с публикой, но определённые успехи, как мне кажется, делаю. Поначалу у меня было ощущение, что то, что я рассказываю, и так все знают, — но нет, а даже если знают — лишний раз какие-то важные моменты всегда полезно напомнить. Я не даю лекцию, но предлагаю некий контекст, немного рассказываю о музыке. Я намерен продолжать традицию таких небольших бесед с публикой и хотел бы прийти к тому, чтобы

чувствовать себя максимально спокойно и говорить без особой подготовки.

Но, кстати, немаловажный момент в таком формате концертов — зал. Например, ту самую программу с транскрипциями Рахманинова в первый раз я исполнил в Гостиной Хлоповского — она сейчас очень популярна среди музыкантов. Пространство там располагает, даже подразумевает общение с публикой — салонная, почти домашняя атмосфера. Если же ты играешь на сцене Большого зала консерватории (огромное пространство и маленький в сравнении с ним пианист на сцене), стоит дважды подумать, прежде чем начать что-то рассказывать — там, как минимум, нужен микрофон, да и существует много других подводных камней.

**— Вы — как пианист, музыкант, артист — ощущаете, в чём Ваша миссия? Я сейчас не говорю про миссию жизни. Я, скорее, о том, для чего Вы выходите на сцену, в более глубоком смысле, чем просто играть.**

— Во-первых, спасибо за замечательный вопрос. Я про это очень часто думаю. Ответы получаются разные, а порой я не нахожу ответа. Этот вопрос я задаю себе на протяжении разных своих периодов, и мне просто нравится поразмышлять на эту тему. Поэтому то, что я сейчас скажу, может поменяться через какое-то время.

Человек так устроен, что задаёт себе вопросы, пытается найти смысл не только своего существования, но смысл вообще во всём, что его окружает. Искусство (и музыка в частности), как мне кажется, помогает приблизиться к пониманию этого. Окружающий нас быт, безусловно, важен, но именно искусство позволяет буд-то бы заглянуть в вечность.

Быт — конечен, а произведения искусства тысячелетиями продолжают существовать: литературные произведения продолжают читать и вызывать споры, философия Аристотеля до сих пор интересна и пр. Я занимаюсь музыкой, возможно, чтобы приблизиться к пониманию устройства нашей Вселенной через звуки. Из всех искусств музыка в этом смысле наиболее интересна.

Все созвучия уже существуют в природе, возможно, и в других цивилизациях на просторах космоса — мы просто нашли способ извлекать их на инструментах. Мы понимаем, что музыка благозвучна не потому, что у нас есть какие-то знания об этой музыке, а потому, что это уже заложено в природе, а мы лишь можем это наблюдать.

**— Мы не создаём созвучия — а обнаруживаем их...**

— Именно. И поскольку звуки — это часть мира со времён его сотворения, то играя и слушая музыку,

погружаясь в неё, созерцая её, мы можем настроиться на один лад со всем миром. Музыка — это своеобразная медитация, поиск. Композиторы, записывая свои сочинения, пытаются приблизиться к пониманию того, что нас окружает. И каждое произведение выражает это по-своему.

**— Можно сказать, что вы исследователь.**

— Да.

**— Вы занимаетесь мысленно, без инструмента?**

— Да, занимаюсь, особенно, когда нужно срочно что-то доучить, а время уже вышло. Или соседи спят — и что делать? (*Улыбается.* — Прим. автора) В таких ситуациях очень хорошо «поиграть» на столе. Это хороший навык — он требует большей концентрации, и он гораздо быстрее расходует силы, потому что, например, если ты хорошо играешь наизусть сочинение на рояле, совершенно не факт, что ты хорошо сыграешь его на столе.

Я не могу сказать, что я очень часто этим занимаюсь, возможно, стоило бы. А как Вы думаете, стоит ли считать мысленной игрой, когда ты просто идёшь на прогулку, а у тебя в голове звучит произведение, которое ты сейчас разучиваешь? Ведь это тоже помогает окупиться в произведение.

**— Это зависит от того, насколько осознаваем этот процесс. Если это «что-то» крутится в голове без нашего внимания — вряд ли. Но когда вы идёте и осознанно думаете о музыке, прокручивая детали исполнения в голове, обдумывая интерпретационные моменты и пр. — безусловно, это мысленная игра.**

И Вы правы, чтобы проверить, насколько ты уже знаешь произведение — попробуй сыграть его в голове. Или на столе, как Вы делаете. При этом представляя музыку внутренним слухом, возможно, визуально представляя клавиатуру и страницу нотного текста, ощущения в пальцах. Софроницкий, например, писал, что во время мысленных занятий представляет (именно осознанно) движения своих пальцев на клавиатуре рояля на сцене Большого зала консерватории. То есть мысленно ещё погружал себя в контекст зала. Без полной концентрации вы просто не сможете этого сделать.

— Да, и ещё, когда нужно выучить что-то максимально быстро, любое соприкосновение с нотным текстом без инструмента очень помогает. Однажды со мной произошла безумная история. Помню, было часов 6 вечера, пил кофе и неспешно занимался, обычный спокойный день. Мне позвонили и предложили сыграть в филармонии одного города концерт на следующий



день, в час дня, первую часть Второго трио Рахманинова, которое я никогда не играл. И вот, как в мультфильмах, у меня появляются два персонажа на плечах. Один говорит: «Ты чего? Откажись, конечно, не надо». А другой: «Давай, сделай, получится». Видимо, мне не хватало адреналина в жизни — я согласился. Я, конечно, знал музыку на слух, но я никогда не смотрел нотный текст. Я учил это на электронном инструменте ночью, а в дороге слушал разные записи в наушниках — пытался загрузить себе всё в мозг, как в «Матрице». Не раз пожалев в процессе — в итоге я был рад и счастлив, что согласился, потому что это незабываемый опыт на всю жизнь, и каким-то чудом всё прошло хорошо. Мои коллеги, которые были в зале и не знали контекст ситуации, после концерта сказали: «О, Вы давно играете его, да?» Это был самый лучший комплимент.

— **Знаете, я сейчас подумала о том, как Вы говорили о поиске скрытых тропок в музыке сегодня, и мне видятся в этом отголоски Борхеса, в частности, его рассказ «Сад расходящихся тропок», который Вы, кстати, упоминали в той самой**

**видео-визитке к Конкурсу Чайковского. Сам рассказ, по сути, о том, как решения создают ветвящиеся реальности, и где-то там, возможно, существует не одна наша жизнь. И если допустить, что одна из «тропок» увела вас из музыки — кем бы Вы оказались в той параллельной ветви реальности? Ну, не считая, черепашки-ниндзя! (Смеёмся. — Прим. автора)**

— Очень хорошая параллель! Я уже думал об этом — и у меня есть готовый ответ. Если брать именно ту реальность, где я не связан с музыкой (это важное уточнение, потому что иначе я сейчас начну перечислять другие музыкальные профессии, помимо пианиста), я бы 100% попробовал себя как кинорежиссёр. Мне это очень интересно. Я читал много книг о том, как снимаются фильмы. Сам люблю иногда монтировать какие-то видео. И мне кажется, мне было бы что сказать и в этом жанре тоже.

— **В каком бы жанре Вы снимали фильм?**

— Мой любимый жанр в искусстве вообще — это трагикомедия. Я обожаю всё смешное, обожаю юмор, при этом, мы говорили и про драматизм, который свойственен русскому человеку, — всё это тоже про меня. Именно сочетание трагедии и комедии всегда производило на меня огромное впечатление, потому что и в жизни всё именно так: много всего нелепого, случайного, смешного, трагичного переплетается в едином сюжете. Я бы точно снимал всё с юмором, но не мог бы обойти темы, которые глубоко меня волнуют. Потому что в личных разговорах я не склонен затрагивать какие-то очень глубокие темы — люблю пошутить, посмеяться. Но через то, что я делаю (например, музыку, или, если бы это было кино, — то кино), я бы смог выразить и эту свою сторону. Словом, в параллельной ветви реальности я бы снимал трагикомедии.

— **А если вернуться в эту реальность, кто из режиссёров Вам близок?**

— Феллини пока что с пьедестала не сошёл! Сколько лет уже мой любимый фильм «Восемь с половиной» — я смотрел его тысячу раз и буду ещё много раз смотреть. Мне нравится и Тарантино, люблю криминальные комедии Гая Ричи. Тарковского люблю, некоторые фильмы Ларса фон Триера тоже очень уважаю.

— **Такие разные сочетания, почти как Шуберт и Прокофьев. А какой совет Вы бы дали молодым музыкантам, студентам, которые мечтают выступать?**

— Фундаментального совета у меня нет — у каждого свой путь. И советы, которые применимы к одному человеку, совершенно не подойдут другому. Из этого,

правда, вытекает обобщённый совет: нужно, в первую очередь, прислушиваться к себе. И это не просто фраза.

Понимание себя даёт творческому человеку, во-первых, знания о том, что нужно именно ему. Например, многим может казаться, что они хотят выступать, потому что их так воспитывали. Но по факту их душа лежит к чему-то другому, и это нормально. У меня есть знакомые, которые в какой-то момент ушли в другие сферы, и важно, что они вовремя осознали себя. Первый ключ — это понимание себя.

Второй — это если ты понимаешь, что хочешь выступать, что сцена — это твоя жизнь, — то им нужна, как бы банально это ни казалось, безумная любовь к музыке. Без этого — никуда. Нужно понимать, что работа пианиста — это постоянные занятия: ты сидишь, занимаешься, отработываешь пятидесятидневный подряд какой-то пассаж, который никак не хочет выходить. Тебе звонят и говорят: «Надо сыграть через неделю концерт», и ты должен это выучить. Если ты это не любишь, это тебя просто ломает. Если ты это любишь — тогда это будет твоё счастье. Поэтому «познай себя» — это, наверное, главный совет, который я бы дал. Возможно, кому-то он покажется простым, но на самом деле это не так.

**— Мне кажется, что самые простые вещи порой максимально сложны. Наш любимый Лао-цзы, которого мы с Вами уже вспоминали, пишет об этом тоже: в момент, когда мы доходим до апогея чего-то, происходит рождение противоположного. И истинная простота рождается из максимальной глубины и сложности. Та самая простота, которую мы слышим у Моцарта, или та, которую мы ощущаем как лёгкость трагикомедии.**

— Согласен.

**— Вы упомянули, что в жизни предпочитаете юмор и лёгкость, а на сцену выносите глубокую драму. Значит ли это, что сцена требует от нас «достраивать» себя через искусство, литературу, чужой опыт? И каков в таком случае, по-Вашему, портрет идеального музыканта?**

— Мысль о том, насколько всесторонне развитым должен быть хороший музыкант, в последнее время очень занимает меня. Здесь есть небольшой парадокс: чтобы хорошо сыграть сонату Листа, например, не обязательно читать «Фауста», но это необходимо. Всё, что человек впитывает, — как живёт, что читает, что смотрит — откладывается в его эмоциональном интеллекте. В работе над произведением ты можешь копнуть вглубь ровно настолько, насколько широк этот интеллект. Каждый образ многослоен: не просто грусть или

трагедия, а трагедия с элементом комедии, эклектика, в которой нужно выявить главное. Копать можно бесконечно. Да, можно обладать гениальной интуицией и при этом, не читая книг, потрясающе играть. Но интуиция в какой-то момент может подвести, особенно если не хватает жизненного опыта.

Мне в последнее время нравится думать, что человек на сцене играет ровно так, каков он есть. Я в обычном общении люблю пошутить, не особо углубляюсь, а на сцене обожаю кантилену, меланхолию, драматизм. Искусство заставляет выставлять наружу то, что скрыто внутри тебя. Когда человек интересуется жизнью и всесторонне развивается, это незримо сказывается на его исполнении. Здесь работает накопительный эффект. Чем шире сознание и душа распахнуты к разным образам, тем глубже будут твои интерпретации.

Бывает, слушаешь — пианист вроде всё делает хорошо, а сказать нечего. Он может вполне закономерно победить на конкурсе. Но мы говорим об искусстве, о чём-то настоящем — о том, ради чего мы занимаемся, и быть может, живём. Поэтому я считаю всестороннее развитие очень важным. Насыщенная интересная жизнь — уже своего рода развитие. Необязательно быть книжным человеком, главное — быть живым.

Вот мы говорили о том, что в речи можно пошутить, а сцена — это другое. И я вспомнил Тютчева: «Мысль изречённая есть ложь»... Это моё любимое стихотворение и своего рода кредо. И ещё Пастернак: «Не спи, не спи, художник, / Не предавайся сну, / Ты — вечности заложник / У времени в плену».

**— Раз уж Вы заговорили о литературе, поделитесь, что Вам особенно близко?**

— С удовольствием. Мне ближе всего, пожалуй, XX век. Кроме Борхеса, среди моих любимых авторов Джеймс Джойс — обожаю его «Портрет художника в юности», «Улисс», рассказы. Курт Воннегут тоже хорош.

**— «Колыбель для кошки»?**

— Да, шикарный роман, когда-то я его всем советовал прочесть. Из более раннего — очень нравится Лоренс Стерн, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди». И хотя написано это было в XVIII веке, все аспекты постмодернизма там уже присутствуют.

**— О, да. Эксперименты с формой, поток сознания и множество авторских отступлений — Стерн, сам того не зная, заложил основы того, что Джойс потом превратил в «архитектуру» модернизма.**

— Кстати, в «Улиссе» есть отсылки к Стерну и его роману. Прелесть этого романа ещё и в том, что его можно

открыть на любой странице (а состоит он из девяти томов!) и сразу начать получать огромное удовольствие от чтения. Потому что сюжета в привычном понимании там почти нет — мысли постоянно заносят автора куда-то, и это, можно сказать, «фишка» этого произведения. Совершенно удивительное сочинение.

— Мне кажется, раз Вам интересны эксперименты с формой и разные головоломки, Вам бы понравились романы Милорада Павича, сербского постмодерниста. Все его романы — как головоломки или интеллектуальные пазлы.

— Напомните названия?

— «Внутренняя сторона ветра. Роман о Геро и Леандре», например, — любовная история, герои которой живут в разном времени и встречаются в середине книги, которую можно читать, открыв с любой стороны. «Пейзаж, нарисованный чаем», множество парадоксальных рассказов. Я очень увлекалась им в студенческие годы. Из самого известного — «Хазарский словарь», роман в форме словаря.

— Точно! Я вспомнил, что начинал читать именно «Хазарский словарь», потом книжку потерял

и не дочитал в итоге, но мне очень нравилось. Вообще, любовь к литературе мне привил мой дядя, Артур Доля — он писатель. У него вышло два романа в издательстве «Эксмо» — это такие философские тексты, тоже с минимумом сюжета, но с большим количеством культурологических отсылок и аллюзий. Для таких книг нужно выделить время и почитать — по ним не пробежаться мимоходом. Это романы «Ленинский проспект» и «Первый, второй» — структура романа отражена в названии, можно сказать, но, когда я прочитал, был под огромным впечатлением. Так что не буду спойлерить (*Улыбается. — Прим. автора.*)

— И — чтобы наше интервью тоже можно было читать с любого места, завершим его в духе модернистских романов: тем, с чего мы начинали, Вашей конкурсной видео-визиткой. Почему — кофе?

— Кофе, кофе! Это наиважнейшая часть моей жизни. Мой день всегда начинается с кофе — у меня дома профессиональная кофе-машинка, и я на всю семью готовлю кофе, рисую на пенке от капучино котят, снеговиков. Приезжая на гастроли в какой-то город, первым делом изучаю карту на предмет ближайших кофеен. Я без кофе просто не могу. Я когда-нибудь, может быть, даже открою кофейню.

— Как Вы её назовёте?

— Пока что рабочее название «ТимошКафе». И там обязательно будет пианино. ■

Светлана МЕЛЕНТЬЕВА



© Э. Матвеев

# МЫ — РОЯЛИСТЫ!

*«Любит лётчик самолёт,  
пулемётчик — пулемёт»*

Вообще-то, роялисты — это сторонники власти короля, но к нам, пианистам, это определение подходит ещё больше: на смену королям приходят парламенты, режимы, другие короли, а мы всю жизнь остаёмся верны нашему громко-тихому правителю, фортепиано.

Пианисты — народ избранный. Скрипки, кларнеты держат, как маленьких детей, на руках. Виолончели и контрабасы более самостоятельны — они цаплей стоят на одной ноге-шпиле, дырявя при этом паркет.

Рояль стал первым из музыкальных инструментов, обретшим три ноги, (игрушки-побрякушки вроде клавирина и чембало — не в счёт). Наш сияющий в свете сценических софитов красавец незбылемо покоится на трёх постаментах своего величия. Одно слово — королевский!

Сознаюсь, очень люблю свой рояль. Я слежу, ухаживаю за ним, и, если что случится, замечательный настройщик, внимательный доктор моего инструмента, всегда наготове.

Удивительно, не все коллеги в нашей Высшей школе музыки в Берлине так заботятся о своём «самолете-пулемете»: позанимаются — и не закроют крышку — пусть пылится... «Дома они так не делают!» — ворчу я. Звёздным часом наших школьных роялей была эпидемия короны: сияли рояльные клавиши первозданной чистотой — каждый боялся заразиться и заболеть. Опасность миновала, и снова всё вернулось на круги своя. Потому и стоят наготове в моём классе маленький пылесос и флакон моющего средства для клавиатуры.

История моей жизни — это история роялей, на которых я играл.

Моим первым инструментом (если честно, в подробностях уже не помню) был старый, «расквашенный» Becker. На деке красовалась надпись: «Поставщик его императорского величества», но, думаю, в таком виде он на глаза императору бы не попал!

В нашем классе в школе-десятилетке при консерватории стоял замечательного вида белый Bechstein, рояль-красавец. Но его молотки в борьбе против нас, школьников, окаменели и стали вечными. Так что приходилось приспосабливаться. Сегодня, думая об этом, прихожу к крамольной мысли, что тот, кто умел управиться с ним, потом, оказавшись перед новеньким Steinway, мог одним махом приблизиться к фортепианным достижениям Гилельса или Рихтера.

Аргорос о них. В Большом зале Ленинградской филармонии стояли два концертных рояля Steinway. Когда приезжал с концертом Святослав Рихтер, он играл на одном из этих инструментов, но с механикой из другого. Эмиль Гилельс предпочитал другой рояль, но с механикой из «рихтеровского». Ночью перед концертом над роялями «колдовали» верные пажи, привезённые из Москвы настройщики, и к утру свежепрепарированные инструменты ожидали великих представителей фортепианного цеха. Даже им приходилось довольствоваться тем, чем были богаты!

Мне, с шести лет попавшему в котёл концертной жизни города, подобные заботы стали знакомы рано. Попав со своим первым выступлением в Малый зал филармонии, я повстречал рояль своего детства: Bösendorfer с захлопывающей крайние басы чёрной крышечкой, который уже тогда заслужил пенсионный покой. Но и сегодня на нём можно помузицировать в репетиционной комнате зала за сценой!

Когда игра на рояле стала приносить мне не только убытки, но и небольшую прибыль, на повестку дня встал вопрос о собственном «пристойном» инструменте. По большому благу и за много советских денег можно было попытаться достать ГДР'овские Blüthner или Förster. К сожалению, мои связи оказались

не столь действенными, так что я пошёл другим путём: с поиском инструмента помог замечательный фортепианный мастер, отец Ольги Бородиной, с которой я тогда интенсивно работал. «Задёшево» я приобрёл много повидавший Becker, и Владимир Бородин, русский Левша, вмонтировал в него приспособление, позволявшее регулировать степень сопротивления клавиш нажатию — механика была столь лёгкой, что рояль, казалось, играл сам по себе. Голь на выдумки хитра! Рояль замечательно служил мне, но я всё равно ждал своего часа, и он настал!

Мне, конечно же, по блатным связям, позвонили с «Красного октября» (бывший Becker) и предложили посмотреть инструмент. В небольшом помещении стояли три маленьких белых рояля со странным названием Baltika. Были они хороши, как на подбор, что вызвало моё большое удивление. Оказалось, на международную арену стремятся выйти не только исполнители, но и изготовители роялей, и для какой-то престижной выставки за рубежом фабрика изготовила несколько красивых белых полированных коробок, а внутренность, механику купили у фирмы Schwander. Так я стал обладателем замечательного рояля, который верно служит мне и доныне.

Первым, перед кем я похвастался приобретением, был, конечно же, Сергей Лейферкус, который был краток: «А солисту?!». После этого ещё один из серии этих роялей перекочевал с фабрики к нему.

\*\*\*

Мы, пианисты, выбираем инструменты, как жён или мужей, но на гастролях играть приходится на том, что Бог пошлёт. Только самым великим дозволено возить за собой любимые, привычные рояли.

В памяти остался один из концертов Владимира Горовица, в 1986 году

приехавшего в Россию со своим инструментом. Тогда в Ленинграде все ринулись поздравлять и благодарить чудесника. Пробираясь за кулисы по сцене, я позволил себе прикоснуться к клавиатуре «заповедного» инструмента, но ничего особенного я тогда не ощутил — лишь необычную «лёгкость» механики. Секрет магического звучания был не в рояле, а в руках мастера.

Есть фильм, рассказывающий о том, как Горовиц в неопишемом волнении приходит на фирму Steinway забирать свой рояль после «техобслуживания». С таким выражением лица встречаются с близкими после разлуки. Заслуженной наградой для работников фирмы стал импровизированный концерт, данный счастливым Горовицем для них.

На рояле Даниэля Баренбойма я разыгрывался в течение трёх дней в период записи компакт-диска с Ольгой Перегатко в конце 2020 года. Один из нескольких одинаковых инструментов стоит в артистической Зала Булеза в Берлинской государственной опере, где проходила запись. У Баренбойма очень маленькие руки, и знаменитый бельгийский изготовитель клавишных инструментов Крис Мэне специально для него на базе концертного Steinway выпустил несколько новых роялей с более узкой мензурой клавиш. Руки у взрослых, увы, не растут, а сузить клавиши оказалось возможным! К тому же было учтено желание маэстро сделать рояли «прямо струнками». Фирма, отдавая дань великому музыканту, сменила на этих роялях своё имя на золотую надпись Barenboim. Замечательные инструменты!

Не подумайте, что за долгую концертную жизнь мне доводилось играть только на лучших, коллекционных инструментах. В Советском Союзе на гастролях мне предлагали выступить на таких инструментах, что даже вспомнить страшно. Рекорд

со знаком минус принадлежит пианино в Хабаровском крае. На всей клавиатуре нажимались только три клавиши! Я даже не возмущился, а просто объяснил, что трёх нот мало, чтобы сыграть что-нибудь путное, на что милые заказчики концерта произнесли знакомую до боли фразу, которая всегда звучит в таких случаях: «Сыграйте хоть что-нибудь, мы всё равно ничего не понимаем».

Рекорд «в обратном направлении» был поставлен в Сеуле. Я приехал туда в 1988 году с незабвенной Нелли Ли для выступления в рамках культурной программы Олимпийских игр. К этому празднику спорта было приурочено и открытие Артистического Центра — огромного комплекса концертных залов и музеев. Накануне концерта мы приехали на репетицию, и перед её началом мне предложили выбрать рояль. Мы спустились на лифте под сцену, и когда распахнулись двери, я просто обмер: в огромном зале-ангаре стояли восемнадцать новеньких концертных роялей Steinway, Bösendorfer и Yamaha. Богатые фирмы, делая подарки к открытию Центра, не утруждали свою фантазию, а просто дарили рояли. Взращённый на роялях «времён Очаковских и покоренья Крыма», я просто заплакал: один инструмент был лучше другого. На пятом я уже забыл, каков был первый, но, чтобы не обидеть хозяев зала, испробовал все восемнадцать. Потом, ткнув пальцем в первый попавшийся, сказал, что он, несомненно, лучший. Устроители переглянулись и уважительно заулыбались: «Этот рояль выбрала и Марта Аргерих». Так я встал на пять минут в один ряд с великой пианисткой.



Кажется, я ко всему привык, но всё равно иногда происходит такое, что заставляет лишь удивляться!

Два года назад в Лондоне, придя на сцену Queen Elizabeth Hall за несколько часов до начала концерта, я был ошарашен на редкость «раздолбанным» роялем Steinway, гремевшим, как медный таз. Вскоре появился настройщик и полюбостествовал, как мне нравится инструмент. Балансируя на грани вежливости, я поведал своё мнение. Рояльных дел мастер попросил двадцать минут. Я, конечно же, не поверил: чтобы привести такой инструмент в порядок, нужно два-три дня. И каково же было моё удивление, когда через четверть часа настройщик появился на сцене, катя перед собой огромную фанерную коробку с колёсами. В ней лежала... новенькая рояльная механика. Операция по замене длилась десять минут. Чудо, да и только, грёзы пианиста!

Но не всегда мы оцениваем инструменты только по их качеству — порой на них лежит печать времени и ореол их великих владельцев. Мне в жизни не единожды посчастливилось не просто лицезреть исторические инструменты, ограждённые запрещающим музейным шнуром, но и играть на них целые концерты.

## РОЯЛЬ ЧАЙКОВСКОГО



**В** Клину, «у Чайковского», я и раньше выступал с концертами в зале административного корпуса. Конечно же, бродил и по дозволенным тропкам в Доме-музее композитора, избегая наступать на заповедные коврики. К роялю же, конечно, не подпускали. Да я и понимал: если каждый посетитель начнёт брэнчать на нём, то вскоре от инструмента не останется ничего путного!

Наконец, в 2021 году, снимаясь с Екатериной Семенчук для телеканала «Культура» в фильме-концерте о Чайковском, я провёл два дня у заветного инструмента. Сразу скажу, «звук» передачи записывали мы в студии на Шаболовке, поэтому опасности для старого рояля Becker я не представлял: я лишь «делал вид», пытаясь попасть пальцами под свою же фонограмму.

Хорошим инструмент Петра Ильича не назовёшь. Рояль брата композитора, Модеста Ильича, стоящий в одной из соседних комнат, намного лучше. Я говорю это с позиции современного исполнителя: наше время невероятно расширило шкалу качества и размеров роялей.

Миниатюрные инструменты, миньоны, не перегородят комнату даже в хрущёвской «малометражке», а чтобы поместить гиганта, концертный «роялище» даже в просторном «старом фонде», придётся постараться. Сегодня выпускаются рояли для покупателя с любыми финансовыми возможностями. Например, дорогая Yamaha, изготовленная в Японии, будет стоять в три раза дороже равновеликой, построенной в странах с дешёвой рабочей силой. Внешне их не отличишь, но при сравнении звучания и качества механики — день и ночь!

Рояль Чайковского не мал и не велик. Механика у него изначально неплохая, но и не лучшая. К примеру, так называемая «репетиция», возможность сыграть много повторяющихся звуков за короткий момент времени, ограничена. Звуковая палитра не предоставляет исполнителю больших возможностей.

Любой музыкальный инструмент требует заботы и внимания. Сложилось ощущение, что рояль Чайковского оберегают не только от случайных посетителей, но и от квалифицированного ухода специалистов. Конечно же, было бы жаль, если бы Becker Чайковского, как книжный шкаф, или обеденный стол, превратился в мёртвую, «немую» деталь интерьера. Но коль уж на нём периодически играют, высококлассная профессиональная реставрация была бы ему очень нужна!

Но этот рояль — не просто какой-то инструмент, это рояль Чайковского, и лишь сел я за него, и зазвучала наша фонограмма романсов, все безрадостные мысли вмиг испарились. Удивительное чувство овладело мной: этих клавиш касались ЕГО руки! Находиться в комнате Чайковского, быть среди его вещей, фотографий, книг, нот, играть на его рояле — всё это дорогого стоит!

## РОЯЛЬ ЛИСТА



В Байройте, на вилле рояльного мастера Steingraeber, услугами которого пользовался сам Вагнер, стоит белый маленький рояль с витиеватой барочной резьбой и манящей пианиста табличкой «Рояль Ф. Листа».

Впервые сев за инструмент, я удивился его превосходной механике, радуясь, что великому виртуозу достался рояль, соответствующий его запросам. Нынешний владелец мануфактуры Удо Штайнгрэбер, выведший её в первые ряды мировой рояльной элиты, лукаво улыбнувшись, поведал, что только наibarочнейшая коробка помнит Листа, а механика — новенькая и самая современная.

### РОЯЛЬ ВАГНЕРА



Ещё один рояль, о котором я хотел бы поведать. В 1876 году к первому Байройтскому фестивалю фирма Steinway подарила Вагнеру роскошный красавец-рояль, донныне стоящий в Доме-музее композитора, вилле Wahnfried. Музейная табличка «не трогать» не касается тех, кому доверено играть концерты на этом инструменте. Мой друг, выдающийся знаток творчества и жизни композитора доктор Свен Фридрих, рассказал мне увлекательные подробности жизни инструмента.

Но, что самое удивительное, я воспринял это не как фальсификацию, а как знак времени: наверняка Лист порадовался бы такой модификации. Одним словом, хочешь играть сегодня произведения Листа на его рояле — получай инструмент под стать уровню их создателя. К тому же сама аура концертного салона и импозантность рояльной оболочки, подслащённой превосходным содержанием, примирили меня с очевидной ложью, и я впоследствии не единожды играл концерты перед глазами восхищённой публики, вкушающей наслаждение слушать рояль Листа.

Когда Вагнер умер, его вдова, дочка Листа Козима Вагнер закрыла рояль на ключ, и инструмент онемел на долгие тридцать четыре года. В 1917 году, к рождению своего внука Виланда Вагнера, ставшего в будущем замечательным режиссёром и руководителем фестиваля в Байройте, Козима, уже практически ослепшая, сыграла на этом рояле отрывки из «Зигфрид-идиллии». Вот оно, наследие времени, когда дочери великих были отменно образованы!

При жизни Вагнера рояль стоял в библиотеке, но после 1917 года, когда поствагнеровский карантин подошёл к концу, рояль был выкачен в просторный вестибюль, где в летние фестивальные месяцы проводились спевки солистов. Этот Steinway был изготовлен под счастливой звездой — его новое местоположение спасло ему жизнь. В апреле 1945 года авиационная бомба полностью уничтожила флигель, где размещалась библиотека. Находись рояль там, эта глава моего повествования не была бы написана! Сохранилась фотография, где американский солдат позирует перед камерой, сидя в вестибюле за этим инструментом.

На рояле, покрытом толстым слоем пыли, стоит винный бокал и зажжённая свеча (домашняя утварь семьи Вагнер), рядом лежит солдатская каска. Орлиный глаз догошного музыковеда наверняка обнаружил отсутствие гравировки на крышке клавиатуры. Утверждают, что она появилась позже, в период первой послевоенной реставрации инструмента.

Фирма Steinway предложила музею, помимо необходимых работ с механикой, и внешнюю реставрацию: «освежить» полировку, сделать рояль «как новый». Но музей не дал своего согласия на это, предпочтя сохранить патину времени.

Громкое имя Steinway не обуславливает громкоголосия этого инструмента, характерного для современных инструментов этой фирмы. Рояль звучит по-камерному мягко, что в известном смысле сужает потенциальный репертуар пианиста, садящегося за инструмент. Отличительная черта этого рояля — более узкая мензура клавиш (так же, как на рояле Д. Баренбойма). Сегодняшнему пианисту необходимо определённое время, чтобы привыкнуть к этой особенности: если ты хочешь играть чисто, попадая в нужные ноты,



Пианистическая судьба много увлекательней и разнообразней: на пяти роялях из шести можно «выжить», а шестой обязательно сделает жизнь трудной. Но мы к этому готовы и знаем, что наш инструментальный монархизм останется незабываемым.

Мы — роялисты! ■

то положи денек-другой на привыкание к инструменту.

С этим роялем связана и одна смешная история. Перед концертом на вилле Wahnfried я сидел вечером в зале и наигрывал «километры привыкания». Когда вагнеровский репертуар концерта подошёл к концу, я решил «покощунствовать» и взялся за песни... Верди! (Мы с Владимиром Черновым, лучшим вердиевским баритоном моего поколения, готовили запись компакт-диска камерных сочинений великого итальянца.)

Музей полон мраморных и бронзовых бюстов Вагнера, и я с интересом ожидал появления Мастера,

предвосхищая тяжесть пожатия «каменной его десницы». Я играл и играл, но Вагнер не появлялся. Неожиданно дверь скрипнула, открылась, и в зал вошёл... Кристиан Тилеман, который, прогуливаясь в вечернем парке, «застрял» у открытого окна зала и, добрый час слушая, гадал, что это звучит. Когда любопытство пересилило, он решил сам спросить меня. Мы оба были удовлетворены: он утолил свою любознательность, а я увидел выражение лица, которым, вероятно, наградил бы меня сам Вагнер, войдя сюда.

Бедный народ певцы и струнники: всю жизнь одни и те же голосовые связки, один и тот же Stradivari!



Семён СКИГИН

Пианист, профессор Берлинской высшей школы музыки имени Х. Эйслера. Постоянный приглашенный педагог Молодежной программы Большого театра России



Всероссийский конкурс фортепианных дуэтов «Семейное музицирование» прошел в сезоне 2025–26 во второй раз и продемонстрировал небывалый интерес к жанру во всех уголках нашей страны: Москва, Санкт-Петербург, Казань, Самара, Новосибирск, Краснодар, Воронеж, Калининград и множество других больших и малых городов. Главным организатором выступила Троицкая детская школа искусств имени М. И. Глинки при поддержке Российского музыкального союза. Среди партнеров — ГБУ г. Москвы «Дирекция образовательных программ в сфере культуры и искусства» и АНО «Брасс-аккорд». Судейскую коллегию возглавила Екатерина Мечетина. О музыкальном турнире рассказывает его инициатор и художественный руководитель, кандидат искусствоведения, ведущий исследователь отечественной истории фортепианно-дуэтного исполнительства Людмила Осипова.



Людмила Осипова

Когда я пришла в Российский музыкальный союз с идеей провести конкурс, у многих были сомнения: не потеряется ли форум в череде подобных событий? Получим ли достаточное количество заявок? Ведь в Москве постоянного дуэтного конкурса не было. Тем не менее, началась подготовка, и вскоре полетели первые видеозаписи. «Семейное музицирование» решили сделать дистанционным. Этот формат оказался очень удобным, поскольку принять участие в нём смогли музыканты

из самых отдалённых уголков России. Приглашали не только профессиональных исполнителей, но и любителей — важно было узнать, существует ли сегодня культура домашних «шубертиад». Идея «Семейного музицирования» заключалась не в наличии общих фамилий в ансамблях, не в родственниках, а в родственных душах, объединившихся в творческие семьи, союзы. Нам очень хотелось выявить искренне влюблённых в совместную игру, проследить динамику их развития, а спонтанно



Обладатели Гран-при Мадина Гайдук и Станислав Агаев

созданные (по случаю) ансамбли — вдохновить на сотворчество в перспективе. Конкурс стал для участников своеобразным семейным кругом, в котором их в буквальном смысле лелеют, помогают с репертуаром, где происходит постоянный обмен мнениями и где царят дружелюбие и согласие.

На конкурс было подано 120 заявок, в общей сложности в нем приняли участие свыше 250 музыкантов. Самому юному участнику исполнилось 4 года, а самой возрастной участнице — 72. Конкурс проводился в восьми номинациях. Наиболее востребованной оказалась детская, немало заявок поступило и в номинацию

«Учитель — ученик». Номинации, число участников которых нам хотелось бы расширить, — любительская и «Фортепианный дуэт плюс».

Первейшая проблема конкурса — репертуар. У детей это в основном переложения, причём переложения, сделанные и преподавателями, и изданные. Композиторам невыгодно сочинять для начальной и средней ступени музыкального обучения? Но ведь воспитание музыканта начинается как раз в младших классах. В дореволюционной России, между прочим, популярность композитора измерялась востребованностью его музыки в семейном кругу. К этому стремился каждый автор, переключая для



Анна Томашевская и Никита Лаврищев

четырёх рук свои симфонические произведения, но бóльшую ценность представляла оригинальная домашняя музыка. Музыкальный историк М. М. Иванов, характеризуя сюиты Аренского, сомневался в их популярности именно в домашнем обиходе, «что должно составлять идеал всякого пишущего для фортепиано». Существует большой классический репертуар. Музыки Моцарта, Шуберта, Шумана, А. Г. Рубинштейна, Рахманинова хватит на несколько десятков фортепианных дуэтов! И всё же, какие нотные издания с оригинальными образцами помогут в составлении конкурсной программы? Вот несколько примеров полезных сборников: «Фортепианные дуэты композиторов России» — нотное приложение к монографии Е. Сорокиной «Фортепианный дуэт. История жанра»; «За клавиатурой вдвоем» — альбом пьес для фортепиано в четыре руки (составители Е. Сорокина, А. Бахчиев); «Школа фортепианного ансамбля» (составитель Ж. Пересветова); «Мы играем в четыре руки» Ф. Эмонта (для ансамбля «учитель-ученик» с облегчённой партией primo и продвинутой secundo); «Заглянешь в ноты, узнаешь кто ты» Б. Печерского, сборники московского композитора И. Рехина; «Семейное музицирование» (составитель Л. Осипова)<sup>1</sup>.

Отметим, что интересно составленные преподавателями программы помогли ученикам победить и получить приглашение от Благотворительного фонда Владимира Спивакова выступить в Московском международном Доме музыки. Этот уникальный шанс получили ансамбли Ариана Аветисян-Екатерина Стасюк (Троицкая ДШИ

<sup>1</sup> В издание вошли ранее никогда не публиковавшиеся произведения: самый первый рукописный образец, обнаруженный в России, — «Duo, a quatre mains» из Альбома Авдотьи Ивановой, 1786 г.; Сонаты в три руки Э. В. Вольфа, композиции в три и четыре руки И. И. Барятинского, А. И. Пашкова, восьмиручная Увертюра Т. де Фергюсона.



К. Кошкина, Р. Хамидов, А. Кошкин, М. Новикова

им. М. И. Глинки, преподаватель О. Павлова) и Анна Томашевская-Никита Лаврищев (Дивеевская ДМШ, Нижегородская обл., преподаватель С. Степанова).

В 1910 году журнал «Народная консерватория» опубликовал список музыкально-педагогических учреждений Санкт-Петербурга (школы, курсы, музыкальные классы, всего 22), в этом списке выделяются «Курсы совместной игры на Невском, 98». Сегодня в Петербурге действует единственная в России бесплатная Студия фортепиано и ансамбля для взрослых (любителей) A-Classic (руководитель — пианистка и музыкальный журналист Татьяна Антонова). Воспитанницы Студии забрали практически все призовые места в любительской номинации.



Ансамбль «Акцент»

В номинации «Фортепианный дуэт плюс» (фортепианные дуэты в ансамбле с различными инструментами) не было равных педагогическому ансамблю «Акцент» воронежской ДШИ № 12, где тон задают пианистки Екатерина Черемисина и Эльвира Турищева. Сочетание фортепианного дуэта с саксофоном (В. Голенко, А. Байдов), бас-гитарой (З. Саумов) и ударными (Н. Панфилова) создало уникальную звуковую палитру, где классическая стройность роялей встречается с импровизационной свободой и растворяется в природной стихии джаза.

И, наконец, главная номинация — Фортепианные дуэты профессиональных музыкантов (от 25 лет). Именно здесь развернулась настоящая битва за призовые места. Состоявшиеся, успешные ансамбли с филармоническими афишами и плотным гастрольным графиком предлагали жюри изысканные программы. Новосибирцы Эльвира Полонская и Анатолий Полонский продолжают традицию Сорокиной-Бахчиева — утонченная интеллектуальная культура звука, принцип взаимоуважения в дуэте, абсолютная гармония эстетических и художественных принципов. В 1980-е годы минувшего столетия, когда Эльвира и Анатолий начинали играть вместе, конкурсов фортепианных дуэтов в СССР не было. А когда подобные состязания стали появляться в новой России, пианисты уже были в «неконкурсном» возрасте. Приезжать и соревноваться живую с молодыми, уверенными в себе и ярко выглядящими артистками для них сейчас затруднительно. А вот формат дистанционного соревнования с последующим живым выступлением в гала-концерте оказался оптимальным.

Первую премию новосибирский дуэт разделил с московским ансамблем Вероника и Светлана Аптекарь-Айнагуловы. По уважительным

причинам сестры на несколько лет пропали из виду. Появились они в публичном пространстве в заключительном гала-концерте лауреатов «Семейного музицирования» в Рахманиновском зале. Публика слушала их, затаив дыхание: лёгкость, непринуждённость, изящество, идеальная синхронность, потрясающая виртуозность, бисерная, кружевная техника.

Программы оригинальной четырёхручной музыки показали дуэты Руслан Хамидов-Артём Кошкин из Казани (города, где в середине XIX века сформировался и успешный концертный первый российский профессиональный фортепианный дуэт: Каролина и Евгения Цинтль, ученицы Джона Фильда) и Мариана Новикова-Валентин Яхьяев из Самары. В гала-концерте Мариана буквально на ходу заменила заболевшего участника восьмиручного казанского ансамбля в Фантазии на темы вердиевского «Трубадура» Д. Фумагалли. Член жюри Леонид Чистяков, дирижёр сценического оркестра Большого театра, отметил, что несмотря на рыхлость формы, пианистам удалось создать драматургическую стройность опуса, показать развитие образов в сжатой, концентрированной форме и привести всё к блестящему финалу. Здесь вспоминается критический пассаж уважаемого профессора А. Иохелеса, который назвал в своё время «жалким зрелищем» двух пианистов, сидящих на концертной эстраде за одним роялем и толкающих друг друга локтями. Судя по восторженной реакции публики, наше «зрелище» в восемь рук было прекрасным, а четырёх пианистам было вполне комфортно за одним инструментом.

Репертуар фортепианных дуэтов зависит от формы их бытования: систематические публичные выступления требуют концертной музыки, рассчитанной на большие залы, объёмности звучания, специальных эффектов и исполнительских приемов, театрализации программы. Большинство

исполнителей находят признаки концертности в двухручных сочинениях, немногие же — такие, как краснотарцы Магина Гайдук и Станислав Агаев — ещё и в четырёхручной музыке. Своей главной задачей они считают работу над превращением любого произведения в событие, внося в игровое действие элемент взаимного сопротивления. Остроты ощущений, глубины эмоций, связанных с переживаниями, им подбрасывает жизнь, которая превратилась в бесконечный приключенческий роман. К счастью, многие их приключения-испытания заканчиваются на определённом этапе благополучно. В прошлом году они выступили в Карнеги-холле, получили приглашение на повторный приезд. Они мобильны, легки на подъём, готовы играть не только на фестивалях, но и участвовать в конкурсах. В Рахманиновском зале в финале нашего конкурса они выходили на сцену четыре раза: дважды в составах квартетов пианистов, дуэтом — с четырёхручной Испанской рапсодией М. Равеля и Интермеццо для двух фортепиано А. Клевицкого (премьера). Что привлекает в дуэте Гайдук-Агаев, помимо виртуозности? Темперамент Станислава, который укрощается видимой подчинённостью и большой внутренней силой воли Мадины, их психологическая разность и особый дуэтный «нерв». Магина Гайдук и Станислав Агаев единодушно были удостоены Гран-при «Семейного музицирования-2026». ■

Официальный сайт конкурса:  
[pianoduocompetition.ru](http://pianoduocompetition.ru)  
 Фото: Александр Корнеев,  
 Владимир Миловидов

A black and white portrait of a man with a prominent mustache and goatee, wearing a dark suit and a white shirt with a high collar. He is resting his chin on his right hand and looking directly at the camera. The background is plain and light-colored.

**О ФОРТЕПИАННЫХ  
СОЧИНЕНИЯХ  
Ф. М. БЛУМЕНФЕЛЬДА**

В мире фортепианной музыки Феликс Blumenфельд — имя, не нуждающееся в представлении. Блистательный пианист, обладающий феноменальными исполнительскими данными, превосходный интерпретатор произведений как западноевропейских, так и русских композиторов. Вместе с братом Сигизмундом в конце 1880-х годов Феликс Михайлович вступил в беляевский кружок, где принимал постоянное участие в концертных программах, был первым исполнителем многочисленных фортепианных сочинений П. И. Чайковского, А. К. Лядова, М. А. Балакирева, А. С. Аренского, А. К. Глазунова. О его игре с искренним восхищением отзывались Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов, М. П. Мусоргский, А. Г. Рубинштейн, И. Падеревский. Б. В. Асафьев неоднократно высказывался о нём как об одном из наиболее выдающихся исполнителей музыки Ф. Шопена.

Являясь великолепным концертмейстером и ансамблистом, Blumenфельд был постоянным желанным участником камерных концертов, регулярно выступая с такими артистами, как П. Сарасате, Л. С. Ауэр и Ф. И. Шаляпин. На музыкальных вечерах у Н. А. Римского-Корсакова и В. В. Стасова под его аккомпанемент впервые прозвучали оперы «Садко», «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, «Женитьба» М. П. Мусоргского и другие сочинения.

В историческом плане имя Феликса Михайловича Blumenфельда, пожалуй, в первую очередь зафиксировано в сфере фортепианной педагогики, поскольку именно из-под его крыла вышли такие выдающиеся исполнители, как В. С. Горовиц, М. В. Юдина, М. И. Гринберг, Н. Е. Перельман, Л. А. Баренбойм, А. Н. Цфасман, А. Л. Эйдельман. Огромное влияние Феликс Михайлович оказал

на творческое становление своего знаменитого племянника Г. Г. Нейгауза.

Феликсу Blumenфельду посвящён ряд статей Льва Ароновича Баренбойма, в которых он не только уделил внимание раскрытию масштаба личности своего великого учителя, но и, в первую очередь, рассмотрел основные принципы и особенности его педагогической деятельности. Как вспоминал Баренбойм: «Учеников поражала — или, точнее было сказать, потрясала — широта музыкальной эрудиции, феноменальная память и глубина артистического проникновения Blumenфельда в музыку. И это „потрясение“ и восхищение вело к плодотворной мобилизации творческих сил, помогало решать задачи, выполнение которых требовало огромных усилий, подхлестывало фантазию, волю и работоспособность его воспитанников: они стремились хоть на полшага приблизиться к той высокой ступени, на которой стоял этот замечательный художник и человек...».

Все вышеупомянутые виды деятельности Ф. М. Blumenфельда характеризуют его как незаурядного, крайне разностороннего человека, сыгравшего одну из ключевых ролей в истории отечественной музыки и в развитии русского и советского пианизма, в частности. Каждый из них, безусловно, заслуживает отдельного подробнейшего внимания. Тем не менее, в рамках данной статьи хотелось бы остановиться на незаслуженно забытой композиторской деятельности Blumenфельда.

Сочинять Феликс Михайлович начал ещё в студенческие годы, занимаясь в классе композиции Н. А. Римского-Корсакова (воспитанниками которого также являлись А. Аренский, А. Глазунов, А. Лядов, И. Стравинский и др.), и довольно скоро снискал славу одного из лучших его учеников. Уже в следующем

году после окончания консерватории (1886) в Санкт-Петербурге состоялся композиторский дебют 23-летнего Blumenфельда, когда в рамках Русских симфонических концертов прозвучало его Скерцо для оркестра и романс «Заклинание», посвящённый А. Н. Молас и В. В. Стасову. Сам Стасов отзывался о романсе с большим восторгом: «... Тут он вложил такую страстность чувства, красоту, любовь, живописность — что, кроме Бородина, никто у нас во всей русской школе не сочинял подобных романсов». Столь высокая оценка творчества начинающего композитора от авторитетнейшего музыкального критика, разумеется, стоит многого.

Композиторский стиль Blumenфельда, безусловно, складывался под влиянием творчества его наставника Н. А. Римского-Корсакова, а также других его выдающихся современников и друзей: Мусоргского, Глазунова, Лядова, Бородина, Балакирева и, в первую очередь, Антона Рубинштейна, о котором он всегда отзывался с пламенным восторгом и как о композиторе, и как о пианисте. «Ф. М. Blumenфельд, композитор и сам отличный пианист, чувствовавший красоту фортепианного звука в его бесчисленных градациях, и умевший осязать клавиатуру, как что-то живое; страстно восхищался пением рубинштейновских „львиных лап“», — вспоминал Б. В. Асафьев.

На протяжении жизни Ф. М. Blumenфельд написал около пятидесяти романсов, около сотни сольных фортепианных сочинений, Концертное allegro для фортепиано с оркестром, а также несколько камерных (преимущественно для виолончели с фортепиано), хоровых и симфонических произведений (особенно следует отметить Симфонию с-молл «Памяти дорогих усопших» и Концертную мазурку для оркестра op. 10).

Фортепианное творчество Ф. М. Блуменфельда представлено самыми разнообразными жанрами, свойственными для его времени. Одним из основополагающих жанров, к которому композитор обращался на протяжении всей своей жизни, является **этюд** в его художественном, романтическом понимании. Перу Блуменфельда принадлежит около

двух десятков развёрнутых, образных этюдов. Первый из них (ор. 2) является одним из самых ранних произведений композитора, последний же (ор. 54) — венчает собой хронологический список его сочинений.

Этюды Блуменфельда отличает свойственная его творчеству широкая фразировка, вокальная напевность, ясность музыкальной мысли.

Композитор предъявляет исполнителю технические трудности самого разного рода: это и техника пальцевых репетиций (Этюд ор. 44 № 4), и крупная аккордовая техника (Этюд ор. 2 № 1), и полиритмические трудности (Этюд ор. 44 № 1), и одновременное сопоставление нескольких мелодических пластов (Этюд ор. 3 № 1, **Пример № 1**):

Пример 1.

Также нельзя не упомянуть Этюд для одной левой руки ор. 36 — одно из наиболее часто исполняемых произведений Феликса

Блуменфельда, которое, несмотря на выдвигаемые серьёзные требования к блестящим виртуозным навыкам исполнителя, пленяет своей

элегической мелодией, по духу напоминающей русский романс (**Пример № 2**):

Пример 2.

Особого внимания заслуживают этюды, в названия которых композитором была заложена некая программная идея. Это и замечательный Вальс-этюд ор. 4, начальный и заключительный эпизоды которого фактурно и мелодически

перекликаются с фа-минорным этюдом Шопена ор. 25 № 2, и грандиозный Концертный этюд ор. 24 с проникновенным лирическим эпизодом в середине, в котором происходит полифоническое взаимодействие рук между собой,

а также два Этюда-фантазии ор. 25 и Этюд-фантазия ор. 48, напоминающие по своей структуре и масштабам замысла скорее полноценные фортепианные поэмы, нежели этюды в их привычном понимании.



Традиционной формой для произведений этюдного жанра Феликса Blumenfelda становится трехчастная форма с варьированной репризой и кодой. Шестнадцать из них

написаны в темпе Allegro (нередко с дополнительными ремарками), и лишь два сочинения в иных темпах — op. 2 № 1 (Allegretto grazioso) и op. 44 № 2 (Grave).

Одним из серьезнейших сочинений Ф. Blumenfelda является цикл «24 прелюдии» op. 17, который он создаёт вслед за Ф. Шопеном и Ф. Бузони. Впоследствии к идее цикла, состоящего из прелюдий во всех тональностях, также обращались и другие композиторы (С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Д. Д. Шостакович, В. П. Задерацкий, С. Пальмгрен и др.). Открывает цикл Прелюдия C-dur — размеренная, устойчивая, хорального склада — она выполняет роль некой увертюры, помогающей слушателю настроиться на необходимый лад для прослушивания развёрнутого, почти часового по продолжительности, цикла. По своему характеру Прелюдия C-dur Blumenfelda напоминает сдержанную вступительную Прелюдию из цикла Ф. Бузони.

Тональное построение цикла Blumenfelda схоже со строением циклов его предшественников, Шопена и Бузони — последовательность прелюдий выстраивается по квинтовому кругу, сперва охватывая все диезные тональности по степени увеличения знаков (C-dur, a-moll, G-dur, e-moll и т.д.), а затем переходя к бемольным, заканчивая эффектной, бурной, неукротимой Прелюдией d-moll (Пример № 3).

**Presto.** ♩ = 144.

Пример 3.

Каждая прелюдия цикла связана со следующей не только ладотональным, но и образным контрастом

(динамическим, фактурным, темповым). Так, например, после взволнованной Прелюдии a-moll возникает

игривая и грациозная Прелюдия G-dur, после которой следует сдержанная и несколько скорбная Прелюдия

e-moll (*Пример № 4*), по характеру и фактуре напоминающая «Элегию»

С. В. Рахманинова (опубликованную в том же 1892 году), а также начало

интродукции первой части Первой сонаты Р. Шумана op. 11, fis-moll.

**Andante.** (♩ = 54.)  
*molto appassionato* *il canto poco rubato*

*l'accompagnamento ben in tempo*

Пример 4.

Большинство прелюдий из op. 17 являются довольно развёрнутыми по форме. Нередко их тематическое развитие основано на фактурном усложнении и динамическом возрастании, подводящим слушателя к кульминации, после которой может следовать успокоение и возвращение к первоначальному образному состоянию в коде (таковы прелюдии e-moll, D-dur, cis-moll, H-dur, es-moll, Des-dur, b-moll, Es-dur, B-dur, g-moll), либо же бурное течение потока останавливается на своём пике (прелюдии E-dur, Gis-dur, c-moll, d-moll). Большинство прелюдий Ф. Блуменфельда начинаются и заканчиваются в динамике *p*, либо её оттенках.

Прелюдии op. 17 очень разнообразны по своему художественному содержанию, фактуре, исполнительским трудностям. Левая рука в них выступает то в роли аккомпаниатора, то солиста, то полноценного собеседника

правой руки. Объединяет прелюдии цикла широта композиторской мысли, вокальная напевность мелодии, яркая образность.

До создания op. 17 Блуменфельд пишет цикл из четырёх прелюдий op. 12. Они несколько проще по своему музыкальному языку и техническим трудностям, нежели прелюдии op. 17, и имеют посвящения близким женщинам Феликса Михайловича (Вторая прелюдия посвящена сестре жены, Иде Анастасьевой, а Третья и Четвёртая — жене композитора). Всё это, скорее всего, подразумевало их предназначение для домашнего музицирования. Любопытно отметить, что тема из Третьей прелюдии op. 12 своей несколько «восточной» мелодией заметно напоминает основную тему из хора «Улетай на крыльях ветра» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, чья премьера состоялась в том же году, что и публикация цикла.

В своём творчестве Феликс Блуменфельд часто обращается к жанрам, ставшим традиционными для композиторов XIX–начала XX века. Это экспромты, мазурки, ноктюрны, вальсы.

**Экспромты** Ф. Блуменфельда — подвижные, словно струящиеся пьесы, каждая из которых сочинена в темпе *Allegro* (небольшое, едва ли заметное исключение составляет лишь Экспромт op. 45 № 1, написанный в темпе *Allegretto*). Вероятно, к экспромтам больше всего подходит высказывание Г. Г. Нейгауза: «„Море было большое“ — это лаконичное сочинение о море, написанное каким-то мальчиком и так понравившееся Чехову, почему-то вспоминается, когда думаешь о Блуменфельде и о музыке: у него всегда музыка — большая, безбрежная и глубокая, как море».

**Мазурки** Блуменфельда по своему стилю написаны в Chopin-ском духе. При этом, как отмечает

Н. М. Растопчина, наиболее подробно исследовавшая деятельность Ф. М. Блуменфельда во всём её многообразии: «...кварто-квинтовые сочетания <...> и характер фактуры (изломанность линий, дробность

и „лаконизм“ подголосков, протяжённость синкоп) указывают на <...> связи с чешскими музыкальными традициями». Среди мазурок композитора есть и лирические, и танцевальные, и героические, но в каждой

из них явно слышится композиторский почерк Блуменфельда, масштаб его творческой личности, проявляющийся, в первую очередь, в октавных или аккордовых кульминациях (*Пример № 5*).



Пример 5. Мазурка оп. 35 № 1.

Отдельно стоит упомянуть блестящую фортепианную транскрипцию симфонического Концертного вальса А. К. Глазунова, созданную Ф. Блуменфельдом. Это виртуозное сочинение и сейчас пользуется большим успехом у публики.

Необходимо отметить любовь Ф. М. Блуменфельда к созданию циклических форм сочинений. Среди них, помимо ранее упомянутых циклов прелюдий, можно особенно выделить следующие замечательные

произведения: Десять лирических отрывков оп. 27, Два драматических отрывка оп. 50, две Польские сюиты (оп. 23 и оп. 31), Лирическую сюиту оп. 32, Сюиты «У воды» оп. 38, «Звоны» оп. 40, «Из жизни танцовщицы» оп. 52. Каждое из этих сочинений заслуживает отдельного внимания.

Большой интерес с точки зрения звукописи вызывает **сюита «Звоны» оп. 40**, в которой композитор различными тембральными, ритмическими

и фактурно-колористическими средствами фортепианной изобразительности подражает тревожному, скорбному или ликующему колокольному звону (*Пример № 6*). Сюита «Из жизни танцовщицы» оп. 52 отмечена постоянством сложного и неустойчивого ритма, меняющимся метром, ломаными и причудливыми темами в мелодии, перетекающими из одной пьесы цикла в другую.

### Andante.

Пример 6.

Необходимо остановиться ещё на нескольких крупных сочинениях Ф. М. Блуменфельда. Одним из них являются **Вариации оп. 8** на оригинальную тему. Цикл состоит всего из семи вариаций. Но благодаря развёрнутой, эпической и очень русской по своему характеру теме, отсылающей слушателя к твор-

честву Н. А. Римского-Корсакова и А. П. Бородина, он представляет собой действительно масштабное произведение. К некоторым вариациям композитор добавляет программные подзаголовки, создающие необходимое настроение, например, «Religioso» (вариация № 3) или «Nocturne» (вариация № 6).

Также можно отметить ремарку *ad libitum* к вариации № 4, которая вносит в сочинение импровизационный элемент и позволяет исполнителю наиболее ярко проявить свои индивидуальные способности.

Ещё одним значительным сочинением Блуменфельда является более поздняя по времени создания

**Баллада в форме вариаций ор. 34.**

Это произведение является одним из красивейших произведений композитора. Блуменфельд с большой любовью варьирует широкую, былинную главную тему, придавая ей то мечтательный и проникновенный, то элегический и несколько сумрачный, то мужественный и властный, то порывистый и страстный характер, не теряя цельности и единства художественного повествования.

К жанру фортепианной сонаты Ф. Блуменфельд обращается лишь единожды: будучи уже

зрелым композитором, он создаёт **Сонату-фантазию h-moll op. 46**. Произведение состоит из традиционных трёх частей: I — *Allegro non tanto*; II — *Andante, Poetico*; III — *Tempo de l'Andante-Piu sostenuto-Allegro con fuoco*. Первая часть сонаты (**Пример № 7**) — героическая, бравурная, напористая, с задумчивой лирической побочной партией. Вторая часть — напевная, пасторальная, с элементами полифонического «диалога», неожиданным «взрывом» в кульминации и последующим возвращением

к несколько отстранённому, мирному существованию мелодии. Третья часть начинается с небольшого размеренного вступления, которое, при помощи сжатия мелодического материала с помощью *accelerando*, переходит в виртуознейшее, стремительное действие (**Пример № 8**), под конец переходящее в настоящее неистовство. Соната-фантазия Блуменфельда требует от исполнителя безупречной технической оснащённости и значительной физической выносливости.

**Allegro non tanto** ♩ =

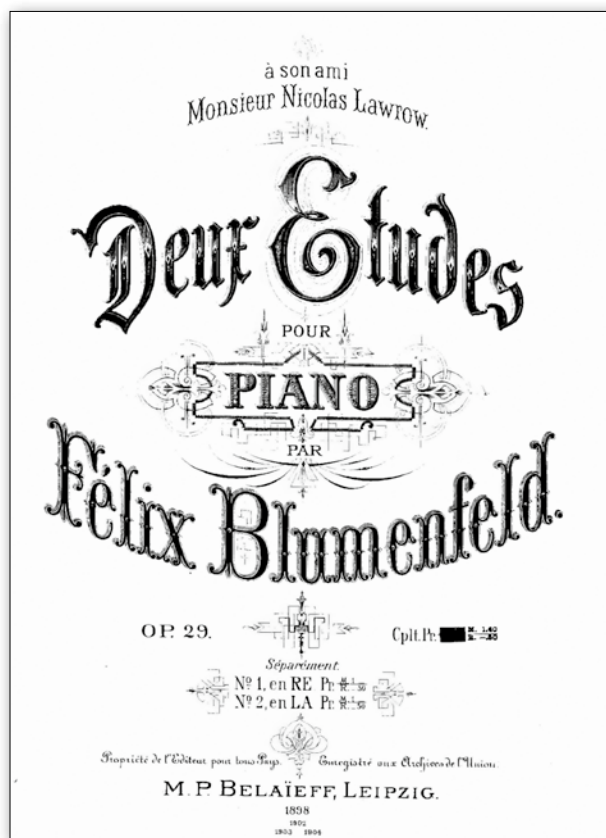
Пример 17. Соната-фантазия h-moll op. 46, I часть.

Пример 19. Соната-фантазия h-moll op. 46, III часть.

Наконец, нельзя не упомянуть Концертное *allegro* для фортепиано

с оркестром op. 7 Ф. Блуменфельда, которое В. В. Стасов называл одним

из «замечательнейших творений» композитора. Уже в этом раннем



сочинении можно во всей полноте обнаружить стремление молодого музыканта к широкой мелодической линии, драматизму, лирической воодушевленности.

В своих сочинениях Ф. М. Blumenfeld оставил большое количество указаний, позволяющих добросовестному исполнителю наиболее точно понять и донести до слушателя авторский замысел. Это многочисленные динамические, темповые, штриховые, педальные указания, а также ремарки, удивительно точно определяющие характер исполняемого эпизода.

Особое отношение композитора было к выбору тональности, который был вовсе не случайным. «Для меня самая весёлая и радостная тональность — ля мажор. Возможно, что это — от „Снегурочки“, которую я так люблю. Фа-мажор — мещанский строй. До мажор — мужественная

и бодрая тональность. Моя любимейшая тональность — фа-диез минор», — делился сам композитор.

В своё время фортепианные произведения Ф. Blumenfelda активно пропагандировали выдающиеся пианисты А. Н. Есипова, Г. Г. Нейгауз, В. Н. Дроздов. Сохранилась запись исполнения В. В. Софроницким «Двух лирических отрывков» ор. 47, а также записи Этюдов композитора в исполнении В. Горовица, М. Гринберг, В. Белова и С. Барера (они объединены на грампластинке «Ученики Blumenfelda», выпущенной фирмой «Мелодия» в 1990 году). Существуют воспоминания о замечательном исполнении сюиты «Из жизни танцовщицы» А. Наседкиным в 1988 году. Из последних звукозаписей сочинений Blumenfelda необходимо упомянуть запись Сонаты-фантазии ор. 46 и всех этюдов композитора

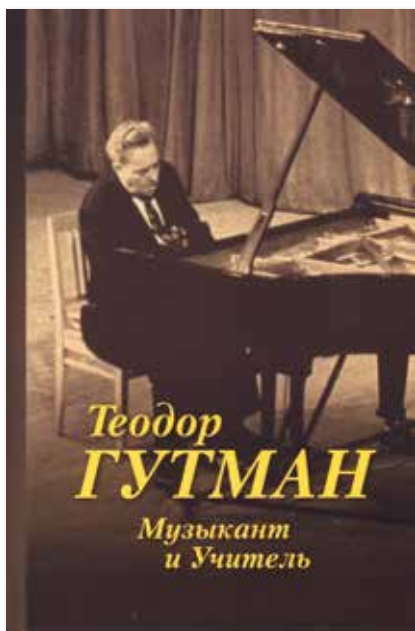
Д. Блюменталем, а также всех прелюдий и экспромтов Ф. Томпсоном.

В настоящее же время фортепианные сочинения Феликса Blumenfelda крайне редко звучат с концертной эстрады (исключение составляет лишь пара наиболее популярных этюдов). В связи с этим хочется привести цитату Я. И. Мильштейна — комментарий на статью Г. Г. Нейгауза «О репертуаре пианистов»: «Что касается пожелания, чтобы пианисты чаще исполняли забытые и полузабытые сочинения Шуберта, Брамса, Баха, Моцарта, Скарлатти и Гайдна, то оно в настоящее время в известной мере утратило своё значение. Эти композиторы сейчас достойно представлены в программах пианистов. К сожалению, этого нельзя сказать о произведениях русских композиторов. Многие „превосходные сочинения“ Лядова, Балакирева, Глазунова, Ляпунова, Blumenfelda, даже Скрябина по-прежнему мало играют на концертной эстраде». ■



Дмитрий ЕРШОВ  
Старший преподаватель  
кафедры специального фортепиано  
Петрозаводской консерватории

## «Чем больше опыт, тем меньше незыблемых истин...»



**Теодор Гутман:**  
**Музыкант и Учитель.**  
Собрание материалов. Ред.-  
сост. В. В. Тропп, Т. А. Зеликман.  
Челябинск, «Автограф», 2025. —  
424 с., ил., нот. Тираж 500 экз.

Заголовок этого материала — замечательное и очень характерное суждение Теодора Давидовича Гутмана (1905–1995). Один из ярчайших учеников Генриха Нейгауза стал одним из ярчайших учителей фортепианного искусства минувшего столетия. Его класс был полон, его идеи заражали учеников и коллег, его почитали Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс (передавший ему свой фортепианный класс после ухода из Московской консерватории) и многие другие выдающиеся музыканты. Он был настоящим классиком, — но вёл себя не как классик. С годами Гутман не потерял способности сомневаться, удивляться, открывать новое

и не абсолютизировать собственный опыт.

В 35 лет, ещё до Великой Отечественной войны, он уже был блестящим молодым профессором Московской консерватории (этому предшествовали годы работы в качестве ассистента, преподавателя, доцента), — а в 38 не смог туда вернуться: помешала антисемитская кампания 1943 года в ряде научных и культурных институций, ставшая следствием докладной записки начальника Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП (б) «О подборе и выдвижении кадров в искусстве». В 1960-е годы Теодор Гутман снова преподавал в консерватории — но уже недолго: хороша ложка к обеду, — в это время Теодор Давидович был уже признанным классиком педагогики, главой фортепианной кафедры Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Этому учебному заведению он отдал более полувека! В одном из интервью Гутман называл себя «педагогом до мозга костей». Его педагогическая система — неразрывное единство собственно педагогического и исполнительского начал. Именно Гутман внедрил новый педагогический формат — «урок без ученика» — гибрид лекции, собственно фортепианного занятия и концерта.

Сборник памяти Т. Д. Гутмана — «плод», созревавший 30 лет; к счастью, за эти годы он не перезрел, не усох, — стал лишь сочнее. *«Идея сборника воспоминаний об Учителе появилась у его воспитанников вскоре после ухода из жизни Теодора Давидовича в 1995 году. В 2005 году состоялся большой фестиваль, посвящённый его 100-летию.*

*На фестивале выступили многие ученики, собравшиеся в Москве (некоторые приехали не только из других стран, но и с других континентов), а завершился он круглым столом, где некоторые участники поделились своими живыми воспоминаниями. Там была уже определённо высказана мысль создать книгу, посвящённую Т. Д. Гутману. Лишь теперь, уже в преддверии 120-летия выдающегося Музыканта, эта идея воплощается в жизнь. Специально для данной книги написано 35 воспоминаний бывших учеников (...) Теодора Давидовича начиная со второй половины 1950-х (...) до середины 1990-х годов, до самого конца его жизни (воспоминания В. Монастырского написаны немного раньше и были впервые опубликованы в Израиле). Вместе с воспоминаниями учеников более раннего периода, которые, по счастью, сохранились в рукописи (Р. Кронер) или были уже опубликованы (Н. Сванидзе, М. Волкова), фрагментом из книги А. Майкапара {„Автобиографический роман“ — ред.}, а также недавним интервью с Н. Грубертом, они составляют последний, самый большой раздел книги. Его завершает расшифровка аудиозаписи круглого стола, в которой присутствуют также и воспоминания тех ушедших из жизни воспитанников нашего профессора, которые не успели их зафиксировать письменно (А. Скрипая, С. Сенкова, А. Исенко)... Большая часть материалов книги публикуется впервые» (предисловие «От составителей»).*

Помимо указанного, в книге — ещё три больших раздела: «Материалы к биографии» (включая письма Т. Д. Гутмана Г. Г. Нейгаузу, Е. Ф. Гнесиной); «Уроки Т. Д. Гутмана

(записи открытых уроков, статьи и другие материалы); «Статьи и высказывания о Т. Д. Гутмане», а также список записей и учеников Т.Д.

Книга о человеке, олицетворяющем фортепианную традицию «Гнесинки», стала общим делом гнесинцев и примкнувших к ним друзей. Помимо составителей, профессоров Владимира Мануйловича Троппа и Татьяны Абрамовны Зеликман, над изданием, редактурой, расшифровкой аудиозаписей, подбором иллюстративного материала работали многие люди, — все они поименованы в предисловии. Совершенно особый шарм изданию придаёт графический портрет Теодора Гутмана работы его ученицы, композитора и художника Юлии Масальской (2023 года).

Теодор Давидович Гутман никогда не был «влиятельным» профессором в том смысле, который это определение подразумевает в наши дни: речь идёт об умении и способности проталкивать учеников в победители конкурсов и коллекционировать эти победы, «пиарить» их (а значит, и себя). Как магнит, Гутман притягивал тех, кто хочет стать настоящим музыкантом, — и теперь его воспитанники концертируют и преподают везде и всюду, — начиная от родной Гнесинки и заканчивая почти всеми континентами. Надеюсь, читатель простит вашего рецензента, который не смог предпочесть те или иные материалы сборника: все они равного качества. Сделаем исключение лишь для очерка «Теодор Давидович

Гутман. Страницы биографии» В. М. Троппа. Внимательное чтение сравнительно небольшого текста откроет немало интересных подробностей, например, о раннем, киевском периоде жизни и творчества Троппа. Вот одна из них: «И, наконец, яркий след в памяти Т. Гутмана оставили незабываемые впечатления от игры молодого Владимира Горовица. Автору этих строк Т. Д. Гутман восторженно рассказывал об уникальном исполнении Горовицем сочинений Метнера — грандиозной Сонаты соль минор, ор. 22 и цикла «Картины-настроения», ор. 1».

Поздравим всех нас с появлением интересного, полного любви и гармонии сборника для неторопливого и счастливого чтения! ■



**Марина Смирнова.**  
**Фортепианная музыка**  
**Валерия Гаврилина для**  
**детей и юношества. СПб,**  
**«Композитор — Санкт-**  
**Петербург», 2024. — 100 с.,**  
**ил., нот.**

Книга доктора искусствоведения, профессора Санкт-Петербургской

государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и РГПУ имени А. И. Герцена посвящена детской фортепианной музыке Валерия Гаврилина (1939–1999). Она написана предельно просто и лаконично и предназначена, как представляется, прежде всего педагогам детских музыкальных школ, которые просто обязаны включать эти шедевры в программу обучения!

Одна из самых привлекательных особенностей творчества ленинградско-петербургского классика XX столетия — способность не просто к полноценному, но к яркому художественному высказыванию в произведениях для начинающих музыкантов. Когда-то Николай Мясковский написал об оратории «Песнь о лесах» Дмитрия Шостаковича: «Очень просто, но свежо и ярко». Вот это-то сочетание простоты и яркости поражает не только в Гаврилине, — во многих детских сочинениях советской эпохи: упомянутого Дмитрия Шостаковича и Сергея Прокофьева, Андрея Эшпая, Сергея

Слонимского, Родиона Щедрина, Карэна Хачатуряна, Сергея Разорёнова, Николая Ракова и многих других авторов. Об этом особенно задумываешься, когда слышишь (в качестве члена жюри конкурсов юных пианистов) некоторые халтурные подделки современных творцов. О высочайшем качестве лучших образцов фортепианной литературы для детей предшествующих эпох речь здесь не идёт — оно как бы оставляется за скобками.

В фокусе внимания Марины Смирновой — семь фортепианных циклов Гаврилина разных лет: «Детская сюита», «Танцевальная сюита», «Сказки», «Четыре настроения», «Пять пьес», «Портреты», «В концерте». Очерки предваряются вступительной статьёй, рассматривающей стиль Гаврилина в контексте языка, художественных тенденций музыкального искусства XX века. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



Рауф ФАРХАДОВ  
Доктор искусствоведения,  
председатель Ассоциации современной  
музыки, куратор фестивалей  
современной музыки. Автор четырех  
книг и более 150 статей по современной  
академической, электронной  
и джазовой музыке

---

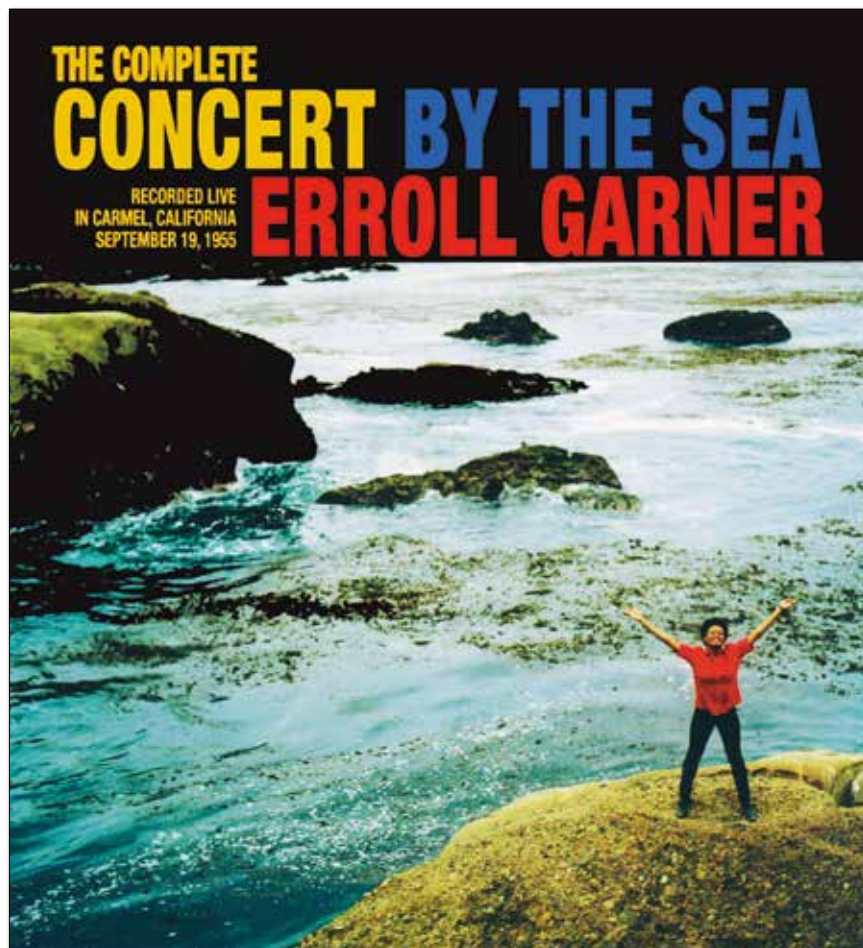
# erroll garner



# time is not his law

**Он** не был новатором уровня Телониуса Монка, Джона Льюиса, Бада Пауэлла, Сесилия Тейлора, Билла Эванса или Маккоя Тайнера. Как не являлся и первооткрывателем фортепианно-джазовых технологий и специфик. И уж вовсе не претендовал на нечто элитарное в джазе, созданное исключительно для эстетствующего интеллектуала и искушённого слушателя. Почему-то не числили его в значении гуру джазового пианизма или авторитета среди основоположников того или иного направления джазовой музыки. Его творчество скорее ассоциировалось с великими пианистами прошлого (Тедди Уилсоном, Джеймсом П. Джонсоном, Фэтсом Уоллером, Эрлом Хайнсом, Артом Тэйтумом), нежели с би-бопом, модальным или фри-джазом, которые доминировали в пору расцвета его жизни. Наверное, поэтому в его игре влияние страйд-стиля, „шагающего» фортепиано и суинга сказывалось сильнее и ощутимее, чем новации современных ему джазовых стилистик. Но мы видим в нём пианиста уникального дарования, самобытно-индивидуального стиля, оригинальной манеры игры. Говорить о нём просто как о пианисте высокого класса, типа Оскара Питерсона, думается, ошибочно и глубоко неверно. И вдвойне неправильно находить в нём истоки фортепианного поп-джаза, заполонившего пространства современных джаз-клубов, концертных и интернет площадок, дисков, альбомов и вновь набирающих ход виниловых пластинок.

Эррол Гарнер (1921–1977) — пианист родом из Питтсбурга, которого с детских лет бейсбол привлекал больше, чем фортепиано, который уже в три года барабанил по пианино обеими руками, который из-за



маленького роста (157 см) подкладывал на стул для удобства тяжёлые телефонные справочники и чья музыкальная память была столь невероятна, что позволяла запоминать наизусть любые объёмы и масштабы. Поэтому он не испытывал нужды обучаться нотной грамоте<sup>1</sup>, так до конца жизни и оставшись джазменом-слушателем. Последнее напрямую ассоциировало его с музыкантами нью-орлеанского джаза, также игравших по слуху и далёких от всего «нотного». Роднило его с отцами джаза и неумение писать и читать. Но, думается, сильнее всего сближало его с пианистами

<sup>1</sup> По рассказам фотографа, устроившего Гарнеру фотосессию, он в промежутках без всяких нот много играл Моцарта и Шопена, а коллеги Гарнера делились впечатлениями, как музыкант, вернувшись домой после концерта Эмиля Гилельса, легко повторил на память большую часть услышанной программы.

прошлого абсолютное доверие к своим рукам и пальцам, тактильному контакту с клавишами, когда не задумываешься, что и каким образом ты сейчас сыграешь, куда устремитесь полёт мысли и фантазии, а просто доверяешься рукам и пальцам, позволяя им самим творить, созидать и направлять дальнейший ход импровизационной игры и движения композиции. Наверное, поэтому, в музыке Гарнера не было особой дистанции между чувственным, интуитивным и интеллектуальным, логическим, между экспрессивно-эмоциональным и сдержанно-рациональным, между композиционно-спонтанным и композиционно-структурированным. Создавалось ощущение, что играя, импровизируя, пианист настолько доверяет, настолько сливается



Эрнест Маккарти

со своими руками и пальцами, что всё тут живёт, существует и звучит в одном естественно-образованном музыкальном пространстве-времени, где ничто ничему не мешает, где ничто ничему противоречит, ибо всё суть манипуляции пальцев и рук. Возможно от этого же безграничного доверия тактильному ощущению и контакту происходит совершенно феноменальная гарнеровская полиметрия-полиритмия. И не менее удивительная **оркестральность** фортепианной звучности. Об этом ниже.

Семилетним он солирует в детском ансамбле Sandy Kids. Став постарше, выступает на речных пароходах<sup>2</sup>. Годом к 16-ти начинает нечто более увлекательное — типа игры в местных, питтсбургских джазовых коллективах, при этом оставаясь на вторых ролях и уступая пальму первенства своему брату-пианисту Линтону... А пока Гарнеру, не знавшему ни нот, ни азбуки, местный профсоюз музыкантов не просто отказывает в членстве, считая, что самоучке ничего хорошего не светит, но и накладывает запрет на музыкальную деятельность в родном городе. А пока... Отправляясь в начале 1940-х в Нью-Йорк, явно обиженный, Гарнер даёт самому себе зарок, что настанет момент, он вернётся и сыграет так, что с ним не сравнится не только ни один пианист, но и ни один биг-бэнд.

Пожалуй, с Нью-Йорка, а точнее, с нью-йоркской 52 улицы, где было расположено немало клубов и баров<sup>3</sup>, можно вести отсчёт начала более серьёзной карьеры музыканта. И «серьёзность» эта впервые заявила о себе в трио контрабасиста Слэма Стюарта, к которому Гарнер присоединился в 1944–1945 годах. Не исключено, что именно от Стюарта

<sup>2</sup> При всей незначительности этих «пароходных» лет, Гарнеру удалось поиграть в оркестре Фейта Марабля, где некогда выступал и Луи Армстронг.

<sup>3</sup> К числу таковых отнесём Melody Bar, Jimmy's Chicken Shack, Tondalayo's ...

пианист перенял весьма необычную манеру подпевать себе во время игры<sup>4</sup>, придавая импровизационной мысли ещё большую энергию и импульсивность. Значимым приобретением для пианиста оказалось и то, что, помимо опыта ансамблевого музицирования, пришло осознание собственной индивидуальности и лидерских качеств. Пришла убеждённая необходимость попробовать себя как солиста, способного в одиночку справиться с любыми задачами и целями. Возможно, эта уверенность в самостоятельном пути позволила Гарнеру не особо считаться с современными ему джазовыми тенденциями, в частности, с господствовавшим тогда стилем би-боп. Думается, американский пианист мог бы, перефразировав Дьёрдя Куртага, сказать о себе: «Я не играю современный джаз!»<sup>5</sup>. И вместе с тем, его фортепианный стиль, как и музыка Куртага, мало с кем соотносим и сопоставляем. Это стало более понятно, когда Гарнер решил, наконец, играть solo, и его выступления собирали не только толпы поклонников джаза, но и известных в мире джаза людей, таких, например, как авторитетный критик, радиоведущий и пианист Леонард Фезер. Объявленный гениальным уже при жизни Чарли Паркер в 1947-м приглашает Гарнера поучаствовать в своём квартете и посотрудничать в своей ошеломляющей сессии Cool Blues. И в этой сессии, сколь бы вызывающе это не звучало, пианист, даже выступая больше в качестве «второго лица», не сильно уступает саксофонисту. При этом Гарнер не стремится угнаться за новациями боповского стиля с его ритмическими и гармоническими сдвигами, тональными прорывами,



Дензил Бест, Эл Кейси, Джон Леви

импровизационной многоходовостью, многосложностью, внезапностью перебивов и переходов. Нет, пианист верен себе, верен вещам из традиционного джаза, тому же суингу, страйду или технике блок-аккордов. И вместе с тем, нет-нет — да и пробивается в его игре нечто неуловимо боповское, нечто усложнённое и для традиции нехарактерное... Вот только всё это сквозь призму гарнеровского **физиологического** контакта с клавишами рояля, тактильного слияния на основе феноменологической гарнеровской оркестрово-фортепианной звучности. Кажется, у философа А. Лосева есть фраза о том, что весь античный мир — это власть тела. Так и здесь:

весь джазовый мир Гарнера — власть пальцев рук и клавиш рояля.

Обратимся к нескольким отдельным моментам гарнеровской игры и зададимся вопросом: как это возможно, если только не на каком-то биологическо-физиологическом кураже? Возьмём, к примеру, то, как пианист исполняет виртуозный пассаж — неважно, левой или правой рукой, причём пассаж, развёрнутый на пару октав и требующий отменного маневрирования, отретпированно-рефлекторного движения, мгновенного перекида-переброса пальцев, отточенной координации кисти и пальцев, гибкого, пластичного перехода одной игровой позиции в другую... Вот только вся

<sup>4</sup> Не секрет, что фирменным знаком для Слэма Стюарта являлось сочетание контрабасового арко и одновременное подпевание голосом на октаву выше. Эдакий вокальный флажолет как росчерк стюартовской игры.

<sup>5</sup> У Куртага: «Я не пишу современную музыку!».



Эдди Калхун

эта фортепианная акробатика буд-то мимо Гарнера, в стороне от гарнеровского пианизма. Когда воочию наблюдаешь, как музыкант исполняет стремительные двуоктавные пассажи, возникает ощущение то ли восхищения, то ли удивления, то ли оцепенения. Кажется, такое невозможно! Рука, пальцы Гарнера... не двигаются. Рука, пальцы Гарнера, кажется, зафиксированы в одном и том же статичном положении... Он играет сложные, развёрнутые пассажи, он совершает многооктавные пробежки по роялю, а пальцы и руки всякий раз не только не замечают переходов, перекидов, перекрещиваний, но, словно пребывая в одной и той же позиции, только-только

собираются начать пассажное движение. Как такое объяснить?! Порой джазмены употребляют термин «связанная техника». Но что это проясняет? У Гарнера вовсе никакой связанности, одна лишь перманентная фиксированность положения; у Гарнера техника — это вообще не вопрос. Техника для Гарнера — следствие, а не причина. Техника для Гарнера, скорее, конец, а не начало. А конец всегда легче и проще представить в причинно-следственном мире, нежели его начало. И конец всегда легче и проще подходит для любого объяснения. Потому и фортепианную гарнеровскую феноменологию часто сводят к «связанной технике», или просто к невероятной

технике. Тогда как единственное слово, применимое к игре Гарнера, — необъяснимость. Или же — «биологический пианизм». Отчего-то в связи с пианизмом Гарнера на ум приходит сравнение весьма далёкое. Из футбола. Точнее, из футбола бразильского форварда Роналдо, которого из-за его столь же, как и у Гарнера, необъяснимой игры прозвали Феноменом. Этот самый Феномен играл, как правило, с лишним весом, что для спорта уже нонсенс. И играл образом совершенно загадочным. Взяв мяч, бежал к воротам прямо, без зигзагов, не сказав сверхбыстро, не сказав отличаясь каким-то сверхдриблингом. Однако догнать его было невозможно, сбить с ног ещё затруднительнее, а защитники перед ним будто сами собой рассыпались по сторонам. Так он и прибегал к воротам, забивая чаще, чем промахиваясь. Ладно, оставим футбол. Перейдём к гарнеровскому фортепиано-оркестру.

В привычном нашем понимании, когда говорят, что у этого пианиста фортепиано звучит, как оркестр, мы представляем размах и силу рук, различные разнорегистровые туше и артикуляции, необычные по звучанию мелодии, аккорды, фактурные приёмы. Из-за этого возникает некое подобие оркестровых оттенков, одновременное сочетание в разных руках различных нюансов, прикосновений, разных штрихов и в конечном итоге различных тембральных оттенков.

У Гарнера же, как он сам говорит, есть 88 клавиш, есть 88 звуков, и это не случайность, ибо у того, кто все эти 88 придумал, по Гарнеру, «наверняка была какая-то идея». В случае с нашим пианистом оркестральность, могу предположить, есть то, что можно назвать чем-то вроде подсознания его фортепианной игры и звукоизвлечений. Предположу, что джазмен вряд ли подозревал, что в его пианизме, вбирающем в себя

принципы больших биг-бэндов суинговой поры, классического блюза и регтайма, страйд-пиано, одновременно присутствует лиризм Рахманинова, импрессионистическая красочно-гармоническая объёмность Дебюсси и Равеля, романтические эмоции Шопена и яркость Листа. Мечтательная балладность, близкая кул джазу, или внезапная взрывчатость бопа в сочетании со всем иным постоянно сопровождается ощущением некоего оркестрового пространства, некоей оркестровой ауры, окутывающей собой всё, что происходит и осуществляется внутри неё: будь то тема, гармоническая последовательность, аккордовая кладка, импровизационный ход или метроритмическая сбивка. Но что ещё более удивляет при не самой широкой гарнеровской образованности, так это его фантастическое чувство формы, Гарнер «импровизирует так же, как композитор планирует произведение»<sup>6</sup>. Сам же пианист говорил, что вся его оркестровость заключена в его слухе, который запоминает всё звуковое: от шума, грохота, шороха листьев деревьев, капель воды, дуновения ветра до ударов грома и вспышек молний<sup>7</sup>.

Ну как тут не вспомнить обещание, данное по следам обиды, что он вернётся в родной Питтсбург и зазвучит как целый оркестр. Поэтому он лишь усмехнётся, когда, спохватившись, питтсбургский профсоюз музыкантов в 1956-м примет его в свои ряды. К чему это, когда он признан профсоюзами более внушительными и влиятельными: в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе.

Есть ещё один, казалось, также необъяснимый момент в гарнеровской

<sup>6</sup> Цитата приводится со слов известного джазового критика и историка Алексея Баташёва, сказанных в одной из передач радиостанции «Маяк».

<sup>7</sup> Хотя ряд критиков, тот же Джордж Авакиан, истоки оркестровости гарнеровской музыки видят ещё и в могучем, почти двуоктавном охвате-растяжке его пальцев. Что также не лишено основания.

игре — его руки существовали совершенно автономно<sup>8</sup>. Они могли без всяких усилий исполнять два разных ритма или метра одновременно. Они могли, в правой, устроить сумасшедший гон октавами, а, в левой, неспешно, лирично выводить долгие мелизмы, морденты, фигурации и орнаментальные узоры. Они могли двигаться в несовпадающих темпах, когда одна рука играла только в медленных, а другая только в быстрых

<sup>8</sup> Гарнер даже расписывался то левой рукой, то правой. Что при его неграмотности смотрелось забавно.

темпах, при этом, резко и внезапно, всё поменять и переставить. Гарнер, порой, использовал левую руку в виде гитарно-аккордового сопровождения, активно, однако, варьируя ритмические акценты и создавая, таким образом, постоянные смещения-несовпадения с движением основной мелодической линии. Приём этот вполне можно было назвать «неравномерным» или «неправильным» суингом. Суингом *полиритмично-полиметричным* можно обозначить и ту манеру игры, когда правая рука пианиста



или тормозила, или ускоряла развитие музыки, всё время то чуть запаздывая, то чуть опережая аккордовую пульсацию левой. Это создавало эффект своеобразнейшего суингового раскачивания и колебания. Иногда казалось, что Гарнер словно любит, словно наслаждается этим эффектом, придавая ему определённую вальяжность и томность. И таких разноручных полиритмий, полиметрий, политемпов и полифактур в гарнеровском творчестве было великое множество<sup>9</sup>.

Отметим ещё, как при выступлениях в трио джазмен разнообразно разбавлял (насыщал, дополнял) суинг ансамблистыми сложными ритмическими вклиниваниями, близкими латиноамериканским танцам и песням. Да и вообще, видимо, играть в трио с Гарнером, для музыкантов, было делом не из лёгких. Мало того, что он заставлял их *джазовать* в строгих, чопорных смокингах и костюмах. Это не только было неудобно, поскольку ограничивало свободу движений и выражения эмоций, но и доставляло чисто телесные неприятности, ибо приходилось чаще менять рубашки, платки, галстуки и бабочки<sup>10</sup>. Но это ещё полбеды! Всякий раз вступления Гарнера превращались в некий ребус для его трио: следовало прочувствовать и поймать тот самый момент, когда пианист завершит свою развёрнутую и изменчивую импровизацию, предвосхищавшую главную тему, и вступить вовремя и синхронно.

При всём том, что Гарнер был ярко выраженным солистом-индивидуалистом, при всём том, что он вполне мог обходиться без инструментальной поддержки, заменяя собой и контрабасиста и ударника, самостоятельно свингуя в басу

и выбивая *четырёхбитовую* пульсацию, пианист значительное место отводил выступлениям со своим трио. Чаще всего с басистом Эдди Калхуном и барабанщиками Дензилом Бестом или Келли Мартином<sup>11</sup>. Иногда добавлялись латиноамериканские ударные инструменты. И хоть игру в трио, по сравнению, с гарнеровскими *сольными*, числят «вторым номером» его творческой карьеры, однако не следует забывать, что в трио Гарнер позволял себе те фортепианные эксперименты и опыты, которые, если они были не особо удачными, покрывались (микшировались) ансамблевыми ритмо-звучностями, а если получались оригинальными и интересными, использовались в сольных концертах и вечерах. Как не следует забывать и то, что своей наиболее коммерчески успешной концертный альбом *Concert by the Sea* 1955-го пианист выпустил с Калхуном и Бестом. Альбом этот в конце 1950-х являлся самым продаваемым джазовым альбомом.

Друзья и коллеги Гарнера (в частности, друзья из киноиндустрии, актёр-режиссёр Клинт Иствуд и режиссёр-актёр Вуди Аллен) шутили, что Гарнер часто играл с другими музыкантами лишь для того, чтобы под рукой всегда находился кто-то, кто мог бы записать на ноты пришедшую ему тему или небольшой мотив. Как бы там ни было, но именно благодаря друзьям, записавшим самую знаменитую гарнеровскую мелодию *Misty*<sup>12</sup>, она позднее стала и признанным джазовым 32-тактным стандартом. А ещё на мелодию *Misty* был написан текст Джонни Бёрка, и она вошла в репертуар как великих вокалистов — Эллы Фицджеральд, Бинга

Кросби, Сары Воан, Фрэнка Синатры, Ареты Франклин — так и великих джазменов — Дюка Эллингтона, Каунта Бэйси, Ахмада Джамала...

Несмотря на свой врождённый «биологический» пианизм, Гарнер был из тех, кого относят к трудоголикам. Порой создавалось впечатление, что его вообще мало что интересует в жизни, кроме своей непосредственной работы. Холостяк, полноценный мужчина, однако музыке предпочитающий обществу прекрасных дам, безразличный к бытовым заботам и хлопотам, большую часть жизни одиночка, стеснительный, несколько рассеянный и неуклюжий, разве что трепетно относящийся к своей собачке. Зато когда речь заходила о работе... О том, что Гарнер был способен за один день записать от одного до трёх дисков, знал любой продюсер и агент. И записывался практически без дублей. По воспоминаниям присутствовавших при гарнеровских записях, он не репетировал заранее, просто садился и играл, импровизировал пьесу за пьесу, композицию за композицией, тратя на каждую 5–6 минут. И, в итоге, за отведённое время записывалось на порядок больше, чем изначально планировалось. Так, вместо одного диска выходило два, а вместо одной пластинки издавался целый альбом. И что впечатляло особо — улучшить сыгранное новым дублем не имело смысла, столь качественно и профессионально всё звучало. Не случайно за то, чтобы заполучить Гарнера, соперничали ведущие тогда студии: RCA, MGM, ABC-Paramount, Mercury, Savoy, Columbia, Dial, EmArSy... Да и собственный лейбл — Octave — Гарнер не обижал. И также не случайно, что из всех джазменов легендарный театральный и музыкальный импресарио Сол Юрок в 1958-м первым выбирает именно Гарнера, приглашая к сотрудничеству и заключая с ним наиболее выгодные по тем

<sup>9</sup> Не случайно, его игру, помимо оркестровой, называли также двурольной.

<sup>10</sup> При этом, сам Гарнер, кажется, не испытывал никаких проблем, напротив, устраивая даже небольшое шоу, когда, по ходу игры, левой рукой протирает полотенцем пот, продолжая виртуозные пробежки в правой.

<sup>11</sup> Также периодически участниками трио Гарнера становились басисты Эл Холл, Джон Леви, Эл Лукас, «Ред» Коллендер, «Айк» Айзаакс, Уайатта Рутер; барабанщики «Спекс» Пауэлл, Хэл Уэст, Джо Харрис, «Шедоу» Уилсон, Фэтс Херд... В последние годы жизни, с 1970 по 1977, основным ансамблистом Гарнера был контрабасист Эрнест Маккарти, называвший пианиста своим «джазовым учителем».

<sup>12</sup> По одной из версий, это сделал пианист Херб Месик.



временам контракты. И уж во все не случайно, что с записи песни «Лаура» в 1946-м<sup>13</sup> имя Гарнера постепенно привлекло настолько пристальное внимание самых разных специалистов, его стали приглашать лучшие филармонии и залы мира, прежде снобистски игнорирующие джазовых музыкантов. Кливлендский музыкальный зал, «Таунд-холл» в Нью-Йорке, «Карнеги-холл» или амстердамский «Концертгебау» предлагают себя джазовому пианисту.

Не менее активно реализует себя пианист и в других областях, создавая музыку для кино и различных бродвейских постановок. И всё же, всё же... Вопрос, который не даёт однозначного ответа: почему Гарнера не относят

<sup>13</sup> Тираж этой записи получился для конца 1940-х просто исключительным — 500.000 экземпляров. И все они моментально были раскуплены!

к пианистам-новаторам и почему его слава, при жизни бурная и всеобщая, практически сразу померкла после его кончины? (Возродившись, правда, позднее и возродившись уже окончательно.)

Единственно, что могу допустить (без всякой, однако, категоричности): стиль, манера, характерность игры Гарнера на протяжении всей его жизни не претерпели заметных изменений, наглядно не развиваясь и пребывая в той же самой биологическо-тактильно-фортепианной стадии. Они — гарнеровские стиль, манера, характерность — словно не замечали веяний и достижений времени, не реагируя на то, что джаз и джазовый пианизм уходят вперёд, открывая иные перспективы, смыслы и возможности. И если к творческой жизни кого-то применим афоризм, что *время — это то, что никого и никогда*

*не ждёт*, то для гарнеровской музыки данный афоризм будет более чем уместен. Впрочем, не обращать внимание на время, не пытаться успевать за ним и не желать идти с ним в ногу — прерогатива великих и уникальных. А Гарнер именно из этой самой музыкальной породы.

В 1975-м из-за тяжёлой формы пневмонии он вынужден был оставить сцену. 2 января 1977-го его сердце остановилось в карете скорой помощи в Лос-Анджелесе. Ему было всего 55 лет... Но вот ещё вопрос: а что его ждало впереди? Ведь наступила ещё более радикально новая джазовая очевидность — время электронных фьюжна и джаз-рока.

Всему свой час, всему свой срок? И всё-таки, это не про Гарнера — музыканта, который всегда полагался на самого себя, вне зависимости от времён и эпох. ■





КЛАВИРТИН  
PIANOS

## ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



+7 495 777 69 34

[www.klavirtin.ru](http://www.klavirtin.ru)

FAZIOLI, Steinway & Sons, C.Bechstein, Petrof, Seiler, Kawai, August Forster, Grottrian Steinweg,  
W.Hoffmann, Ritter, Brodmann, Ritmuller, Николай Рубинштейн, Михаил Глинка

# IPCHAIN

ipchain.ru



## Сетевая инфраструктура доверия для сферы интеллектуальной собственности

Инфраструктурное решение для учета, управления  
и защиты прав на результаты интеллектуальной деятельности

IPE



n'RIS

ONLINE  
PATENT