



ЛЮ ШИКУНЬ:
«Самое тяжелое время
человек может пережить
с помощью великой
музыки»

12+



Ежеквартальный журнал. 2021 год

Все о мире фортепиано

Piano



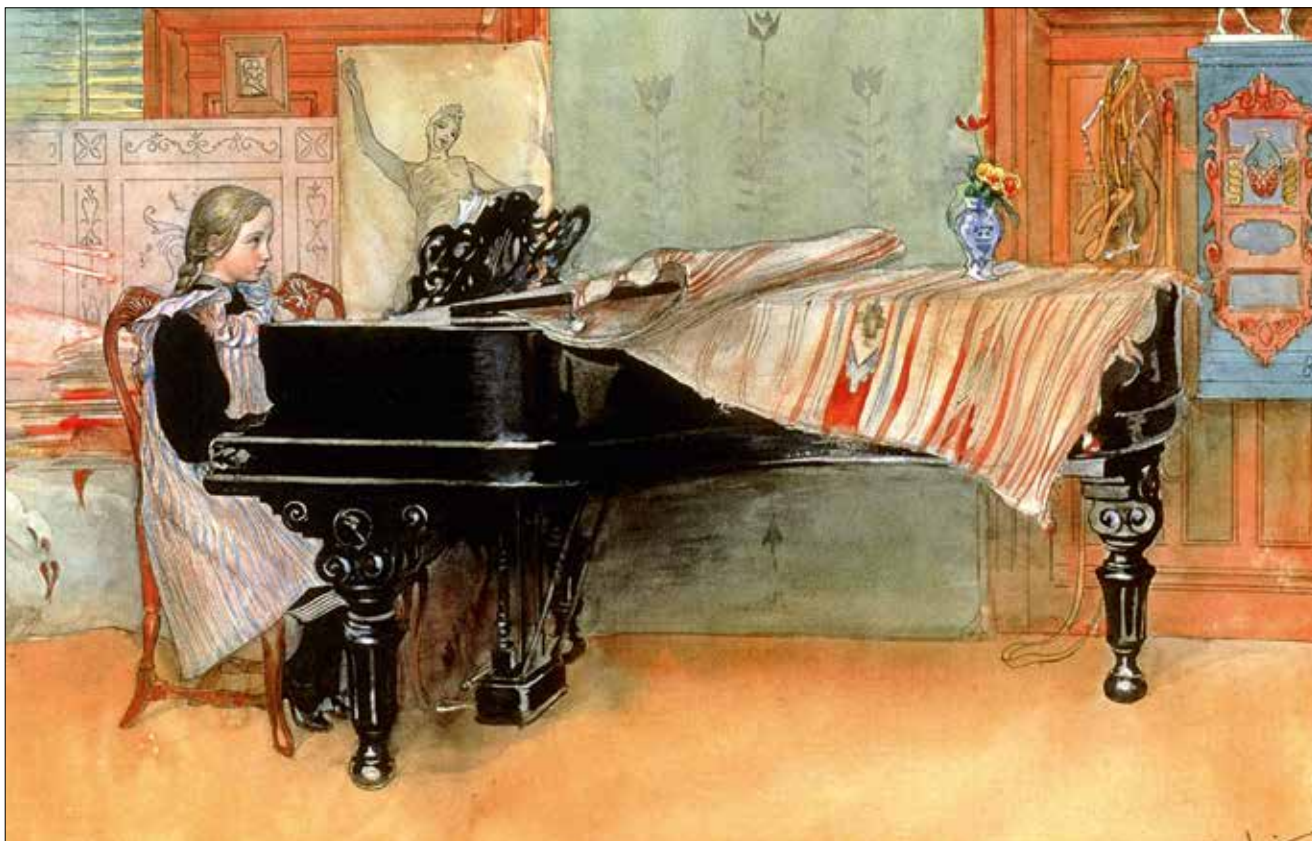
www.pianoforum.ru

форум



№ 4 (52), 2022
Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

Рiанофорум



Карл Ларсон. «Сюзанна за роялем». 1917

ИЗДАТЕЛЬ



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОНД
КУЛЬТУРНЫХ ИННОВАЦИЙ
«ПЕТР 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 верстка
Александр АРЬКОВ

Фото на обложке
Евгений ЕВТЮХОВ

Адрес для корреспонденции:
125009 Москва,
Брюсов пер., 2/14, стр. 8
Тел.: +7 (495) 507 9281

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.

ИСТОРИЯ

4

Герой не нашего времени

ПЕРСОНА

14



Лю Шикунь:

«Самое тяжелое время человек может пережить с помощью великой музыки»

32



Анна Цыбулева:

«Надо не только работать и выгорать, а жить»

52



Герман Уколов:

«Стул пианиста – это и трон, и скамья подсудимых»

КОМПОЗИТОР-ПИАНИСТ

98



Фортепиано

Александра Скрябина

и амплуа «скрябиниста»

РЕПЕРТУАР

64



Три концертных этюда

Валерии Бесединой

ПОРТРЕТ

68



«Пианист-террорист»:

Фридрих Гульда

СОДЕРЖАНИЕ

МАСТЕР-КЛАСС

24



Михаил Плетнев:
maestro al cembalo

62



**Две ипостаси Мирослава
Кулатышева**

ФЕСТИВАЛЬ

40



В честь Эмиля Гилельса

74



Музыкальный Сириус

86



Игорь Левит:
свобода и мастерство

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

78



Жизнь яркая и краткая:
Леонид Максимов
(1873-1904)

КОНКУРС

94



Партитуры – с листа



Читателя может смутить транскрипция знаменитой лермонтовской формулы в заголовке предлагаемого материала. Речь действительно о событиях и герое не нашего времени, речь о забытых деяниях, имевших историческую значимость. Деяния эти отстоят от нашего времени на несколько десятилетий, но служат разительной смысловой альтернативой тенденциям сегодняшнего дня. И образ инициатора этих деяний тоже разительно контрастирует политическим персонам современного Запада.

Память, одухотворенная волей, делает прошлое частью настоящего. История, история... Чего только не говорят о науке под названием «история», о зыбкости исторических описаний и трактовок. Говорят, что бог не может изменить прошлое, а историки — могут. Наполеон вообще считал всю историю ложью, с которой все согласны. Сегодня так называемое «переписывание истории» в мейнстриме «научных» усилий. Вспоминается крылатое выражение Поля Валери: «Вот теперь у нас другое будущее». Сегодня мы с изумлением узнаем, что у многих исторически центральных фактов иное настоящее. Кроме того, этот «мейнстрим» выводит из пределов актуальности все вообще недописанное и недосказанное, но хранимое в памяти и ожидающее волевого призыва. А таких моментов немало, особенно в истории культуры и музыкальной истории в частности. Наверное, может быть принята мысль о том, что история сродни искусству, поскольку неизбежно включает компонент интерпретации. Конечно, имеется в виду история писаная. В ней две составляющих: фиксация (описание) факта (это относительно объективная часть повествования) и пояснение (трактровка) причин, следствий, социально-исторического значения

etc. (та самая субъективно интерпретируемая часть исторического повествования).

Но есть еще одно субъективно отнесенное свойство «научной истории». Это сама селекция исторических фактов, наделенных акцентно выраженной символикой времени. Такими фактами, пропущенными в известных исторических описаниях времени, являются грандиозные фестивальные акции, осуществленные в 80-е годы в ФРГ и в СССР — беспрецедентные события времен холодной войны, результат воплощенного стремления к культурной интеграции. Эти страницы истории 40-летней давности — ярчайший антипод в отношении тех культурных интенций, которые охватили западный мир сейчас.

Сегодня так называемый Запад живет под знаком официального провозглашения русофобии. Это чисто политический прессинг, воспитание ненависти, и сама по себе подобная программа содержит знак энтропии разума. Можно предположить возникновение различных фобий на векторе сугубо политическом как неприятие политических (идеологических) тенденций, однако никогда еще в истории разного рода противостояний духовное наследие тех или иных народов разных эпох не объявлялось «запретной зоной». Это нововведение (как символ политического одичания ментальности) случилось в век интернета, что в сущности делает недостижимым результат. Вовлечение в орбиту неприятия и даже ненависти всей русской культуры (в том числе и музыкальной) делает пропаганду на векторе русофобии просто уродливо-безмозглой и лишенной каких-либо исторических корней и предпосылок.

А предпосылки остро альтернативные. Всем давно очевидно, что Россия замыкает условный Северный культурный пояс планеты и, начиная с XIX века, выступает паритетной



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

и континуальной силой в развивающемся становлении культуры в северном поликонтинентальном пространстве. Попытка вынуть и изолировать русскую часть культуры Пояса — это, как говорят юристы, покушение с неподобающими средствами. Конъюнктурно зависимая и всегда эмоционально искусственная и прагматичная политическая пропаганда не в состоянии преодолеть то, что Гегель называл «истинной в чувственной форме».

Но дело даже не в ценностях глубокой исторической ретроспективы. Дело в опыте культурного общения в близком прошлом. Упомянутые выше фестивали 80-х случились впритык к тектоническим сдвигам в истории стран Северного культурного пояса (объединение Германии, крушение советской империи, исчезновение блоковых военных противостояний). Все это словно затмило то, что происходило в сфере Культуры, т. е. за пределами большой политики.

Но именно сейчас издали видна благотворная связь политических и культурных процессов. Последние служили чем-то вроде «вочеловечения политики» и чувственным доказательством единства интеллектуально-духовной платформы людей по разные стороны военно-политической рубежности.

В наше время, в эпоху интеллектуального оскудения гуманитарной сферы жизни особенно важным





может оказаться исторический опыт прилегающего прошлого. Он возник вроде бы как естественный ответ на «зов времени», но всякий опыт начинает формироваться волей конкретного инициатора.

Култ личности в политике и в искусстве — качества, противоположные и по функции, и по конечной результативности. В политике это предтеча социальной катастрофы и исторического тупика. В искусстве же култ творческой личности не просто возможен, но ожидаем как благотворная необходимость, как собирательный символ времени. Политика не терпит множества единовременных култов, а искусство (особенно музыка!) настаивает на этом, учитывая необходимое сложение разных сфер деятельности для воплощения конечного результата.

Взгляд на историю и эволюцию художественной культуры фиксирует прежде всего «культовые» фигуры создателей художественных ценностей и очень часто оставляет за чертой внимания тех, без организующих усилий и призывной воли которых эти ценности не могли бы возникнуть вовсе. А уж если говорить о межгосударственных культурных контактах, о пан-европейской культурной интеграции, то эти процессы в сущности целиком во власти не творцов, а именно организаторов культурной жизни больших сообществ. Как ни странно, здесь решающим фактором становится личная организующая инициатива, инициальная роль личности, формирующей образ крупного события межнациональной значимости.

Сама метода воспитания ненависти, охватившая западный мир, конечно же, должна акцентировать погашение роли культурного фактора — самого обаятельного противника воинствующей политической прагматики. Целая череда политических деятелей Запада выстроилась в очередь с заявлениями о вредности

русской культуры вообще. И подумалось, что на фоне оживления (и прагматического призвания) подобных фобий весьма уместно вспомнить образ западного деятеля, организатора, быть может, самых впечатляющих и масштабных акций, экспонирующих русскую музыкальную культуру (творчество и исполнительство XX в.) в десятках городов ФРГ (Северный Рейн-Вестфалия). Это были фестивали с полносезонным сроком воплощения. Они были замыслены, инициированы в Германии и в СССР и по сути осуществлены волей одного человека, предчувствовавшего их грандиозный успех как следствие общности культурного пространства, которую (общность) он также ощущал со всей очевидностью.

На фоне глупцов, отрицающих гуманистическую константу культурных ценностей, он являлся нам из прошлого в роли деятеля-философа, осознавшего соединяющую народы роль этой самой константы. И мне захотелось представить образ и спектр деяний человека Запада минувшей эпохи, человека, занятого строительством культурного пространства, призванного к объединению, а не к размежеванию художественных ценностей. Это нарицательный образ культурно-политического деятеля минувшей эпохи, альтернативно соотносенный с текущим временем истории, и текст этот — не воссоздание истории ни в виде полнопредставленных фактов (этому следует посвятить отдельное исследование), ни в виде объемных интерпретирующих комментариев. По сути это мемуаристика в чистом виде, работа памяти, возбужденной волевым призывом. Призывом к благородству и гуманизму на фоне интеллектуальной энтропии и потери этоса.

Сегодня, вспоминая 80-е годы, десятилетие, предшествовавшее воссоединению Германии, я понимаю,

насколько важно было разогреть атмосферу взаимных симпатий, создать чувство духовной близости (и это в разгар холодной войны!), преодолеть вульгарное идеологическое противостояние. Стремление к этому стало очевидным знаком всеобщего потепления и виделось предусловием позитивных тектонических сдвигов в политике.

Сближение в сфере культуры мыслилось как первая и важнейшая со-

в культуре между СССР и ФРГ послевоенного образца.

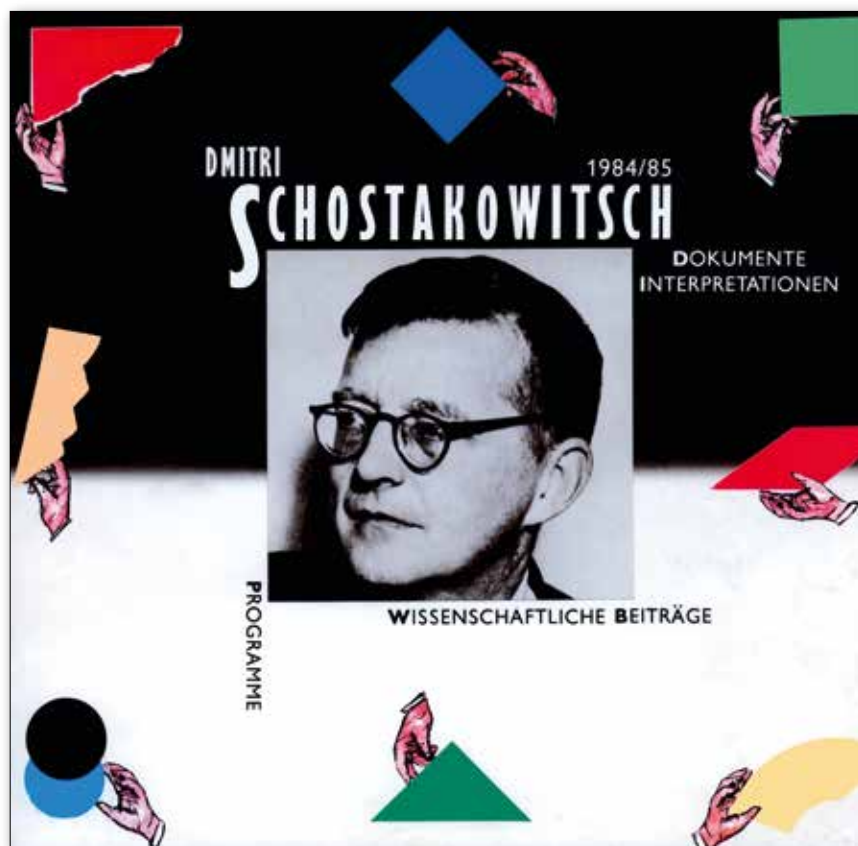
Таким человеком стал **Конрад Александр Шиллинг**, руководитель Департамента культуры города Дуйсбурга. Доктор Шиллинг в самом начале 80-х годов осуществил в Дуйсбурге и других городах земли Северный Рейн-Вестфалия совместно с Венгрией большой музыкальный фестиваль, посвященный Беле Бартоку. Опираясь на этот опыт, он

людей того времени его музыка была голосом совести и правды. На Западе он числился чуть ли не диссидентом, но у себя на родине, несмотря на гонения советского официоза, в обществе почитался как музыкальный гений. Широкая экспозиция его творчества в Германии совместными усилиями советских и немецких музыкантов означала бы не только фронтальный показ богатейшего творческого наследия Шостаковича как одной из вершин русской музыки советского периода. По замыслу доктора Шиллинга, это также могло стать новым знаком в системе культурных связей СССР и ФРГ, акцией, отмеченной новой температурой доверия.

Так оно и получилось. Но достижение результата в 1984 году стало следствием совершенно необыкновенной предварительной работы. Необыкновенной для нас, советских представителей, приступивших в 1982 году вместе с доктором Шиллингом к совместной работе по организации грядущего культурного события.

Меня, как автора книги о Шостаковиче, Министерство культуры СССР определило на должность главного эксперта с советской стороны по составлению программ и подготовке научного симпозиума. Наша «переговорная» группа состояла из трех человек (кроме меня — два представителя Минкульта). Первая встреча с Конрадом Шиллингом была довольно-таки обескураживающей: он для начала предложил экскурсию по городу Дуйсбургу. Это потом мне пришла в голову мысль, что он сразу же решил обозначить главное в нашем общении: долгосрочность и регулярность множественных встреч в Дуйсбурге — столице будущего фестиваля. Он сразу намекнул: организаторам следует знать город грядущего события.

А город был весьма примечателен. Значительную (если не большую)



ставляющая целостного процесса политического потепления, как знак новых политических веяний, сигнал к повороту в основах мировосприятия. Но кто-то должен был взять на себя миссию организатора, идеолога, создателя методов и форм подобного сближения. Кто-то должен был предложить идею крупнейшей резонирующей акции, способной стать в определенном смысле символом нового модуса отношений

предложил провести в той же земле ФРГ еще более грандиозный фестиваль, посвященный Дмитрию Шостаковичу, совместно с СССР. Идея была превосходна. Покинувший наш мир в 1975 г. Шостакович еще при жизни был признан крупнейшей художественной фигурой XX века. Многие в его творчестве символизировало идею сопротивления в целостном культурном контексте тоталитарного государства. Для советских

часть населения представлял рабочий класс (на заводах, примыкающих к городу, выплавлялось 50% стали всей Западной Германии). Одновременно это был один из центров культуры земли Северный Рейн-Вестфалия. Скоро мы поняли, что этому второму качеству город обязан, быть может, в первую очередь своему директору Департамента культуры. Великолепная оперная сцена (филиал Deutsche Oper am Rhein), огромный концертный зал (Mercatorhalle) с должной акустикой — все это любовно было представлено в первой же экскурсии. Доктор Шиллинг с самого начала подчеркнул: это не просто большие музыкальные залы. Это наполняемые залы. Он сообщал об этом не без гордости, понимая, очевидно, и собственную роль в достижении такого успеха. Сразу стало понятно: он внушает нам, приехавшим из огромного мегаполиса, мысль о том, что небольшой Дуйсбург может стать столицей беспрецедентного фестиваля, программы которого, к тому же, разносятся чуть ли не в 30 городов Земли, но Дуйсбург при этом объемлет все важнейшие события. И аудитория города к этому готова. Тогда мы не сразу поверили, что это возможно, но будущее превзошло даже его прогнозы. И теперь, по прошествии многих лет я понимаю, какую художественно-просветительскую работу проделал этот человек в рабочем городе, подготовив аудиторию к восприятию сложнейших симфонических, камерных и музыкально-театральных полотен одного из корифеев музыки XX века.

Характерность облика Конрада Шиллинга познается как бы постепенно, в ходе контакта. Его овальное лицо с почти неуловимым восточным оттенком в разрезе глаз, с чуть припухшими веками, это лицо освещалось совершенно особым взглядом, передающим изменчивую гамму реакций на ход беседы. Его взгляд — то ироничный,

то выражающий предельное, порой настороженное внимание, то светящийся убеждением, императивной суггестией, говорил не меньше, чем его интонация. Позднее, в ходе общения по мере возрастания чувства доверия в его взгляде стали читаться эмоции дружеского расположения. И все же легкая ироничность — главный эмоциональный знак выражения его лица. Именно она сохранилась в памяти как преобладающий

директивы, а мы должны были транслировать все это Конраду Шиллингу. Директивы нередко были совершенно идиотскими и почти невыполнимыми. Конрад сразу же уловил главное: я в сущности выступаю как его единомышленник. Мы оба поняли: для нас фестиваль дороже предрассудков, но в Министерстве действовала обратная шкала ценностей. Следовало искать компромиссные решения, и они были най-



оттенок образа.

Надо признать, что основания к настороженности и ироничности восприятия многих «переговорных постулатов» были. Ведь мы предстали перед ним как представители советского официоза того времени, обязанные сообщать идеологические импульсы нашего Министерства культуры, насквозь пропитанного идеологическими предрассудками. Министерство «спускало» нам

дены. Чего стоил, к примеру, запрет Министерства на участие в фестивале сына Шостаковича — Максима, считавшегося злостным эмигрантом, беглецом. Мы должны были передать распоряжение вообще не допускать его в залы, где объявлены программы фестиваля музыки его отца. Я сказал тогда Конраду: «Это нарушение прав личности, и надо найти компромисс». Вот здесь его ироничность — можно сказать, негодующая



© Uwe Köppen

ироничность — выплеснулась полной мерой. Тезис «у нас так не принято» сопровождался сообщением о том, что все образуется в режиме компромисса. Так и получилось: Максим приехал на один из ключевых концертов фестиваля, наша большая делегация с ним очень мило общалась, но в прессе это не было отражено, и на эстраду в качестве дирижера он не выходил.

Не менее скандальным выглядел запрет нашего Министерства на упоминание имени Мстислава Ростроповича, и уж конечно не могло быть речи о его участии в фестивале. Надо было видеть взгляд Шиллинга — смесь иронии с подозрением в слабоумии. Но и здесь был найден выход. Имя Ростроповича многократно фигурировало в перечне дискографии, но на афишах фестиваля оно не появилось. С самого начала моего общения с Конрадом Шиллингом я понял, что он прирожденный лидер в любом организационном процессе. И дело не только в немецкой пунктуальности. Мысль и инициативы доктора Шиллинга проникали во все звенья фестивальной структуры. Его широкая гуманитарная эрудиция и великолепная интуиция позволяли ему ориентироваться даже в тех сферах, где он не имел предметного образования. Чувствовалось, что он подготовился к переговорам по теме «Шостакович». Он знал и о гонениях на композитора, знал и печальную судьбу отдельных произведений. Он знал, что Восьмой квартет был написан в Горише (под Дрезденом), что ор. 87 — это авторский резонанс на Баховские торжества в Лейпциге 1950 г. Ему была известна судьба Четвертой симфонии и оперы «Леди Макбет Мценского уезда». В идеале он стремился к воспроизведению в фестивальных программах всего творческого наследия Шостаковича, к представлению полного собрания сочинений, включая даже музыку к фильмам и незавершенные опусы.

Ему не удалось полностью воплотить замысел и достичь идеала, но он вплотную приблизился к нему в конечном воплощении. Он заказывает замечательному польскому композитору Кшиштофу Мейеру завершение оперы «Игроки» (по Гоголю), и эта работа украсила программы фестиваля в трех городах. Каким-то образом в нем счастливо соединились ученый, просветитель и издатель. К тому же он трактовал музыкальный фестиваль как некий парад культуры. Художественная выставка в главном музее города, семинары и лекции, развернутый научный симпозиум, наконец, — издание различных материалов и книг по следам события, охватившего 30 городов и период от сентября 1984 по февраль 1985 года. Спланировать все это как гарантированную в воплощении структуру — сверхзадача, в решении которой участвовали многие, но центральным элементом процесса был Конрад Шиллинг. Это был его замысел, и без него он не мог бы осуществиться никогда.

Незабываемы наши многочисленные встречи в Дуйсбурге, Кельне (этот город стал переговорным дублером Дуйсбурга) и в Москве. В руках у Шиллинга всегда стопка маленьких желтых листочков. На каждом — конкретная тема обсуждения. Определенные листочки убывали, но прибывали новые, и если стопка становилась толще, это означало прирост нерешенных вопросов. В этом случае взгляд Конрада менялся, становился более жестким, а в интонации речи возникали императивные нотки. Во всех задержках виновата чаще всего была наша сторона, и это различие «темпа реакций» на возникающие необходимости раздражало его. По мере убывания толщины стопки желтых листочков его речь обретала подчас дружеские интонации.

Он несколько раз был гостем моего дома. Чувствовалось, что ему

предельно интересно познавать иной мир, представляемый как чуждый, но неожиданно открывающий объединяющее сходство. Он живо интересовался обликом моей квартиры, именами художников, создавших картины, висевших на стенах моего жилища, с детским любопытством реагировал на гастрономические оттенки русской кухни. Я чувствовал его дружеское расположение и внутренне гордился этим постепенно вызревавшим дружеским контактом. Подобные отношения позволяли быть откровенным и быстро достигать согласия там, где обычно дело застревало.

Фестиваль, посвященный Шостаковичу, оказался явлением феноменальным. Прежде всего, для Германии. Десятки тысяч слушателей и сотни немецких музыкантов предметно познакомились с творениями композитора, признанного миром в значении летописца своей эпохи. Сотни музыкантов из Москвы и Ленинграда также представляли в программах фестиваля музыку Шостаковича и смогли ощутить высшую меру искренней заинтересованности немецких слушателей, быть может, самых благодарных и чутких слушателей в мире. Для Германии это стало распахнутым окном в Россию. Пока что только в музыкальную Россию. Конрад Шиллинг почувствовал перспективу на найденном пути и уже в конце фестиваля Шостаковича принял со мной обсуждать возможность учредить фестиваль Прокофьева. Я предложил объявить фестиваль Прокофьева и музыки из СССР, и мы решили, что целесообразно параллельно готовить мега-фестиваль в СССР на тему «Музыкальная культура ФРГ». Конрад сразу же принял эту идею, транслировал ее во все необходимые инстанции ФРГ и СССР, и подготовка обоих фестивалей закипела.

Нет смысла подробно описывать Фестиваль Прокофьева и музыки

из СССР. Скажу только, что его масштаб превзошел даже фестиваль Шостаковича. В нем участвовали уже не только представители Москвы и Ленинграда, который в ходе подготовки фестиваля вернул себе историческое имя Санкт-Петербург. Фестиваль призвал участников из разных столиц СССР. Чего стоил только приезд грузинской оперной группы из Тбилиси. Опера Гии Канчели — на то время крупнейшего грузинского композитора (который сегодня признан одним из самых ярких композиторов современного мира вообще) — была восторженно принята немецкой публикой. Не менее заинтересованный отклик получили симфония выдающегося украинского композитора Валентина Сильвестрова и многие другие сочинения, показанные в программах. Наследие гениального Прокофьева было представлено почти так же полно, как и музыка Шостаковича в предшествовавшем фестивале, притом на самом достойном исполнительском уровне. Музыковедческий симпозиум, в котором участвовали наиболее именитые представители научного мира Германии и СССР, масштаб публикаций — все это оказалось еще более внушительным даже по сравнению с фестивалем, посвященным Шостаковичу.

Быть может, самым удивительным из проявившихся тогда качеств Конрада Шиллинга было доверие. Конечно, исключительно к тому, кого он определил другом. Помнится, что параллельно с подготовкой Фестиваля Прокофьева и музыки из СССР он каким-то образом включился в разработку ближайшего клавирного фестиваля в Руре и обратился ко мне с вопросом, не смог ли бы я посоветовать ему какое-либо композиторское имя для громкой и неожиданной премьеры на этом знаменитом фестивале. Я предложил сочинения своего отца — 24 прелюдии и фуги, созданные в каторжном

сталинском лагере в 1937–39 годах. Имя моего отца тогда никому не было известно, и сочинение это было великой тайной для всех. Это сейчас оно триумфально экспонируется на самых авторитетных концертных эстрадах, в программах фестивалей (прежде всего, в Германии). А тогда Конрад не мог узнать о нем ничего. Композитор этот не был известен в самой России. Качество его музыки было совершенно непредставимо. Но он поверил мне. Произведение Задерацкого-старшего так и не было исполнено в программах Рурского фестиваля (не нашлось пианиста), но Конрад выставил его портрет в ряду лиц, вошедших в программы с премьерными показами новых сочинений.

Следует понимать, что страна наша в ту пору переживала удручающие сознание экономические трудности. Это было начало горбачевской Перестройки, великий переход. Голые прилавки магазинов, тотальный дефицит всего, устрашающие денежно-валютные законы, преобладание бедности, все еще действующие запреты на свободный выезд из страны — вот реальный «аккомпанемент» Перестройки. В этой ситуации доктор Шиллинг приглашает в ФРГ сотни советских музыкантов, ученых, деятелей искусства. Он приглашает их в страну изобилия, в страну, разомкнутую в мировое культурное пространство. Нет смысла подробно обсуждать психологическую и философскую значимость подобного деяния. Но была и другая сторона этого явления. Мир знал о трудностях, переживаемых людьми, попавшими в фазу исторического слома (который, правда, еще только грезился). Я был свидетелем крайнего удивления немецких слушателей высочайшим качеством исполнительского искусства, вообще смысловой энергетикой музыкально-художественной мысли, заложенной в искусстве страны, переживавшей глубочайший

кризис сегодня, а в прошлом — страны «катакомбной» культуры.

Но высшим достижением доктора Конрада Александра Шиллинга я считаю то грандиозное событие, которое развернулось на гигантском пространстве СССР в последний год существования этой страны во всех крупнейших городах и во всех столицах «союзных республик». Я имею в виду фестиваль 1990–91 г.г. под титулом «Музыкальная культура сегодня» — Фестиваль Федеративной Республики Германия. Для пространства СССР это явление стало подлинным «окном в Европу», когда бесценно на концертные и театральные эстрады городов СССР хлынул поток новейшей музыки, в том числе, остроавангардной направленности. Шиллинг уже не был главным организатором этой грандиозной акции. WDR, видные музыковеды Германии подключились к процессу подготовки не только многодневного симпозиума, прошедшего весной 1991 г. в Ленинграде, но и программ фестиваля для разных городов СССР. Однако Шиллинг не только не был отстранен от обсуждений перспективы события, но каким-то непостижимым образом оставался на авансцене происходящего. С нашей стороны к переговорной группе подсоединился мой друг — композитор Игорь Кефалиди, и мы общались главным образом с двумя персонами — с музыковедом Ульрихом Дибелиусом и с доктором Шиллингом, без направляющих рекомендаций которого мы не могли обойтись никак. Для меня подобный контакт с Конрадом был уже традицией. Я чувствовал, что без его совета трудно ориентироваться во многих сюжетных перипетиях сложнейших переговоров. В ходе подготовки этого беспрецедентного фестиваля доктор Шиллинг был чем-то вроде «теневого дирижера», которому к тому же принадлежала честь предложения самой идеи фестиваля. Да и сам фестиваль

всеми, кто его готовил, воспринимался как «резонансная акция» — некий ответ на свершившееся ранее в земле Северный Рейн-Вестфалия. Резонансная акция охватила почти всю огромную территорию СССР, произошла на самом рубеже исторического перелома и стала своеобразным сигналом перехода нашей страны в новый эон. Сигналом от имени Культуры, которая первая задышала воздухом перемен.

Сейчас я с удивлением вспоминаю те (уже далекие!) времена первого просветления, когда на сценах наших залов развернулись постановки опер Г. В. Хенце и Б. А. Циммермана, целый парад сочинений К. Штокхаузена, В. Рима, Й. Хеллера, В. Кильмайера, Б. Блахера, Х. Лахенманна, М. Кагеля и многих других, считавшихся в СССР адептами крайнего авангарда — вечного объекта одиозной критики от имени адептов «социалистического реализма». Это был прорыв, и я всегда помнил, что первым импульсом к нему была инициатива Конрада Александра Шиллинга учредить фестиваль, посвященный Шостаковичу. Это было начало большого культурного движения. Вторым и решающим толчком стало его предложение о германском фестивале в СССР. В суеде великих перемен стали забываться крупные культурные деяния прошлого. Стали забываться и личности, чья инициальная воля стала предисловием исторически значимых событий. Стал забываться и сам опыт контакта. А зря, ибо спиральное движение исторического времени по-прежнему (но в иных значениях) содержит колебания сближений и отдалений стран, народов, теперь — на уровне континентов. А Культура по-прежнему остается надежным помощником человечества в его земном самосохранении, остается инструментом контакта, фундаментом надежд на грядущее устройство гармоничного мироздания. ■

РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ



ЧЛЕН МЕЖДУНАРОДНОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО СОВЕТА



ЧЛЕН ЕВРОПЕЙСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО СОВЕТА

В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ВОСЕМЬ ГИЛЬДИЙ:

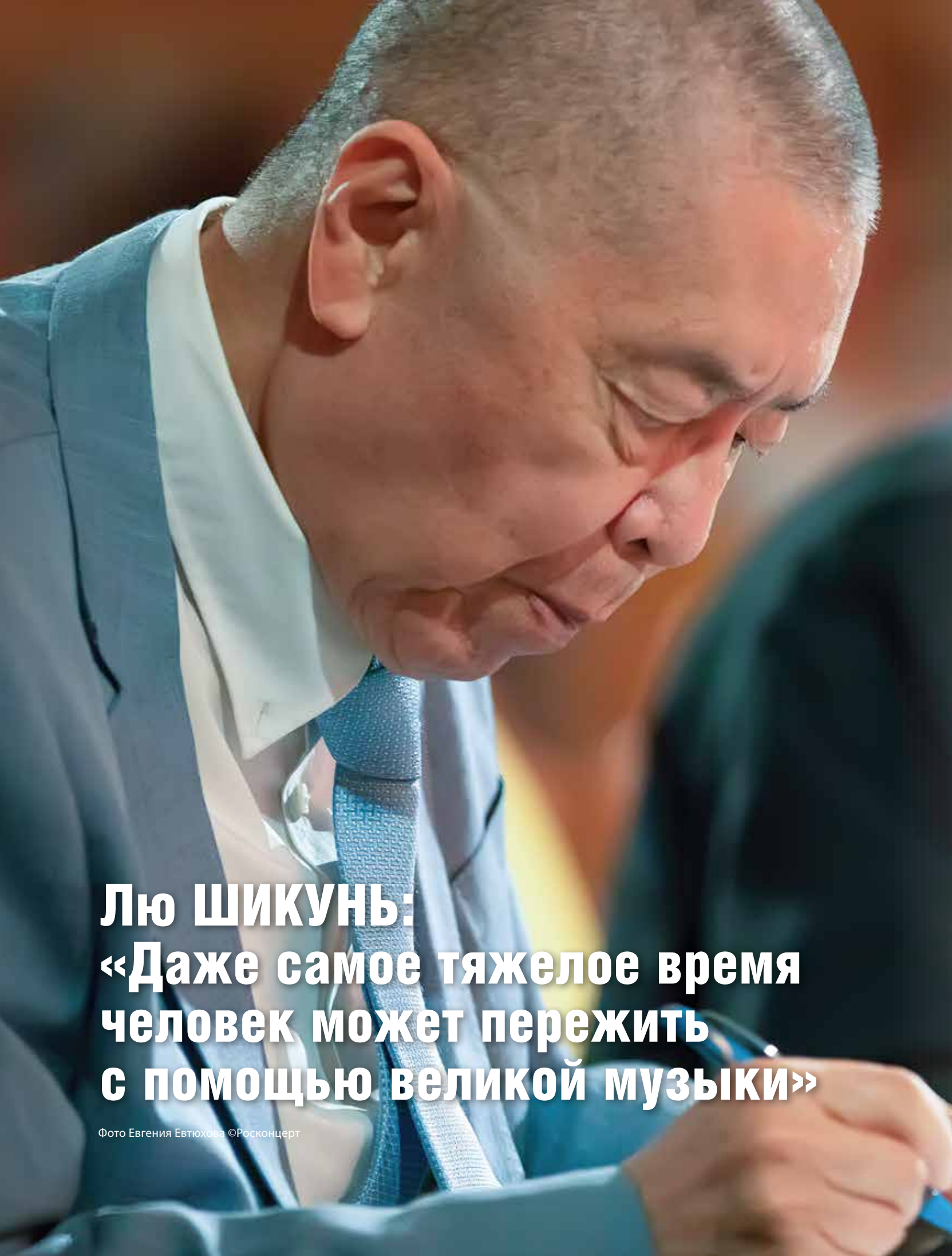
- Гильдия композиторов
- Гильдия академического исполнительства
- Гильдия джазового и эстрадного искусства
- Гильдия музыкознания
- Гильдия музыкального менеджмента
- Гильдия музыкального образования
- Гильдия звукорежиссеров
- Гильдия молодых музыкантов

РМС – ЭТО:

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

ПРИГЛАШАЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАНТОВ К ВСТУПЛЕНИЮ В РМС!

Подробности на сайте: www.rmu.org.ru



**Лю ШИКУНЬ:
«Даже самое тяжелое время
человек может пережить
с помощью великой музыки»**

Фото Евгения Евтюхова ©Росконцерт

Китайский пианист Лю Шикунь — легендарная фигура в мире исполнительского искусства. О его жизненном пути можно написать целую книгу: в ней было бы место и блистательным успехам, и драматическим потрясениям, и триумфальным возвращениям из небытия. За плечами 82-летнего музыканта — большая история: II премия на самом первом Международном конкурсе имени П. И. Чайковского в 1958 году, дружба с Ваном Клиберном и Львом Власенко, стремительная исполнительская карьера на родине, политические гонения и тюремное заключение во времена культурной революции, освобождение и возвращение на большую сцену, обширная общественная и педагогическая деятельность. Журнал «PianoФорум» знакомил своих читателей с историей жизни этого удивительного музыканта в 2014 году в статье «Розы и тернии Лю Шикуня» Цзо Чжэньгуаня. В этом выпуске «господин Лю», как его называют китайские коллеги, будет говорить от первого лица, в эксклюзивном интервью для «PianoФорум».

С Лю Шикунем мы познакомились в Москве в июне этого года, во время I Международного конкурса пианистов, композиторов и дирижеров имени С. В. Рахманинова: он работал в жюри. Пианист с интересом откликнулся на приглашение к интервью и был рад возможности обратиться к российским читателям-музыкантам. Мы побеседовали о его впечатлениях о прошедшем конкурсе и современной обстановке в мире, о его дружбе с Ваном Клиберном и Львом Власенко, об учебе у Арама Татуляна в Пекине и Самуила Фейнберга в Москве, о подготовке к I Конкурсу имени П. И. Чайковского и встрече с Хрущевым и Ворошиловым в далеком 1958 году, о музыке Рахманинова и собственном композиторском творчестве. Мы также обсудили преимущества массового непрофессионального обучения игре на фортепиано, высокую популярность этого инструмента в Китае и секреты творческого долголетия.

— Поговорим о прошедшем конкурсе Рахманинова. Каковы ваши впечатления?

— Рахманинов — это не только выдающийся русский пианист и композитор, это огромная фигура во всей мировой культуре, и конкурс, полностью посвященный его музыке, — правильная и важная инициатива, и я очень рад находиться здесь сейчас. Все участники показали себя очень хорошо, мы увидели целое поколение талантливых пианистов. Кроме того, Большой зал консерватории — это особенное место для каждого музыканта. Я работаю в жюри в этом знаменитом зале уже в третий раз. Первым был X Конкурс имени Чайковского в 1994 году; вторым — юношеский конкурс имени Шопена, организованный российской стороной. Как и в предыдущие мои приезды в Россию, организация конкурса блестящая.

— Среди участников были студенты из Китая. Как проходил их отбор на конкурс Рахманинова?

— Сегодня в Китае и за его пределами очень много талантливых китайских пианистов. Я знаю, многие из них хотели приехать в Москву. Участие в конкурсе Рахманинова было искренней инициативой самих музыкантов, а не поручение нашего правительства — все участники из Китая приехали сюда по личным паспортам

(не деловым). Конечно, в случае премии на этом конкурсе китайские пианисты получают дополнительные почести на родине, будут отмечены правительством (но это уже другой разговор). В то же время, некоторые участники получили рекомендации от институтов, в которых учатся, однако все расходы они несли сами, ведь в Китае слишком много обучающихся игре на фортепиано.

— Вы предвосхитили мой вопрос. С чем связан — культурно и исторически — такой колоссальный интерес к обучению игре на фортепиано в Китае?

— Вы правы. По количеству обучающихся игре на фортепиано сегодня Китай занимает первое место в мире. Однако большинство — это любители, которые занимаются непрофессионально. Такие масштабные тенденции определяются обществом. Полагаю, вы знаете, что в Китае был 10 летний период культурной революции. В этот драматичный исторический период были уничтожены важнейшие пласты культуры. Позже в стране проводилась большая государственная реформа, направленная на восстановление и развитие культуры, и постепенно обстановка в обществе меняется. Кроме того, произошел значительный рост благосостояния общества в целом

и каждого отдельного гражданина в частности. Многие родители сегодня стремятся дать своим детям музыкальное образование, приобщить к искусству, живописи, балету, повысить их уровень культуры. Эта «волна» началась в 1990 году. За это время выросло целое поколение родителей с новым мышлением, которые стремятся воспитывать художественно развитых детей, чтобы в будущем никогда не повторились страшные события прошлого века, в результате которых погибло множество людей, а вся культура была практически разрушена. В современном китайском обществе много возможностей.

— Как организована современная система обучения музыке в Китае?

— В непрофессиональной сфере есть два источника обучения: это частный учитель фортепиано и музыкальные классы при магазинах музыкальных инструментов. Система профессионального обучения схожа с российской — по всей стране есть музыкальные школы при институтах и консерваториях. Большая часть выпускников становятся преподавателями музыки. Вероятность большой концертной карьеры для выпускников очень мала. Я думаю, в России ситуация аналогичная. Однако востребованность учителей высока, особенно в частном секторе.

Я сам, начиная с 1992 года, открыл в Китае больше 70 музыкальных школ, а недавно начала работать Высшая школа музыки в Гонконге. Мой коллега по жюри Владимир Виардо является там почетным профессором. У нас есть профессиональное и непрофессиональное направления. Кстати, в эту школу я пригласил много русских педагогов, выпускников Московской консерватории, там они работают на хороших финансовых условиях. В общей сложности в моих школах обучается 50.000 человек.

Большинство детей в Китае начинают играть на фортепиано уже в 3 года. Я сам начал учиться в этом же возрасте, но в мое время это было большим исключением, а сегодня это распространенная практика. У меня недавно родилась дочь (сейчас ей год и восемь месяцев), и я хочу попробовать отдать ее на обучение музыке с двух лет.

— Много ли в Китае фортепианных конкурсов? Чем они отличаются от европейских или российских?

— Да, в Китае очень много фортепианных конкурсов. Их главное отличие в том, что они не международные. В Китае несколько раз проводились крупные международные состязания, но они не имели продолжения (и, конечно, ни один из них нельзя сравнить с конкурсом Чайковского или Рахманинова). Большинство китайских студентов предпочитают выезжать за пределы страны для участия в конкурсах.

В Китае существуют государственные конкурсы и частные. Их финансовое обеспечение решается через



Китайская консерватория музыки

индивидуальное спонсорство, либо поддержкой предприятий. Например, в Китае много фабрик по производству пианино, и они регулярно организуют фортепианные конкурсы (чаще всего детские).

— В чем, как вы считаете, польза массового непрофессионального обучения игре на фортепиано?

— Я вижу четыре основных преимущества обучения игре на фортепиано. Во-первых, это развивает интеллектуальные способности и мозг человека. Есть китайская пословица, которая гласит, что 10 пальцев человека напрямую связаны с его душой. В китайском языке слово «душа» — одно из самых древних. В китайской традиции наиболее близким к душе считается мозг человека, его сознание. Почему именно пальцы приобретают особое значение? Дело в том (это подтверждают и медицинские исследования), что связь человеческого мозга и его пальцев — самая близкая. В человеческом теле именно пальцы способны совершать самые быстрые движения. Приказ же пальцам отдает мозг. Таким образом, тренируя пальцы, человек создает новые нейронные связи, тренирует свой мозг, развивает интеллект.

Во-вторых, улучшается память человека. Из всех музыкальных инструментов фортепиано — самый сложный, на нем больше всего нот, и каждая отличается по высоте



Эмиль Гилельс и Лю Шикунь. I Международный конкурс имени П.И. Чайковского. Москва, 1958

и звучанию. В процессе музыкального обучения дети научаются безошибочно различать и сочетать их в игре. Обучение игре на фортепиано — это уникальная тренировка для памяти.

Третье преимущество — это воспитание культуры. Я считаю, что обучение классической музыке обеспечивает самый высокий уровень эстетического и личностного воспитания. Изучение музыкального искусства автоматически влечет за собой культурный рост.

В-четвертых, обучение игре на фортепиано улучшает коммуникативные качества человека. Музыка — это живой процесс, и пианист должен донести идею произведения и передать эмоции в своем исполнении. Я вижу, что многие музыканты очень хорошо умеют общаться с людьми (а роль общения в современном мире невозможно переоценить).

Все это касается любительского обучения игре на фортепиано. Если же вы занимаетесь профессионально, то все эти навыки тренируются на еще более высоком уровне.

— Что означает музыка Рахманинова лично для вас?

— Рахманинов — мой самый любимый композитор. Я бесконечно люблю его музыку — как слушать, так и исполнять. Мое знакомство с русской музыкой началось еще в детстве. В 7 лет я играл «Полет шмеля» Римского-Корсакова, а в 8 — «Полишинель» Рахманинова. На I Международном конкурсе имени П.И. Чайковского произведения Рахманинова были обязательными для исполнения, и я играл его Этюд-картину ми-бемоль мажор. Потом я много исполнял его Второй и Третий фортепианные концерты, Прелюдии. Для меня возможность играть Рахманинова означает показать мои преимущества как пианиста, ведь это музыка очень высокого уровня сложности. Я обожаю его музыку. Мне очень жаль, что я не могу встретиться с Рахманиновым.

— И мне... С какими сложностями, на ваш взгляд, сталкиваются китайские музыканты,



Концерт Лю Шикуня в провинции Фуцзянь, 1975

играя Рахманинова, чья музыка глубоко русская по своей мелодической природе?

— У меня свое мнение на этот счет. Да, основа музыки Рахманинова — русская. Однако его музыке присуща также европейская и восточная эстетика. Я чувствую в его мелодизме влияние этнической музыки (в частности, песен американских индейцев), а в его неповторимых гармониях улавливается немного джаза. Ведь Рахманинов много лет жил вне России. Например, побочные темы его Второго фортепианного концерта (*напевает*) напоминают китайские мелодии, основанные на пентатонике, а начало ми-бемоль мажорного этюда-картины для меня не звучит как русская музыка — я слышу там отзвуки китайских звукорядов! Его прекрасная музыка собирает стили разных народов мира, а потому понятна и близка каждой нации. Вот чего в его музыке точно нет — так это рока (*смеется*).

— Интересный взгляд. И все же на конкурсах вы слышали исполнение Рахманинова российскими и китайскими пианистами, друг за другом. Отличались ли их исполнения?

— Я не слышу разницы. В мире Рахманинов не воспринимается как исключительно русский композитор, это фигура интернациональная. Большие артисты и композиторы несут в своем искусстве не только свою национальность, но являются людьми глобального масштаба.

— Мы встретились с Вами в очень непростое для России и многих других стран время. Что вы думаете о массовой «культуре отмены», когда отменяются концерты наших артистов за рубежом, иностранные артисты не могут к нам приехать, а Конкурс Чайковского исключен из Всемирной Федерации международных музыкальных конкурсов?

— Во-первых, я считаю Россию великой страной. Русская музыка отражает характер вашей нации — российские люди великие и стойкие. Ни одна сила, ни один враг никогда не сможет победить Россию — так же, как никто не сможет разрушить российскую культуру.

Во-вторых, за свою жизнь я наблюдал разные исторические события. В том числе большие изменения в истории вашей страны — распад Советского Союза и события последних десятилетий. Когда я читал в газетах о перестрелках на улицах Москвы в 1990 году, спектакли Большом театре продолжали идти. Политические потрясения не препятствовали развитию культуры. Однако сейчас такие препятствия появились. Я считаю, это временно.

Далее, возьмем военную ситуацию. Современные военные конфликты длятся недолго, проходят быстро.



Выступление Лю Шикуня на I Международном конкурсе имени П.И. Чайковского. Москва, апрель 1958

А великая музыка вечна. Я абсолютно уверен, что следующий Конкурс Рахманинова будет другим: на него придет очень много музыкантов и композиторов из самых разных стран мира.

Что касается исключения Конкурса Чайковского из Федерации, я был очень возмущен, когда узнал об этом. Я считаю, такое решение мог принять только, как мы говорим в Китае, «человек без познания». Конкурс Чайковского в Москве — один из важнейших в мире, его невозможно уничтожить или снизить его значимость никаким административным вмешательством. Все музыканты мира знают и уважают этот конкурс. Поэтому такие меры просто бессмысленны. Нельзя связывать политические кризисы (и даже боевые действия) со сферой культуры. Конкурс имени П.И. Чайковского — это явление мировой культуры, его влияние на весь мир очень велико, как и влияние фигуры самого Чайковского. Культуру невозможно уничтожить.

— Как человек, прошедший тяжелые испытания в жизни, — как Вы считаете, что помогает пережить трудные времена?

— У каждого человека своя судьба, и для каждого ответ будет разным. Но я знаю, что даже самое тяжелое время человек может пережить с помощью великой музыки.



Никита Хрущев с победителями I Международного конкурса имени П.И. Чайковского.

— Вернемся тогда ненадолго в 1958 год. Это тоже было очень сложное время: в разгар «холодной войны» проходит I Международный конкурс имени Чайковского в Москве, собравший участников со всего мира. Вы получаете II премию, разделив ее со Львом Власенко. Я знаю, что тогда же вы подружись с Ваном Клиберном. Расскажите о Вашем общении с этими музыкантами.

— Все верно. Ван Клиберн был старше меня на 5 лет (я родился в 1939 году), а Власенко еще старше. После окончания конкурса мы все подружились и много общались в Москве втроем. Хотя с Власенко я был знаком еще до этого. В сентябре 1956 года я выступал на Конкурсе Листа в Будапеште (мне было только 17 лет): Лев Власенко взял первую премию, а я получил третью — тогда мы и познакомились. В 1994 году, когда в Москве проходил X конкурс имени Чайковского, Власенко был председателем жюри и пригласил меня в качестве члена жюри. После этого я пригласил Власенко для работы в жюри фортепианного конкурса в Пекине. Он был очень рад и принял мое приглашение, но, к сожалению, в то время он был уже болен, и вскоре его не стало.

Что касается Вана Клиберна, наше знакомство произошло именно в Москве, и после этого мы подружились. Мы даже вместе ходили заниматься в консерваторию:

он заходил ко мне в класс, а я — к нему. Я не очень хорошо говорил по-английски, и нам было тяжело общаться словами, поэтому мы все показывали руками (*смеется*) и хорошо понимали друга.

Я очень хотел пригласить его в Китай. Это было бы большим и важным делом. Ведь тогда политическая обстановка в мире была очень напряженной, как и отношения Китая и США. Вернувшись в Китай, я обратился в Министерство культуры, но тогда не решились приглашать американского пианиста. Однако через общих знакомых я добился того, чтобы Вану Клиберну передали мои сообщения с вопросом о возможности моего приезда в США. Это также было бы большим историческим событием в ситуации эскалации напряжения между нашими странами. Я был полностью под контролем китайского правительства, и свободно выехать в Штаты просто не было возможности — нужно было специальное приглашение.

Должен сказать, Ван Клиберн был странным человеком. Он никогда не писал писем, никогда не отвечал на письма других. Расскажу вам один случай. После возвращения из Москвы в 1958 году Клиберн должен был играть концерты как победитель конкурса Чайковского. Так вот, после тех гастролей он вернулся к себе в Форт-Уэрт в Техас и больше нигде не ездил и ни с кем не общался.



Ван Клиберн и Лю Шикунь: первая встреча спустя более полувека после I конкурса имени П.И. Чайковского. Форт-Уэрт, 2012

Даже когда в США был организован конкурс имени Вана Клиберна, он присутствовал там лично буквально один-два раза.

Как вы, полагаю, знаете, у него был спутник жизни. В течение многих лет я предпринимал попытки связаться с Ваном Клиберном, но все они были безуспешны. Однако такой шанс представился за год до его смерти. Мой хороший друг Владимир Виардо уже много лет живет в Форт-Уэрте вместе со своей супругой, китайкой. Однажды она нашла дом Вана Клиберна и через щель в двери передала ему письмо от меня. После этого Клиберн пригласил меня приехать на фестиваль, посвященный юбилею фонда его имени.

Мы с женой поехали в США и вместе с Виардо и его супругой участвовали в этом фестивале. В своем вступительном слове Ван Клиберн рассказал обо мне. После этого я ездил к нему в гости. Огромный дом, большой сад, несколько роялей Steinway и большой выставочный зал с фотографиями и памятными вещами... В центре этого зала была стена с большой картиной: на ней была изображена Москва.

В этом городе также жила известная американка Марта Хайдер — ее семья занималась нефтью и газом, она долго финансово поддерживала Вана Клиберна и Фонд его имени. Однажды мы втроем с Клиберном и Виардо ездили к ней в гости. У нее дома Ван Клайберн попросил меня поиграть на рояле для него, и я исполнил его обработку «Подмосковных вечеров». Когда-то я лично слышал, как он играл эту обработку после конкурса Чайковского в Большом зале консерватории, и тогда, в доме Марты,



Лю Шикунь с бывшим Президентом США Джимми Картером

я просто сыграл ее по слуху, без нот. И они внимательно слушали меня, а Ван Клиберн все время сидел с идеально прямой спиной! У нас даже сохранилось фото.

Вскоре после моего возвращения в Гонконг я узнал о его болезни: у него обнаружили рак. Узнав об этом, я снова вернулся в Форт-Уэрт навестить его. В то время он уже никого не хотел видеть — с ним был только его супруг. Когда мы с женой снова приехали к нему домой, Клиберн уже не мог стоять — супруг возил его в инвалидном кресле. Я стал его последним гостем. В ту нашу встречу между нами произошел такой разговор. Он сказал, что в данный момент в США классическая музыка переживает сильный упадок, и попросил меня передать президенту США его просьбу — обратить внимание на этот вопрос и поддержать классическую музыку в Америке. На что я сказал: «Я же китаец, как я могу встретиться с Вашим президентом? А ты как раз имеешь такую возможность!». На что Клиберн ответил, что его болезнь слишком запущена, и времени уже не осталось.

После того визита я вернулся в Китай и вскоре узнал о его смерти. Затем Фонд его имени организовал конкурс и пригласил меня в жюри. Когда я в следующий раз приехал в США, Вана Клиберна уже не было. Мне очень жаль, что двоих моих хороших друзей, Клиберна и Власенко, уже нет в живых.

— Вы в итоге передали просьбу Вана Клиберна американскому президенту?

— Президент США — это не тот человек, которому я могу просто позвонить, но я рассказывал об этом

в нескольких интервью американским изданиям и надеюсь, что Президент читает такие газеты.

— Насколько я знаю, в Москве вы виделись и с Хрущевым, верно?

— Да. И с Ворошиловым встречался. После конкурса Хрущев организовал большой фуршет в Кремле, где поздравил всех организаторов и победителей. Торжественный фуршет проходил днем, а вечером того же дня был концерт-закрытие конкурса в Большом зале консерватории — на нем присутствовал Хрущев. На этом концерте, по его личному приглашению, также присутствовала бельгийская принцесса. До момента основания Международного конкурса имени Чайковского самым трудным в мире считался Конкурс Королевы Елизаветы в Брюсселе (жаль, что сегодня этот конкурс уже не тот...). И Хрущев посчитал важным пригласить и бельгийскую сторону на концерт в консерваторию: в Большом зале в тот вечер в одной из лож сидел он, в другой — принцесса Бельгии.

На фуршете в Кремле меня сопровождал консул Китая, и когда Хрущев меня увидел, сразу понял, что это я получил вторую премию. Его первое слово, обращенное ко мне, было «молодец». Он подошел и в шутку подпрыгнул, чтобы дотянуться до моего роста (*смеется*).

После гала-концерта ко мне в артистическую пришел Ворошилов: он меня обнял и поцеловал. Этот момент запечатлел фотограф, и потом этот кадр был опубликован в советской прессе, а наше совместное фото с Хрущевым было опубликовано в газетах в Китае, поскольку это было важное историческое и политическое событие для того времени.

— Хочу спросить о ваших учителях из тогда еще Советского Союза. Первым был Арам Татулян, у которого вы учились в Пекинской консерватории, позже — Самуил Евгеньевич Фейнберг в Московской консерватории. Думаю, уместно будет сказать, что вы, будучи китайским пианистом, отчасти носитель русской фортепианной школы. Расскажите об этом периоде.

— Прошло уже 50 лет с момента создания КНР: в то время, как мы все считали, СССР и Китай были под управлением коммунистов. В связи с этим в Китай было приглашено много советских специалистов. В сфере музыки одним из первых был профессор Института имени Гнесиных Арам Татулян. Он дал мне очень много в плане художественного и пианистического развития. Вообще, в моей жизни было три профессора, которые определили мое профессиональное становление. Во-первых, это моя самая первая учительница, которая была другом



Самуил Фейнберг

нашей семьи. Вторым учителем, могу уверенно сказать, был Татулян.

У Арама Татуляна я проучился год (тогда мне было 17 лет). В то время проводился Первый международный конкурс имени Листа в Будапеште, однако из-за системной бюрократии о нем мы узнали достаточно поздно. Дело в том, что Министерство культуры Китая, узнав о конкурсе, не сообщило о нем в консерватории сразу — уведомление пришло только за три месяца до начала конкурса: они думали, что времени очень много... Тем не менее, благодаря Татуляну я полностью подготовился к конкурсу и успешно выступил на нем.

На этом конкурсе я получил подарок от правительства Венгрии — прядь волос Ференца Листа (до этого он хранился в Музее Ференца Листа). Это была честь для меня, потому что даже обладатели первой и второй премий не получили такой подарок. Многие тогда считали, что первая премия должна была достаться мне. После первого тура все члены жюри аплодировали мне стоя. Кроме того, тогда мне было 17 лет (а по регламенту конкурса в нем могли участвовать только музыканты старше 18 лет). Своим успехом я полностью обязан Араму Татуляну. Если фортепианное искусство считать большим дворцом, то Татулян открыл его ворота для меня.

Вскоре после этого меня направили на обучение в Москву, так как Татулян уехал из Китая.

— Кстати, почему Татулян уехал из Китая так быстро?



Первый Международный конкурс имени П.И. Чайковского. Большой зал Московской консерватории.
Автор фотографии: Н. Рахманов.

— Там произошла история. В то время в Китае было много специалистов из Советского Союза — не только пианисты, но и композиторы, скрипачи. Однажды Китайское правительство организовало для советской делегации туристическую поездку в Тайшань. Это известный заповедник с очень красивыми горами. В то время там не было канатных дорог, люди передвигались пешком. Однако были носильщики, которые перемещали людей на специальных носилках. Так вот советские специалисты (в том числе Татуляна) воспользовались услугами таких носильщиков, за исключением одного человека. И этот человек уведомил Советское посольство об этом происшествии. Посольство сочло этот инцидент серьезной политической ситуацией и уведомило Кремль. Нужно понимать, что тогда всем руководило коммунистическое сознание. Считалось, что если китаец несет советского специалиста, поднимая его на своих плечах на высокие горы, то это эксплуатация, а значит — «очень плохие показатели». Из-за этого всех специалистов отзывали обратно, в том числе Татуляна.

Между тем приближался Первый конкурс имени П.И. Чайковского. Он проходил в марте и апреле 1958 года. Я приехал из Пекина в Москву в ноябре 1957 года, и сразу началась подготовка к конкурсу. Со мной тогда приехала довольно известная китайская пианистка Ку Шен Ин. В консерватории меня распределили к Фейнбергу, а Яков Зак забрал китайскую пианистку себе в класс. Именно Самуила Фейнберга я считаю своим третьим главным учителем.

— Вы помните первые занятия с Самуилом Фейнбергом?

— Конечно! Я пришел на первое занятие к Фейнбергу в его класс в консерватории, когда до конкурса оставалось пять месяцев. Профессор стал спрашивать меня по каждому пункту конкурсной программы (тогда к программе на конкурс были большие и жесткие требования), играл ли я это. Другие студенты помогали нам общаться: переводили его вопросы и мои ответы. Я помню, что на каждый его вопрос по репертуару мой ответ был «нет». И Фейнберг

сказал: «Все нет». И добавил, что, по его мнению, для подготовки к конкурсу недостаточно времени. Однако дал мне одну Прелюдию и фугу из ХТК. Через три дня я ее выучил и сыграл на уроке. Он удивился, обрадовался и сказал: «Тогда успеешь подготовиться». После этого мы занимались 3–4 раза в неделю. Параллельно со мной занимались его ассистенты Владимир Натансон и Нина Емельянова. Я помню, после третьего тура на конкурсе Чайковского Фейнберг предупредил меня, что, возможно, я получу второе место. Он сказал так: «Я думаю, что, как минимум, ты получишь второе место». Он считал, что единственным участником, который мог со мной конкурировать, был Ван Клиберн.

После конкурса я вернулся в Китай, но на протяжении последующих двух лет приезжал в Москву, продолжая свое обучение в Московской консерватории. Я учился у Фейнберга до 1962 года, после этого вернулся в Китай. И в скором времени я узнал, что Фейнберга не стало. Мне очень жаль, что он умер так рано.

— Фейнберг был также композитором — играли ли вы его произведения?

— Жаль, но он мне не давал свои пьесы! Я знаю, что он также делал много переложений.

— Я знаю, что вы сами пишете музыку. У вас есть два фортепианных концерта с очень характерными названиями — «Молодежный» и «Битва за Тайфун». Расскажите о них.

— Свой первый фортепианный концерт я написал после возвращения с конкурса Чайковского. Он называется «Молодежный». В этом концерте в партии оркестра представлены национальные китайские инструменты. В то время главой Китая был Мао Цзэдун. Он поставил задачу развития нашей национальной музыки на государственном уровне, и мне поступил заказ от Правительства на написание такого произведения (то есть это была политическая задача). Могу сказать, что этот концерт стал очень популярным. После этого в Китае был написан ряд симфонических произведений для традиционных китайских инструментов, появилось несколько больших национальных оркестров (до этого традиционная музыка исполнялась лишь небольшими коллективами до 10 музыкантов).

Что касается музыки, в своем концерте я придерживался европейских традиций в композиции и инструментовке (в составе есть вся группа струнных и деревянных духовых), но сами инструменты были китайские, в том числе национальные (например, китайская флейта и др.).

Второй фортепианный концерт я написал 1973 году уже для классического, европейского состава оркестра. У меня есть и сольные фортепианные произведения, также

я писал много аранжировок и импровизаций. Кстати, я считаю, что Фейнберг многие свои произведения создавал именно как импровизации, а затем уже записывал их и работал над музыкальным материалом.

— Нашу беседу будут читать молодые музыканты. Что бы Вы пожелали будущему поколению пианистов в России?

— Русская классическая музыка, начиная с конца XIX века, — это мощнейший пласт мировой культуры, имеющий глубокие исторические основы. Здесь, в Москве, на конкурсе Рахманинова я увидел новое поколение сильных музыкантов. Поэтому я очень надеюсь, что российские молодые пианисты смогут сохранить преемственность исполнительских традиций и продолжить их, — во-первых, ради России, во-вторых, ради всего мира.

Я также глубоко впечатлен российской аудиторией. За последние несколько дней конкурса я убедился в этом: реакция слушателей точно отражала мою оценку участников. Я был в жюри более десятка крупных международных конкурсов и могу уверенно сказать, что российская аудитория лучшая в мире.

— Последний вопрос не о музыке, а о вас. Вы в прекрасной форме. В чем ваш секрет?

— Я сам не знаю. Это природное. Признаюсь, я даже спортом никогда не занимался и никогда не принимаю лекарства. Но я люблю спать и могу спать очень долго. Я могу заснуть в любой момент и в любом месте. Если у меня нет важных дел, я могу проспать 15–16 часов. ■



Беседовала Светлана МЕЛЕНТЬЕВА



**Maestro al cembalo: новое амплуа
Михаила ПЛЕТНЕВА**

В сентябре 2022 в Люцерне и Цюрихе состоялся уникальный музыкальный проект «Дирижирование за фортепиано» — серия мастер-классов и концертов, организованных Фондом Гезы Анды. Его центральная тема — искусство (и ремесло) дирижирования шедеврами фортепианного репертуара за роялем, в стиле старых мастеров «maestro al cembalo». В качестве наставника выступил маэстро Михаил ПЛЕТНЕВ.

ИДЕЯ

Рассказывает исполнительный продюсер Фонда Гезы Анды **Маркус Вилер**: «Идея дирижерского курса родилась из двух предпосылок. Первая — практическая. С 1979 года Конкурс имени Гезы Анды проходит каждые три года. Современные медиа работают так, что информационное поле сверхнасыщено, все меняется очень быстро. И если появляться в виртуальном информационном пространстве лишь раз в три года, приходится тратить большие ресурсы на восстановление в памяти людей всего, что связано с проектом. Поэтому президент Фонда Гезы Анды Тобиас Рихтер предложил проводить ежегодные мероприятия.

Вторая причина — артистическая и историческая. Геза Анда был первым пианистом, записавшим все концерты Моцарта без дирижера (самое известное издание, ставшее шедевром звукозаписи, это издание на Deutsche Grammophon — с камерным оркестром Camerata Academica des Mozarteums Salzburg¹). Чтобы

отметить и эту творческую грань музыканта, мы решили сделать такой образовательный проект».

Добавим, что своеобразной точкой отсчета «нового дыхания» Конкурса имени Гезы Анды стал 2021 год — год 100-летия со дня рождения выдающегося пианиста. В июне в Цюрихе прошел XV Международный конкурс его имени, в ноябре — гала-концерт «Ночь фортепиано», в котором участвовали победители конкурса разных лет (от Жоржа Плудермахера, триумфатора первого состязания в 1979 году, до лауреатов последних сезонов).

«Подобный курс по дирижированию и дружеский конкурс проходит только в Париже с Камерным оркестром Парижа под управлением Ларса Фогта, который, к сожалению, безвремено скончался осенью этого года, — рассказывает М. Вилер. — До пандемии я привозил его в Москву: он выступал с Российским Национальным молодежным симфоническим оркестром, с которым после планировал поехать на Бетховенский фестиваль в Бонн, но это не состоялось из-за локдауна. Ларс Фогт консультировал нас и в дирижерском курсе».

ОРКЕСТР

Оркестром-резидентом дирижерского курса стал один из старейших оркестров Швейцарии — **Люцернский симфонический оркестр**, основанный в 1805 году (в то время, когда Бетховен писал свою Четвертую симфонию и Четвертый фортепианный концерт). Сегодня оркестр проводит крупные концертные абонементы, инициирует собственные творческие проекты (например, с 2022 года — фортепианный фестиваль «Le piano symphonique»), сотрудничает с мировыми звездами, а также представляет публике молодых перспективных артистов и дирижеров; является оперным оркестром Люцернского театра. С сезона

2021–22 года пост главного дирижера занимает Михаэль Зандерлинг.

Маркус Вилер: «Умение дирижировать за роялем — это очень важное и сложное дело, но учиться этому практически негде. Во-первых, мало музыкантов, которые умеют хорошо это делать и этому обучать; во-вторых, работа с оркестром предполагает большие затраты, это очень дорого. Мы рады, что сложилось наше сотрудничество с Люцернским симфоническим оркестром: они много работают с молодыми музыкантами и дирижерами. Кроме того, когда-то Геза Анда проводил свои легендарные фортепианные мастер-классы на Люцернском фестивале (после Эдвина Фишера), поэтому с этим оркестром связан еще и дух воспоминаний».

УЧАСТНИКИ

Отбор участников проводился по следующим критериям: это должны были быть лауреаты крупных международных конкурсов с опытом концертной деятельности в разных жанрах, обширным репертуаром венской классики (именно в ней, наряду с музыкой эпохи барокко, традиционно одновременное исполнение солистом фортепианной партии и дирижирование камерным оркестром). Наличие дирижерского опыта при этом не было обязательным, ведь смысл курса — обучить этому пианистов.

Организаторы также старались учесть разнообразие представленных стран, при этом сохранить гендерный баланс. Как, впрочем, и возможность вписать в концертный график приезд пианистов в Швейцарию на 12 дней для работы с Михаилом Плетневым. В итоге к участию были приглашены **Антон Герценберг** (победитель Конкурса имени Гезы Анды-2021), лауреат Международного конкурса в Лидсе **Анна Цыбулева**, лауреат конкурсов в Кливленде, Рио-де-Жанейро и Больцано **Динара Клинтон** (кстати,

¹ Оригинальная запись всех концертов Моцарта проводилась Гезой Андой и камерным оркестром «Камерата Зальцбург» на фирме Deutsche Grammophon с 1961 по 1966 год, а в 2001 году вышло коллекционное издание этих концертов на 8 компакт дисках.



преподаватель Королевского колледжа музыки и Школы Иегуди Менухина в Лондоне) и китайский пианист **Тяньсю Ань** (лауреат IV премии прошлого Конкурса имени П. И. Чайковского в Москве). Участники могли предложить концерт для работы на курсе на свой выбор (Моцарт, Гайдн, первые два концерта Бетховена).

КОНКУРС

Изначально организаторы планировали классический формат мастер-классов, что всегда интересно для публики. Однако после возникла идея провести еще и дружественный конкурс, но без жюри: голосовали зрители (Премия публики) и музыканты Люцернского оркестра (Приз оркестра). **Оба приза получила Анна Цыбулева.**

«Приз публики был придуман для привлечения аудитории, — комментирует М. Вилер. — Как на Евровидении,

каждый мог позвонить на определенный номер, закрепленный за участником, и отдать свой голос за полюбившегося кандидата. Голосовали и смотревшие трансляции в соцсетях. Что касается второго приза, голосование проводилось среди музыкантов оркестра, с которым выступали участники (в качестве премии — ангажемент в рамках программы оркестра)».

МИХАИЛ ПЛЕТНЕВ

Российского читателя не может не восхитить и не удивить тот факт, что такой интенсивный и открытый для публики образовательный проект в качестве наставника возглавил **Михаил Плетнев**, известный своей склонностью к отшельничеству и весьма узким кругом общения. Тем интереснее было смотреть видеотрансляции (они были доступны в записи на сайте Фонда).

«Пригласить Плетнева — инициатива Тобиаса Рихтера, который

много лет дружит с ним [Рихтер — известный музыкальный деятель, в 2010–2019 — генеральный директор Гранд-театра в Женеве]. Михаил Васильевич с интересом отзывался. Возможно, близость мероприятия к его швейцарскому дому также сыграла роль. Плетнев — один из редких музыкантов, который, будучи великолепным пианистом и дирижером, с удовольствием занимается жанром дирижирования за роялем. Меня поразили ясность, четкость и в то же время простота его дирижерской техники. Он очень понятно и просто объяснял; был на удивление разговорчив, много показывал. Видимо, ему было очень интересно. Конечно, молодежи было безумно сложно в кратчайший срок освоить то, что студенты изучают в консерваториях годами, но они очень хорошо справлялись», — делится впечатлениями Маркус Вилер. — Например, было интересно, как Михаил Васильевич

показывал, как убирать лишние исполнительские движения, или подсказывал, как именно нужно дирижировать, когда руки пианиста заняты игрой (движениями головой, ритмом в исполнении подсказывать оркестру, как они должны реагировать). Иногда с юмором. Так, одному из участников он показал, как правильно задать темп и добавил: «А дальше просто играй, не обязательно махать руками, они и сами знают, как играть». Первые дни он работал над движениями ребят, мелкими эпизодами. Затем дал возможность сыграть большие разделы или даже целую часть, чтобы они вошли в образ на сцене. Иногда, к всеобщему удовольствию, он сам садился за рояль и показывал. Было очень интересно видеть разницу в реакции оркестра. Это была очень профессиональная работа».

Репетиции и мастер-классы проходили в Криенсе (пригороде Люцерна) на репетиционной базе Люцернского оркестра; там же прошел первый

из двух заключительных концертов, второй состоялся в Малом концертном зале Tonhalle в Цюрихе. Все репетиции были открыты для публики и бесплатными для зрителей. В скором времени на сайте Фонда будет доступен документальный фильм о проекте.

ПЕРСПЕКТИВЫ

Видится, что европейские перспективы такого проекта велики, в частности, для камерных оркестров, которых в Европе становится все больше. Есть и очевидные экономические преимущества: вместо двух музыкантов (пианист и дирижер) организаторы могут пригласить одного. Заметим в скобках, такую практику в последние годы стали применять и в России. Вероятно, это станет одним из новых трендов постпандемийной эпохи. Кроме того, форма игры «без дирижера» привлекает публику.

«В первый день Михаил Васильевич спросил участников, почему они

хотят дирижировать. И все они сказали, что для них процесс дирижирования за роялем похож на камерное музицирование: непосредственный контакт с музыкантами без посредника в лице дирижера. Однако в течение курса мы все поняли, что игра с камерным оркестром в корне отличается от игры, скажем, в фортепианном квинтете. Коллектив оркестра гораздо больше, музыканты сидят дальше от солиста, — все это требует ясности дирижерских жестов. И лидерская роль пианиста в игре с камерным оркестром значительно выше, чем при игре в камерном ансамбле, — комментирует М. Вилер. — Дирижирование за роялем — это отдельный жанр, интересный для публики, молодежи и камерных оркестров. Представить молодого артиста таким образом — это всегда событие. Поэтому у жанра *maestro al cembalo* есть перспективы». ■

Светлана МЕЛЕНТЬЕВА
Фото: Дмитрий Хамзин
© Geza Anda-Foundation



A portrait of Vladimir Fedoseyev, an elderly man with grey hair and glasses, wearing a dark blue jacket over a white shirt. He is gesturing with his hands as if conducting or speaking. The background is blurred with warm, golden light.

«Каждый концерт неповторим...»

10 октября в Большом зале Московской консерватории состоялся торжественный концерт «К 90-летию Маэстро»: чествовали корифея российского дирижерского искусства, художественного руководителя и главного дирижера Большого симфонического оркестра им. П. И. Чайковского Владимира Ивановича Федосеева. За дирижерским пультом — юбиляр, за роялем — Николай Луганский.

После приветственных слов и официальных поздравлений дирижер обратился к публике с очень короткой и трогательной речью: «Я вас люблю. Люблю безмерно». В первом отделении прозвучали «Мечты» А. Скрябина и Второй фортепианный концерт С. Рахманинова, во втором — Четвертая симфония П. Чайковского. После концерта Николай Луганский рассказал журналу «РiаноФорум» о своем сотрудничестве с Владимиром Федосеевым и поздравил маэстро с 90-летием.



— Расскажите о вашей творческой дружбе с maestro Федосеевым.

— Она началась весной 1992 года во время гастрольной поездки в Японию с Большим симфоническим оркестром, а перед этим было несколько репетиций в Москве. С того времени действительно началась наша творческая дружба. Надо сказать, что приглашение молодого солиста маститым дирижером — это исключительный случай. Не знаю, может быть, это была рекомендация Татьяны Петровны Николаевой, моей учительницы в то время, может быть, это был Союзконцерт или Госконцерт, по линии которых я уже ездил на гастроли. В любом случае, решающее слово в выборе солиста остается за главным дирижером. Я это прекрасно понимаю и до сих пор очень благодарен Владимиру Ивановичу за одну из самых важных путевок в международную концертную жизнь, которую он мне дал, взяв меня на те серьезные гастроли. У нас было одиннадцать концертов в Японии: десять исполнений Первого концерта Чайковского и один раз — Второй концерт Рахманинова. После мы играли в Москве и других российских городах, выступали в Германии, Австрии, снова в Японии — мы много музицировали с тех пор.

— Какие из концертов, которые вы играли с Владимиром Федосеевым, запомнились вам больше всего?

— После тех японский гастролей в 1993 году мы играли Концерт Чайковского в Большом зале консерватории. Конечно, этот концерт я играл много десятков раз к тому времени, но, тем не менее, тот вечер мне особенно запомнился (мне был 21 год, а maestro, соответственно, 60). Это был очень удачный концерт, а трепетное и живое звучание оркестра я помню до сих пор. Интересно, что именно этот концерт потом вспоминал мой тогда еще будущий учитель Сергей Леонидович Доренский. Он услышал трансляцию по радио и, не зная, кто играл, стал выяснять, в чьем исполнении прозвучал концерт, — так запомнилось ему то выступление. Оказалось, что это был молодой я с уже маститым Владимиром Ивановичем.

Мы играли много концертов: Брамса, Первый и Пятый Бетховена, Первый и Второй Рахманинова, Рапсодию на тему Паганини. Всякий раз это было невероятно живое, абсолютно незапрограммированное музицирование. Я ценю каждое выступление с ним — это всегда

незабываемые ощущения. В том числе и выступление 10 октября — очень важный для меня концерт.

— Работа пианиста с дирижером — особенная сфера, и часто можно услышать от даже очень опытных пианистов, что они многому учатся у больших маэстро. Чему научил Владимир Иванович Федосеев вас?

— Вы знаете, это не такой простой вопрос, потому что профессии пианиста и дирижера не столь близки. С одной стороны, каждый должен быть хорошим музыкантом — и солист, и дирижер, и оркестрант на последнем пульте вторых скрипок или альтов: все должны хорошо понимать партитуру, общую канву, представлять соотношения темпов и пр. С другой стороны, профессии дирижера и солиста невероятно различаются. Возьмем, к примеру, репертуар. Чем больше репертуар у дирижера, тем он лучше дирижирует; чем больше он дирижирует, тем лучше он продирижирует любое произведение из своего репертуара. У солиста это не совсем так. Опыт в каких-то вещах идет в плюс, а в каких-то — в минус: что-то со временем играть становится легче, что-то — сложнее. Поэтому говорить о влиянии дирижера трудно.

Конечно, я знаю несколько дирижеров, с которыми невозможно предсказать, как пройдет концерт — музыка рождается заново на каждом выступлении, каждый концерт неповторим. Владимир Иванович — один из тех редчайших исполнителей, выступление с которыми — всегда живое музицирование и искреннее высказывание (даже если мы все отрепетировали и выстроили на репетиции). Я не уверен, что этому можно научить, но, по крайней мере, можно в этом участвовать, соучаствовать, пытаться быть на той же волне. Что я и стараюсь делать.

При всей важности азбучного дирижирования (когда нужно показывать вступление тем, основные или относительно сильные доли и пр.) значительно больший трепет при игре с Владимиром Федосеевым вызывает то, что «между»: между тактами, между нотами. Это дано не каждому музыканту и не каждому дирижеру. Как одна нота переходит в другую, как одна фраза переходит в другую — этому тоже, в принципе, нельзя научиться, но при этом можно присутствовать: иногда что-то в тебя войдет, иногда нет.

— Вы сказали, что со временем и с приобретением большего опыта для пианистов какие-то вещи становится играть сложнее. Вы имели в виду виртуозные, бравурные сочинения?

— В первую очередь, конечно, это виртуозная музыка, требующая спортивной составляющей, но не только. Дело в том, что любой солист, как мне кажется, сталкивается с тем, что в какой-то момент ему нужно играть

то, что он исполнял, скажем, 20 лет назад. Если он может отрешиться от сравнений — ему повезло, если не может — то это всегда непросто. Со временем в собственном исполнении что-то становится глубже, что-то тоньше, что-то интереснее, а что-то — нет. Виртуозные вещи, бывает, даются легче пианисту в 25 лет, чем в 60. А талантливые дирижеры, я убежден, одно и то же произведение в 50 лет продирижируют в 99% случаев лучше, интереснее и вдохновеннее, чем они же дирижировали в свои 30.

— Владимир Федосеев — авторитарный дирижер?

— Как ни странно, нет, а это довольно редкое явление в России. Все-таки у нас традиционно принято, что дирижер — это «диктатор»: он может быть глупым диктатором, может быть умным диктатором, может быть даже обаятельным, но все же диктатором. Владимир Иванович — исключение! Конечно же, я когда-то мог услышать и серьезное замечание от него. И все-таки он выглядит благоговейным соучастником процесса, и, мне кажется, часто музыканты начинают думать, что те еле заметные рубато и тонкости исходят от них самих. Мне кажется, что это если оркестрант так думает, это и есть высшая похвала дирижеру.

— Как Вы сказали красиво — «благоговейный соучастник процесса»... И заключительный вопрос в преддверии Года Рахманинова в России. Как Вы считаете, в чем главная особенность исполнения концертов Рахманинова с оркестром — этой прекрасной, важной и сложной части фортепианного репертуара?

— Коротко на этот вопрос не ответишь... Каждый концерт нужно прожить. Желательно поиграть в разные времена, в разных залах, с разными музыкантами. Давайте так: если бы я это говорил европейскому человеку, я бы сказал, что до сих пор мы представляем себе, что есть «стиль Моцарта». Естественно, это понятие воспринимается широко, к этому нужно подходить с умом, но, тем не менее, мы говорим о стилевых особенностях Моцарта, Гайдна, Шуберта и других европейских композиторов. При этом до сих пор люди не совсем представляют, что есть абсолютно конкретные стилевые особенности и у музыки Рахманинова — чем больше музыкант ее играет и в ней живет, тем больше он их понимает и чувствует. Мелодика и штрихи у Рахманинова отличаются от кого бы то ни было, прежде всего, — от современных ему западных романтиков. Рахманиновская мелодическая линия и штрих, с которым она играет, имеет крайне мало общего с Шопеном, Шуманом и даже с Листом. Это другой стиль. Интерпретации самого Рахманинова, конечно, тоже необходимо слушать: они дают один из очень



многих ориентиров, хотя его нотный текст — это больший ориентир.

Фразировка Рахманинова, его музыкальная фраза, идет по другим законам, чем музыкальная фраза Шопена, например. Объяснить это в коротком интервью невозможно — нужно в это вживаться, играть, жить, слушать, изучать текст, снова играть, снова слушать и пытаться к этому приблизиться. Но, с другой стороны, когда для рояля пишет человек, который лучше всех на свете и знал рояль, и умел на нем играть, то исполнение его музыки — это, прежде всего, большое удовольствие. Поэтому играть концерты Рахманинова — это, прежде всего, радость, а потом уже труд, поиски, искания.

— Тем прекраснее выбор Второго концерта Рахманинова и для концерта 10 октября.

— Я хочу от души поздравить Владимира Ивановича и сказать, что в музыкальном и человеческом плане это грандиозный пример для всех нас — и в России, и для любителей музыки всего мира. Когда человек остается настолько тепло и живо воспринимающим музыку, свое дело и других людей на протяжении стольких лет, с каждым годом становясь все человечнее и добрее, — для меня

это выдающийся пример. С музыкой и вместе со всеми нами он живет и творит — это действительно большая радость для нас! Долгих, долгих лет жизни, здоровья и творчества! ■

Фото предоставлены пресс-службой БСО им. П.И. Чайковского. Автор — Эмиль Матвеев.



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



Звездная Одиссея Анны ЦЫБУЛЕВОЙ

В 2015 году 25-летняя Анна Цыбулева стала победительницей одного из самых сложных и престижных состязаний — Международного конкурса пианистов в Лидсе (Великобритания). Журнал International Piano Magazine утверждал тогда, что подобного триумфа конкурс не знал со времен победы Мюррея Пераяи в 1972 году. Пианистку, конечно же, сразу заметили в Европе: лучшие залы, именные оркестры... За выпуском сольных альбомов последовал контракт с лейблом Signum Classics, который в 2021 выпустил запись Второго концерта Брамса (Немецкий симфонический оркестр — Берлин, дирижер Рут Рейнхардт). На очереди — запись мировой премьеры фортепианного концерта, заказанного Лондонским Симфоническим оркестром.

В России же при этом с признанием не спешили. Несколько лет назад незабвенный Лев Григорьевич Гинзбург (1930–2022), зорко отслеживавший новые интересные имена и явления на фортепианном небосклоне, с горечью сказал: «Как же хотелось бы, чтобы в Москве играла Анечка Цыбулева, чудесный талант... Но здесь ее не слышат...». Что ж, к счастью, ситуация изменилась. С 2019 Анна — член жюри Международного телевизионного конкурса «Щелкунчик», в 2022 она выступала с ЗКР АСО Санкт-Петербургской филармонии и с Национальным Филармоническим оркестром России.

— **Музыка и звезды сопровождали вас с самого рождения: дочь пианистки и астрофизика, в 2015 вы одержали победу на конкурсе в Лидсе, но можно представить, что путь девочки из горного поселка Нижний Архыз на лучшие европейские сцены был долгим и тернистым. Из вашего интервью телеканалу «Архыз-24» я узнала, что вашим первым педагогом была мама. Ее музыкантское чутье помогло распознать ваш незаурядный талант и убедить в этом вашего папу.**

— Папу убеждать не приходилось, он все видел своими глазами и маме полностью доверял. Мои родители прекрасно дополняли друг друга: папа — со стороны науки, мама — со стороны искусства. Их связали горы — самое благодатное место для соединения далеких, как иногда кажется, миров. Мечтала ли мама о моем будущем в музыке? Не знаю... О чем она точно мечтала (сейчас я это понимаю лучше, поскольку сама стала мамой), так это о том, чтобы я нашла свой путь и была счастлива. И как самый тонко чувствующий меня человек, она не только распознала этот путь, но и увлекла меня туда потоком своей благодатной энергии. Все мамыны знакомые говорили, что от нее исходил какой-то свет. Ее звали Светланой, и за годы, проведенные вместе, она успела и меня напитать этим добрым светом. Он и сегодня согревает меня каждую минуту. Мама помогла мне приблизиться к моей заветной мечте, помогла ощутить удивительное чувство созидания от прикосновения к произведению искусства. Именно это чувство всегда являлось моей главной мотивацией и опорой, а любовь и поддержка моей семьи — главной силой.

— **Благодаря маминым хлопотам стало возможно ваше участие в детском международном конкурсе в Италии, на острове Сицилия. Чем вам запомнилась эта поездка на остров мечты?**

— Ощущение постоянного, непреходящего восторга! Помню, как мы с мамой гуляли по узким улочкам живописной Рагузы, разглядывая окружающую нас красоту, и она взахлеб рассказывала мне об итальянской архитектуре. Мое погружение в Сицилию было естественным и приятным, без нравовучений, через увлекательные беседы или, например, через поедание диковинных нектаринов. Еще меня очень забавляло, глядя на капители колонн, узнавать их типы (коринфский, ионический). Конечно, это был совершенно другой мир, другой уклад жизни. Я познакомилась с итальянцами, увидела, как они живут и проводят время. А вернувшись в Нижний Архыз, я мечтала о том, как они приедут ко мне в гости. Как же мне хотелось сделать наш дом таким же красивым, чтобы моим гостям из Италии здесь понравилось! Кстати, эта мечта скоро станет реальностью. Как только

наш Фестиваль в Нижнем Архызе откроет свои двери, я обязательно приглашу туда моих сицилийских друзей!

— **Ваше детство прошло в горах, под звездным небом Карачаево-Черкесии, вдали от театров и концертных залов. Имея папу-астрофизика, работавшего на самом большом в мире радиотелескопе, не чувствовали ли вы себя такой «гостьей из будущего»? Была ли у вас тяга к звездам, далеким галактикам?**

— Да, Кавказ и его природа меня воспитали... Мы с мамой очень любили Лермонтова, много его читали, посещали лермонтовские места в Пятигорске. В моем детском сознании горы, звезды, человек, наука и искусство всегда были тесно переплетены. Для нас с мамой было огромным удовольствием просто так сидеть и слушать папины рассказы о реликтовом излучении и других тайнах космоса. О чем ты думаешь, находясь на вершине горы рядом с телескопом? Там наверху все, что ты видишь, слышишь и чувствуешь, как бы приумножается каждую из сторон твоей личности. Читать об этом в книге — одно, но когда ты стоишь там, под звездами, и при этом ты еще и музыкант — это совсем другое! Горы не только оттачивают характер, но и формируют особое мировоззрение, которое и сегодня спасает меня от эмоционального выгорания. То есть внешние обстоятельства меня не останавливают, энергии не отбирают, потому что с детства я живу в другом, более масштабном измерении, сформированном именно на Кавказе.

— **Вы прошли через школу, подобную зверевской. Чтобы серьезно учиться музыке, в 10 лет вам пришлось уехать от родителей в Волгодонск и жить у вашей учительницы. Представляю, как непросто было решиться на этот шаг. Не думаете ли вы, что именно эти годы воспитали в вас волю и характер, без которых настоящему таланту не обойтись?**

— Безусловно! Я бесконечно благодарна моему педагогу Елене Анатольевне Воробьевой и всем людям, поверившим в меня, за их помощь и поддержку. Когда после прослушивания в музыкальной школе Волгодонска Елена Анатольевна приняла меня в свой класс, я была так счастлива, что не побоялась покинуть родительский дом. Это может показаться странным, но я была уверена в том, что делаю правильный шаг. Конечно, я очень скучала по семье, и эти три года дались мне нелегко. Бывало, что рано утром, задолго до уроков я тайком пробиралась в кабинет директора школы, чтобы оттуда позвонить родителям по междугородке.

В Волгодонске я вставала в 6 утра. Мы с Еленой Анатольевной приходили в школу в 7.30. В 9.30 из музыкальной

я шла в обычную школу, а после уроков — снова в музыкальную. Вся моя жизнь эти три года проходила в школе с редкими поездками домой. Когда я скучала по дому или просто хотелось у мамы на руках посидеть, я садилась за пианино и играла, и мне становилось легче. Это чудесное свойство музыки обогащать тебя в тот момент, когда ты отдаешься ей полностью, я заметила еще в детстве. То есть образуется некий круговорот энергии, которая, возвращаясь, приумножает твои силы. Тогда из-за сиюминутности детского восприятия я редко вспоминала об этом маленьком чуде, зато сейчас я им очень дорожу.

— Педагогов, берущих к себе в дом учеников, за пределами России представить себе трудно. Взять на себя ответственность воспитывать музыканта и маленького человека круглыми сутками, по-моему, даже в России — редчайший случай. Наградой за это стало ваше поступление в ЦМШ и переезд в интернат. Что для вас было самым трудным на этом этапе?

— После трех лет Волгодонска в ЦМШ я приехала очень повзрослевшей. Трудности, связанные с отлучением от родительского гнезда, тревожили меня меньше, чем многих моих одноклассников. Мне всегда помогал опыт горных походов, когда у тебя есть цель: увидеть, например, высокогорные озера или водопады. И перед тобой несколько дней утомительного пути с рюкзаком за плечами, чтобы ее достигнуть. Ты поднимаешься, и кажется, что вот-вот уже вершина, и вот они, эти озера, но приблизившись, видишь, что не озера это и даже не место привала, а впереди еще огромная высота, которую предстоит преодолеть... И всякий раз, когда мне удавалось чего-то достигнуть, я вновь оказывалась в начале пути, но с каждым разом начало это было все крепче и прочнее. Помню, для поступления в Москву я привезла с собой стопку детских конкурсных дипломов. К тому времени мы с Еленой Анатольевной всю Россию объездили, и я уже была лауреатом 25 детских конкурсов. Когда в приемной комиссии маме предложили отнести мои документы в учебную часть, она спросила: «Это вы о конкурсных дипломах?». А ей в ответ: «Господи, да кому они здесь нужны, ваши дипломы!». Хорошо, что у меня не было чересчур завышенных ожиданий, пришлось принять новую реальность и учиться всему сначала: новые программы, в новом объеме и совсем на другом уровне. Помню свои первые оценки по сольфеджио: ноли с минусом. Я, зареванная, звонила домой, и мама плакала вместе со мной, и мы с ней друг друга жалели и подбадривали. Вы не представляете, как я радовалась своей первой двойке! Вот так, шаг за шагом я закончила школу с отличием, и на церемонии вручения дипломов мой педагог по теоретическим

предметам Екатерина Алексеевна Быканова одобрительно пожала мне руку.

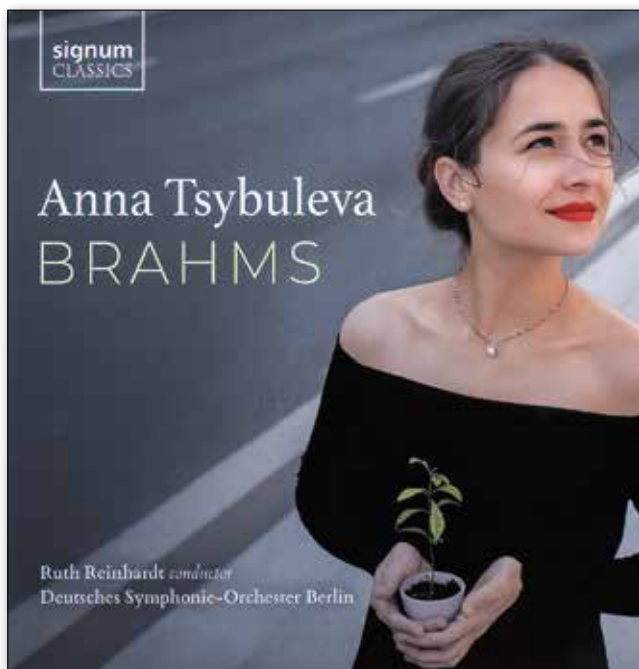
— С момента вашего поступления в ЦМШ и до окончания консерваторской аспирантуры вашим единственным педагогом была профессор Людмила Рощина.

— Да, Людмила Владимировна стала мне второй музыкальной мамой, которой я бесконечно благодарна за все ее уроки — и музыкальные, и жизненные. Ей удалось передать мне глубинную суть отношений исполнителя с музыкой, заразить меня своей безграничной преданностью делу. Ученица Самуила Фейнберга, основателя особой фортепианной традиции, Людмила Владимировна продолжает ее на своих уроках с присущей ей творческой гибкостью и энтузиазмом. В жестких рамках консерваторского учебного процесса, с его регламентированной программой, экзаменами, зачетами, она оставляла мне глоток свободы, необходимой для того, чтобы найти себя.

Она не была сторонником того, чтобы ученики меняли педагогов или ехали учиться за границу. Несмотря на это, однажды Людмила Владимировна сама предложила мне поехать к Клаудио Мартинесу Менеру, с которым она неоднократно общалась в Москве. Зная ее консервативное мнение по этому вопросу, я была в шоке от такого предложения. Она буквально вручила мне билет, уверенная в том, что такая перемена была необходима для моего дальнейшего творческого роста. И не ошиблась. Учеба в базельской Академии музыки в Швейцарии не только



С Л.В. Рощиной



изменила мою жизнь и мировоззрение, но и мой взгляд на искусство в целом и на музыкальную деятельность в частности. С Клаудио мне открылся новый мир: представляя знакомые вещи по-новому, он позволил мне увидеть неизвестный склон хорошо знакомой вершины. Да и сам учебный процесс в Академии предоставляет студентам большую творческую свободу, когда ты можешь самостоятельно составить учебный план с учетом своих индивидуальных интересов. В Базеле у меня появилась некая внутренняя уверенность в своих силах. С тех пор результат как таковой меня мало волнует, а куда больше интересует сам творческий процесс. Это, наверное, помогло мне и на конкурсе в Лидсе, куда я отправилась не за результатом, а за настоящим творчеством.

— Вы стали второй женщиной, победившей на этом конкурсе за всю его историю. С тех пор вам приходилось сотрудничать с женщинами-дирижерами и даже женщинами-композиторами. Есть ли для вас существенная разница между мужчиной и женщиной за пультом? С кем легче найти общий язык?

— Разницы нет никакой. Подход к произведению, конечно, у каждого дирижера свой. В нем, кроме профессионализма, неизбежно отражаются личный жизненный опыт и творческая аура музыканта. Случается, конечно, что приходится обходиться одной-единственной репетицией (сейчас же все торопятся), но тут-то и приходят на помощь сама музыка и композитор. Не раз уже

так бывало: дирижер прилетает из одной страны, я — из другой, мы не знакомы, перед нами — незнакомый оркестр... И во время репетиции я прямо чувствую, как постепенно все мы становимся ближе, а к ее концу уже кажется, что мы давно друг друга знаем, и это — настоящее чудо! Мне посчастливилось встречаться с музыкантами, для которых процесс исполнения и само музицирование и есть та самая заветная цель, к которой мы стремимся в отведенном нам отрезке драгоценного времени. И когда это удастся, происходит волшебство. И любого рода комментарии о «женской» и «мужской» игре я считаю результатом стереотипов, навязывающих слушателю нелепый шаблон восприятия. Делить музыкантов на мужчин и женщин нелепо и абсурдно: за роялем все мы равны.

— Второй концерт Брамса, принесший вам победу в Лидсе, стал для вас чем-то вроде визитной карточки. Иллюстрация тому — свежий CD. Чем близка вам его музыка? Есть ли в ней звезды и горы?

— Несомненно! Брамс очень любил горы и много времени проводил в Альпах (швейцарских, итальянских, австрийских), что, несомненно, отразилось и в его музыке. Играя Брамса, я словно общаюсь с ним в разные периоды его жизни. В ранних сонатах я чувствую сильнейшую, неудержимую энергию молодого Брамса, которая в течение всей его жизни воплощалась так красочно и многогранно. Я почитаю его симфоническое творчество и «Немецкий реквием», в котором он сформулировал свою жизненную и творческую философию, близкую мне по духу. Брамс нашел своего рода «золотую середину» между человеческими и божественными силами. Его музыка одинаково обращена и внутрь души человеческой, и во внешние миры. Именно этот ее дуализм мне очень близок. Ведь то, чем занимается мой папа, то, куда направлены объективы наших телескопов, — все это призвано ответить на вопросы: кто мы, откуда мы появились, что было раньше и что будет потом. И когда я играю музыку Брамса, я как бы полностью сливаюсь с состоянием этого бесконечного поиска. Его музыка, его фактура, одновременно мощная и прозрачная, чрезвычайно созвучна природе. Такой внутренний диалог происходит у меня с каждым композитором, к музыке которого я прикасаюсь. Возможно, это ощущение со временем изменится, но сегодня оно помогает мне проложить собственную тропу к новому репертуару.

— Нашим с вами знакомством я обязана Кристофу Фроммену — талантливому органисту и звукорежиссеру, записывавшему вас на Рурском клавирном фестивале в 2016.

— Кристоф — прекрасный музыкант и редкий знаток своего дела! Я очень дорожу каждой творческой встречей с ним.

— Он же — автор недавней видеозаписи двух фортепианных концертов Шостаковича в вашем исполнении с Симфоническим оркестром Вупперталя под руководством Ристо Йуста. Великолепный результат этого творческого сотрудничества доступен в Youtube, а ваше магнетическое влияние на оркестр и дирижера ощущается даже в видеозаписи.

— Признаюсь вам: вопреки существующей у нас традиции, я только сейчас начинаю играть музыку русских композиторов. Несмотря на то, что почти всю свою жизнь я прожила в России, мое становление как музыканта проходило в русле австро-немецкой традиции, и в русскую музыку я погружаюсь с накопленным в этом пути багажом. Мое знакомство с музыкой Шостаковича началось с его «24 прелюдий». Лаконичность формы и емкость мысли, ни единого лишнего звука, лишнего акцента, только суть и смысл, без прикрас и пафоса. Каждая нота, пауза, гармония или ритм — абсолютно все у Шостаковича наполнено смыслом. А его симфонии — это сильнейшие эмоциональные потрясения. Прослушав их, из зала ты выходишь другим человеком. Мне бы очень хотелось пожелать слушателям, приходящим на концерт, остановить окружающий нас бешеный информационный поток и оказаться наедине с музыкой, способной ошеломить, зажечь, увлечь, утешить. Слушание музыки — это самый простой и верный способ разбудить свои чувства. Какое же невероятное удовольствие я испытываю каждый раз, когда, приезжая домой после гастролей, я могу, наконец, заняться разбором новых произведений, выкроить время на слушание музыки, размышления, медитацию.

Тем, кто избрал музыку своей профессией, дано невиданное благо, об этом желательно всегда помнить. Возьмем, к примеру, оркестровых музыкантов, часто работающих в диком изнашивающем режиме (это из личного опыта — у меня полсемьи в оркестре работает). Представьте себе, что предстоит играть концерт Чайковского или Брамса в сотый раз. Не так уж сложно в таких обстоятельствах потерять то самое вожаемое вдохновение. И когда ты, солист, приходишь к коллективу с творческим настроем, все это моментально чувствуют, и начинается чудо совместного музицирования. Но это становится возможным, если ощущать музыку не как работу, а как благо. А когда это ощущение вам знакомо, им легко пользоваться, оно помогает на сцене и в жизни.

— В сентябре нынешнего года вы оказались в числе четырех счастливчиков, приглашенных



С К.М. Менером

на мастер-класс Михаила Васильевича Плетнева «Дирижирование за роялем» с участием Люцернского симфонического оркестра¹. Расскажите об этом уникальном проекте, что он дал лично вам?

— Это ценнейшие уроки, которые мы запомним на всю жизнь. Огромнейшая благодарность Михаилу Васильевичу за то, что он делился с нами своим мастерством так искренне, так просто и так бескорыстно.

Мне раньше приходила мысль о том, чтобы играть концерты (конечно, классического репертуара), дирижируя за роялем. Когда ты играешь с дирижером, всегда присутствует определенный компромисс между твоей интерпретацией и интерпретацией дирижера. А дирижируя за роялем, получаешь замечательную возможность выразить именно то, что хочешь ты сам. И еще — невероятная возможность общения с музыкантами оркестра. Это доставило мне неземную радость: ты видишь, как

¹ Репортаж с мастер-классов М. Плетнева — на с. 24



© Дмитрий Хамзин

музыканты отвечают, как иногда приходят сами к тем же мыслям, что и ты...

Конечно, это не так легко, как кажется со стороны. Когда ты оказываешься перед настоящим оркестром, а это взрослые люди со своим опытом, и тебе вдруг нужно их повести за собой... Пожалуй, это было самым сложным. Мне, например, поначалу никак не удавалось взять тот

темп, который я хотела. Скорость моих импульсов в руках была недостаточной, чтобы задать *allegro con brio*. Легче стало к третьему уроку. Еще одна важная вещь: знание природы, особенностей инструментов. Конечно, я знала, что у скрипки звук появляется сразу, а духовикам нужно больше времени, чтобы вздохнуть. Но знать и физически это прочувствовать — не одно и то же. Мне



© Olympia Orlova

теперь хочется научиться играть на всех инструментах, чтобы ощутить, как извлекается звук.

И еще один момент был для меня поначалу непростым: смотреть в глаза музыкантам. Михаил Васильевич говорил, что необязательно даже взмахивать руками, достаточно просто посмотреть на человека. Я робела, мне было неловко. И Плетнев гениально пояснил: вы как будто приглашаете музыканта к совместному творчеству, приглашаете поиграть с вами. После этого мне все стало ясно и просто. И мы в итоге были вместе с музыкантами. А Михаил Васильевич все время подчеркивал: вы должны быть вместе с музыкантами во время выступления.

Мы очень многому научились у маэстро. Он, например, всегда уточнял, насколько мы хотели сделать именно то, что сделали, когда взмахивали руками. Он нам помогал выразить собственные мысли через движения. Это было захватывающе. Дирижируя реальным оркестром, ты видишь разницу между твоим воображением и реальностью. В воображении ты взмахнул руками, — и вот он звук. А в реальности — взмахнул как-то не так, и нет звука. Или он не тот. Нам выпала уникальная возможность все это прочувствовать.

Это совершенно другой уровень музицирования, по сравнению с тем, что чувствует солист, нагрузка возрастает в разы. На первых уроках мы, бывало, так увлекались оркестром (когда стоя дирижировали большими оркестровыми tutti), что еле успевали к роялю. И Михаил Васильевич не уставал повторять нам, как важно вовремя сесть за рояль: сядешь второпях, сдвинешь банкетку, будет неудобно играть... Даже такие мелочи, но — все они важны.

Конечно, это другая планета, другое искусство. Это совершенно новый язык тела, который мы пытались освоить в краткие сроки. Я думаю, искусству дирижирования должны учиться все музыканты, это колоссально расширяет горизонт восприятия. Мы все должны воспитывать в себе настоящих дирижеров, которые на 100% уверены в сути своей интерпретации. Как только тебе самому ясно, что ты хочешь, музыка с легкостью идет за тобой. Уверенность, ясность музыкальных мыслей сразу чувствуют и музыканты оркестра. И еще они чувствуют, когда ты искренне горишь музыкальными идеями, и тогда всем существом ощущается сотворчество. Мне кажется, так и должно развиваться наше искусство, чтобы мы с легкостью и радостью объединялись вокруг него. А на подобных проектах, где мы не соревнуемся, а объединяемся, как раз и происходят самые плодотворные процессы. Конкуренции в нашем искусстве хватает, а дружба и сотрудничество так необходимы!

— Вы очень эффектно выглядите на сцене, осмелюсь даже сказать, театрально. Зрители,

видящие вас со спины, пропустят вереницу эмоций на вашем лице, тончайшим образом отражающих то, чем заняты ваши пальцы. Зато они наверняка оценят ваш атлетический силуэт. Не трудно ли совмещать облик «красавицы, спортсменки» с серьезным исполнительством?

— Все зависит от того, что понимать под «серьезным» исполнительством, да и о красоте у каждого свои представления... То, что происходит на сцене, — это чистейшая магия, ключ к которой у каждого исполнителя свой. Публика выберет то, что ей ближе, но, по-моему, идти на поводу публики исполнитель не должен. Его задача — служение музыке и композитору. Слышать, что я красиво выгляжу на сцене, мне, конечно, приятно. Для меня важно чувствовать себя уверенно, поэтому я — дизайнер всех своих сценических нарядов, которые я подбираю «под репертуар».

А насчет эмоций на лице исполнителя... К сожалению, живы еще стереотипы, утверждающие, что классическую музыку надо играть с серьезным лицом, что, играя, допустим, Бетховена, улыбаться нельзя. Ведь это Бетховен! А что, композиторы, они не люди? Так же, как нам, им было 18, 30 лет, они влюблялись, страдали, радовались и иногда шутили. Об этом свидетельствует их музыка. И когда Бетховен шутит, то улыбка на сцене вполне уместна, и я ее не сдерживаю — так же, когда, например, читаю комический эпизод в книге.

— Удастся ли вам регулярно заниматься спортом?

— Да, стараюсь, но не ради результата, а потому, что мне нравится кататься на горных лыжах, сноуборде и вейкборде, нравится ходить в горы. Спорт меня заряжает и вдохновляет.

— Ваш будущий фестиваль «Другой Звук» пройдет на Кавказе, под звездами Нижнего Архыза. Какие акценты хотели бы вы расставить в ходе этого события?

— Красной нитью фестиваля является идея единства человека, пространства и музыки. Музыка и наука — это очень близкие, на мой взгляд, вещи, говорящие об одном на разных языках. Они дополняют друг друга и помогают нам осмыслить важнейшие жизненные постулаты.

— Сегодня в России в тренде концерты в научных учреждениях: в Планетарии, в Центре кибернетики. Можно ли представить себе концерт в обсерватории, или такая идея кажется вам абсурдной?

— Некоторые концерты фестиваля пройдут прямо в обсерватории, рядом с телескопом. Но это лишь одна из наших концертных площадок. Мой родной край

Карачаево-Черкесия сказочно богат своей культурой и историей. Там находятся самые древние на территории России действующие православные храмы. В них пройдут концерты камерной музыки.

Наш фестиваль задумывался с целью показать публике, что музыка и наука — гармоничные составляющие нашей повседневной жизни, мы просто не всегда это осознаем и недостаточно внимательно к этому относимся. Нам иногда так сложно выбраться на концерт или на выставку, не говоря уже о том, чтобы найти время послушать научный паблик-ток. Большинство из нас отмахнется: «Да зачем мне эти звезды и галактики!». Но стоит отнестись к этому более открыто и позитивно, время и возможности найдутся.

Важной частью фестиваля будет обширная образовательная программа, обращенная к профессиональным музыкантам. Ее цель — задать актуальные, но, к сожалению, редко задаваемые вопросы. Что сделать, чтобы в нашей профессии было больше комфорта, здоровья и меньше стресса? Мало кто представляет себе, чего стоит музыканту выйти на сцену и сыграть концерт. Да и в наших учебных заведениях, воспитывающих прежде всего солистов, вопросам физического и психологического здоровья музыканта внимания почти не уделяют. Кому-то удается выдержать этот непростой поединок со сценой, другим он грозит профессиональными заболеваниями, нервным истощением, выгоранием. Как сохранить творческий огонь на протяжении всей жизни? В погоне за грандиозными идеями «таланта» и «величия», разгадывая загадки исполнительства, мы иногда теряем самих себя. Ведь музыкант не может быть музыкантом «чуть-чуть». Он часто погружается на такую глубину, на которой найти относительную «зону комфорта» непросто, но желательно, чтобы суметь насладиться самим творческим процессом.

— Весьма гуманистически-оптимистический подход!

— Да, именно так, потому что надо жить прежде всего. Не только работать и выгорать, а жить! ■



Наталия ГУНЬКО-ДЕНЕШО
Музыковед, музыкальный критик, продюсер.

ВТОРОЙ МОСКОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ
имени Эмиля ГИЛЕЛЬСА

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
ПРЕЗИДЕНТСКОГО ФОНДА
КУЛЬТУРНЫХ ИНИЦИАТИВ

Неповторимый
**Эмиль
ГИЛЕЛЬС** —
ВЕЛИКИЙ ПИАНИСТ И ПОСОЛ
РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

14-19
ОКТАБРЯ



Ответственность перед временем и музыкальной честью

Московская Библиотека-читальня имени И. С. Тургенева, Институт СТЭИ и Фонд содействия сохранению творческого наследия Эмиля Гилельса при поддержке Президентского фонда культурных инициатив подарили слушателям II Московский фестиваль фортепианной музыки имени Эмиля Гилельса «Неповторимый Эмиль Гилельс — великий пианист и посол российской культуры». Фестиваль открылся в День памяти великого артиста (14 октября), а завершился в день его рождения (19 октября). Художественный руководитель фестиваля — заслуженный деятель искусств РФ, пианист Михаил Александров.

Название фестиваля далеко не случайно. Эмиль Григорьевич Гилельс (1916–1985) — один из величайших артистов XX века и один из первых советских музыкантов, чье творчество нашло широкое признание миллионов в Европе, в затем и во всем мире. Прошедшие с момента кончины Э. Г. Гилельса десятилетия прояснили подлинный масштаб этой фигуры, выходящий за пределы фортепианного и, шире, — музыкального искусства. Гилельс был настоящим послом своей страны, важнейшим фактором культурной дипломатии. Человек редкого благородства и достоинства, он общался и с так называемыми «простыми слушателями» (многие из них полюбили классическую музыку именно на его концертах), и с монархами, президентами, великими общественными деятелями. Среди собеседников Гилельса были Папа Римский Павел VI, Королева Бельгии Елизавета Баварская и Король Норвегии Улаф V, генеральные секретари Организации Объединенных Наций Даг Хаммершельд и У Тан и многие другие. Следы этого общения сохранило эпистолярное наследие артиста.



Эмиль Гилельс. Когда мы вспоминаем его, мысленно мы вспоминаем целую эпоху. Знаковый характер этого имени очевиден, поскольку зафиксированная в истории творческая фигура великого музыканта рядоположна по «критерию символичности» с такими именами, как Давид Ойстрах, Евгений Мравинский, Мстислав Ростропович, Святослав Рихтер, Евгений Светланов, Антонина Нежданова, Сергей Лемешев... Можно продолжить, но перечень будет недлинным, ибо речь о тех представителях исполнительского искусства, имена которых вошли в пантеон отечественной славы. Фестиваль, посвященный Гилельсу и развернутый в залах Москвы, не просто дань

памяти великому артисту, но своего рода историческое признание его роли и значимости в художественной культуре страны середины минувшего века.

Фестиваль был объявлен под титулом «Неповторимый Эмиль Гилельс — великий пианист и посол российской культуры». Аншлаг фестиваля сам по себе несет оценку художественной личности: фиксируется уникальность и общественно-историческая роль музыканта. Эмиль Гилельс действительно явление совершенно единичное. Объяснить его уникальность словом весьма непросто, точнее сказать, невозможно в плане достижения абсолютной полноты суждения. В глубине явления — тайна. Ощутимая, но не кристаллизуемая в слове. Тайна

эта объемлет несколько параметров его искусства, из которых исходным и, конечно же, главным является его, Гилельса, контакт с клавиатурой. Его звук в любом уровне динамического напряжения — первый знак его фортепианной индивидуальности, главное его богатство. Он создает свою манеру фортепианной игры, в которой важнейшим признаком оказывается то, что можно назвать «императивной суггестией». Повелительный «жест» в его игре таится и в качестве звучания, не допускающего рассеянного внимания, и в ослепительной виртуозности, выраженной не только в овладении всей «фортепианной акробатикой», но и в кантиленных потоках, лишенных сентиментальности и слащавой вычурности. Его артистический темперамент



Кирилл Гилельс

уникален не только энергией экспрессии, но и высочайшим уровнем интеллектуальной выверенности. Его трактовки фортепианной классики рожают чувство естественной правдивости звукового повествования, высшего стилистического соответствия и одновременно индивидуальной неповторимости.

Становление таланта Гилельса стало временем становления его мировой славы. Это редкое, но в данном случае счастливое совпадение. Ослепительные юношеские победы на самых престижных конкурсах сделали его не просто заметным, но почти единственным в драматические десятилетия минувшего века, кому доверили репрезентативную роль от имени советской культуры. Европейские и американские триумфы были лишь началом его общемирового присутствия. Непросто найти язык, который не отразил бы очертание его имени.

Век звукозаписи оставил нам часть его наследия. Часть, потому как целое постижимо только в концертном зале. Тот, кто слышал и видел Гилельса на эстраде, не в состоянии забыть это впечатление. Различные стили в его интерпретации достойны конкретного обсуждения и анализа. Достаточно сказать, что его первенствующая слава «бетховениста» может быть уравнена с его же славой «шопениста» (его Шопен ораторствует по-бетховенски, эпичен и строг, а лирика — на пьедестале высшего обобщения). В художественном мире в плане признания он достигает высшего: Сергей Прокофьев пишет для него свой самый выдающийся фортепианный опус — Восьмую сонату. Свою миссию он видит и в возрождении небрежно забытых ценностей, в восстановлении исторической справедливости. Николай Метнер оказался обязанным ему своей посмертной жизнью. Эмигрант Стравинский,

пока еще «не русский» композитор в его руках уже сверкающая и живая часть русской культуры.

Михаил Александров: «Эмиль Гилельс ощутимо раздвинул и расширил горизонты возможного игры на фортепиано и задал ориентиры ее развития на многие годы вперед. Концертная и педагогическая деятельность Эмиля Григорьевича длилась почти 40 лет, и все пианисты, чье творческое становление происходило параллельно, в это же время, были естественно подвержены огромному влиянию его искусства.

Особого внимания заслуживают гилельсовские интерпретации, в которых при кажущейся простоте и естественности выражения музыкальной мысли всегда присутствовало проникновение в глубину содержания, наличие индивидуального творческого знака в исполнении. Все это сочеталось с блестящей и даже фантастической техникой звукоизвлечения, а также феноменальной виртуозностью. Магическое воздействие на слушателя оказывали невероятная энергетика и сила убеждения, заложенные в основу интерпретации, внутреннее достоинство и благородство, безупречный вкус...

Гилельса можно смело называть иконой стиля своего времени, а его преданность и честность в профессии являются образцом служения прекраснейшему из искусств, имя которому Музыка».

Клавирный фестиваль в честь Эмиля Гилельса — справедливая дань памяти великому артисту, имя которого не столь уж эффектно увековечено на российских просторах. Организатором удалось объединить «под флагом Гилельса» самые разные площадки: от скромных залов музыкальных школ — до Большого зала консерватории, от районных библиотек — до Российской государственной

библиотеки, «Иностранки» и ГПНТБ, а также ГМИИ им. А. С. Пушкина (Итальянский дворик), Мемориальный музей А. Н. Скрябина, Дом Н. В. Гоголя, Дом русского зарубежья им. А. Солженицына и даже два театра — «МОСТ» и Детский музыкальный театр юного актёра.

Структура фестиваля — впечатляющая пирамида событий. Её вершиной стали **концерты в залах Московской консерватории**. В Большом зале (16 октября) звучали любимые фортепианные концерты Эмиля Гилельса: Двойной концерт Моцарта (**Екатерина Мечетина, Александр Гиндин**), Первый концерт Мендельсона (**Вадим Руденко**), Третий концерт Рахманинова (**Александр Ключко**). 17 октября шопеновскую программу в Малом зале представили **Екатерина Мечетина** (24 прелюдии), **Алексей Мельников** (Четвертая баллада, ноктюрны, мазурки) и **Чэнь Ваньчуань** (Полонез ор. 44), на следующий день в МЗК состоялся сольный вечер **Владимира Овчинникова** — сонаты русских композиторов (Соната-воспоминание Метнера, Третья соната Скрябина и Большая соната П. Чайковского). В Рахманиновском зале выступили **Иван Бессонов** и **Александр Ключко** — победители прошедшего в июне Первого Международного конкурса пианистов, композиторов и дирижеров имени С. В. Рахманинова (14 октября) и юные исполнители — учащиеся Центральной музыкальной школы — Академии исполнительского искусства и МССМШ им. Гнесиных (15 октября).

В целом, программа фестиваля включила около **80 событий на 41 площадке**: это концерты фортепианной музыки (соло, дуэты, камерные ансамбли), выставки, кинопоказы, литературно-музыкальные композиции, смотры юных исполнителей, интерактивные концерты-беседы.



Иван Бессонов

Вполне естественно, что центральными фигурами фестиваля стали именно пианисты; были представлены несколько поколений отечественной фортепианной школы — от мэтров до звезд XXI века. Помимо названных артистов, это **Андрей Диев, Алексей**

Набиулин, Рувим Островский, Даниил Саямов, Полина Федотова, Михаил Никешичев, Яков Кацнельсон, Михаил Турпанов, Филипп Копачевский, Дмитрий Каприн, Сергей Соболев, Павел Домбровский, Алексей Кудряшов, Евгений Евграфов, Ева Геворгян,



Музыкальное приношение молодых пианистов Эмилю Гилельсу

Матвей Шумков, Андрей Стукалов и другие. Свойственная Э. Г. Гилельсу широта репертуарных интересов стала импульсом к формированию предельно разнообразной репертуарной палитры фестиваля — от барокко до наших дней.

Важнейшая составляющая фестиваля — **выставки**. Архивные документы и материалы, предоставленные

семей Э. Г. Гилельса, стали основой уникальной экспозиции в залах отдела нотных изданий и звукозаписей **Российской государственной библиотеки** (Дом Пашкова) «Э. Гилельс — великий пианист в мемориальных документах». Куратор выставки — президент Фонда содействия сохранению творческого наследия Эмиля Гилельса Кирилл Гилельс

(выступивший на фестивале и в качестве пианиста в дуэте с Еленой Лелидис). Все экспонаты представлены публике впервые.

В **Московской Библиотеке-читальне им. И. С. Тургенева** организаторы предложили еще две выставки. Первая — «Эмиль Гилельс — великий пианист и посол российской культуры», акцентирующая внимание



Гайк Казазян, Филипп Копачевский, Анна Кошкина



Евгений Евграфов

зрителя на дипломатической роли пианиста и его значении для мировой музыкальной культуры: мемориальные документы, материалы, общественные награды, свидетельства о международном интересе и признании пианиста; вторая — «Неповторимый Эмиль Гилельс»: программы, афиши концертов, иные аутентичные материалы.

Образовательный и просветительский контент, предложенный фестивалем, в нынешнем году по-настоящему стал одной из его фундаментальных основ. Он отличался разнообразием форм и нацеленностью на принципиально разную аудиторию: от знатоков, нынешних и будущих профессионалов — до любительской аудитории, в особенности детской. Классические, не теряющие актуальности форматы (лекции, школьные занятия) сочетались с онлайн- и офлайн-событиями, более свободными по форме и обращающимися к различным моделям взаимоотношений ментора и аудитории.

В частности, музыкальный критик, пианист, комментатор программ, обозреватель журнала «PianoФорум» **Михаил Сегельман** провел две лекции-концерта «Эмиль Гилельс — человек и музыкант» (в Театре «Мост» и Детском музыкальном театре юного актера). В обоих случаях был представлен документальный фильм, созданный Детской музыкальной

школой имени Э. Г. Гилельса (руководитель проекта — Ирина Головкина, автор — Светлана Савельева, видеомонтаж — Светлана Горюшина). Дальнейшее течение вечера в каждом случае определялось уровнем представлений аудитории о жизни и творчестве, да и о самой личности великого артиста. В рассказе лектора акцентировались те или иные аспекты биографии артиста (как вещи в себе и в широком социальном контексте, которые в фильме обозначены лишь намеком: это напоминало прорисовку прямых между точками или работу с контурными картами). Далее повествование приводило к музыке в ее живом исполнении. В частности, отталкиваясь от заголовка «Мелодия длиною в жизнь», Михаил Сегельман напомнил, что один из самых потрясающих, буквально завораживающих своей интимностью альбомов пианиста — «Лирические пьесы Эдварда Грига» (1974) — открывается и завершается такой мелодией. Ведь «Ариэтта»,



Директор Института СТЭИ Вадим Петров и ведущая концертов, музыковед Наталия Панасюк

ор. 12 № 1 и «Воспоминания», ор. 71 № 7 (первый номер первой и последний номер последней, десятой тетрадей) — два инварианта одной музыкальной мысли, та самая мелодия длиною в жизнь. Композитор сознательно выстроил эту арку, исполнитель подхватил ее. А затем эти пьесы (и не только они) звучали на фортепиано. В завершение вечеров — еще одна смена формата: сцена и зрительный зал превращались в единое пространство импровизированной радиостудии, в которой слушатели выходили к свободному микрофону, чтобы пообщаться не только с лектором, но и между собой.

Многие события фестиваля транслировались на **YouTube-канале «Библиотека Тургенева. Литература и музыка»**, в частности — встреча с известным аудиоколлекционером, собирателем записей Э. Г. Гилельса Андреем Мирошниковым. Еще одна грань просветительской миссии фестиваля: он возвращает наше внимание к чудесному наследию пианиста, которое может служить бесценным примером интерпретационных решений.

Пожалуй, единственный «упрек» организаторам — это предельная концентрация значимых событий на скромном временном пространстве. Как справедливо заметили в своем отзыве участники интернет-сообщества «Пианисты XXI века», «колоссальный по масштабу проект длится всего шесть дней, при этом на немалом сценическом пространстве разных концертных площадок проходит 80 мероприятий. Даже если слушатель решит посвятить целиком эти дни Фестивалю, прослушать в течение одного дня примерно полтора десятка концертов невозможно. Чем-то приходится жертвовать, а это обидно и для музыкантов, и для слушателей. Мы понимаем сложности в проведении длительного цикла, но, может быть, продлить фестиваль хотя бы до двух недель?». Впрочем, в остальном все отзывы



Екатерина Мечетина

(как участников, так и слушателей) — сверкающая россыпь восторженных эпитетов.

Екатерина Мечетина: «Фестиваль памяти Гилельса — одно из самых масштабных музыкальных событий сезона. Под сенью имени великого русского пианиста он собирает несколько поколений мастеров современного исполнительского искусства — от юных дарований до маститых профессоров, являя тем самым одновременно и смотр тенденций пианизма нашего времени. Концерты проходят на многих площадках — от уютных московских библиотек до величественного Большого зала Московской консерватории.

Фестиваль привлекает большое внимание слушателей, залы полные,

особенно приятно видеть среди посетителей концерта самых маленьких любителей музыки — на концертах всегда много учеников ДШИ.

Мне представляется, что такой фестиваль следует проводить регулярно по ряду причин, первая из которых — музыкальное приношение одной из самых значительных фигур в истории русского исполнительского искусства, Эмилю Гилельсу. Во-вторых, возможность собрать на одном музыкальном фестивале цвет современного пианизма. Перед каждым концертом фестиваля звучали интереснейшие вступительные слова просветительского направления. Это тоже очень важный образовательный аспект фестиваля».

Алексей Набиулин: «Спасибо большое за чудесную возможность



Александр Ключко

выступить на фестивале, посвященном великому мастеру. Прекрасная атмосфера, необыкновенно приятная сцена в Библиотеке-читальне имени Тургенева. Благодаря такому подарку и слушателям, и исполнителям каждый раз убеждаюсь, что искусство воистину способно изменить мир к лучшему».

Директор ДМШ им. В. В. Стасова Анжелина Слесарева: «Большая благодарность инициаторам и организаторам Фестиваля, посвященного величайшему музыканту. Фестиваль проведен масштабно, празднично, на лучших концертных площадках Москвы, с участием ярких музыкантов. В этом грандиозном творческом

проекте особенно важна благотворительная составляющая — бесплатные билеты на концерты в престижные залы Москвы, что дало возможность привлечь большое количество представителей молодого поколения».

Заведующая фортепианным отделом ДМШ им. В. А. Моцарта Ирина Шишкина: «Посещение концертов фестиваля стало настоящим праздником музыки и вдохновения для юных музыкантов. Наши преподаватели и дети внимательно и трепетно относятся к творчеству великих исполнителей и непревзойденных музыкантов. Именно с Э. Г. Гилельса начался наш просветительский проект „В мире пианизма“. Спасибо за прекрасную музыку, звучащую в разных залах, за великолепных исполнителей, за изумительную и масштабную организацию фестиваля».

Участники интернет-сообщества «Пианисты XXI века»: «Московский фортепианный Фестиваль имени Эмиля Гилельса поражает масштабами и широтой, которые он достиг всего на второй год существования. Главное — хочется отметить высокий стиль Фестиваля, сочетающий одновременно торжественность и скромность, что как нельзя лучше соответствует образу великого пианиста, в память которого он учрежден.

Исполнители, очень разные по манере, темпераменту, неизменно высоко держали планку мастерства, не было так иногда видимого несоответствия в уровне музыкантов. Оттого представленное музыкальное изобилие не выглядело пестрым, а при богатстве красок согревало изысканностью и благородством».

Преподаватели и ученики Детской музыкально-хоровой школы № 106: «Мы с огромной радостью посетили мероприятия фестиваля. Концерты в Московской



На концерте в Итальянском дворике ГМИИ им. А.С. Пушкина



Руководитель проекта Ромуальд Крылов-Йодко, художественный руководитель фестиваля Михаил Александров

консерватории оставили самые яркие впечатления! Особенно горячий отклик вызвал концерт „Музыкальное приношение молодых пианистов“, состоявшийся 15 октября в Рахманиновском зале. Наши ученики были впечатлены мастерством и артистической яркостью молодых музыкантов — учеников ЦМШ и МССМШ им. Гнесиных. Искренне благодарим Оргкомитет фестиваля за проведение такого замечательного праздника и возможность посетить его!».

Владимир Овчинников: «Имя Гилельса для музыкантов и всех, кто просто однажды слышал его, стало легендарным и незабываемым еще при его жизни. Потрясающие концерты с грандиозными программами показывали невероятно высокую силу духа музыканта, а та божественная, художественная правда, которую



Владимир Овчинников



Андрей Стукалов

он вкладывал в каждую фразу, каждую ноту, вдохновляла и воспитывала не одно поколение. Это большое счастье, что он оставил всем нам в наследство свои потрясающие записи! Фестиваль, посвященный Эмилю Григорьевичу, — достойный и замечательный вклад в сохранение памяти Великого Артиста. Организаторы привлекают известных музыкантов с интересными программами из репертуара Эмиля Григорьевича, за что всем низкий поклон. А публика с большим энтузиазмом воспринимает каждый концерт. Это был настоящий праздник, достойный имени Гилельса».

P.S. Поясним слова, вынесенные в заголовок материала. Общеизвестен факт, что на III Международном конкурсе им. П. И. Чайковского первую премию получил 16-летний Григорий Соколов, во многом — благодаря настоянию и воле председателя жюри Эмиля Гилельса. Публика же истово желала видеть победителем Мишу Дихтера и неистовствовала, когда кумир оказался не на той ступени пьедестала. Теперь-то глубина и мудрость решения Эмиля Григорьевича не вызывают сомнений, напротив, — искреннее восхищение: он сумел разглядеть, расслышать и почувствовать то, что было недоступно другим. Но в 1966 на Гилельса буквально обрушился «ушат возмущения». Виктория Постникова в одном из интервью рассказывала, что какая-то женщина из толпы плюнула в Гилельса после объявления результатов. И — письма, десятки писем, полных негодования. Фраза «Вы не можете испытать, что такое ответственность перед временем и музыкальной честью» венчает письмо-ответ Эмиля Григорьевича одному из недовольных профессоров. В этой фразе восхитительно сконцентрирована суть великого музыканта и человека. ■

Фото: Данила ШИФЕРСОН



Вадим Руденко



Алексей Мельников



Андрей Диев



Рувим Островский



Павел Домбровский



Закрытие фестиваля в Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева

**Герман
УКОЛОВ:
«Стул
пианиста —
это
и
трон,
и
скамья
подсудимых»**

С Германом Уколовым мы познакомились после концерта с его участием в Новосибирской филармонии. До этого момента коллеги мне все уши прожужжали о том, что я обязательно должна услышать молодого пианиста и даже сделать с ним интервью. Вот так сразу. Признаюсь, настрой был скептический. Хотелось сначала познакомиться с его творчеством, чтобы хотя бы знать, о чем сделать материал с ним. Фамилия — Уколов — была мне знакома, но я не могла припомнить его выступлений последние несколько лет.

Мой скептицизм ушел после одного отделения концерта, в котором прозвучал Третий концерт Рахманинова с Новосибирским академическим симфоническим оркестром. Родилось большое количество вопросов к Герману. В исполнении подкупили открытость, убедительность и честность даже. Он верил в то, про что играл, и говорил на абсолютно понятном музыкальном языке. И было что-то еще...

Зал долго не отпускал улыбающегося обаятельного музыканта. Кстати, это был концерт в рамках филармонического абонемента «Дневные общедоступные концерты», которые начинаются в 15.00 (коллеги поймут нюанс). Мало того, вечером ожидался сольник Дмитрия Маслеева — одноклассника героя интервью. Дмитрий тоже пришел послушать друга. И зал имени А. М. Каца был полон!

Казалось, что Третьим Рахманинова никого в наше время не удивить. Не знаю, существует ли официальный рейтинг популярности исполнения музыкальных произведений академического жанра в мире, но, думаю, читатели со мной согласятся: это сочинение было бы в топе. А в рейтинге фортепианных концертов, возможно, и возглавило бы список. Но Герман удивил. Его трактовка произведения сочетала, пожалуй, лучшее, что было за столетнюю историю исполнения Третьего концерта с собственным видением пианиста.

Мы договорились о беседе. И, хотя никогда не были знакомы, проговорили, будто старые приятели, два часа напролет. О пути сельского мальчишки в музыканты, о педагогической методике Мери Лебензон, о возвращении в профессию, ассистентуре-стажировке в Московской консерватории, таланте и многом другом — пианист Герман Уколов.



Оксана ГАЙГЕРОВА

Пианистка, культурный обозреватель,
главный редактор портала о культуре CultVitamin.ru

— **Герман, любите давать интервью?**

— Мне нравится делиться знаниями и опытом, если это помогает людям.

— **Вы недавно вернулись из Москвы, где выступили с Вадимом Репиным. Расскажите, что это был за концерт?**

— Когда я получил предложение сыграть в Концертном зале имени П. И. Чайковского, то это меня чрезвычайно обрадовало.

— **Это ваше первое выступление в Москве?**

— В столице, конечно, нет, а вот в Концертном зале имени П. И. Чайковского — да. Концерт был посвящен 85-летию Новосибирской области и проходил в рамках «Транссибирского арт-фестиваля». Моим партнером стал Вадим Репин — наш земляк и выдающийся скрипач. Поэтому, когда мне позвонили с предложением выступить, это показалось мне невероятной удачей. Большая честь и ответственность представлять в столице свой регион. Мне нужно было исполнить сочинение с Новосибирским филармоническим камерным оркестром — на мой выбор. Я стал размышлять, что бы я мог сыграть на таком тематическом и торжественном вечере. В памяти всплыло, как мой друг и сокурсник Дмитрий Маслеев исполнил «Испанскую рапсодию» Ференца Листа в переложении для фортепиано и камерного оркестра, сделанном его педагогом, профессором М. Петуховым. Я позвонил Дмитрию, он с радостью согласился поделиться нотами. Сольная версия произведения была мне знакома. Когда я посмотрел переложение, то понял, что, к моей радости, партия фортепиано существенно не отличается от оригинала. Но в процессе репетиций возникли определенные пианистические трудности: мышечную память трудно обмануть, и места изменений в тексте требовали постоянного контроля, так как руки норовили пойти по «проторенной» дорожке сольной версии.

— **С Вадимом Репиным тоже впервые играли?**

— Да, причем, мы даже не были знакомы до этого. Наше общение с ним оказалось очень приятным. Лишний



раз я убедился в том, что чем человек выше, талантливее и заметнее, тем он проще и уважительнее в человеческом смысле и профессиональном. Мы как-то сразу заговорили на одном языке легко и естественно. У таких людей, как Вадим Репин, нет никакой условности, заносчивости, пренебрежения окружающими. Вадим Викторович предложил сыграть часть двойного концерта Мендельсона для скрипки, фортепиано и струнного оркестра (нам нужно было исполнить в том же концерте что-то еще совместно). Я взял ноты, выучил, и, на мой взгляд, получилось очень даже неплохо.

Я чрезвычайно благодарен за приглашение директору и продюсеру «Транссибирского арт-фестиваля» Олегу Белому и управляющей Новосибирского камерного оркестра Алене Болквадзе.

— В одном из моноспектаклей Евгения Гришковца его герой оказывается у знаменитой работы кисти Леонардо «Мона Лиза» и что-то из всех сил пытается почувствовать, поскольку мировой шедевр, по его убеждению, обязательно должен произвести неизгладимое впечатление. Но у него не получается проникнуться картиной, за что ему даже становится стыдно. Зал Чайковского для музыкантов очень желаемое и практически святое место. Какие ваши личные впечатления от легендарной сцены?

— Перед любым концертом, разумеется, присутствует волнение, но, когда оказываешься на сцене за инструментом, это волнение улетучивается, и ты получаешь только удовольствие от того, что исполняешь. Могу сказать, что в Зале Чайковского я ощутил это роскошное чувство счастья от своего любимого дела. Мы приехали, чтобы представить нашу любимую область в Москве, и, конечно, градус ответственности был высоким. Сам зал мне показался не слишком большим, как с экрана телевизора,

но уютным, с прекрасным инструментом и замечательной атмосферой.

— Теперь давайте поговорим о ваших корнях. Вы родом из небольшого поселка Маслянино Новосибирской области.

— Да, я родился в районном центре, рабочем поселке Маслянино. В 12 лет уехал в Новосибирск. Чем старше я становлюсь, тем отчетливее понимаю, насколько дороги мне мои родные места. Вообще, тема малой родины часто становилась актуальной для творческих людей. Множество композиторов создавали шедевры в своих имениях, подальше от городской суеты. Простор, родная природа и неспешная жизнь, я думаю, очень способствовали естественному творческому процессу. Малая плотность людей в таких местах также играет свою роль.

Тема Родины мне очень близка, и мой педагог Мери Симховна Лебензон неоднократно затрагивала ее в работе над произведениями. Как известно, Рахманинов после эмиграции из России практически ничего не написал в сравнении с тем, что создал в своей стране. Но он и сам говорил, что Родина его — Россия. И даже похоронен Сергей Васильевич был в гробу из нержавеющей стали, чтобы со временем его могли перезахоронить в родных местах. Насколько я знаю, переговоры по этому поводу велись, но пока ничем не увенчались.

Поэтому я с большим трепетом отношусь к своему Маслянино, часто приезжаю туда с концертами и просто так. Почему так люблю — не знаю. Наверное, это мое место силы.

— Кто вас привел в музыкальную школу?

— В Маслянино мама отдала меня в школу искусств, и там я учился на нескольких отделениях: фортепианном, играл в духовом оркестре на теноре (он такие забавные звуки издает — инструмент чуть меньше тубы), обучался

на аккордеоне, ходил на художественную лепку и на танцы. А папа отвечал за мое спортивное воспитание... Все это сумасшествие длилось до 12 лет (*смеется*). Надо сказать, что в небольших поселках или городах вся образовательная инфраструктура сосредоточена рядом. Я мог самостоятельно перемещаться из одного места в другое без каких-либо проблем и привлечения взрослых. Это было очень удобно, а детям давало возможность максимально погрузиться в творческую и спортивную среду.

— **А как попали в Новосибирск?**

— В 9 лет я поехал на областной конкурс в качестве начинающего пианиста, мне посчастливилось стать лауреатом. К этому выступлению меня готовила мой первый педагог Татьяна Сафроновна Шмакова. Она до сих пор преподает в школе искусств в Маслянино. Председателем жюри был ученик Лебензон — Владимир Васильевич Гурьянов. Он и предложил мне попасть на прослушивание к Мери Симховне.

— **А Татьяна Сафроновна не была ее ученицей?**

— Нет, она училась как раз у Гурьянова.

— **Значит, есть все же преемственность. Ведь достаточно сложно пробиться даже на прослушивание, если ты родился в маленьком поселке с населением чуть больше 10 тысяч человек.**

— Да, получается, что определенная преемственность есть. Я бы не сказал, что на тот момент я был прекрасно подготовлен, так как занимался всем, что только можно было придумать для мальчишки моего возраста. И занятия на фортепиано были далеко не на первом месте. Наверное, впоследствии Мери Симховна взяла меня в свой класс, потому что увидела, что во мне можно раскрыть определенные способности. Это я так думаю, я никогда ее об этом не спрашивал и уже, увы, не спрошу.

После прослушивания с одобрения Лебензон я поступил в Новосибирскую специальную музыкальную школу. И в первое же полугодие мне посчастливилось пройти Первое скерцо Шопена. Это было неожиданно — от пьес Майкапара и этюдов Черни вдруг сразу такое сочинение в 12 лет. Кстати, после первого прослушивания Мери Симховна дала мне задание: выучить один из этюдов Черни и транспонировать его в пять тональностей с сохранением аппликатуры. Вообще, раньше это было принято. Мери Симховна рассказывала, что в ЦМШ у Гольденвейзера был отдельный экзамен, так называемый технический зачет, на котором транспонирование было обязательным. Еще комиссия просила исполнить одно из упражнений Ганона по номерам, и ученику по памяти нужно было сыграть нужное. Конечно, с таким подходом к работе в моей голове запустились какие-то иные

процессы, ведь до этого никаких навыков транспонирования я не имел. Это было сложно.

— **А как дело обстояло с выступлениями на сцене у мальчика из небольшого поселка?**

— Сцены я очень боялся в то время. Кстати, то самое Скерцо № 1 Шопена я сыграл в Большом зале старого здания Новосибирской филармонии [*Дом политпросвещения — здание, с 1990 приспособленное для нужд Новосибирской филармонии и снесенное в 2007; на его месте построен Концертный зал им. А. М. Каца — прим. О.Г.*] на каком-то ответственном концерте, где присутствовали главы регионов, а я представлял свое Маслянино. Я вышел на сцену, сыграл и ушел. Как я играл — напроочь стерлось у меня из памяти. Видимо, мое волнение было такой силы, что мозг оградил сознание и убрал этот момент из жизни в самый дальний тайник. Но сам факт такого ответственного выступления произвел сильнейшее впечатление на меня: уж очень обстановка контрастировала с тем, что было в моей жизни раньше.

— **Почему, как вы думаете?**

— Наверное, дело отчасти и в возрасте. В 7–8 лет маленький человек выходит на сцену с улыбкой, делает, что от него требуется, уходит вполне счастливым под громкие аплодисменты, всеобщее умиление и берет за руку довольную маму. Он это воспринимает, как игру в буквальном смысле. В 12 лет уже приходит осознание определенной ответственности за происходящее. И мамы рядом не было... Я жил в интернате один и очень тосковал по своим родным. Это был очень тяжелый период. Меня даже хотели отправить домой, потому что я пролил невероятное количество слез по этому поводу.

— **У мамы, наверное, очень щемило сердце.**

— Да, моя тетя рассказывала, что предлагала меня забрать из Новосибирска, но мама почти сквозь слезы ответила: «Пусть будет там, ему там нужно быть». Да и период этот через полтора года закончился. Я оперился.

— **А мама понимала, куда она отдала на «мучения» сына?**

— Да, она тоже музыкант, закончила в свое время Музыкальный колледж имени А. М. Мурова по классу аккордеона. Поэтому она знала все особенности музыкального образования, а также и то, куда я попал учиться, а главное — к кому.

— **В интернате и школе с ребятами хорошо складывалось?**

— Я как-то сразу на себе почувствовал, что учусь в классе Мери Симховны. Существовал определенный



С Мери Симховной Лебензон

пиетет в школе перед ее учениками. Старшие ребята из класса меня всячески подбадривали и даже заботились. Например, уходя утром на самостоятельные занятия, будили меня и брали с собой. В 7 часов утра я от них слышал слова: «Пока ты спишь, в Китае ученики занимаются по 25 часов в сутки». Я тянулся за ними, поскольку не с самого начального детского возраста учился у Мери Симховны. Возможно, мне было немного сложнее, чем остальным. Но я получил и большую порцию поддержки, в частности, спасибо директору школы Александру Тихоновичу Марченко за то, что сумел создать творческую дружественную атмосферу, особый мир в этом учебном заведении, которое всецело посвящено одному из лучших видов искусств.

Кстати, папино воспитание в сфере спорта тоже дало мне уверенность — я никогда не пасовал перед сверстниками, был выносливым и в хорошей физической форме. И большая благодарность маме за то, что все дети в нашей семье получили музыкальное образование (нас три брата, я — средний). Младший брат сейчас концертмейстер группы контрабасов в оркестре НОВАТа.

Я убежден, что каждый ребенок должен учиться музыке или быть причастным к миру искусства в целом, обязательно профессионально, потому что для его развития это очень важно. И это должно происходить без нажима. То, что я сейчас наблюдаю у некоторых родителей, которые пытаются научить детей всему и сразу, при этом во главу угла ставится «нацеленность на результат», стремление к победе, — это уже перебор. Теряется ощущение удовольствия от процесса. Дети должны многое попробовать, но не страдать от переизбытка информации и невыносимой нагрузки. Я за то, чтобы родители уделяли детям внимание со стороны творческой составляющей в образовании.

— Как занималась Мери Симховна с вами в тот начальный период?

— Попав в ее класс и очутившись в школе-интернате, я был окружен любовью и вниманием моей «второй» мамы. Мери Симховна каким-то тонким и естественным образом синтезировала повседневную жизнь ребенка и профессиональные занятия воедино, одно от другого стало попросту неотделимо. Она умела учить не только

игре на рояле, но и жизни. Она это делала через музыку и общение. И так занималась со всеми. Мери Симховна очень сердечно и тепло рассказывала о каких-то фактах из жизни композиторов, об истории создания произведений, которые проходили в классе. Возникало огромное желание заниматься на инструменте. Тогда начался шестичасовой режим занятий с ведением дневника, который она мне подарила. В нем я фиксировал количество времени самостоятельной работы за инструментом, которое уделял тому или иному произведению. Большое внимание Лебензон было посвящено работе над фортепианной техникой и звуком. Теперь я понимаю, что закладывалась база, причем в ускоренном режиме, потому что попал я к ней не в 5–6 лет, как многие, а в 12, и нужно было наверстывать. И все это осуществлялось очень легко и естественно. Первые успехи не заставили себя долго ждать.

Мери Симховна была невероятно эрудированным человеком, с высокими моральными принципами, хотя на ее долю выпало немало жизненных испытаний. Просто она любила музыку, она ей жила. Она относилась к тому небольшому количеству людей, которые несмотря на все жизненные трудности, оставались светлыми, добрыми. Наверное, это дар. Однажды она мне сказала: «Талант измеряется и добротой». И для меня эта фраза является очень важной!

— Можете объяснить, что такое талант?

— Приведу цитату Бетховена: «Сердце, вот истинный рычаг всего великого». На мой взгляд, талант состоит из двух частей. Независимая часть — то, что даровано человеку свыше и существует само по себе (как и откуда рождается, вопрос отдельный, тайный), и зависимая, следствие первой — это страсть, рождающая действие, трудолюбие, большую заинтересованность в том, что ты делаешь.

— Может, Мери Симховна что-то рассказывала о занятиях со своими педагогами?

— Мери Симховна как в ЦМШ, так и в Московской консерватории была прямой ученицей Александра Борисовича Гольденвейзера. Важно также упомянуть имя Берты Михайловны Рейнгальд, у которой Мери Симховна начинала обучение в Одессе. Именно Рейнгальд встретила Эмиля Гилельса и передала его в руки Нейгаузу. Мария Гринберг также являлась ее ученицей.

Мери Симховна очень тепло вспоминала о Берте Михайловне и Александре Борисовиче. На мой взгляд, внимательное отношение к звуку, деталям, одухотворение музыкального материала человеческой речью, цельность и масштаб замысла исследуемого произведения — все это проходит красной нитью через фортепианное

искусство Мери Симховны. В разговорах о Гольденвейзере она упоминала такие имена, как Лев Толстой, Сергей Рахманинов, Антон Рубинштейн. Все это плавно соединялось с исполнительским окружением во времена ее учебы в Московской консерватории — Яков Флиер, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер.

Мне запомнилось то, что Гольденвейзер, со слов Мери Симховны, не говорил подробно о содержании произведения. Ему было важно, чтобы ученик сам ознакомился прежде всего с литературными, историческими источниками, почитал биографию автора и знал о его творческом пути. Так училась она сама, а профессор корректировал выбранный вектор. Это очень плодотворный и самостоятельный метод, который, конечно, дается не всем, но имеет настоящий результат. Воспоминания Мери Симховны всегда вдохновляли и окрыляли, вызвали чувство сопричастности к истории русской фортепианной школы. Много интересных воспоминаний находится в книге, которая вышла в 2021: «Мери Лебензон. Личность, музыкант, педагог»¹.

— Ученики Лебензон часто становились лауреатами всевозможных конкурсов. У вас тоже внушительный список побед. А какой из конкурсов был первым?

— Он был в Барнауле, так сказать, регионального масштаба (я там одержал победу), а вот первый всероссийский конкурс состоялся в Ярославле — Конкурс молодых пианистов Алексея Наседкина. Состязание проходило в три тура: два сольных и один с оркестром. Мне было 17, я самый юный в старшей возрастной категории. Мне повезло пройти в финал. Было немного страшновато, так как я никогда на конкурсах с оркестром не играл. У меня был подготовлен Первый концерт Прокофьева, его еще называют «футбольным» концертом (*смеется*). И вышел я его играть в рубашке, без пиджака. На мое удивление, Наседкин присудил мне победу, несмотря на то, что у его собственного ученика было очень впечатляющее портфолио с победами на международных конкурсах, в отличие от меня.

— Потом вы довольно часто стали принимать участие в творческих состязаниях.

— Позже в Германии была победа на юношеском конкурсе имени Рахманинова. Он был удачным.

— Не просто удачным, вы там все спецпризы собрали! Решение о том, кому и на какой конкурс ехать, Мери Симховна сама принимала? И какую задачу она ставила в том или ином случае?

¹ Книга подробно представлена в «PianoФорум» № 3 (47), 2021.

— Конкурсы Мери Симховна рассматривала в качестве стимула. Потому что закреплялся результат работы. Например, я выбрал фортепиано своим основным инструментом именно после успеха на областном конкурсе, это и стало отправной точкой для меня, чтобы идти дальше. Как правило, я сам был инициатором поездок на конкурсы впоследствии, Мери Симховна всегда это желание поддерживала. Это было важно для ощутимых результатов. В итоге получилось, что порядка 15 международных конкурсов я объездил. Пожалуй, это много.

— Все ученики ездили?

— Как правило, да, поскольку все ребята были, как го-

— Конкурсы важны. Традиция состязаний имеет древнюю историю, вспомним несостоявшееся состязание И. С. Баха и Маршана... Что касается нашего времени, конкурсы являются важной частью при выстраивании карьеры музыканта-исполнителя. Все мы знаем имена: Э. Гилельс, М. Аргерих, А. Шифф, Г. Соколов, М. Плетнев, И. Погорелич, Н. Луганский, Б. Березовский, Д. Мацуев... Список долго можно продолжать. Этих замечательных музыкантов мир увидел, благодаря конкурсам! Конечно, есть исключения, например, С. Рихтер, Е. Кисин. Но в настоящее время именно конкурс дает путь в большие концертные залы.

Есть и другая сторона медали — опасность, что у му-



ворится, играющие. Мери Симховна была в любом случае за конкурсы. Готовила к конкурсам она очень серьезно. Конечно, большое значение в подготовке играло то, какого склада молодой исполнитель, его характер, психотип. Репертуар подбирался строго в соответствии с этими факторами — то, что больше всего подходило исполнителю. Но ценно и то, что наряду с выступлениями на конкурсах, Мери Симховна старалась, чтобы ученик не замыкался только на работе для соревнования, чтобы развивался целно и полноценно прежде всего в плане расширения репертуара, художественности исполнения, масштаба мышления и просто творческой эрудиции.

— А вы сами как считаете: нужны конкурсы?

зыканта замкнется репертуарный круг. Конкурсант попросту не успевает вовремя познакомиться с различными стилями и направлениями в полной мере, становится как бы профессионально обделенным и ограниченным. Кругозор такого пианиста, в основном, сводится только к репертуару, который он от конкурса к конкурсу исполняет (пусть и хорошо) с незначительными изменениями. На определенном юном этапе меня тоже не обошла эта негативная сторона, так как я в силу возраста не видел картину в целом и очень настаивал на поездках.

— Есть ли отличия между исполнением программы на конкурсе и на сольном концерте? В чем разница в подготовке к ним?

— Игра на сольном концерте и на конкурсе отличаться должна, но не обязана. Подготовка к состязанию должна быть тщательной и под контролем педагога, наставника — в этом я убежден. Подход к исполнению программ на конкурсах, по моему мнению, иной, нежели на концертах.

— А сценическое волнение всегда присутствует?

— Все большие пианисты волновались — и Горовиц, и Гилельс, и Рихтер, а также Рахманинов, Рубинштейн. На мой взгляд, артисту нужно решить две задачи — психофизическую и профессиональную (в нашем случае пианистическую). Для решения первой очень подойдет известное выражение «В здоровом теле здоровый дух». Любая стрессовая ситуация — это своего рода борьба организма с внешними обстоятельствами. И чем крепче и выносливее организм, тем легче человеку справиться с эмоциями. Умеренный спорт здесь верный помощник. На мой взгляд, этот аспект обделен вниманием музыкантов. Для второй задачи — тоже приведу выражение, которое мне нравится: «В ответственный момент вы не подниметесь до уровня своих ожиданий, вы приземлитесь до уровня своей подготовки». Весьма точно сказано! Подготовка крайне важна. Разумеется, в жизни музыканта случается, когда вдруг нужно быстро выучить произведение и сыграть. Иногда получается даже неплохо. Раз-другой повезет, но в систему это не войдет точно.

Конечно, вышеперечисленное не гарантирует полного спокойствия на сцене, но шансы на удачное исполнение существенно увеличатся.

— Вас многие помнят еще со школы, потом в Новосибирской консерватории. Ваше имя было на слуху, но на какое-то время вы выпали из поля зрения. Ходили слухи, что вы решили закончить карьеру, столь стремительно набравшую обороты.

— Нет, конечно, музыку я никогда не хотел оставить. Но перерыв в исполнительской деятельности был, это правда. Пять лет... Это было молодое решение! А вызвано оно было желанием заниматься двумя делами одновременно. Хотя бы недолгое время. Но пришло все же осознание, что на двух стульях не усидишь, и нужно выбирать. И я вернулся в музыку с чистым сердцем и совестью, оставив другую деятельность, которая, к слову, оказалась успешной.

— Восстановление было трудным? Все-таки исполнительская деятельность требует постоянной практики.

— Я быстро вернулся в нужную форму, так как занятия за инструментом не бросал, просто не выступал публично, не ездил на конкурсы и т. д. Но всегда общался с ребятами из класса Мери Симховны, интересовался

консерваторской жизнью, новыми именами, событиями. Для меня было важно не терять связи с моим музыкальным миром, потому что знал, что обязательно вернусь. Просто так получилось, что мое отсутствие несколько затянулось...

— Жалеете?

— Профессиональная жизнь требует постоянства. Вернувшись, я окунулся в ряд неожиданных обстоятельств, прямо скажем, неприятных, да и Мери Симховна на тот момент была уже нездорова, и вскоре ее не стало. Не забуду и храню последнее ее сообщение от 31 октября 2020: «Ты молодец, побеждай дальше». Спустя 10 дней мы с ней простились...

Но испытания даются по силам, видимо, нужно было через них пройти. Спустя некоторое время все наладилось, начались системные выступления — как сольные, так и с оркестром. Перерывы в деятельности случаются по самым разным причинам, и история знает примеры. Но приходит время, и понимаешь, что главное в твоей жизни, а что второстепенное. Наверное, самое ценное, к чему я пришел, это то, что мне есть, что сказать своим творчеством. Это моя настоящая потребность!

— В апреле этого года вы играли Третий концерт Рахманинова в Концертном зале им. А. М. Каца в нашем Новосибирске, это был своего рода концерт-возвращение. Причем возвращение блестящее. Я присутствовала на том выступлении и невольно провела параллель с трактовкой Николая Луганского. Каково было мое удивление, когда я узнала, что вы поступили в ассистентуру-стажировку Московской консерватории и имеете возможность заниматься именно с ним! Расскажите об этом.

— С Николаем Львовичем у нас была встреча, я играл ему, кстати, финал того же концерта Рахманинова. Для поступления он рекомендовал мне обратиться к декану факультета, профессору Андрею Александровичу Писареву, что я и сделал. Я очень рад, что сейчас имею возможность заниматься с этими прекрасными музыкантами. Кстати, фортепианное древо этих пианистов также уходит к Гольденвейзеру через его учеников: Григория Романовича Гинзбурга, Татьяну Петровну Николаеву, Сергея Леонидовича Доренского и Бориса Абрамовича Шацкеса.

— Расскажите о вашем первом впечатлении, когда вы приехали в Московскую консерваторию уже в качестве ассистента-стажера?

— Меня впечатлила сама среда. Когда попадаешь и соприкасаешься с историей, всегда чувствуешь прилив

творческих сил, идей. Занятия проходят в исторических классах профессоров А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза, С. Е. Фейнберга. Все это только способствует естественному погружению в изучение музыкального искусства, повышению уровня мастерства и обогащению музыканта как личности. Запомнился первый концерт, который я посетил в Большом зале консерватории. Звучали «Детский альбом» и «Времена года» П. И. Чайковского в исполнении А. А. Писарева. Поразила акустика зала и тонкое исполнительское мастерство. Я очень вдохновлен и рад, что являюсь частицей этого вуза.

— От прекрасного к ужасному. В чем, на ваш взгляд, разница между конкуренцией и завистью в профессиональной среде? Это, кстати, не только к искусству относится.

— Конкуренция — это здоровая и неотъемлемая часть практически любой деятельности человека, важная составляющая прогресса. А зависть — обычный порок наряду с эгоизмом, присущий человеческой натуре, который лечится только обогащением духовного мира и настоящей любовью к тому, что делаешь. Конечно, когда человек осознает этот изъян в себе и пытается «излечиться». Убежден в том, что у тех, кто что-то делает лучше других, нужно прежде всего учиться. Необходимо воспринимать людей, профессионально стоящих выше, как пример возможностей человеческого духа, развития, вершин, которых можно достичь. Некоторые люди, увы, не видят себя частью общего дела, вида искусства. Они становятся несвободными, эгоцентричными и зажатыми. И, увы, это плохо как для дела, так и для самого человека.

— О чем вы мечтаете?

— По поверию, о мечтах не рассказывают, могут не сбыться (*смеется*). А вот сокровенное желание, конечно, есть. Хочется сыграть концерт на сцене Большого зала Московской консерватории.

— Какая музыка находит особый отклик в вашем сердце?

— Русская! Мне очень близка музыка, связанная с темой Родины. Поскольку я вырос в небольшом поселке, «на воле», что называется, мне знакомы все атрибуты сельской жизни: это и работа в поле во время уборки урожая, и прекрасные народные песни во время гуляний под гармонь во дворе, деревянная церковь и, конечно, русская природа. Я в этом рос до почти подросткового возраста. Поэтому именно русская музыка находит особый отклик в моей душе. Сочинения Рахманинова, Чайковского мне не просто близки, они родные. Музыка Шопена также вторит моим внутренним ощущениям по той же причине — любви к Родине.

— Наследие композиторов, которых вы перечислили, обожает весь мир. Их музыку так часто можно услышать в концертных залах, что даже не позавидуешь исполнителям — что нового в интерпретации они еще могут сказать? Как вы работаете над произведением?

— Для меня важны два критерия — профессионализм и убедительность. Есть замечательные слова С. Рахманинова: «Интерпретация зависит главным образом от таланта и индивидуальности. Однако владение техникой — основа интерпретации».

Когда я берусь за сочинение, как правило, в голове уже сформирован общий замысел, произведение уже звучит в общей концепции. За инструментом, по большому счету, уже ничего не меняется. Но бывает и так, что приходится искать и за роялем, и это очень кропотливый этап работы.

Вообще, от выбора произведения до вывода его на сцену я должен пройти путь из конкретных составляющих, а именно: проиграть произведение внутренним слухом с нотами и без нот, расшифровать замысел композитора, а потом уже садиться за инструмент и начинать учить текст сразу в характере. После освоения нотного материала произведение должно «отлежаться» какое-то время, потом желательно обыграть его в тесном кругу и — можно на сцену.

— Звучит, как рецепт блюда!

— Я, кстати, люблю готовить (*улыбается*). Что касается самой интерпретации — это индивидуальная и тонкая материя.

Следование авторскому тексту важно! Конечно, здорово, когда исполнитель может напрямую поговорить с композитором и выяснить у него волнующие нюансы, как могли спросить В. Горовиц, Й. Гофман у Рахманинова; Рихтер, Гилельс, Ростропович — у Прокофьева, Шостаковича. Но основное, что имеется в репертуаре пианиста, выверяется только благодаря историческим справкам, воспоминаниям современников и в совсем редких случаях — грамзаписям самих композиторов.

Исполнение Владимиром Горовицем Третьего концерта Рахманинова во многом противоречит и тексту, и сформировавшейся стереотипной интерпретации этого концерта и, может, даже в целом музыки Рахманинова, однако именно оно получило одобрение самого автора.

Исполнитель должен относиться к сочинению с любовью, добросовестно над ним работать, в том числе, и как исследователь. Как говорил Г. Нейгауз, «играть по правде». Чего и стараюсь придерживаться.

— Какой тип исполнения вам не по нраву?

— Исполнение, сыгранное не своими руками, почувствованное не своим сердцем, осмысленное не своим умом.

— Пока мы слышим про Германа Уколова-пианиста. А услышим про Уколова-педагога? Мне кажется, судя по нашей беседе, все предпосылки к этому есть.

— Несколько лет назад, отвечая на этот вопрос, я выбрал бы только первое. Но сейчас временами задумываюсь и о педагогической деятельности. Конечно, как показывает история фортепианного искусства, в приоритете должно быть что-то одно. Передача знаний — это естественный процесс человечества, как и продолжение рода. Процесс обучения происходит не только в классе у профессора, но и на концертах. Что касается меня, — будущее покажет. Согласен с мыслью Г. Нейгауза о том, что преподавательская деятельность должна начинаться по достижению 40-летнего возраста, к этому нужно быть готовым.

— Должен ли творческий человек быть одиночкой?

— Я думаю, что одиночество — важная форма для духовного роста человека. Тема одиночества прослеживается в творчестве многих великих композиторов, писателей, художников. Думаю, это связано в том числе с противоречием натуры и социума. Творческие талантливые люди очень восприимчивы ко всему происходящему в действительности, которая часто не находит отклика в их мироощущении. Их одиночество — это следствие желания находиться в собственном уединенном мире и творить. В истории музыкального искусства и исполнительства немало талантливых людей, творчество которых опережает свое время и становится признанным позже.

— Творческий человек должен испытывать страдания?

— На мой взгляд, жизнь сама по себе предполагает целый спектр обстоятельств, в которых мы чувствуем и радость, и горечь, и удачу, и поражение, гнев и милосердие.

Да, в исполняемой музыке много чувств, вызывающих именно эмоции страдания, беспокойства, тоски, заложённых автором. Музыка — это храм, в котором исповедуются музыканты, очищая свою душу.

— Кто ваши кумиры в немзыкальном мире?

— В литературе — Лев Толстой. Не только как русский писатель, но и как мыслитель. Его романы полны философской мудрости, они заставляют задуматься о чести, морали. Стив Джобс для меня является примером легендарного идейного вдохновителя и создателя «с нуля» компании, занявшей впоследствии лидирующие позиции в сфере информационных технологий. Из мира спорта — это Лионель Месси, человек просто гениально играющий в футбол.

— Каким должен быть идеальный мир пианиста?

— Больше хотелось бы быть пианистом в идеальном мире. Если же помечтать относительно профессионального поприща, то здорово, если выступления проходили бы так, как ты планируешь (ну, это мечта всех, наверное). Хочется размеренности, а не гонки, спокойного освоения репертуара. Конечно, чтобы всегда были прекрасные инструменты и особенно акустика. Вспоминается выражение С. Рахманинова: «Пианист — это раб акустики».

Любому артисту приятно, когда он получает и хвалебные отзывы, и конструктивную критику от публики, это тоже нужно. И, конечно, чтобы концерты продолжались, ведь музыканту важно играть. Хотя это порой и нелегко, ведь, как говорится, стул пианиста — это и трон, и скамья подсудимых. ■



© Александр Иванов для «Транссибирского арт-фестиваля»

A photograph of a man with dark hair, wearing a dark suit and a red tie, playing a piano. He is shown from the side, looking down at his hands on the keys. The piano is a dark wood. The background is dark and out of focus.

Две ипостаси Мирослава Култышева

Фото предоставлено пресс-службой
Дома культуры «ГЭС-2»

Выдающийся пианист и выдающийся педагог не всегда сочетаются в одной личности, нередко одна сфера преобладает над другой; но очевидно при этом и то, что музыкант без яркого и глубокого творческого дара не достигнет успеха ни в той, ни в другой сферах. Редкая удача, когда одно дополняет другое, и исполнительский успех трансформируется в педагогическое призвание и признание. Именно с таким случаем нам довелось повстречаться в ходе «Рахманинов-феста». Мирослав Култышев, который в последние годы бесспорно входит в пианистическую элиту нашей страны, в столице до сей поры блистал лишь как пианист. Его деятельность в качестве доцента кафедры специального фортепиано в alma mater — Санкт-Петербургской консерватории — оставалась в тени внимания московских меломанов, аплодировавших его сценическим свершениям. Осенний визит в столицу восполнил этот пробел, и музыкант предстал перед нами

в различных профессиональных амплуа.

Началось все 30 сентября в Актовом зале Дома культуры «ГЭС-2». Само это пространство, открытое чуть более года назад в здании бывшей электростанции, ориентировано в первую очередь на презентацию новейшего искусства, консервативный формат клавирабенда как будто заведомо неуместен в подобной атмосфере. Актальный зал, тем не менее, получился очень удачным как с акустической, так и с интерьерной точек зрения: стеклянная стена за сценой, через которую открывается панорама березовой рощи, является, безусловно, ярким и запоминающимся акцентом в этом «стеклобетонном» пространстве. Концерт Мирослава Култышева открыл фестиваль «Рахманинов-фест», в рамках которого ведущие пианисты¹ предстают в необычном для себя амплуа исполнителей на исторических инструментах.

¹ В октябре-декабре выступили Арсений Тарасевич-Николаев, Юрий Фаворин и Алексей Любимов.

Реалии отечественной практики до сей поры отделяли приверженцев аутентичной школы от мейнстримного направления, использующего современные инструменты; здесь мы видим попытку своеобразного «примирения», синтеза двух этих линий. Рояль «Blüthner» 1868 года из коллекции Алексея Любимова стал настоящим вызовом для пианиста, так как он требовал совершенно иного подхода к техническим приемам и звукоизвлечению, нежели «облегченные» современные концертные рояли. Забегая вперед, скажем, что Мирослав Култышев блестяще справился с этой задачей, хотя она и потребовала от него нескольких дней напряженных репетиций.

Первое отделение вечера было посвящено Шопену: программа включала в себя редко исполняемые сочинения польского композитора (исключением стала лишь Фантазия ор. 49). Раритетный инструмент позволил пианисту по-новому раскрыть грани шопеновского стиля: так, Три новых этюда (посмертные



опусы) прозвучали как мостик к фортепианному стилю импрессионизма, Колыбельная ор. 57 была исполнена со сдержанной, деликатной тонкостью фразировки, а Вариации на тему из оперы «Дон Жуан» Моцарта ор. 2, столь полюбившиеся когда-то Роберту Шуману, подчеркнули активный, «технократический» аспект шопеновской виртуозности.

Третья соната Брамса — масштабное полотно, занявшее все второе отделение, — была исполнена с акцентом на лирику медленных частей, брамсовский драматизм здесь с очевидностью уступал место созерцательности. Трактовка необычная, но в высшей степени убедительная! Кажется, что преодоление непривычного и «непокорного» исторического инструмента сподвигло пианиста к неожиданным интерпретационным решениям: художественный успех исполнения пришел через тернии преодоления неизведанных ранее вызовов.

Два последующих дня (1 и 2 октября) были посвящены мастер-классам Мирослава Култышева, состоявшимся в офисе фирмы Kawai в Москве. Они были организованы Инновационной школой исполнительского мастерства (основатель и руководитель — Вера Каменева). «География» учеников на мастер-классе была весьма обширной: ЦМШ, МССМШ

им. Гнесиных, МГИМ им. Шнитке, ДМШ им. Шапорина, были даже гости из ССМШ при Казанской консерватории. Представлены были и разные возрастные группы — как совсем юные пианисты, так и взрослые студенты.

Успешное проведение музыкального мастер-класса — задача головоломная для любого артиста, преобразующего себя в преподавателя. И мнимая простота открытого неформального общения не должна здесь обманывать. За неполный час необходимо схватить главные задачи в исполнении, не увлекаясь деталями, быть при этом доброжелательным и понятным в объяснении, предполагается и определенный артистизм, умение быть органичным в контакте с публикой.

Для Мирослава Култышева мастер-классы стали естественным продолжением концертного выступления: яркие черты его исполнительского дарования раскрылись и в наставническом процессе. В первую очередь привлекала к себе деликатность пианиста, корректность тона критических оценок: в ходе уроков создавалась атмосфера доброжелательного сотворчества без подчеркивания неизбежной культурной дистанции между преподавателем и учеником. В качестве основной задачи для учеников постулировалось внимание к деталям, их вьедливая

и не терпящая компромиссов проработка; лишь от деталей можно перейти к видению целостного образа сочинения, пониманию его структуры. Особое внимание, конечно же, и звуковым задачам, и выразительности фразировки, словом, всему тому, что отличает пианистическое мастерство самого преподавателя. Немаловажно и сравнительно редкое на мастер-классах качество — стремление дождаться хотя бы намека на результат. Култышев не ограничивается только лишь разовым объяснением, а продолжает работу вплоть до момента, когда у ученика начинается что-то получаться. Важным фактором для подопечных стала и сама атмосфера мастер-класса: показы столь яркого пианиста и его творческая харизма не могли не вдохновить юных музыкантов на новый штурм вершин нашего искусства. ■



Анна ВИНОГРАДОВА
Пианистка, педагог, выпускница
Нижегородской консерватории



Александр КУЛИКОВ
Пианист, педагог, выпускник
Московской консерватории
и Университета искусств в Берлине,
лауреат международных конкурсов,
кандидат искусствоведения



КАРАНТИННЫЕ КАРТИНЫ

В журнале «PianoФорум» рубрика «Репертуар» постоянно испытывает на себе давление разных сил. Это и оправдано, поскольку само понятие «репертуар» — нечто мультипространственное, многослойное и мутирующее в темпоральном измерении. И то сказать: репертуар, обозначенный на афишах концертных залов, — это одно;

репертуар школьных аудиторий — это другое, репертуар домашнего музицирования (канувшего в Лету) — это третье. Репертуар определенным образом скоординирован с модой. Последняя изменчива, и это привносит в само историческое движение репертуара знаки эпохальных оттенков.

Сегодня установка на новизну. Это знак нашей эпохи — времени бурных

эволюций контура цивилизации и соответственно — знак превалирующего авангарда. Он — наиболее беспокойный компонент в современном творческом процессе академического рода. Он предлагает себя настойчиво и безусловно, в значении символа новизны. Но понятия новизны и ценности далеко не всегда идентичны. Потому и формирование репертуара — процесс селекции, и наш

журнал помогает заострить «селективное внимание» прежде всего на векторе «авангардной новизны».

Но в этот раз мы призываем внимание к совершенно иному. В ноябрьских программах «Московской осени-2022» мелькнул опус, не затронувший внимания следопытов авангарда и охотников за ошеломляющей новизной, но искренне возбуждавший зал, воздавший свои овации. Пианист Никита Галактионов представил **три концертных этюда Валерии Бесединой**¹. Этот опус помечен двумя программными индексами: от имени жанра и от имени предметного интонационного содержания. От имени жанра композитор предлагает наименование «**Этюды-КАРанТИНЫ**», обозначив и время создания (карантинная весна 2020 г.), и очевидную иронию в переключке с Рахманиновым, и сугубо игровую стилистику замысла. Но при этом каждая из трех песен имеет свою совершенно конкретную программу: «**Апрель!**», «**Пляска Пана**», «**Спешу на репетицию — бегом!**». (Восклицательные знаки — обещание позитивной ритмэнергии.) Беседина создает звуковые этюды наподобие этюдов живописных, и законная картинность ее звукозарисовок вполне очевидна. И это не рахманиновская картинность, предлагающая свободу ассоциативных рефлексий. Здесь все конкретно. Вот как комментирует свои «КАРанТИНЫ» сама Валерия Беседина: «*Этот триптих сочинен в период первого весеннего локдауна, когда все мы были заперты в своих квартирах. Робкие весенние лучи солнца звали нас насладиться*

оттепелью, на улице шалил апрель и своей звонкой каплей пробуждал не только природу, но и образную фантазию, воплотившуюся в виртуозных фортепианных концертных этюдах. „Апрель!“ с каплей, „Пляска Пана“ — дуэт сказочных персонажей, Пана и нимфы, и „Спешу на репетицию“ — пьеса действительно „бегом“ на встречу с коллегами.

Наверное, можно добавить, что обращение Бесединой к программе, детализированной интонационным ходом пьес, — еще одно отражение ее ментальности, соединившей звуковую и визуальную стихии. Ее художественные работы работы в сфере «звукового зазеркалья» — свидетельство непреложной тяги к подобному единству как сугубо индивидуальной идее, способной выразить пластику звуковой абстракции видеосимволами зеркальных отражений. И эта ее звукозеркальная творческая практика — явление совершенно новое, неизвестное. Но в «Этюдах-КАРанТИНАХ» все как будто извечно: и тональная ориентированность, и очевидность совпадения программы с ритмоколеристикой звукового поля, и ведущая роль линейно-мелодического слоя, который всегда высвечивается из фактурных глубин. Простота. Но не та, что хуже воровства, и не «новая простота», эпатирующая «реанимацией ветхости». Это «изящная простота», таящая в себе знаки нового времени, а главное, природно-индивидуальный оттенок — натуральный, без усилия.

Тональная ориентированность триптиха подразумевает очевидно индивидуальную трактовку тональности, а главное — ее ощутимо новое преломление. Здесь нет явного единства «вокруг тоники», вообще какого-либо императива тоники. Здесь единство ладового модуса при сохранении гегемонии терцовых структур вертикали. Мелос чаще всего проистекает из фигуративности «этюдных»

формул. Хотя инициальные интонации всегда линейно прочерчены и всегда тональны в привязке к модусной структуре. Чувствуется, что автор стремится создать нечто светлое, и до мажор становится неким ориентиром для целого триптиха, написанного по сути in C («Пляска Пана» начинается в c-moll), но ориентиром скрытым, сводимым к конечной точке.

Темпоритм, всегда подвижный и острый, в ансамбле с прозрачной фактурой, преобладанием терцовых аккордовых структур и диатонической природой линейно-мелодического движения создают и чувство «этюдности», и чувство игровой легкости. Вообще, признак «преодоления рутины» выражен здесь достаточно многоцветно. Автор словно говорит: нет, я не гонюсь за новизной, хочу лишь выразить то, что слышу сейчас. А слышу я, как человек своего времени. Мои терцовые вертикали с преобладанием септаккордов очень часто закрашены и нередко высвечивают откровенно джазовые тона, вроде зафиксированного в **нотном примере № 1** (тт. 75–76). А порою сближаются с кластерными эффектами чисто сонорного образца (**пример № 2**, тт. 87–88).

Этюдный триптих Бесединой содержит некую подборку авторских знаков, определяющих индивидуальный тон стилистики. Здесь и ленты параллельных аккордовых движений (почти всегда терцовой структуры), изобилие глиссандо (может быть, излишнее), опора фигуративных структур преимущественно на пятизвучия, ощутимо джазовая подсветка спорадически возникающих гармоний (и вообще преобладание септаккордных комплексов), умелое владение вариативностью из возвращаемых initio («Пляска Пана» особенно показательна в этом плане). Есть и признаки индивидуального подхода к форме. Каскад фактурных контрастов в «Апреле!» определяет

¹ Валерия Беседина — композитор, пианистка, импровизатор. Заслуженная артистка России, лауреат премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель Союза композиторов РФ. Член Творческого союза художников РФ. Окончила Московскую консерваторию и аспирантуру в классе Т. Хренникова. Автор девяти балетов и опер, духовного концерта «Услышь нас, святитель Николае!», кантаты «Хранители Руси» и мистерии по мотивам Экклезиаста «Из века в век». Жанровое многообразие творчества В. Бесединой отражено в обширной дискографии: CD-альбомы романсов, песен, рок-баллад, инструментальной музыки.

дробную многофазную структуру с единственным пространным эпизодом (тт. 53–70). Вообще, «фактурное оснащение» Этюдов достаточно разнообразно и прихотливо. Каждая новая фаза предлагает свое фактурное решение, но репризы (главным образом, фактурные) — норма и в сущности — традиционный акцент. В этюде под названием «Спешу на репетицию» фактурный облик пьесы — в словесном обозначении программы: репетиционные звукоповторы — идиоматический отклик. Остроумно. Вообще, многое

остроумно в триптихе Бесединой, и это изящный развлекающий момент. Что до изящества, то следует отметить особый «знак качества» формы в «Пляске Пана» и в «Спешу на репетицию». В обоих случаях действует принцип «золотой пропорции». Зоны золотого сечения отмечены рубежными знаками в ходе интонационных событий формы. Для того, чтобы читатель смог ощутить стилистику триптиха, приводим нотные примеры.

Этюдный триптих Бесединой — музыка светлая, оптимистично энергичная

и необыкновенно «уютная». Она не несет в себе проблем восприятия и словно предлагает эмоцию удовольствия. Если мыслить категориями живописи, то здесь «этюдная живопись» — легкая, акварельная и совершенно фигуративная. В звукописи Бесединой все предметно ассоциативно: и апрельская капель, и «копытный» танец Пана, и нежная податливость нимфы, и «репетиционная спешка». Все легко доступно, но подано в изящном преломлении. Рекомендуем. ■

Павел КАРТУШ

Пример № 1. «Апрель»

74

rit.

mf *sf*

* Ped.

8^{va}

Пример № 2. «Пляска Пана»

86

pp *ff* *mp*

Пример № 3. «Апрель»

Allegretto $\text{♩}=100$

mf

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.*

Пример № 4. «Пляска Пана»

Allegro $\text{♩}=92$

p *mp*

Пример № 5. «Спешу на репетицию — бегом!»

Allegro $\text{♩}=120$

mp *mf* *f* *rit.*

Presto $\text{♩}=130$

mf *f* *accel.*



Friedrich Schlegel

Согласитесь, трудно найти того, кто не знал бы гениальной триады венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена. Ощутимо меньше тех, кто хотя бы краем уха слышал о не менее выдающейся триаде нововенцев (потому назовем их с инициалами) — А. Шенберге, А. Веберне, А. Берге. И уж совсем мало найдется людей, для кого бы что-то значили имена замечательной тройки венских пианистов (приведем их полностью) — Йорга Демуса, Пауля Бадур-Шкоды и Фридриха Гульды. И это, наверное, в чем-то справедливо. Ибо роль венских классиков в музыкальной истории столь велика, что не хватит и сотни томов для оценки (описания) масштаба и значимости их влияния. Как говаривал один из моих учителей: «Для этого трио всегда светило солнце!». Утверждение пусть и экзальтированное, но в отношении классиков вполне допустимое.

Чуть меньшая музыкально-историческая роль нововенцев, думается, обусловлена не столько сложностью и радикальностью новаторства, сколько временным фактором, который гораздо меньше по протяженности влияния, чем у предшественников. (Хотя можно и посчитать, что нововенская школа — никакое не новаторство, а просто неумолимый ход музыкального движения, как, допустим, безостановочное движение природы.)

Ну, а что уж о триаде венских пианистов, чье историческое значение не очень известно даже широкому кругу музыкантов-профессионалов... Однако вряд ли тот же Бадур-Шкода (слывший и качественным интерпретатором клавирного Моцарта, и на высоком уровне исполнивший и записавший сонаты Моцарта для скрипки и фортепиано с Д. Ойстрахом) был сильно заиклен на своей пианистической славе, когда, говоря об относительности славы и популярности, привел в пример Гете, который был современником Канта, а великий философ его почти не знал.

Правда, при всех существенных различиях (временных, стилистических, творческих, по уровню значимости, по степени таланта, влиянию на музисторию, новаторству...) все эти триады объединяло то, что каждый из музыкантов творил и созидал в сферах музыки академической, можно сказать, элитарной. Музыка, практически не соприкасающейся с жанрами, которые принято называть легкими, развлекательными и массовыми. И лишь один из всех, так уж вышло, оказался «белой вороной». И это еще мягко говоря! Потому как выступил явным нарушителем (и разрушителем) корпоративной высоколобости, классических устоев и традиционных канонов. Этаким *enfant terrible* среди музыкантов высокой академической выучки и мастерства. Да и в мире неакадемического искусства он тоже превзошел по эпатажу и скандальности если не всех, то большинство представителей джазовой, рок- и даже поп-музыки. Вплоть до того, что умудрился мистифицировать собственную смерть... Пианист, джазмен, композитор Фридрих Гульда!

Но прежде о другом.

С середины прошлого века и до настоящего момента музыка прошла путь, который условно можно было бы обозначить — от тотального сериализма



Рауф ФАРХАДОВ
Доктор искусствоведения, ведущий эксперт Ассоциации современной музыки, куратор фестивалей современной музыки. Автор четырех книг и более 130 статей по современной академической, электронной и джазовой музыке

до тотального синтеза. И историю синтетических опытов ведут с 60-х годов XX столетия — с оперы «Солдаты», «черного» балета «Музыка к застольям Короля Убю», еще ряда опусов Б. А. Циммермана¹ и, конечно, ставшей ныне легендарной Симфонии Л. Берио. При этом, то ли лукавя, то ли относясь ко всему этому не очень серьезно, игнорируют, что чуть раньше в джазовой музыке возникает нечто, что основатель этого «нечто» Гантер Шуллер назовет «третьим течением (направлением)». И тот же Шуллер скажет, что это не поверхностная, не одномоментная попытка соединения джазовой и классической традиции, но глубинный поиск и нахождение «стыков» и «проникновений» джаза и классики, импровизации, стихийности и академических принципов, форм, контрапунктов. И что это явно не джазовые аранжировки и обработки вагнеровских тем или сюиты «Петя и волк» биг-бэндом Стэна Кентона и Оливером Нелсоном, и уж тем более не фрагментарное цитирование в джазовых композициях отдельных классических интонаций и мелодий, но выявление чего-то общего и универсального, что присуще как джазу, так и музыке академической. А это требует обширнейших знаний в обеих сферах.

Один из влиятельнейших джазменов, участник новаторского *Modern Jazz Quartet*, пианист и композитор Джон Льюис требовал от музыкантов жестко структурировать свои импровизации, а в суровых полифонических эпизодах, напротив, позволять себе немалую степень свободы и раскованности. Не случайно именно с «третьим течением» более всего связывают приход в джаз музыкантов, получивших фундаментальное консерваторское образование. Именно они, при всем уважительном

отношении к попытке внедрения джазовых мотивов в опусах И. Стравинского, Д. Мийо, М. Равеля, П. Хиндемита, Э. Кшенека, К. Вайля и, безусловно, Дж. Гершвина, считали, что органического сплава здесь так достичь и не удалось и что классическое и академическое у этих авторов «выпирало», «подавляло» джазовое и импровизационное. Даже у Гершвина!²

Не станем дискутировать, а вернемся лучше к нашему неординарному во всем герою. Тем более, что он имеет прямое отношение к «третьему течению». И даже не касаясь его композиторских работ в этом направле-



нии, отметим, что это ведь он, Гульда, задолго до теперешних исполнителей, соединяющих в своих программах различные жанры и стили, первым начал устраивать синтетические вечера, играя в одном концерте музыку классиков, романтиков, импрессионистов, а также джазовые композиции и импровизации. Причем и то, и другое Гульда исполнял на выдающемся уровне. Он парадоксальным образом находил джазовое в классике, а классическое в джазе. Что зачастую вызывало, мягко говоря,

раздражение у академической части критиков. Его обвиняли в излишней разболтанности и качании (свинговании) ритма при исполнении классических произведений, с одной стороны. С другой, говорили, что джазовая (импровизационная) манера упрощает, выхолащивает и уничтожает духовную составляющую музыки Баха, Моцарта или Бетховена. Да и сам пианист словно подливал масла в критический огонь, будто сознательно провоцировал, когда в сонатах Бетховена или концертах Моцарта начинал импровизировать (кто-то называл это «джазовать») и отходить далеко от оригинала. И делал

это не «вдруг», не «однажды», а периодически, правда, как он сам признавался, если «ловил» во время игры «настроение и кайф».

Кем только «серьезные» критики не называли Гульду за такие «шалости»: и «пианистом со странностями», и «музыкантом с отсутствующим вкусом», и даже чем-то вроде Гамлета, рядящегося в платье Эжена Ионеско³. Порой доходило до курьезов: однажды в одном из телеобзоров классических концертов ведущий разразился гневной тирадой

¹ Сам композитор то ли в шутку, то ли всерьез называл себя «типично рейнской смесью монаха и Диониса» и в чем-то он был глубоко прав.

² И уж совсем скептически мастера «третьего течения» относились к симфоджазу Пола Уайтмена, считая симфоджаз явлением сугубо коммерческим и популистским.

³ Еще одно прозвище австрийского пианиста, которым он очень дорожил, — «пианист-террорист».

об «импровизационных непристойностях» Гульды, тогда как в том выступлении последний был крайне точен в отношении нотного текста. И что, видимо, сильнее всего оскорбляло критиков и недругов, это то, что Гульда будто всех их не замечал, продолжая и далее созидать так, как ему того хотелось, да еще и устраивая порой на сцене невиданные для академически воспитанного зрителя провокации и инсинуации. Только для меня, например, много важнее мнение пианиста, создателя стиля джаз-мугам Вагифа Мустафазаде, который, услышав игру Гульды, сказал, что никогда не предполагал,

джаз и выделяющихся, скорее, феноменальной виртуозностью и рамплиссяжным блеском, нежели импровизационной глубиной, развитием импровизационного движения, непредвиденностью ходов, оборотов и логическим завершением каждого импровизационного соло (таких в джазовой среде принято называть „щекотальщиками“ и „поливальщиками клавиатуры), у Гульды — феноменальное сочетание, точнее, единение джазовой непредсказуемости, внезапности, взрывчатости и академической стройности, продуманности и структурированности любого композиционного элемента»⁵.



«что джаз и классика, что импровизация и Моцарт с Бетховеном, оказывается, не что-то противоположное и полярное, не что-то далекое и несовместное, но единое, целое и не членимое на стили, жанры, времена и эпохи»⁴. Как не менее ценно и мнение о Гульде одного из наиболее самобытных, продвинутых и интеллектуальных мастеров советского джаза Германа Лукьянова: «В отличие от большинства академических пианистов, играющих

Впрочем, обо всем по порядку. Родившись в Вене 16 мая 1930 года в интеллигентной семье (отец ФГ был учителем), в 7 лет начал брать первые уроки игры на фортепиано, далее окончил Венскую академию музыки (1947), успев к тому времени заявить, что учиться более нечему, ибо все секреты пианистического мастерства ему известны. И звучало это уже тогда чисто по-гульдовски. Еще более гульдовским стало вхождение ФГ в мир музыки международной.

Это когда в 1946-м юный Фридрих победил на Международном конкурсе в Женеве, но выигрыш обернулся скандалом: принципиальный член жюри Эйлин Джойс громко усомнилась в первой премии ФГ, заявив, что члены жюри были подкуплены влиятельными поклонниками Гульды.

И что юный Фридрих?! Можно сказать, с него как «с гульды вода». После скандала он отправляется в большое концертное турне (сейчас бы сказали — в мировой тур, завершив его успешным выступлением в Карнеги-холле 11 октября 1950 года), покоряя, несмотря на юный еще возраст, своеобразием трактовок фортепианной музыки Моцарта и Бетховена. После чего разговоры о двусмысленности его победы утихают, приходит признание, хотя по сей день толки и сплетни все-таки имеют место. Так же неясно, к слухам или реальности отнести выступления ФГ в годы Второй мировой в джазовом дуэте с будущим великим джазменом Джо Завинулом, обучавшимся в том же заведении, что и Гульда. Не очень ясно потому, что к подлинному увлечению джазом ФГ придет в начале 1950-х, будучи к тому моменту прежде всего хорошо известным классическим пианистом. Причем настолько известным, что 13-летняя Марта Аргерих, слышавшая к тому времени у себя на родине вундеркиндом, получив гульдовское письмо-приглашение поучиться у него в Вене, сметая препятствия и преодолев океан, срочно прибудет на учебу к «своему любимому пианисту»⁶.

Академическая карьера ФГ при всех его, как говорили «дикарствах» неуклонно набирала ход. Огромное количество приглашений, концертов, турне и гастролей, уйма мастер-классов, записи

⁴ Из личной беседы Мустафазаде с автором текста во время написания о нем биографического материала. К слову, в нашем журнале публиковалась статья о жизни и творчестве джазмена: «Огонь и воздух жизни Вагифа Мустафазаде». PianoФорум № 1 (45), 2021.

⁵ Также из устной беседы автора текста с Лукьяновым, позже вышедшей в одной из радиопередач Бакинского радио. В той беседе Герман Константинович высказал немало интересного о музыке и мастерах «третьего течения».

⁶ Позднее Аргерих называла ФГ музыкантом, оказавшим на нее наиболее «мощное влияние». Не менее показательно и приглашение П. Хиндемита исполнить под его управлением Третий фортепианный концерт С. Прокофьева.

на диски, теле- и радиоэфир, выступления с прославленными дирижерами и оркестрами. В большинстве своем — на сценах престижных, при аншлагах и несмолкающих аплодисментах. Даже когда в середине 1970-х Гульда — и это абсолютно в стиле ФГ! — решил завязать с карьерой классического музыканта, все равно на его неакадемические, джазовые концерты, на его «чрезвычайные» перформансы приходило и значительное число почитателей гульдовского классического таланта. Тем более ФГ легко позволял себе отступать от собственных принципов, играя и произведения из классического репертуара. Что уж говорить, если на самом своем экстраординарном шоу, где он вместе с певицей и барабанщицей Урсолой Андерс импровизировал в манере «свободной музыки», и делали они это совершенно голыми (громко выкрикивая «мы безумцы»!), все равно, нет-нет, да вклинивалось нечто классическое и традиционно узнаваемое.

Правда, злые языки утверждали, что декларируемый разрыв с академической карьерой был всего лишь грамотно просчитанным вариантом, потому как его возвращение в классическое лоно в 1978-м с концертами в Гмундене, Вене и Мюнхене вызвали ажиотаж доселе небывалый⁷.

Как классический пианист ФГ был славен исполнением музыки Баха (порой предпочитая играть его на клавинофорте⁸), романтиков, Дебюсси и Равеля. (Странно, что при его темпераменте он на определенном этапе отказался исполнять Прокофьева и Бартока.) А его толкование ХТК специалисты относят к одному из оригинальных и глубоких. И все-таки прежде всего

⁷ Хотя и тут Гульда не обошелся без «гульдизма», разбавляя Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Шумана, Дебюсси и Равеля авторскими композициями в манере «свободной музыки».

⁸ ФГ считал этот инструмент наиболее баховским по звучанию и тембру. Был период, когда Гульда в одном отделении играл Баха на клавинофорте, а в другом свои собственные пьесы и композиции на рояле.

выделяют то, как ФГ интерпретировал Моцарта и Бетховена. К сожалению, архивные записи не дают полноценного представления об игре ФГ, так как австрийский мастер, увы, имел дело не с самыми передовыми звукозаписывающими компаниями той поры, отчего качество записей оставляет желать лучшего. Что крайне удивительно для Гульды, всегда державшего руку на пульсе времени. Но и таких «некачественных» записей хватает, чтобы понять: технологический аппарат ФГ столь безупречен, что он позволяет себе не замечать пианистических сложностей, уделяя основное внимание вопросам структуры и языка. Он пытается найти и показать ту самую ясность, прозрачность и чистоту, свойственные классической музыкальной философии. Оттого типологическое и закономерное преобладает у ФГ над субъективным и случайным. В его трактовках больше картезианского рационализма, логики строгих форм и движений, негромких, не пафосных наполнений, настроений и состояний. Даже Бетховен, часто понимаемый как полный драматизма, трагизма и накала страстей, у Гульды обретает тона незвонкие и матовые. (За что его упрекали в плохом «бетховенизме» и отсутствии бетховенского масштаба.) Создается впечатление, что ФГ хочет, исполняя классические опусы, сохранить тот первозданный светлый образ, характерный для эпохи классицизма.

Вместе с тем — Гульда не был бы Гульдой! — иногда в его левой руке возникает такое неуловимо-свинговое качание ритма, что музыка Моцарта или Бетховена приобретает иное ритмическое измерение. То есть при всей строгости исполнения сочинений классиков, благодаря этой ритмической внезапности, возникает эффект взгляда из современности, из времени теперешнего. Этакий исполнительский постмодернизм в интерпретации австрийского

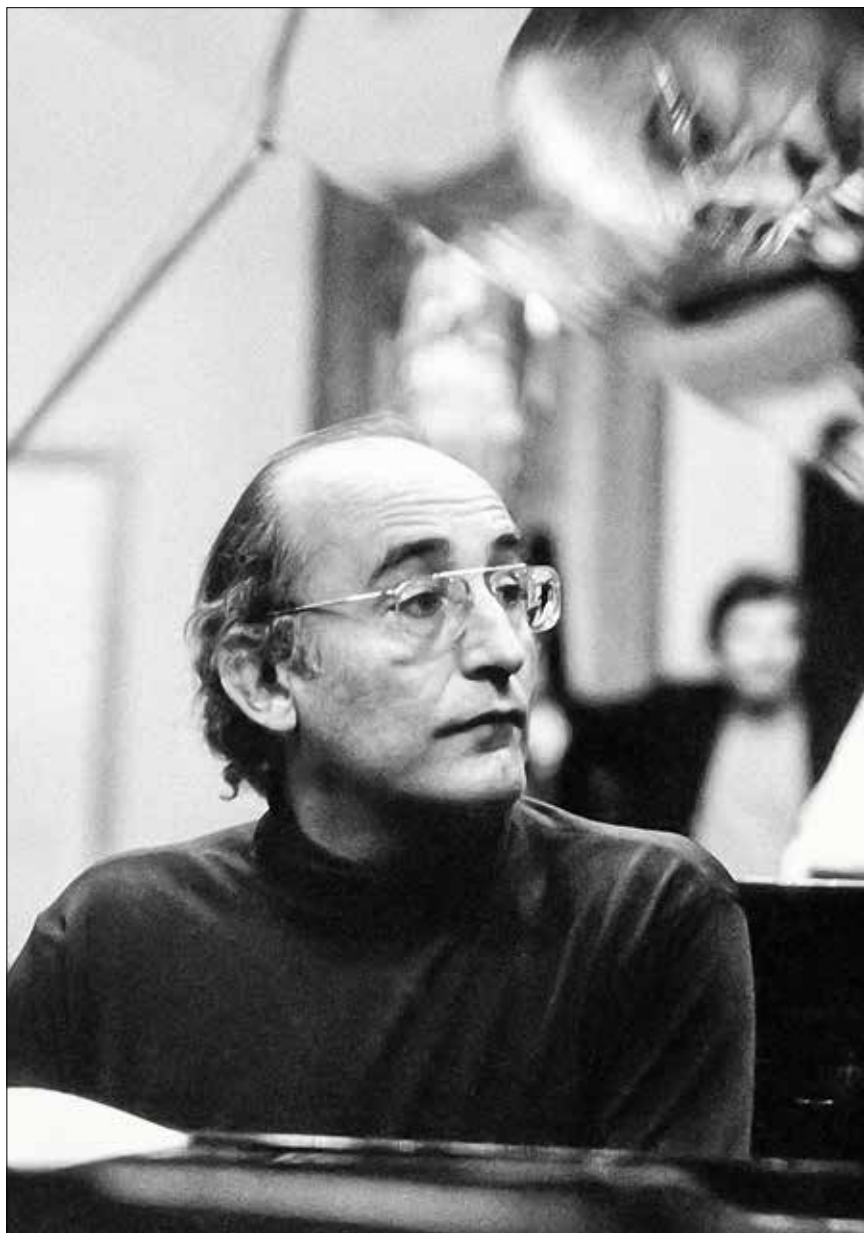
пианиста. А его импровизационные «вклинивания» в сонаты Бетховена или собственные, блистательные импровизации в каденциях Моцарта — еще один привет от ФГ-«джазового»⁹.

Это то, что касается классической карьеры «пианиста-террориста». И хотя, как говорилось, академическое и неакадемическое шло у него «в одной упряжке», нераздельно, для удобства текста, думаю, можно их чуть обособить.

В джазе ФГ отличился не только своей игрой и импровизациями, но и удивительным даром организатора. Так уже в 1955-м он создает Fatty's Saloon, приобретшего статус лидера джазовой жизни в Вене и славу ведущего европейского джазового «салона». Далее основывает ставший кузницей джазовых талантов Euro-Jazz Orchestra, где играют будущие «титаны» мирового джаза — достаточно только имен Завинула, Фредди Хаббарда, Рона Картера, Арта Фармера или Мела Льюиса¹⁰. Но (опять же по-гульдовски) в 1966-м расстается с коллективом, организовывая большое количество джаз-фестивалей, среди которых выделим *Internationaler Wettbewerb für Modernen Jazz Wien-1966*, джаз-форум в Оссиахе (Австрия), *Weltmusikstage* в Зальцбурге, *Friedrich Gulda Festival* в Гмундене и еще ряд фестивалей новой импровизационной музыки. На стыке 1960–70-х выступает с собственным трио, кося по странам

⁹ Два ученика ФГ — Клаудио Аббадо и Аргерих — на концерте памяти Гульды исполнили, в том числе, и его импровизации в моцартовских каденциях (16 февраля 2000 года). А с Бетховеном доходило до казуса: Венская академия музыки наградила его в 1969-м «Бетховенским кольцом», на что ФГ разразился грозной тирадой о ретроградности этого заведения, не понимающего сути бетховенского новаторства, и через пару дней возвратил «кольцо».

¹⁰ Более того, для этого оркестра он пишет несколько крупных форм (*Music for Three Soloists and Band* и *Music for Piano and Band* № 1 и № 2), на одной из премьер выступив исполнителем на баритон-саксофоне. К слову, в творческом портфеле ФГ также и записи в качестве джазового вокалиста под псевдонимом Альберт Головин. Флейтовые его этюды покоряют своей необычной индивидуальностью.



и весям, часто в качестве «разогрева» исполняя прелюдии и фуги Баха.

Хотя сам ФГ считает, что уверенность в выбранном пути ему придало успешное выступление в «Мекке» мирового джаза — легендарном нью-йоркском джаз клубе *Birdland* и на не менее легендарном ньюпортском джаз-фестивале в 1956-м. Причем своими успехами он проложил путь в Америку и старому приятелю Завинулу, сказавшему, что именно

Гульда поведал ему о *Birdland*, где он встретил Майлза Дэвиса, Эллингтона и Армстронга.

Особая статья — фортепианные дуэты или трио-концерты с джазовыми звездами и новаторами первой величины. Их было много, поэтому назовем наиболее «звездных» и «новаторских»: тот же Завинул, Чик Кория или Сесиль Тэйлор. Уверен, этих трех достаточно.

Как рассказывал мой однокашник, ныне ведущий музыкант этно-джаза, клавишник и композитор Джамиль Амиров¹¹, которому посчастливилось воочию побывать на концерте Гульды–Кория–Завинула, это было что-то невиданное. Не без элементов шоу, перформанса, театральнойности... Далее дословно: «Знаешь, ладно там Завинул или Чик. Их творчество я неплохо знал и понимал, чего ожидать. Но Гульда! Здесь было все: от Баха до фри-джаза, от эпохи классической до постбопа и авангарда, от романтиков и импрессионистов до джазовой лирики и экзпрессии. И совершенно сумасшедшие гульдовские энергетика и обаяние! Я, возможно, впервые понял что такое и „третье течение“, и свободная импровизация, и нераздельность джазового и академического».

На этом, думаю, можно поставить точку. Потому как о ФГ можно писать до бесконечности. Впрочем, еще чуть в постскрипуме.

P.S. В частности, не успел о Гульде-композиторе, сочинившем немало¹², и все такое же синтетическое, многомерное. О ФГ, славного своей задом наперед надетой водолазкой и экзотической тюбетейкой на большинстве концертов. О Гульде, за год до смерти выпустившего некролог о собственной кончине (сказывают, что в целях продвижения очередного выступления). О Гульде...

Он умер от сердечной недостаточности 27 января (в день рождения своего любимого Моцарта) 2000-го. У себя дома, в австрийском Вайнсбахе. Не ошибусь, допустив: в истории музыки не было и больше не будет такой необычной Личности. Вот теперь... *finita la commedia?* ■

¹¹ Сын классика советской музыки, композитора Фикрета Амирова, создателя жанра симфонический мугам.

¹² Например, два фортепианных концерта, концерт для виолончели и брасс-бэнда, фортепианные, оркестровые и вокальные композиции.

Музыкальный Сириус



Фестивальная география России в этом сезоне пополнилась новыми интересными событиями. Особенно музыкальным прошедшее лето оказалось в Сочи. В Сириусе¹ — прошел Большой летний музыкальный фестиваль, ставший одним из самых масштабных музыкальных событий этого года.

¹ Сириус — поселок городского типа на Черноморском побережье в Краснодарском крае, первая в России федеральная территория. В рамках административно-территориального устройства временно относился к городу Сочи, до принятия нового Устава города в 2020 году. Именно здесь располагаются главные олимпийские спортивные объекты.

Сириус — сравнительно новая, хоть и не дебютная площадка для академической музыки: продолжается уже 6-й концертный сезон. Так, концертная деятельность началась здесь в 2017 году, в 2018 году здесь было проведено 40, в 2019 — 75, в 2020 — 80 и в 2021 году — 70 концертов (с учетом всех ограничений, действующих в последние годы, это значительные цифры). В этом году организаторы перешли к крупным сезонным фестивалям и в дальнейшем планируют придерживаться этой концепции.

Главная цель концертной деятельности на федеральной территории Сириус — популяризация классической музыки, возвращение публики и ее подготовка к открытию нового концертного зала. Культура слушать классическую музыку начала приживаться в регионе: наравне с постоянными слушателями, приходит новая аудитория, и, как показали лето и осень 2022 года,

люди готовы приезжать из разных уголков Краснодарского края, чтобы посетить определенный концерт. По мнению организаторов, Сириус стал ассоциироваться с уникальным местом на Черноморском побережье, где можно услышать ведущие симфонические оркестры страны, лучших музыкантов и даже зарубежных артистов.

В июне в Сириусе прошел Молодежный музыкальный фестиваль: выступал Денис Мацуев и Российский национальный молодежный симфонический оркестр. Музыканты оркестра также провели мастер-классы для учащихся Образовательного центра «Сириус», после чего юные музыканты выступили в составе РНМСО на фестивальных концертах.

Большой летний музыкальный фестиваль «Сириус» — продолжение новой концепции трех фестивалей: если на Молодежном фестивале выступали молодые музыканты, на Большом — мировые

звезды и крупные симфонические коллективы. Новогодний фестиваль захватит новогодние и рождественские праздники. Пока новый концертный зал находится на стадии строительства, концерты проходят в зале заседаний бывшего олимпийского медиацентра в Парке науки и искусства «Сириус» и на open-air сцене на Медальной площади. Организатор фестиваля — Фонд «Таланты и успех».

Большой летний музыкальный фестиваль продолжался с 15 июля до 18 сентября: за это время состоялось **33 концерта** (которые посетили 22 тысячи человек) с участием крупнейших симфонических коллективов страны, известных музыкантов и солистов оперы. Здесь выступили пианисты **Мирослав Култышев**, **Дмитрий Маслеев**, **Филипп Копачевский** и **Полина Осетинская**; скрипачи **Вадим Репин** и **Павел Милюков**; состоялось три концерта в рамках проекта



Дениса Мацуева Crescendo; приезжали Большой симфонический оркестр имени П. И. Чайковского под управлением Владимира Федосеева, Государственный симфонический оркестр Армении, камерный оркестр Владимира Спивакова «Виртуозы Москвы», «Солисты Москвы» во главе с Юрием Башметом и другие коллективы. Однако — обо всем по порядку.

Первые концерты прошли с участием **Оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева**. Фестиваль открыли сразу два концерта прославленного коллектива — на открытой сцене Медальной площади Олимпийского парка прозвучали шедевры русской симфонической музыки: Сюита из балета «Жар птица» Стравинского (композитор-юбиляр этого года), Первая симфония Прокофьева и ставшие настоящим художественным откровением в исполнении Оркестра Мариинского театра две симфонии Чайковского (Четвертая и Пятая). Вместе с маэстро на Фестивале выступили приглашенный солист Мариинского театра, яркий крепкий тенор **Иван Гынзалов** и солистка оперной труппы Мариинки, артистичная и обаятельно-искрометная сопрано **Ирина**



Филипп Копачевский

Чурилова, блистательно исполнившая арию Тоски из одноименной оперы Пуччини. Совместный номер Чуриловой и Гынзалова в Дуэте Иоланты и Водемона из оперы Чайковского «Иоланта» в чутком сопровождении Оркестра Мариинского театра стал эмоциональной кульминацией второго концертного вечера.

Публика горячо приветствовала музыкантов: оба вечера завершились овациями слушателей, на бис оркестр исполнил музыку Чайковского: музыку из балета «Щелкунчик» в первый вечер и «Вальс цветов» во второй — его Валерий Гергиев дирижировал, не выпуская из рук букет фрезий, подаренных одной из слушательниц. Это был красивый, трогательный момент.

Отметим, что маэстро впервые приехал с гастроями на федеральную территорию Сириус, а концерты Фестиваля были бесплатными для всех желающих, по билетам

и приглашениям гости фестиваля могли пройти в зону партера.

Следом состоялись концерты проекта **Дениса Мацуева**. «Проведение проекта Crescendo на федеральной территории стало уже доброй традицией. Это настоящий праздник, который Денис Мацуев ежегодно дарит нашим слушателям, — прокомментировал художественный руководитель Фонда «Талант и успех» Ханс-Йоахим Фрай. — Невероятно энергичный, он объединяет вокруг себя первоклассных музыкантов, которые удивительно гармонично представляют шедевры классической музыки и хулиганят на сцене в рамках джазовых импровизаций. Два дня, три совершенно разных, но удивительных вечера, которые выльются в настоящий музыкальный фейерверк, ждут наших гостей. А дополняют восторг от происходящего на сцене приятный морской бриз и невероятное окружение знаменитых олимпийских объектов».



На финальных, сентябрьских концертах Фестиваля выступили два именитых оркестра: **Заслуженный коллектив России Академический симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии** (за дирижерским пультом — главный дирижер коллектива **Николай Алексеев**) и **Государственный академический симфонический оркестр Республики Татарстан** под управлением **Александра Сладковского**.

Петербургцы представили яркую программу русской музыки

в благородно-академическом прочтении: фрагменты из оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», Равсодию на тему Паганини Рахманинова (солист **Филипп Копаческий**) и Пятую симфонию Шостаковича. На бис, буквально на едином оркестровом дыхании, прозвучало изумительное по своей красоте и выразительности Адажио (вариация «Нимрод») из «Энигма-вариаций» Элгара. Филиппа Копачевского публика приняла очень тепло: на бис пианист



исполнил ре-бемоль мажорный Вальс Шопена ор. 64 № 1.

Завершился Фестиваль двумя концертами Государственного академического симфонического оркестра Республики Татарстан. Коллектив представил две монографические программы. Первая была приурочена к 140-летию со дня рождения Игоря Стравинского: прозвучала музыка двух его знаковых балетов («Жар-птица» и «Весна священная») и Скрипичный концерт (солист — Павел Милюков).

Фееричной кодой Фестиваля стал концерт-закрытие с музыкой Дмитрия Шостаковича. Концерт № 1 для скрипки с оркестром, посвященный легендарному скрипачу Давиду Ойстраху, одно из самых драматичных и виртуозных произведений скрипичной музыки XX столетия, Павел Милюков исполнил с глубоким погружением в образ, а глубокий медовый тембр скрипки Гварнери, на которой играет скрипач, буквально пропитал акустику зала своей обволакивающей красотой.

В завершении вечера прозвучала Симфония № 12 («1917 год») и — на бис — номер из балета Шостаковича «Болт». Публика горячо принимала оркестр, а маэстро Сладковский обратился к залу с небольшой благодарственной речью. К слову, эту же программу тем же составом оркестр представил московской публике в Концертном зале имени П. И. Чайковского 25 сентября — в день рождения Д.Д. Шостаковича.

Между тем, концертная жизнь в Сириусе продолжается: с 22 декабря по 8 января — Новогодний фестиваль. Среди приглашенных пианистов — **Денис Мацуев, Мирослав Култышев, Борис Березовский** и **Иван Бессонов**. ■

Светлана МЕЛЕНТЬЕВА
Фото предоставлены пресс-службой
Фонда «Талант и успех»



Национальный фонд
поддержки правообладателей

представляет:

Золотая серия
МАСТЕР-КЛАССОВ

«КОРИФЕИ ПЕДАГОГИКИ»

Мастер-классы ведут:

Дмитрий Башкиров
Тамара Синявская
Светлана Нестеренко
Дмитрий Бертман
Сергей Накаряков
Надежда Сергеева
Артём Дервояд

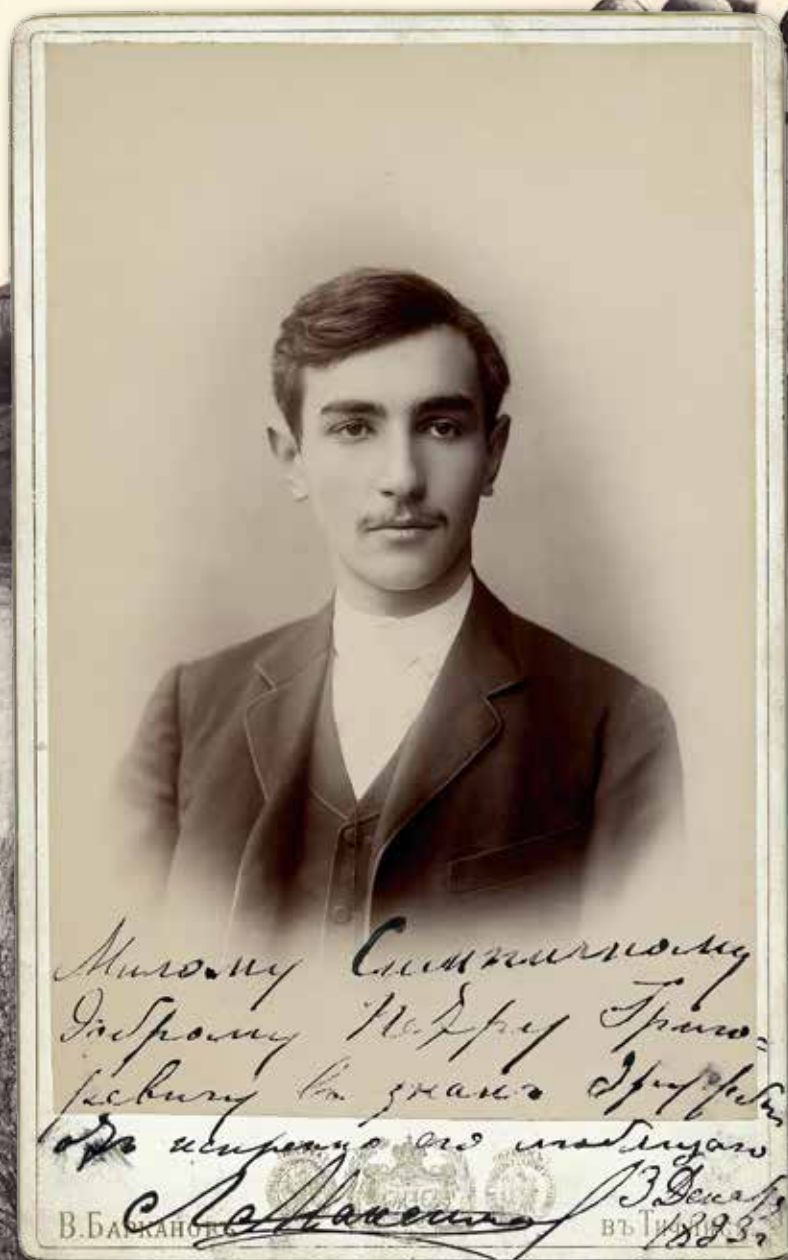


Галина Писаренко
Александр Сладковский
Лариса Курдюмова
Лиана Исакадзе
Дмитрий Вдовин
Борис Березовский
Юлия Махалина

Фридрих Липс и Даниил Крамер

DVD С ЗАПИСЯМИ МАСТЕР-КЛАССОВ БУДУТ РАСПРОСТРАНЯТЬСЯ НА
БЕЗВОЗМЕЗДНОЙ ОСНОВЕ В РАМКАХ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ НФП

Жизнь яркая и краткая



Рязань начала XX века

К 150-летию со дня рождения Леонида Александровича МАКСИМОВА

В истории культуры немало забытых и практически неизвестных ныне имен. Многие забыты заслуженно, но есть и те, что были преданы забвению несправедливо. К последним, на наш взгляд, следует отнести замечательного русского пианиста, педагога и музыкального критика Леонида Александровича Максимова (1873–1904).

На его похоронах, как отмечалось в некрологах, были такие выдающиеся музыканты, как Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. И. Зилоти, С. А. Кузевицкий, А. Б. Гольденвейзер, А. Ф. Гедике, Н. Д. Кашкин, С. Н. Кругликов и многие другие. Показательны и надписи на венках: «Дорогой Леля, прими последнее прощанье от твоего Федора» (Шаляпин), «Моему милому и дорогому ученику и другу Леле Максиму последний привет от любившего его Саши Зилоти», «От любящего Кузевицкого»... Памяти Максимова Кузевицкий сочинил «Грустную песню» («Chanson triste») для контрабаса и фортепиано op. 2. Участие в похоронах столь крупных деятелей отечественного музыкального искусства и их проникновенные слова при прощании говорят о тяжести и величине потери.

Многие современники, упоминая о Максимове, неизменно добавляли показательные эпитеты или характеристики: «прекрасный пианист» (М. М. Ипполитов-Иванов), «даровитый пианист» (В. Чечотт), «один из самых блестящих пианистов, который всю свою короткую жизнь концертировал в России» (В. П. Зилоти, жена А. И. Зилоти).

Но что мы знаем об этом человеке?! В шеститомной советской музыкальной энциклопедии Л. А. Максиму посвящено лишь несколько строк, информирующих читателя слишком общо, кое в чем

неточно, односторонне и в итоге неверно. К большому сожалению, до сих пор так и не появилось ни одной специальной статьи, в которой бы освещались жизнь и деятельность музыканта.

А между тем А. Б. Гольденвейзер причислял пианиста к выпускникам Московской консерватории, которые «составляют гордость русского музыкального искусства». Конкретизируя свою мысль, он указывал: «Достаточно назвать такие имена, как Скрябин, Рахманинов, позже Николай Метнер, Иосиф Левин, Игумнов, Максимов, Гедике, Глиэр, Василенко, Леонид Николаев, Нежданова, Обухова и целый ряд других превосходных пианистов, скрипачей, вокалистов и композиторов»¹. Заметим, что если о почти всех отмеченных Гольденвейзером музыкантах есть литература, и часто весьма обширная, то скольконибудь сопоставимой с ней по объему библиографии нет лишь у одного из перечисленных — у Максимова...

Трагедия этого человека состояла в том, что он прожил хотя и насыщенную, но очень короткую жизнь — всего 30 (!) лет, а также в том, что большая часть его творческой деятельности как пианиста и педагога прошла в российской провинции. Получив образование в Москве и проработав в качестве концертанта и преподавателя почти 10 лет на периферии Российской Империи, он, полный сил и опыта исполнительской, педагогической и административной работы, триумфально вернулся в древнюю столицу, но, как оказалось, судьба уготовила ему потрудиться здесь только полтора года...

Что же успел сделать этот замечательный музыкант и каков его

вклад в российскую музыкально-исполнительскую культуру?

Попробуем последовательно проследить творческий путь Л. А. Максимова, его исполнительские достижения как пианиста — солиста, ансамблиста, концертмейстера, его репертуар, особенности исполнительского стиля, его взгляды как музыкального критика и, наконец, его деятельность в качестве педагога и организатора².

* * *

Леонид Александрович Максимов родился в Рязани 3 (15) ноября 1873 года в небогатой семье губернского секретаря Александра Васильевича Максимова. Этот чин был одним из самых низших в царской России — 12-й класс из 14 (для сравнения укажем, что более известные сейчас чины «коллежский асессор» и «титularный советник» тоже были низкими, но все же соответствовали 8-му и 9-му классам).

Мы не знаем деталей воспитания мальчика в самые первые годы его жизни. Нетрудно предположить, что он проявил уже в детстве столь большие музыкальные способности, что отцу ничего другого не оставалось, как поехать с сыном в Москву и попробовать пристроить его на учебу в консерваторию. 8-летний ребенок выдержал приемные испытания, а профессор младших классов Зверев, узнав о сложном материальном положении семьи, взял его к себе домой на полный пансион. В прошении отца о приеме сына на учебу, датированном 18 августа 1882 года, уже указывается как желательный класс специального фортепиано Зверева и то, что «жительство имею у г. Зверева»³. Гольденвейзер, близко знавший всех

² Автор данной статьи благодарит за помощь в работе Л. Л. Тумаринсона.

³ Личное дело студента Л. А. Максимова. Л. 1. Архив Московской консерватории.

¹ Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. М., 2009. С. 187.



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

«зверят», указывал, что «Максимов и Рахманинов не могли бы платить за себя, так как у них никаких средств не было».

Таким образом, первые профессиональные шаги Максимов-пианист (его называли тогда Леля или просто Ле) сделал под руководством знаменитого детского педагога, профессора младших классов Московской консерватории Николая Сергеевича Зверева, живя у него вместе с Сережей Рахманиновым, Мотей (Матвеем) Пресманом и наблюдая занятия учителя с Сашей Скрябиным, Леной Каменцевой (впоследствии получившей известность как Бекман-Щербина) и др. М. Л. Пресман в своих воспоминаниях, написанных в 1938 году, живо описывает атмосферу зверевского дома и касается домашних занятий. Упомянув о Максимове, он сразу характеризует его как «исключительно одаренного пианиста», а в дальнейшем с горечью восклицает: «Какой это был чудный пианист!» Е. А. Бекман-Щербина,

описывая свои юношеские впечатления, вспоминала Максимова как «великолепного пианиста, поражавшего своей техникой».

Зверев, будучи несомненно крупнейшим детским педагогом своего времени, не обладал какой-то чудодейственной фортепианной методой, делавшей любого его воспитанника большим артистом. Если бы она была, о ней стало бы известно, и десятки его учеников неизбежно выросли бы в видных исполнителей. Тайна завидного педагогического успеха Зверева в ряде случаев заключалась, очевидно, в воздействии нескольких факторов.

Прежде всего, он брал к себе домой удивительно талантливых учеников, о которых педагоги прозаично говорят «великолепный материал», за обладание которым во все времена велась борьба. Если же педагог был очень известным (а именно таким в те времена был Зверев), одаренные ученики приходили к нему сами (как позднее приходили к Л. Ауэру). Они были из разряда

столь феноменальных дарований, которых, как с иронией говорится, «не испортит самый лучший педагог». Об этом в свое время деликатно говорил Я. И. Мильштейн: «Мы не знаем, каким пианистом он [Зверев] был на самом деле, ибо он никогда публично не выступал. Но педагогом он был незаурядным. Правда, счастье сопутствовало ему в педагогической карьере. Без Зилоти, Рахманинова, Скрябина, Корещенко, Максимова, Игумнова, Бекман-Щербины и других талантливых учеников, прошедших через его руки в течение каких-нибудь десяти-пятнадцати лет, ему было бы трудно сохранить тот ореол, которым он был окружен в истории пианизма»⁴. При этом нельзя не сказать, что учить столь одаренных детей тоже нелегко, к ним нужен свой особый подход, как и к бездарным.

Во-вторых, огромную роль играла практически казарменная дисциплина, царившая в доме Зверева, где жили и воспитывались его ученики, в том числе и Максимов. Характерна жесткая регламентация занятий каждого воспитанника, «подробное расписание» (Пресман), насыщенность, как сказали бы сейчас, учебной программы, включавшей (кроме занятий по специальности) занятия по чтению с листа, по теории музыки, выступления на воскресных домашних обедах, изучение иностранных языков, занятия танцами, время отдыха, посещение концертов, оперных спектаклей и т. д. В случае необходимости Зверевым принимались по отношению к нарушителю суровые дисциплинарные меры, включавшие порой и физическое воздействие. Пресман не случайно писал о «грозной фигуре» учителя, об «окриках», а подчас и о «чувствительных рукоприкладствах»⁵. О «случаях рукопри-

⁴ Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975. С. 30.

⁵ Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы. Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева // Воспоминания о Рахманинове.

кладства» упоминал и Рахманинов⁶. Надо полагать, столь суровые условия обучения были необходимы, чтобы богатейшие задатки воспитанников развивались максимально полно и быстро⁷. В этом отношении Зверев проявил себя как блестящий организатор.

Конечно, играло немалую роль также само по себе общение талантливых подростков друг с другом и с другими приходившими одаренными учениками, что невольно провоцировало элементы конкуренции, еще более интенсифицировавшие занятия (справедливо отмечается, что даровитые одноклассники невольно выполняют функцию второго педагога).

Особенно важным было формирование Зверевым такой звуковой среды, которая создавала для воспитанников яркие наглядные ориентиры выдающегося исполнительского мастерства. Имеем в виду то, что, посещая концерты и присутствуя на знаменитых домашних обедах (в пору, когда звукозапись еще не существовала), его подопечные постоянно непосредственно соприкасались с искусством крупнейших исполнителей своего времени, имели перед глазами живые примеры высочайшего уровня игры. Чего стоит только посещение учителем и его «командой» исторических концертов А. Г. Рубинштейна в январе–феврале 1886 года (причем каждый концерт великого пианиста прослушивался ими дважды: во вторник и в среду).

Показательно, что со своими будущими консерваторскими наставниками на старшем отделении

Т. 1. М., 1988. С. 159.

⁶ Рахманинов С. Воспоминания, записанные Отто Риземаном / пер. с англ. М., 1992. С. 52–53.

⁷ Крутой нрав Зверева проявился, в частности, в запрете Максимова в 1891 году выступать в ученическом концерте в ансамбле с обидевшим учителя Рахманиновым, который к тому моменту уже три года (!) как ушел из зверевского дома. Оба юноши учились в то время уже у Зилоти. Рахманинов, расценив это как подлость со стороны бывшего воспитателя, вынужден был играть свою «Русскую рапсодию» для двух фортепиано с И. Левиным.

«зверята» познакомились именно в доме Зверева. Пресман, в частности, упоминает Зилоти, игра которого в домашней обстановке и на концертах всегда гипнотически действовала на мальчиков и, кстати сказать, больше всего на Максимова, для которого именно Зилоти был самым любимым пианистом. Присматривались к воспитанникам Зверева и профессора; именно в его доме на Скрябина обратил внимание В. И. Сафонов.

Все это тем более существенно, что сам Зверев не был концертирующим пианистом и ничего не показывал ученикам за роялем. Судя по всему, не занимался Зверев и какими-то особенно тонкими звуковыми деталями в игре своих воспитанников. Это становится вполне понятным после свидетельства Пресмана о том новом и непривычном, что он почувствовал на уроке Дюбюка, к которому его направил Зверев на время своей болезни. В ученической программе был, в числе прочего, Концерт Фильда As-dur. «То, что я услышал, — писал ученик, — так поразило [!] меня, что я, затаив дыхание, с раскрытым ртом и удивленным лицом весь превратился в слух». Разительные изменения в игре Пресмана после занятий с Дюбюком заметили его соученики. Недаром Рахманинов воскликнул после экзамена: «Да ты просто герой Концерта Фильда!»⁸ Впрочем, с другой стороны, минимум интерпретаторской назидательности и работы над деталями в занятиях Зверева, возможно, располагал к сохранению у каждого из его подопечных собственной творческой индивидуальности...

Разумеется, Зверев не был педагогом-новатором, он строго придерживался принятой тогда достаточно традиционной методики преподавания. Известный пианист-педагог, теоретик фортепианной игры и музыкальный критик Э. К. Розенов, вспоминая о своих занятиях в 1880-х

⁸ Пресман М. Л. Указ соч. С. 155.

годах со Зверевым, писал: «В то время еще вообще не было учителей с музыкально-критической подготовкой». Нечто аналогичное констатировал и Пресман: «Говорить о Звереве как о педагоге-аналитике, то есть педагоге в самом широком смысле слова, конечно, не приходится. Самым ценным, чему он учил, это было — постановка рук».

Об этом же писала и Е. А. Бекман-Щербина. Рассказывая о своих занятиях со Зверевым, пианистка отмечала: «... Действительно, постановка руки, развитие пальцевой техники (октавы у Зверева не играла) были на должной высоте. Скудные упражнения Ганона во всех тонах он заставлял играть вчетвером на двух роялях, причем распевал: „Пальцы выше поднимайте и глазами не моргайте, голову не качайте и ногами не болтайте“»⁹.

Здесь вспоминаются также свидетельства о первых «постановочных» занятиях Зверева с приехавшим из провинции Игумновым, которые были сведены к работе над правильной, по мнению наставника, постановкой руки и пальцев сначала на столе, без инструмента¹⁰. Вспомним, наконец, свидетельства А. Б. Гольденвейзера, утверждавшего, что «Зверев был полу-дилетант, музыкант он был непервоклассный, но у него был несомненный педагогический талант»; что «как музыкант, Зверев ничего особенного не представлял, он только умел заставить работать своих воспитанников, но художественного влияния оказать на них не мог»¹¹.

Учитель, как не раз отмечалось, неукоснительно требовал играть

⁹ Бекман-Щербина Е. А. Мои воспоминания. М., 1962. С. 20.

¹⁰ См.: Мильштейн Я. И. Указ соч. С. 31.

¹¹ Гольденвейзер А. Б. Воспоминания о годах учебы в Московской консерватории // «Наш старик»: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория. М.: СПб., 2015. С. 365, 414. На заседаниях Секции научных работников консерватории, где выступал в 1938 и 1939 годах Гольденвейзер, присутствовали также К. Н. Игумнов и А. П. Островская, и они не возражали выступавшему.

ненапряженными руками, прививал своим ученикам навыки грамотного разбора, на основе которого «уже не трудно строить самое большое художественное здание» (Пресман). Кроме того, Зверев прекрасно знал и умело подбирал для каждого необходимый педагогический репертуар, в котором, нельзя не отметить, было много салонных сочинений, о чем, перечисляя эти произведения, писала Бекман-Щербина.

Казалось бы, все это достаточно элементарные традиционные вещи, но в комплексе, вкупе со всем отмеченным ранее, этого было вполне достаточно, чтобы талантливейшие воспитанники Зверева двигались в своем развитии семимильными шагами. Неоценимо и то, что его ученики жили в семье Зверева на полном пансионе и ничем не отвлекались от учебы, причем и Максимов, и Пресман проживали у него и тогда, когда учились на старших курсах уже у других педагогов. Зверев занимался с учениками и летом, увозя их на отдых в Крым, в Кисловодск или на подмосковную дачу.

Ко дню рождения Зверева 12-летний Максимов самостоятельно выучил и сыграл 13 марта 1886 года в присутствии П. И. Чайковского «Ноктюрн» Бородина из «Маленькой сюиты», в то время как его сверстники Рахманинов и Пресман подготовили и исполнили соответственно пьесы «На тройке» и «Подснежник» из «Времен года». В ноябре 1887 года на ученическом вечере V курса младшего отделения Максимов исполнил первую часть Сонаты Бетховена Es-dur — по-видимому, ор. 27 № 1 (Рахманинов — остальные части).

Надо полагать, Зверев не случайно определил Максимова (как и Рахманинова) при переходе на старшее отделение консерватории в класс А. И. Зилоти (в то время как Пресмана и Скрябина — в класс



М. Пресман

В. И. Сафонова). В игре Максимова уже тогда проявился большой виртуозный размах и яркий артистический темперамент (в жизни он тоже проявлял вспыльчивость и горячность). Все это сближало ученика и нового учителя, тем более, что Зилоти, как уже отмечалось, стал кумиром Максимова еще с детства.

После же ухода Зилоти из консерватории по причине известного конфликта с Сафоновым, Максимов продолжал обучение под руководством друга Зилоти — Павла Августовича Пабста, что тоже было оправдано. «Пабст единственный хороший учитель в Консерватории, и он тебе может много пользы сделать», — писал 28 августа 1892 года Зилоти Гольденвейзеру — другому своему студенту, тоже перешедшему после ухода Зилоти в пабстовский класс. Напомним, что Рахманинов отказался после занятий с Зилоти доучиваться у кого бы то ни было по классу фортепиано и досрочно сыграл выпускной экзамен.

В творческом отношении Максимов многое взял и от Зилоти, и от Пабста — во всяком случае



А. Зилоти

больше, чем у тех же педагогов взяли Гольденвейзер и Игумнов¹² (подробнее об этом ниже).

Как один из лучших консерваторских пианистов (не лишним будет упомянуть, что он получал престижную стипендию им. Н. Г. Рубинштейна) Максимов уже на студенческой скамье часто выступал в консерваторских ученических концертах. В последний год обучения (17 марта 1892 года) Максимов выступил с Первым концертом П. И. Чайковского (1-я часть), когда оркестром руководил В. И. Сафонов. Исполнение этого концерта, выученного с Пабстом, входило и в дипломную программу Максимова. На годичном акте выпускников 31 мая 1892 года он исполнил Баркаролу g-moll Рубинштейна и Вальс-каприз D-dur op. 4 Чайковского (наряду с Максимовым на том же концерте выступил и Левин с произведениями

¹² Преемственные нити между Гольденвейзером и Игумновым, с одной стороны, и двумя их консерваторскими наставниками — Зилоти и Пабстом, с другой, прослежены нами в следующей публикации: Меркулов А. М. А. Б. Гольденвейзер и его фортепианные учителя (проблемы творческого взаимодействия и преемственности) // Наставник: Александр Гольденвейзер глазами современников. М.; СПб., 2014. С. 398–418.

Шопена; ученический оркестр сыграл Интермеццо из оперы Рахманинова «Алеко»).

В предшествующие годы Максимов выступал с Вариациями В-dur для 2-х фортепиано Шумана op. 46 и, многократно, с тремя номерами — «Введение», «Пастух и пастушка» и «Тореадор и испанка» — из Сюиты для фортепиано в четыре руки «Костюмированный бал» Рубинштейна (оба произведения — совместно с Рахманиновым), а также с двумя частями — Романс и Вальс — из Сюиты для 2-х фортепиано Аренского (совместно с Игумновым). В рецензии на одно из выступлений дуэта, когда пианисты играли свои партии не по нотам, как принято, а наизусть, указывалось: «Ученики Рахманинов и Максимов вышли победителями из этой задачи, разрешив ее блистательно. Ни одной неверной ноты, ни одного неясного пассажа, честь и слава им и их учителю [А. И. Зилоти]».

Весной 1892 года Максимов закончил Московскую консерваторию по классу П. А. Пабста с малой золотой медалью. Одновременно с ним и тоже с малой золотой медалью завершили обучение А. Н. Скрябин и И. А. Левин, а Рахманинов, сдав в это же время выпускной экзамен по композиции, был удостоен большой золотой медали, поскольку годом раньше закончил обучение и по классу фортепиано. Имена всех четверых выгравированы рядом золотыми буквами на доске выпускников-медалистов Московской консерватории в фойе Малого зала.

После блестящего окончания консерватории Максимов сначала около года концертировал по России. В сентябре 1893 года Чайковский просил Ипполитова-Иванова помочь Максиму в устройстве в Тифлисе нескольких концертов. В своих воспоминаниях Ипполитов-Иванов, живший в Тифлисе с 1882 по 1893 год, отмечал: «Получил от Петра Ильича записочку, в которой он просил

рекомендовать в Тифлисское музыкальное училище в качестве преподавателя ученика проф. Зверева прекрасного пианиста Максимова».

На работу в Тифлисе Максимов не устроился, но эта идея была реализована позднее. Все же пианист дал в городе в сезоне 1893–94 гг. не менее шести концертов. В одной из рецензий указывалось: «Сбор от концерта предназначен на поездку г. Максимова к Рубинштейну для дальнейшего музыкального образования. Юный пианист <...> уже известен у нас; он имеет все задатки к тому, чтобы занять впоследствии видное место в музыкальном мире».

Максимов, очевидно, хотел пойти по пути Зилоти, который после смерти своего консерваторского педагога Николая Рубинштейна стремился продолжить обучение под руководством Антона Рубинштейна. Правда, отношения двух музыкантов сразу не задалась, и тогда Зилоти уехал за рубеж учиться к Листу. (Кстати сказать, Зилоти хотел, чтобы после окончания консерватории Рахманинов продолжил свое пианистическое образование у Рубинштейна, но в тот период маэстро надолго уехал из России.)

Максимов уже был ранее немножко знаком с великим пианистом. Их встреча состоялась в Московской консерватории. Вот как этот эпизод описан Гольденвейзером: «Слушал исполнение учащихся он [Антон Рубинштейн] молча и обычно никаких замечаний по поводу исполнения не делал. Я помню лишь один случай, когда он задал вопрос, и этот вопрос уже явился оценкой исполнения. Один из наиболее талантливых наших товарищей, учившийся вместе с нами у Зилоти, Максимов (к сожалению, очень рано умерший от тифа) обладал блестящей техникой. Благодаря этому, он был склонен к большому внешнему блеску, которым по молодости лет очень увлекался. Максимов играл в присутствии

Рубинштейна этюд Листа „Feux follets“ [„Блуждающие огни“]. Когда он закончил, Рубинштейн подождал его и задал ему вопрос: „А вы знаете, что значит „Feux follets“?“ Максимов сказал, что знает, и перевел. Рубинштейн ничего ему не сказал, ограничившись только вопросом».

В слабом образном осмыслении этюда Листа мог быть повинен отчасти и педагог Максимов — Зилоти, увлекавшийся техническим шиком, нередко в ущерб смысловой стороне музыки (не случайно его иной раз именovali «техником»). Показательно, что и Рубинштейн, прослушав в классе исполнение Зилоти «Крейслерианы», задал ему вопросы в том же духе: «Что это вы играли?» и «Что такое „Крейслериана“?». А потом сел за рояль и сыграл произведение «архигениально хорошо» (Зилоти). Попутно отметим, что присутствовавший на этих прослушиваниях Зверев, выглядел, судя по описаниям Зилоти, очень странно и испуганно, что могло восприниматься так, что его педагогика была очень далека от рубинштейновской.

Недовольство А. Г. Рубинштейна недостаточной, с его точки зрения, художественной стороной исполнения юного Максимова оставило в его душе глубокий, можно сказать, неизгладимый след. Без сомнения, он в дальнейшем постоянно думал об этом и стремился в своем искусстве достичь гармонии между виртуозным и содержательным началами. Позднее в своих рецензиях и критических статьях Максимов неизменно отмечал как степень владения артистом инструментом, так и глубину погружения художника в образно-смысловой мир произведения...

Идея занятий Максимова со старшим Рубинштейном не была реализована. Смерть великого музыканта 8 ноября 1894 года перечеркнула эти планы.

Уже тогда, в начале пианистической карьеры Максимова критика отмечала



Астрахань начала XX века

не только чисто технические достижения молодого артиста. В декабре 1893 года рецензент одной из тифлиских газет писал: «Чем более нам приходится слушать этого юного [20-летнего тогда. — А.М.] пианиста, тем более мы укрепляемся во мнении, что он представляет крупный талант. Несмотря на увлечение блестящими ускоренными темпами, признаться, мало содержательными композициями Листа [в концерте был исполнен Вальс из оперы „Фауст“ Гуно в транскрипции Листа. — А.М.] и ему подобных композиторов, в нем уже теперь есть та свойственная крупным музыкальным талантам сила, которая овладевает слушателем всецело, берет его в руки. Такое ощущение мы испытали при исполнении Шопена [Прелюдия Des-dur. — А.М.]».

Однако к тому моменту — 1893 год — обозначенная творческая задача еще не была решена пианистом окончательно, о чем свидетельствуют заключительные назидательные строки заметки: «Желаем ему успеха в развитии таланта, а главное — серьезного отношения к нему, которое выражалось бы в обуздании самодовольного услаждения шумными овациями и льстивыми похвалами,

и в сознании, что таланты даются на служение искусству, а не толпе».

В последний период пребывания Максимова в Тифлисе (1901–02 уч. г.) местные критики однозначно констатировали приоритет уже художественного начала без всяких оговорок: «Как по серьезности программы, так и по исполнению, проникнутому истинной художественностью, не бьющей на внешний эффект, на служащей высшим целям искусства, концерт г. Максимова может с полным правом быть назван одним из самых выдающихся концертов сезона».

При этом артист нисколько не утратил своих уникальных виртуозных достижений. Критик газеты «Кавказ» восхищался в 1902 году: «Об исполнении г. Максимова, полном технического блеска, вдумчивости, благородного стиля, темперамента и законченности, было много говорено, а потому мы можем только отметить, что все поименованные качества он проявил в своем концерте в полном блеске и доставил слушателям огромное эстетическое наслаждение».

Еще в первый свой приезд в Тифлис Максимов близко познакомился с Шаляпиным, который гастролитировал там

весь оперный сезон с октября 1893 по февраль 1894 года и выступил в 62-х спектаклях. Вот как об этом вспоминал В.Д. Корганов, известный музыкальный критик, директор и преподаватель теории музыки и эстетики в музыкальном училище Тифлиского отделения ИРМО.

«В числе молодых преподавателей фортепианной игры был Матвей Леонтьевич Пресман <...>. Однажды он привел ко мне товарища своего по консерватории Леонида Александровича Максимова, совершавшего тогда концертное турне по России. Максимов принес с собой клавираусцуг „Князя Игоря“, совершенно незнакомого всем нам; с увлечением стал он разыгрывать страницу за страницей и восторженно расхваливать, с обычным, легким, симпатичным своим заиканием, сцену за сценой. Неожиданно раздалось подпевание Шаляпина, ставшего за спиною пианиста; я был поражен его свободным чтением нот с листа, а Максимов, выдавший такие виды, был удивлен той свободой и соответственной экспрессией, с которою юноша все смелее стал петь партию Игоря. Еще больший восторг вызвал в нем Шаляпин, спев последнюю арию Мельника»¹³.

Позднее Максимов общался с Шаляпиным несколько раз. Шаляпин очень ценил человеческий облик и музыкантский талант пианиста, о чем свидетельствует процитированная вначале трогательная и прочувствованная надпись на его венке, возложенном к могиле друга.

География гастролей Максимова была достаточно обширна. Вот только некоторые документально известные нам точки гастрольных маршрутов: кроме Тифлиса это Лондон (совместное турне с Кусевиким), Саратов, Самара, Барнаул, Бийск, Кишинев, Одесса, Киев, Москва,

¹³ Корганов В.Д. Статьи, воспоминания, путевые заметки, библиография. Ереван, 1968. С. 194–195.



Томск начала XX века

Астрахань и Томск. О последних двух городах надо сказать особо.

В первом из них Максимов проработал преподавателем музыкальных классов ИРМО и директором 4 года (1894–1897, 1900–1901), во втором — 2 года (не забудем еще и год педагогической работы в Тифлисе и полтора года — в Москве). Везде Максимов (помимо ведения уроков) много выступал и в сольных, и в камерно-инструментальных, и в камерно-вокальных ансамблях. Во всех

указанных амплуа он достигал впечатляющих успехов.

Рассмотрим прежде всего отклик на его выступления как солиста.

Астраханский критик в октябре 1894 года писал: «Игра г. Максимова нам знакома еще с прошлого года [то есть с прошлого концертного сезона. — А.М.] <...> Мы и тогда удивлялись его технике и богатырской силе удара (*à la Rheisenauer*), но главное достоинство — осмысленность игры». (Сравнение с Рейзенауэром, заметим в скобках,

дорогого стоит: крупнейшие русские пианисты К. Н. Игумнов и А. Б. Гольденвейзер оценивали манеру его игры как наиболее близкую стилю А. Г. Рубинштейна и называли идеальной.)

Один из томских рецензентов писал о выступлении Максимова в сентябре 1898 года: «Г. Максимов блещет, помимо техники, одухотворенностью, печатью индивидуального творчества». «В Четвертом концерте Рубинштейна, — отмечал рецензент газеты «Сибирский вестник», — г. Максимов выказал продуманную игру и хорошую технику. Все пассажи блистали филигранностью отделки. Третья баллада Шопена любима всеми пианистами, и надо отдать справедливость г. Максиму, что он исполнил ее образцово. <...> Приемы пианиста далеко не шаблонны, и индивидуальность в игре г. Максимова покоряет слушателя».

В конце своей краткой, трагически оборвавшейся карьеры Максимов вернулся в Москву, занял пост профессора Музыкально-драматического училища при Московском Филармоническом обществе и продолжил концертное выступление. Прожив 1880-е годы в Москве, пианист дал свой первый большой концерт в древней столице лишь спустя 10 лет после окончания своей Alma Mater! ■

Продолжение — в следующем номере.



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

СВОБОДА И МАСТЕРСТВО

Игорь Левит

С каждым годом все чаще в среде профессионалов-музыкантов и в широкой аудитории ценителей фортепианного искусства звучит имя Игоря Левита. Новые имена на пианистическом небосклоне — это не только свежие и яркие впечатления, но и знакомство с новыми подходами к интерпретации, с иным осмыслением стилистических особенностей исполняемых сочинений. В репертуаре Левита представлены наиболее популярные произведения мировой классики, играя которые, он, на первый взгляд, не выходит за рамки традиций. Но чуткий слушатель безошибочно распознает новые смысловые оттенки и особенный, присущий только Левиту, психологический подтекст в интерпретациях известных произведений. Левит и сам закладывает традиции исполнения, представляя на суд публики новейшую музыку, в том числе для него написанную и ему посвященную, а также предлагает собственные художественные решения, играя редко звучащие в силу их протяженности и сложности опусы. Начав заниматься на фортепиано в трехлетнем возрасте, он к своим 35 годам проделал огромный путь. Сегодня Игоря Левита можно с полным основанием отнести к наиболее заметным фигурам фортепианного исполнительства своего поколения.

Уроженец Нижнего Новгорода (тогда еще Горького), в восьмилетнем возрасте Игорь переехал с семьей в Германию. В Европе пианиста сравнивают с молодым Рихтером, и, наверно, можно понять, почему возникают такие



ассоциации. Его первой учительницей была мать, пианистка Елена Левит, в настоящее время преподающая в Ганноверской Высшей школе музыки. Она — ученица Берты Маранц, воспитанницы Г. Нейгауза. Содержательность, масштабность, благородство, лиричность, культура — все эти основы нейгаузовской школы, скорее всего, были впитаны музыкальным ребенком на уровне подсознания. В возрасте шести лет он уже выступал в сопровождении Симфонического оркестра Нижегородской филармонии с концертом Генделя. «Сама Берта Соломоновна, — вспоминает Левит, — кстати, училась в знаменитой одесской Школе Столярского — как Ойстрах и Гилельс. То, что называют „русской исполнительской школой“, в которую вписывается и „школа советская“, — это все очень здорово. Но я не придаю какого-то особого значения тому, кто я, откуда я, какая у меня национальность, к какой школе я принадлежу или не принадлежу. Важно, что я знаю о своих корнях».

Повезло ему с педагогами и в дальнейшем: в совсем юном возрасте после победы на конкурсе в Тель-Авиве его заметил Ханс Лейграф, у которого Левит и начал брать уроки в зальцбургском Моцартеуме; затем в Ганновере мальчик учился у Бернда Гетцке, основателя Института раннего развития музыкальных дарований. Одним из консерваторских педагогов

Левита стал Карл-Хайнц Каммерлинг, он заложил академические основы пианизма Игоря. К современной музыке Ст. Вольпе, М. Фельдмана, К. Сорабджи и других приобщил его Матти Раекаллио. В дальнейшем стремление играть нечасто звучащую музыку сблизило Левита и выдающего канадского пианиста Марка-Андре Амлена, с которым они выступают теперь в фортепианном дуэте. Еще один педагог — венгерский клавесинист Лайош Роваткаю — пробудил в Левите интерес к историческому исполнительству. Возможно, именно поэтому звук его рояля столь



разнообразен и, как отмечают критики, даже напоминает иногда хаммер-клавир. Левит говорит: «Мне важно, чтобы, притрагиваясь к клавиатуре, я понимал, куда этот звук *меня ведет* [курсив автора]. <...> Я очень люблю рояль, поэтому я вместе с инструментом как бы „путешествую“



[курсив автора] по музыкальной ткани того или иного сочинения».

Оканчивая Ганноверскую Высшую школу музыки и театра, Левит исполнил бетховенские Вариации на тему Диабелли, получив самый высокий балл в истории этого учебного заведения. Впечатляющая карьера, гастроли по всему миру помогли ему в 2019 году занять должность профессора в своей alma mater.

Помимо побед на конкурсах, выступлений в камерных и симфонических концертах с лучшими музыкантами и коллективами, Левит завоевывает признание своими записями. Первой его дерзкой и масштабной заявкой о себе в 2012 году стала запись пяти последних сонат Бетховена. Алекс Росс, постоянный обозреватель американского журнала «The New Yorker» и автор известной книги «Дальше — шум. Слушая XX век», писал: «Несколько месяцев назад появление дебютной пластинки на лейбле Sony Classical привело меня в скептическое настроение. На обложке был изображен хорошо одетый молодой человек, склонившийся над роялем и лениво водворяющий пальцами по клавишам. <...> Какой преждевременно раскрученный выскочка мог представиться таким образом? Через несколько минут я был ошеломлен. Это была игра, полная технического блеска, звукового очарования, интеллектуального драйва и проникновенности».

Диски с этой великолепной записью сразу сделали Левита знаменитым. На сегодняшний день Игорь Левит — обладатель премии Echo Klassik (2014), премии Гилмора (2018), титула «Инструменталист года» Королевского филармонического общества (2018) и других престижных наград. Он также назначен художественным руководителем Академии камерной музыки и Гейдельбергского весеннего фестиваля.

Второй альбом (Sony Classical, 2014) включает в себя партиты Баха,

третий (Sony Classical, 2015) содержит три диска с тремя масштабными циклами вариаций: Гольдберг Баха, Диавелли Бетховена и «36 Variations on „The People United Will Never Be Defeated“!» («Объединенный народ никогда не будет побежден!») Фредерика Ржевского, с которым Левит поддерживает дружеские отношения еще со студенческих времен.

Четвертый альбом под названием «Life» (Sony Classical, 2018) обозреватели музыкального раздела «The Guardian» назвали «трансцендентальной медитацией пианиста о горе». Опусы Баха, Бузони, Шумана, Листа и Вагнера, соседствующие с сочинениями Билла Эванса и Ржевского, который написал два сочинения специально для Левита, подобраны в соответствии с переживаниями пианиста по поводу трагической гибели друга — немецкого художника Ханнеса Мальте Малера.

Пятый альбом с записью всех сонат Бетховена (Sony Classical, 2019) стал выдающимся достижением Левита. За эту работу пианист был назван Артистом года по версии журнала Gramophone в 2020.

В сентябре 2021 года произошло еще одно знаменательное событие: вышел в свет шестой двухдисковый альбом Левита под названием «On DSCH». Он содержит новое прочтение знаменитого цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича, а также знакомит с еще одним — монументальным и весьма редко звучащим



опусом. Это — Passacaglia On DSCH британского композитора Рональда Стивенсона (1928–2015). В сочинении Стивенсона, длящемся час с четвертью, наглядно прослеживаются признаки постмодернизма: оно изобилует отсылками к жанровым и культурным моделям разных эпох, несет следы стилевых воздействий, которые композитор испытал в течение своей долгой творческой жизни. Отдельные части этого сочинения являются музыкальным напоминанием об исторических событиях XX века. Одна из них — Вариации на тему «Мир, хлеб и земля» (1917) — посвящена русской революции, в другой отражена трагедия Холокоста времен Второй мировой войны. Исследователь творчества Р. Стивенсона М. Гассер отмечает, что социально-политические ссылки и исторические аллюзии буквально переполняют Пассакалию на DSCH — работу, «которая представляла собой



такой политический провокационный акт, что привела к полицейскому рейду».

Стивенсон писал Пассакалию с декабря 1960 года по май 1962 года. По всей видимости, жизнь музыкальных идей продолжалась в сознании композитора и после завершения основного корпуса сочинения, так как два новых раздела были добавлены буквально в день премьеры, проведенной самим автором 10 декабря 1963 года. Копию партитуры

сочинения, посвященного Дмитрию Шостаковичу, Стивенсон преподнес своему вдохновителю еще до ее публичного исполнения — в 1962 году на Эдинбургском фестивале.

Основой всей музыкальной ткани сочинения является знаменитая «музыкальная подпись» Шостаковича. В Пассакалии использован очень разноплановый материал по жанровым, стилистическим признакам и содержанию. Даже если просто перечислить названия некоторых разделов (Сонатное Allegro, Вальс в форме рондо, Прелюдия, Сарабанда, Менуэт, Гавот, Фантазия, Ноктюрн, Симфонический марш, Фанданго... Есть и оммаж Баху — тройная fuga, одна из тем которой строится на BACH), становится ясно, почему произведение исполняется редко: не всякий пианист может позволить себе взяться за столь непростую работу. Одним из первых, кроме самого автора, кто сыграл и записал Пассакалию, был Джон Огдон. Игорь Левит исполнил два монументальных сочинения Шостаковича и Стивенсона публично, а затем записал их на CD.

В 2020 году Левит порадовал своих почитателей альбомом с записью духовной музыки, названным «Encounter». В него включены 16 Хоральных прелюдий Баха, цикл из четырех песен для баса и фортепиано Брамса (Vier Ernste Gesänge, op. 121) и Священный мотет для смешанного хора без сопровождения Регера (Nachtlied, op. 138/3).

Интенсивность, с которой пианист живет и работает, постоянно расширяя свой репертуар, давая множество концертов, выпуская новые альбомы, особенно впечатлила в период пандемии. Иначе как артистическим подвигом не назовешь его «домашние концерты», которые транслировались в Twitter и Instagram с 12 марта по 24 мая 2020 года. За этот краткий период было сыграно 52 полноценных программы. Диапазон



интересов и возможностей музыканта поражает: Бах, Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Шуман, Шопен, Алькан, Лист, Брамс, Рeger, Хиндемит, Сати, Малер (переложения Адажиетто из 5 симфонии и Адажио 10-й), Бузони, Чайковский, Мусоргский, Шостакович, Прокофьев, Стивенсон, Ржевский, Джоплин, Болком и другие. Один из концертов прошел в берлинском дворце Бельвю по приглашению Франк-Вальтера Штайнмайера, сказавшего перед трансляцией слова благодарности и подчеркнувшего, насколько важна для людей во время пандемии такая поддержка. В завершение этой серии в ночь с 30 на 31 мая 2020 состоялось 15-часовое живое выступление Левита с опусом Эрика Сати «Vexations», которое также транслировалось через Интернет (согласно инструкции в нотном тексте, тему нужно повторить 840 раз).

Исполнительская манера Левита отличается, прежде всего, естественностью (его любимое слово!), от него исходит пьянящее ощущение свободы, этакой вызывающей легкую зависть «незашоренности».

Кто-то воспринимает его поведение как дерзкое, но на самом деле в пианистической повадке Левита, во всем его исполнительском облике проявляется здоровая, мощная игра жизненных сил и счастье общения с музыкой, что вкупе с отточенным и одухотворенным мастерством действует на публику неотразимо. Левит пребывает в «состоянии потока», если воспользоваться термином Михая Чиксентмихайи. Качества, которыми обычно описывают это состояние, — глубокая концентрация, полная погруженность в игру, доставляющую максимум удовольствия, чувство легкости, радости, уверенности в себе и счастья — это точное воссоздание творческого состояния Левита за роялем.

Особенно привлекательно в его искусстве то ощущение непрерывности и текучести музыкального времени, которое не покидает пианиста во время исполнения ни на мгновение. Совершенно спонтанно он подчеркивает эту временную напряженность движениями тела и рук, порождая абсолютно убедительную

аналогию со стремительным и неостановимым перемещением в потоке. В медленных темпах устремленность вперед и пластичность ощущается еще сильнее. Пожалуй, в этом отношении его даже трудно сравнить с кем-либо из нынешних пианистов. Дело в том, что жесты Левита направлены не столько на то, чтобы подчеркнуть важность и выразительность какого-то момента, как это бывает практически у всех исполнителей, и тем самым на доли секунды словно бы притормозить ток музыки — тут на память сразу приходит «воздетая к небесам» левая рука Гленна Гульда. Наоборот, все его жесты способствуют вовлечению слушателя в это бесконечное «струение» времени в музыкальном произведении.

Профессионалу, сидящему в зале, пианистический жест артиста на эстраде может сказать очень многое. Качество звука, как известно, определяется еще до прикосновения к клавише, как говорят, звук рождается в надклавиатурном пространстве. Движения и жесты Левита



очень разнообразны: то он наклоняется к клавиатуре вплотную, чуть не утыкаясь в нее носом, словно рассматривая в лупу те абсолютно филигранные по звучности пассажи, которые «рассыпаются бисером» из-под его пальцев, то откидывается назад и делает активный широкий взмах, а то и привстает с банкетки. Когда интервьюер отметила его по-балетному свободную смену позиций за роялем и сравнила с кентавром, составляющим одно целое со своим инструментом, он был очень доволен и прокомментировал так: «...мое тело движется туда, куда его „тянет“ звук — то к клавиатуре, то к оркестру. Закрепленной позиции у меня нет».

Играя с оркестром без дирижера, Левит не просто подает знаки кивком головы или взглядом, — всем своим обликом он транслирует свое чувство музыки, налаживая непрерывное оживленное общение с оркестрантами, которые отвечают ему полной взаимностью. Он обращается не столько к сознанию, сколько к каким-то архетипическим

свойствам природы музыкантов, к моделям исполнительской деятельности, складывавшимся на протяжении веков. В настоящее время возродилась и упрочилась традиция игры инструментальных концертов без дирижера, причем таким образом исполняются не только барочные и классические концерты, но иногда и масштабные романтические полотна. Какую роль при этом играет пианист и кому, собственно говоря, принадлежит интерпретация? Левит отвечает на этот вопрос так: *«Я все время аккомпанирую оркестру. Ну, процентов на шестьдесят пять. Не он мне, а я ему. И я не собираюсь ломать эту причудливую оркестровую „раму“, чтобы заинтересовать публику собой — вот, посмотрите на мою правую руку, на мою левую руку! Просто я так слышу текст, который на сцене как бы прилюдно читаю».*

В его манере эстрадного поведения нет ничего такого, что не было бы обеспечено внутренним смыслом и обусловлено интенсивным проживанием музыки. Если и можно говорить о «жестах на публику»,

то только с той оговоркой, что таким способом Левит выражает себя и вовлекает присутствующих в происходящее действие. Действо — точное слово, поскольку Левит постоянно играет — и пианистически, и актерски, это его природное состояние. Это отнюдь не плохой актерский наигрыш, который нередко, что греха таить, подменяет собой подлинное переживание не только у актеров, но и у пианистов, это именно правдивое действование «в предлагаемых обстоятельствах», в которое веришь, переживая вместе с исполнителем это по-детски свежее чувство радости игры.

Но иногда исполнительский театр Левита становится экспериментальным, как, например, в видео-файле, названном «Джем — Igor Levit Shred». Shred можно перевести как «нарезка», «шинковка». На несколько хулиганское обращение с Вторым концертом Бетховена Левита, возможно, натолкнуло воспоминание о совершенно «сумасшедших» каденциях, встроенных в Хаммерклавир Бетховена Фредериком Ржевским,

который когда-то его исполнял. А может, Левит хотел воспроизвести кусочки нашей звуковой реальности, когда один на другой накладываются совершенно не совмещающиеся звуковые пласты.

Возникает ассоциация с Вариациями на тему Паганини Марка-Андре Амлена, где в спокойное течение одиннадцатой вариации «через каждые пару тактов неожиданно вторгаются фрагменты чарльстона, сальсы, а то и просто какие-то бравурные аккорды. Как указано в примечании, все это надлежит играть в нужном характере и темпах, переключаясь мгновенно. Эффект должен быть подобен тому, какой возникает, когда быстро крутишь ручку настройки радиоприемника и попадаешь каждый раз на новую музыку». Можно вспомнить и эксперименты Пьера-Лорана Эмара, который в своих программах-коллажах загадывает затакам таким образом, «чтобы они переходили друг в друга, и не всегда было бы ясно, где одна, а где другая (Бетховен, Кейдж, Шуман, Скарлатти, Штокхаузен)».

Критики толкуют об «антидекларативности» и интровертности искусства Левита, но хочется уточнить, что эти качества парадоксальным образом сочетаются с эмоциональной открытостью музыканта, мгновенно устанавливающего контакт с аудиторией. Он держится очень непринужденно, иногда предваряя свои концерты разговором об исполняемой музыке. Еще более раскованно пианист ведет себя, играя в небольших помещениях — таких, как книжные магазины, а то и вовсе на улице, участвуя в разного рода акциях, давая многочисленные интервью, рассказывая без утайки, например, о том, как работал над сонатами Бетховена. «Открытые глаза и открытое сердце» — эти слова, встречающиеся в заголовках статей о Левите, определяют его взгляд на жизнь.

Другие «жесты» характеризуют активную гражданскую позицию молодого музыканта, получившего даже прозвище «Политически темпераментный Левит». Он не запирается в «башне из слоновой кости», а активно выражает свое мнение в социальных сетях, выступая против расизма, антисемитизма, ультраправой политической партии «Альтернатива для Германии», вследствие чего не раз получал электронные письма с угрозами. Левит также энергично поддерживает своим искусством акции, направленные на защиту природы, являясь членом партии «Зеленых». В одном из видео Левит играет на фортепиано на фоне очень грустного пейзажа — буквально на глазах в Германии вырубается и исчезает целый лесной массив.

Левит продолжает здесь традицию «экологически ориентированного искусства», которая стала особенно заметной в последние пару десятилетий. Так, например, очень популярно в Интернете видео акции, организованной Greenpeace: Людовико Эйнауди исполняет свою оригинальную композицию *Elegy for the Arctic* на рояле, установленном на ледяной платформе, которая неспешно плывет в Северном Ледовитом океане в окружении тающих и рушащихся айсбергов. Так что Левит идет по уже проторенной дорожке, но действует в собственной оригинальной манере.

Российские слушатели познакомились с Игорем Левитом благодаря инициативе Теодора Курентзиса, пригласившего артиста выступить в симфонических концертах. В декабре 2018 года в Большом зале Московской консерватории была исполнена «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова с оркестром *musicAeterna* под управлением Т. Курентзиса, а в январе 2019 в Зарядье прозвучал Пятый концерт Бетховена с Мюнхенским камерным оркестром под управлением Клеменса Шульдта. В интервью

пианист сказал: *«Мои нынешние выступления в России много значат. Свой первый концерт я здесь сыграл, когда мне было шесть лет. <...> С тех пор не был тут семнадцать лет. <...> За эти выступления я „пережил“ как нечто особенное московскую публику — степень ее концентрации просто невероятная, за вычетом звона нескольких мобильных телефонов, люди открыты, внимательно слушают»*. 4 июля 2019 года немецкий пианист выступил также на сцене Большого зала Санкт-Петербургской филармонии, исполнив Второй фортепианный концерт С. Прокофьева с маэстро Юрием Темиркановым и Заслуженным коллективом России на закрытии концертного сезона. Хочется выразить надежду, что выступления Игоря Левита — оригинально мыслящего, тонко чувствующего, представляющего в своих интерпретациях самобытные концепции, ищущего новые формы общения со слушателем, открывающего для себя и слушателя все новые страницы фортепианного репертуара, станут в России регулярными, и ценители музыкального искусства смогут наблюдать за развитием его блестящей артистической карьеры. ■



Ольга САЙГУШКИНА

Пианистка, музыковед, кандидат искусствоведения. Профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской консерватории. Автор 70 публикаций по проблемам музыкального исполнительства.



МЕТНЕР КАК ЧУДО

**Николай Метнер.
Незабытые мотивы
К 140-летию композитора.**

Сборник статей и материалов.
Кафедра истории зарубежной
музыки Московской
консерватории.

Ред.-сост. Елена Долинская
(отв. ред.), Марина
Валитова. НИЦ «Московская
консерватория», 2021. — 344 с.,
ил. Тираж 200 экз.

Тысячи прочитанных и сотни отрецензированных сборников статей, материалов и т. д. несколько притупляют восприятие и, мягко говоря, делают критерии оценки более эластичными. Предлагаемое издание — редчайший случай сборника, который воспринимается как единое целое, захватывает, как беллетристика, читается на одном дыхании.

Редакторам-составителям Елене Долинской (профессор Московской консерватории, один из крупнейших исследователей Метнера; с ее книги 1966 года «Николай Метнер», основанной на только что вернувшемся

в СССР архиве композитора, по-настоящему началось изучение творчества НМ) и Марине Валитовой удалось сделать сборник единой, великолепно сочиненной формой, каждая деталь которой (разделы, статьи) работает на единое целое.

Разделы сборника — «В России», «Годы странствий», «В художественном контексте эпохи», «Проблемы творчества. Аналитические этюды», «Говорят исполнители» — представляют героя полно, разносторонне, в органическом единстве взаимодополняющих аспектов. Важнейшим вопросом стал сам отбор материалов. Составители отказались от претензий на абсолютную эксклюзивность — включение в издание только специально написанных статей или впервые вводимых в оборот архивных документов. Разумеется, и то, и другое в сборнике есть, — но есть и хрестоматийные, хорошо известные статьи: например, фрагменты воспоминаний Леонида Сабанеева; одно из самых ранних и, одновременно, глубоких прозрений стиля композитора — статья Николая Мясковского «Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика» или статья самого Метнера о Сергее Рахманинове. Кроме того, примерно половина уже обнародованных материалов публикуется в обновленных авторских редакциях.

Отличный пример действия описываемого принципа — первый раздел сборника. Сопоставляются очерки мецената Маргариты Морозовой, фрагменты воспоминаний и дневников Александра Гольденвейзера, упомянутых материалов Мясковского и Сабанеева, статья Елены Долинской «Новые архивные материалы о Метнере, Братенши, Гедике», эпистолярный репортаж Владимира Вальшау о московских (1927 года) гастрольях Метнера, статья авторитетного музыковеда, музыкального критика, лексикографа, переводчика Эрнеста Ньюмена из январского номера старейшего английского журнала The Musical

Times за 1915 год и, наконец, очерк архитектора, переводчика Наталии Гутиной (Чалдымовой) о Метнере и его московских адресах. Возникает объемный коллективный человеческий и творческий портрет Метнера, написанный современниками.

Упомянутая статья Ньюмена — повод к разговору об одной из важных проблем, связанных с Метнером. Долгие десятилетия нам внушали (а, возможно, и мы сами себе внушали), что Метнер по-настоящему интересуется только музыкантов русского дискурса (включающего и русское зарубежье) — с прибавлением, естественно, махараджи Джаячамараджендры Водеяра, чья увлеченность музыкой Метнера, подкрепленная солидным финансовым фундаментом, способствовала фиксации в звукозаписи части наследия композитора. Оказывается, Метнером интересовались не только в России (хотя степень этого интереса не стоит и преувеличивать): например, во втором разделе мы найдем интервью Метнера американской пианистке, писателю, журналисту, педагогу, автору книги «Современные мастера пианизма» Хэрриет Броуэр (1926; беседа прошла во время американских гастрольей Н.М.). С этими материалами перекликаются две статьи немецкого музыковеда Кристофа Фламма на русском языке (обе — в новых авторских редакциях).

При всей уникальности Метнера, его некоторой закрытости, автономности (речь и о самом его облике как человека, артиста и композитора, и о его эстетических воззрениях), важны и связи, параллели этой фигуры с музыкальной жизнью и музыкантами. Этой теме посвящены такие материалы, как статья Раисы Слонимской о творческих контактах Метнера и Владимира Щербачева, статья Евгении Кривицкой «История одной дружбы: Марсель Дюпре и Николай Метнер», в центре которой — письма Дюпре Метнеру.

Интересный аспект сборника — его выход в современность. С одной стороны, речь идет о самих идеях Метнера, перекликающихся с мыслями музыкантов второй половины XX века: например, эта одна из четырех статей Елены Долинской «Парадоксы эстетических совпадений: академист Н. Метнер и авангардист Э. Денисов». Парадоксы эти, как и следовало ожидать, мнимые: идеи Метнера были столь серьезны, что в середине XX века в музыкальном «технологическом угаре» освоения новых методов композиции, новых звуковых миров их просто не могли как следует обдумать и услышать. Как известно, программным высказыванием Метнера стала его книга «Муза и мода». Один из материалов сборника — статья культуролога, ответственного редактора научного издания упомянутой книги (СПб., 2019) Александра Рычкова — раскрывает аспекты метнеровского труда через общение его брата Эмилия с Вячеславом Ивановым (а вслед за этим публикуется письмо Э. Метнера Иванову).

С другой стороны, — «исполнительский» раздел сборник рассказывает нам о жизни музыки Метнера на концертной эстраде. Некоторую горечь у подлинных ценителей, знатоков Метнера вызывает тот непреложный факт, что в самое недавнее время ряд суперзвезд мирового пианизма (говорю сейчас именно о месте артиста на пианистическом рынке), — таких, как Марк-Андре Амлен, — обратились к Метнеру, и мир «вдруг обнаружил» музыку пропущенного гения XX века. Как будто не было записей ни самого Метнера (в том числе с Элизабет Шварцкопф), ни Эмиля Гилельса, ни Святослава Рихтера и Галины Писаренко, ни замечательных артистов более молодого поколения (Хэмиш Милн, Борис Березовский, Михаил Лидский, Екатерина Державина, Яна

Иванилова и других). К нотке горечи примешивается другая, радостная: в наши дни музыка Метнера переживает своеобразный ренессанс, ее подлинность захватывает все новых и новых слушателей.

Важнейший материал исполнительского раздела — статья Владимира Троппа «По направлению к Метнеру» — становится своеобразным мостом из прошлого в будущее. Гнесинец до мозга костей, Владимир Мануилович Тропп рассказывает о той исключительной роли, которую сыграли пианисты, педагоги гнесинской традиции всех ее звеньев (школы, училища, института) в сохранении, пропаганде и распространении не только наследия Метнера, но и его эстетических и педагогических принципов. Эта статья — одновременно научное исследование и мемуары: повествование начинается от пианистки и педагога Марии Гурвич (прямой ученицы Метнера в Московской консерватории, преподававшей во всех трех указанных учебных заведениях) и завершается артистами наших дней. В. Тропп, в частности, вспоминает не только об отечественных, но и о зарубежных музыкантах: о Татьяне Николаевой, Юрии Понизовкине, Хэмише Милне (британском пианисте и педагоге; в репертуаре артиста был весь Метнер), Эдне Айлз (британская ученица Метнера, подробно записавшая их уроки) и т. д. Вспоминаются и важнейшие художественные акции, посвященные Метнеру: трехдневная Научно-творческая сессия к 100-летию со дня рождения композитора в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (март 1980 года), Фестивале 1995 года в Малом зале Московской консерватории, «Метнер-марафоне», организованном кафедрой концертмейстерского искусства РАМ имени Гнесиных в 2017–18 годах (в рамках акции было представлено все камерное вокальное наследие композитора) и проч. Упомянутый «Метнер-марафон» стал предметом

еще одной статьи, написанной Еленой Стриковской (профессор кафедры концертмейстерского искусства РАМ имени Гнесиных, инициатор акции) и Анной Сальниковой.

Рядом с этими статьями — замечательный материал Татьяны Зайцевой о великом петербургско-ленинградском метнеристе Владимире Нильсене, воспоминание Галины Писаренко о работе над романсами Метнера со Святославом Рихтером, очерк Дины Парахиной о Второй импровизации, ор. 47.

Среди авторов сборника — знаменитые московские музыковеды Ирина Скворцова («Знаки модерна в музыке Метнера»), Константин Зенкин («Николай Метнер в музыкальном мире своего времени»), «О фортепианной миниатюре» Метнера), Татьяна Масловская («Н. К. Метнер и А. Ф. Гедике: разные судьбы»).

А своеобразным психологическим камертоном стала статья Сергея Слонимского — его последнее музыкаловедческое высказывание. «Для нас, композиторов и пианистов, музыка Метнера — подлинное чудо тональной музыки», — писал Слонимский. Сборник, который посчастливилось прочесть вашему рецензенту, позволяет не только снова прикоснуться к этому чуду, но и, так сказать, ощутить его тепло на ладони, рассмотреть его во всех подробностях. ■



Михаил СЕГЕЛЬМАН
Музыкальный критик, пианист, эксперт, ведущий программ. Начальник отдела по связям с общественностью Московского государственного академического камерного хора



Партитуры — с листа

В Московской консерватории прошел **Первый Всероссийский конкурс по чтению симфонических партитур**. И примечательно его проведение сразу в нескольких аспектах. Во-первых, мероприятий, связанных с исполнением оркестровой партитуры на фортепиано исчезающе мало как в России, так и в целом в мировой практике. Во-вторых, само явление чтения симфонических партитур в наше время грозит по утилитарной значимости своей плавно перейти в один разряд с виниловыми пластинками и фотографической пленкой, что не только грустно, но и неправильно. Да, согласимся с тем, что цифровые технологии позволяют в наше время оперативно прослушать звучание партитуры в нотном редакторе, кроме того — они же даруют нам возможность записать ту или иную партию в любом ключе и затем

автоматически сменить его, выписать музыкальный материал в любом строе и затем транспонировать его в любом направлении. Ну, а уже имеющиеся в сокровищнице музыкального искусства партитуры прошлых веков мы со все большей легкостью можем отыскать и благодарно прослушать: с начала XX века на звуковом носителе, а с начала XXI — и вовсе онлайн. Все в меньшей степени чтение партитуры за фортепиано для нас — насущная необходимость. А ведь когда-то это был единственный путь по собственному желанию услышать симфоническое произведение!

Давайте напомним себе и осмыслим этот фантастический для нашего времени момент. Если я, к примеру, современник Петра Ильича Чайковского и хочу в реальном звучании услышать какое-либо оркестровое сочинение, а в программе концертов моего города N оно

на ближайшие месяцы не запланировано (и это если в моем городе N еще есть концертный зал!), то выход у меня всего один: садиться за фортепиано, открывать партитуру и читать ее — и чем полнее, тем лучше.

Давайте спросим себя: если в мире изобретены автомобиль, поезд, «электробус», другие виды транспорта, не проще ли пользоваться ими, нежели ходить пешком? Не обстоит ли так дело и с процессом читки партитур? Отвечаю: там, где это касается сугубо цивилизации, — конечно. Там же, где речь идет о культуре, — неуместно само слово «проще». Известно ведь, что бесконечно упрощающая и оптимизирующая цивилизация — не самый эффективный помощник вечно ищущей новые смыслы культуре, у них совершенно разные цели, а оттого в их совмещении необходимо быть как минимум грамотным, а еще желательнее — осторожным.

Как-то раз мой учитель Лев Николаевич Наумов, аккомпанируя



Конкурсное прослушивание, у рояля Никита Сбитнев

в классе одному из своих учеников Рапсодию на тему Паганини Рахманинова по клавиру, вдруг остановился и сказал: «Нет, не могу я играть это, принеси-ка из библиотеки партитурку». После чего сыграл партию оркестра по партитуре с гораздо большим удовольствием, чем играл ее по клавиру. Вот перед нами и состоялась встреча культуры с цивилизацией: человек, сделавший в свое время переложение Рапсодии для двух фортепиано, действовал как представитель цивилизации. Лев Николаевич Наумов, попросив студента принести «партитурку», выступал от имени Культуры.

Артем Ананьев — композитор, пианист, доцент кафедры сочинения и кафедры инструментовки и заведующий кафедрой музыкально-информационных технологий

Московской консерватории — человек, инициировавший конкурс, также совершил важное действие, важный шаг от имени Культуры. И как приятно осознавать, что кафедру, вектор деятельности которой направлен как раз-таки на установление «дипломатических отношений» между музыкой и цивилизацией, возглавляет человек, столь четко проводящий черту между теми моментами, где цивилизация в музыке целесообразна, и тем пространством, когда искусство стоит от нее освободить.

Артем Николаевич и его коллеги из общеузовского центра координации творческих проектов консерватории под руководством Ксении Бондурянской сделали большое дело. И здесь перехожу к давно анонсированному пункту «в-третьих».

А в-третьих, у организаторов конкурса получилось сделать мультиформатный проект с включением в него мини-конференции в виде мастер-классов. И музыкальное состязание превратилось в дружеский форум музыкантов, встречу коллег, которая, как я имел удовольствие наблюдать, прошла исключительно в домашней атмосфере и каждому из присутствующих что-то подарила. Никто после этой встречи «не ушел прежним», каждый вынес что-то свое, каждому его творческий и жизненный путь был подсвечен чем-то новым, чему способствовала широкая палитра тем мини-конференции, состоящей из четырех мастер-классов.

Кому-то показалась актуальной в высшей степени интересная лекция композитора, заведующего кафедрой



Артём Ананьев

композиции Санкт-Петербургской консерватории **Антон Танонова** о специфике написания мюзикла. Для кого-то стал открытием мир ударных инструментов, столь мастерски описанный композитором и музыковедом, доцентом Нижегородской консерватории **Сергеем Поповым** как в книге «Инструментоведение», так и во время мастер-класса. **Эльмир Низамов** — композитор, заведующий кафедрой композиции Казанской консерватории — в лекции «Традиция и современность: единство противоположностей» рассказал о музыкальной жизни современной Республики Татарстан и представил разные по стилю и замыслу собственные произведения, которые нашли сценическое воплощение как на концертных площадках Казани, так и в России и за рубежом. Гость из Новосибирска, проректор

по цифровому развитию консерватории **Павел Мичков** представил интересный мастер-класс о наукометрии в музыкальном искусстве.

Все вышеупомянутые гости вместе с идейным вдохновителем проекта Артемом Ананьевым составили на следующий день жюри конкурса, точнее — его финала, для которого было отобрано семь человек и который в свою очередь явился главным концепционным ядром замысла. Вечером второго дня состоялось награждение.

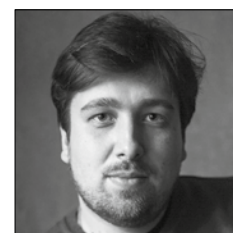
Основные победители конкурса (приведу в настоящей статье имена лауреатов первой и второй премии) — **Никита Сбитнев** (студент Санкт-Петербургской консерватории, класс композиции доц. А. Танонова, чтения партитур доц. А. Красавина) и **Карина Измайлова** (выпускница Московской консерватории по классу

фортепиано проф. А. Диева; продолжает обучение в классе композиции проф. В. Агафонникова, чтения партитур Д. Бородаева), которых искренне поздравляем с победой!

Проходила акция в Конференц-зале Московской консерватории, как нельзя лучше подходящем для подобного рода музыкальных событий, и можно констатировать (не только в силу этого обстоятельства, но также и поэтому), что содержание и форма проекта находились в балансе и удачно дополняли друг друга.

С радостью констатирую тот факт, что Первый всероссийский конкурс по чтению симфонических партитур состоялся, что он явился музыкальному миру событием во всех смыслах содержательным, увлекательным, важным, весомым и просто очень интересным. Уверен, всем, кто был к нему причастен, очень хотелось бы увидеть и Второй и Третий конкурсы чтения партитур. Возможно, в качестве венца на одном из них мы также увидим небольшой концерт, в практической плоскости отражающий те вопросы, которые члены жюри представят в своих новых мастер-классах. Таким образом можно будет провести от начала к концу мероприятия серьезную цементирующую тематическую арку, которая бы его безусловно украсила.

P. S. Оргкомитет конкурса проводил трансляции через Telegram-канал. Полагаю, что такого рода совмещение культуры и цивилизации можно только приветствовать! ■



Дмитрий ОНИЩЕНКО
Пианист,
лауреат международных конкурсов



Константин ЕМЕЛЬЯНОВ — лауреат престижной премии International German Piano Award



С Дмитрием Аблогиным

Премия вручается ежегодно с 2010, вынужденная пауза случилась лишь в 2020 из-за пандемии. Среди лауреатов премии разных лет — три представителя русской фортепианной школы: это Амир Тебенихин (2011), Лукас Генюшас (2012) и Дмитрий Аблогин (2021). Именно он по традиции вручал награду нынешнему триумфатору.

После отбора по видеозаписям для очного участия в конкурсе были приглашены шесть пианистов. Для первых трех туров следовало подготовить три сольных программы: две по 30 минут, одна — 45. Естественно, сочинения ни в одном туре не могут быть повторены. И, наконец, финал: Первый концерт Шопена или Пятый Бетховена.

Прослушивания впервые проходили в новом современном концертном комплексе Casals Forum в Кронберге, городке близ Франкфурта-на-Майне. Именно в столице земли Гессен базируется главный организатор конкурса — International Piano Forum.

Константин Емельянов покорила жюри и публику исполнением Пятого концерта Бетховена. Помимо главной награды (20.000 евро), ему вручен также приз публики (3.000 евро). Это лишь второй случай совпадения мнений жюри и зала за всю историю премии: в 2017 абсолютным победителем стал Эрик Лю (США). ■

*Foto: Wonge Bergmann/
International Piano Forum*



Фортепиано А. Н. Скрябина и амплуа «скрябиниста»

А. Скрябин. Портрет кисти А. Головина. 1915

В русской фортепианной культуре, объединяющей композиторское творчество и исполнительскую деятельность, Александр Николаевич Скрябин занимает особое место. Он принадлежит к блестящей плеяде композиторов-пианистов, выдвинувшихся в России во второй половине XIX столетия на гребне волны развития музыкального образования европейского типа, для которых фортепиано послужило отправным пунктом профессионального роста. Но, в отличие от Рахманинова, Метнера, а затем Прокофьева и Шостаковича, сохранивших, несмотря на эволюцию, определенное единство в рамках индивидуальных стилей, музыка Скрябина раннего и позднего периодов демонстрирует разительные перемены, позволяющие говорить, как это делает Л. Е. Гаккель, о Скрябине девятнадцатого века и о Скрябине века двадцатого. По словам Л. Л. Сабанеева, «это два совершенно различных композитора, между которыми трудно было бы уловить сходство, если бы не знать всех промежуточных звеньев пути». Логично предположить, что в процессе трансформации скрябинского стиля главную роль играли не генетические связи с предшественниками и современниками, а **отличительные черты** индивидуальности самого Скрябина, выявляемые со все большей отчетливостью.

Деятельность Скрябина-исполнителя воспринимается органическим продолжением его композиторского творчества и образует с ним нерасторжимую целостность. «Необыкновенно тонкая, глубокая и проникновенная игра его как нельзя более отвечала сущности его произведений», — отмечал известный музыкальный критик Е. О. Гунст. Воспитанный в русле романтического пианизма, Скрябин, судя по свидетельствам современников, с течением



Саша Скрябин. 2 года

времени как пианист не менялся **кардинально**, и до последних дней в его концертных программах оставались произведения раннего периода. Расширение репертуара за счет поздних опусов не могло не отразиться на пианистической манере, обогатило ее новыми красками, но вряд ли изменило принципиально. Следовательно, и в исполнительской сфере индивидуальные черты оказываются важнее принадлежности к общему романтическому направлению.

Генезис скрябинского стиля, в том числе и фортепианного, его зависимость от музыки предшественников и современников, испытанные им влияния, — все это многократно становилось объектом научного исследования. Поэтому в предлагаемой публикации поставим цель произвести краткий обзор не столько упомянутого типологического сходства, сколько **отличий**, остановиться на **особенных** чертах, выявление которых помогло бы уточнить место А. Н. Скрябина

в пространстве русской фортепианной культуры.

«Скрябин девятнадцатого века» развивался в русле основных направлений, характерных для русской музыки и фортепианного искусства данного периода. В ранних миниатюрах — например, в Вальсе f-moll op. 1, Прелюдии H-dur op. 2 № 2, в их прозрачной фактуре и классически ясной форме прослеживаются флюиды, идущие от Глинки, слышится скромное, обаятельное и уютное, «домашнее» фортепиано любительских салонов. Достижения европейского концертного романтического пианизма (Шопена, Шумана, Листа), круг его образов и жанровая система были также восприняты и ассимилированы Скрябиным наравне с другими русскими музыкантами. Включенность композитора в общую линию развития, совокупное движение в одном направлении осознавались еще его современниками. Например, В. Г. Каратыгин видел эту преемственность в том, что Скрябин не подражает Шопену, «а продолжает его». Знаменательно упоминание А. К. Лядова в контексте параллелей: по мнению критика, «голосоведение Скрябина „шопеновской“ эпохи его творчества, больше напоминает шопенианское письмо Лядова, чем самого Шопена». Позднее, Б. Л. Яворский приводит дополнительный реестр скрябинских «отражений», куда включены «Григ, Вагнер и русские — Чайковский, Аренский, уступившие затем место Листу и Римскому-Корсакову». Эти воздействия не прошли бесследно, их результат точно сформулировал Б. Л. Пастернак: «...Скрябин почти средствами предшественников обновил ощущение музыки до основания в самом начале своего поприща».

Вполне закономерной, вписывающейся в единую траекторию русского искусства, представляется последующая трансформация романтической



Александр Скрябин. 17 лет

образности в декоративную демонологию модерна. Ее пианистическое воплощение у Скрябина инспирировано открытиями Листа. Мистические, богоборческие, inferнальные мотивы, нередкие в искусстве Серебряного века, рядом мыслителей истолковывались как приметы «культурного утончения и культурной упадочности». Не избежала подобных оценок и музыка Скрябина. Бескомпромиссно-суровая инвектива молодого А.Ф. Лосева гласит: «Утонченный разврат объединил Шопена и Листа

в Скрябине. Бодуарная философия соединилась с чертовщинкой, и благородный романтический демонизм и фантастика Листа стали значительно большим развратом, смрадом и богохульством, Скрябин гораздо больше запугивает, чем пугает». В приведенной цитате отчетливо слышен отголосок фразы, будто бы произнесенной Л.Н. Толстым по поводу прозы Л. Андреева, и известной по многочисленным пересказам: «Он пугает, а мне не страшно»¹.

¹ Именно в таком варианте фраза Л.Н. Толстого

Противоположный модус восприятия скрябинских новаций находим у Игоря Глебова (псевдоним молодого Б. Асафьева), услышавшего не «смрад и богохульство», а мир «новых звуковых, а с ними новых неизведанных ощущений и впечатлений, поэму мистического трепета, воплощение дерзких порывов гордой воли человеческой».

Органично встраиваясь в общую картину русской музыки конца XIX столетия, Скрябин отличался от других композиторов-пианистов своего и ближайших поколений уникальной приверженностью фортепиано: произведения для этого инструмента занимают *господствующее* положение в его наследии. Нельзя не заметить, что жанровый диапазон и инструментальный состав (в широком смысле этого понятия) партитур Рахманинова и Метнера (а тем более — Прокофьева и Шостаковича) гораздо разнообразнее, чем у Скрябина². Всего поразительнее практически полное отсутствие у Скрябина сочинений для голоса, игнорирование им вокальной лирики. Исключениями (в данном случае лишь подтверждающими правило) является романс на собственный текст «Хотел бы я мечтой прекрасной» (1891), кантатно-ораториальный финал Первой симфонии, прославляющий искусство, и бессловесная партия хора в «Прометее».

В фортепианном письме Скрябина вокальное начало (там, где оно, все же, присутствовало) также лишь опосредованно связано с природой человеческого голоса и (особенно редко — лишь в ранний период!) с песенно-романсовой сферой, столь любимой русскими композиторами. Здесь усматривается определенное противоречие с отечественной

приводится Н.Д. Телешовым.

² Пожалуй, лишь Н.К. Метнер (если вынести за скобки его многочисленные вокальные произведения и немногие камерные партитуры) в какой-то степени приближается к «фортепианоцентричности» Скрябина.

пианистической традицией, непрерывной принадлежностью которой зачастую постулируется именно «пение на фортепиано». Фигурационная мелодика и омелодизированная фигуративность ранних сочинений Скрябина выросли из интонационно гибких Chopin-мотивов и арабесок, которые, в свою очередь имеют в своем генезисе, помимо польских национальных черт, мелос итальянской оперы. По заключению Л. А. Мазеля, «подвижность и изменчивость Chopin-мелодии выражается, в частности, в ее переходах от широкой кантилены к интонационно-выразительным пассажам особого инструментально-вокального (колоратурного) типа». Вот эта «инструментально-вокальная», отчасти колоратурная манера со все более заметным акцентом на инструментальном компоненте и получила развитие у Скрябина, привела к перерождению, а затем и к редукции вокального начала. О. Э. Мандельштам с поразительной чуткостью указал на «разрыв Скрябина с голосом, его великое увлечение сиреной пианизма». Поэт неспроста говорил о «сирене пианизма», противопоставляя естественный голос человека чарующему пению мифического существа. Композитора все больше манила не земная, чувственная конкретность вокала, а иные, **воображаемые** звуковые миры. «Здесь звезды поют», — сказал он однажды об Andante своей Третьей сонаты.

В произведениях среднего периода происходит переход от традиционных (хотя и в индивидуальном претворении) фактурных формул романтизма к специфически скрябинской, сразу узнаваемой, — как в звучании, так и в нотной графике, — манере письма. «В этом отношении музыка Скрябина — явление исключительное, — отмечал Б. Асафьев. — Не разрушая привычных норм, она путем быстрых, но постепенных, устойчивых и упорных, притом же



Александр Скрябин. 1909

строго закономерных завоеваний-переходов утончается и изменяется в своем облике до неузнаваемости». «Широкая кантилена» романтического плана полностью уступает место волевым заклинательным возгласам, причудливо-импульсивным взлетам, «крылатым» трелям, напряженно вибрирующим созвучиям. «Хотя его музыка и остается по сути своей фортепианной и, хотя сам он был великим пианистом, его опыты по достижению экстатического состояния **выходили за рамки пианизма**»

[курсив мой, — Б.Б.], — констатирует Г. Гульд.

Скрябин-композитор века двадцатого становится основоположником собственного пути, по которому, впоследствии, в России (да и в мире) рискнули пойти лишь немногие. Однако то, к чему пришел Скрябин в своей композиторской технике, — в стремлении к единству, интеграции вертикали и горизонтали, — оказалось созвучным мировым тенденциям. Напомню в этой связи фразу композитора, зафиксированную



Эскизы к «Предварительному действию». 1914–1915 годы

Л. Л. Сабанеевым и характеризующую принцип, объединяющий различных музыкантов начала XX столетия: «Мелодия есть развернутая гармония, гармония есть мелодия „собранная“». Идея гомогенности звукового пространства близка воззрениям Ф. Бузони, стремящегося «к сплочению гармонии и мелодии в нерасторжимое единство», ей следовал А. Шенберг, разрабатывая свой «метод сочинения на основе двенадцати тонов, соотнесенных друг с другом».

Открытые Скрябиным дотоле неведомые звуковые возможности фортепиано, скрябинское «звуковое колдовство» имеют три источника. Первый — гармоническое мышление композитора, со временем исчерпавшего возможности европейской мажоро-минорной системы и пришедшего к «последней простоте» «прометеевского аккорда».

Последний заключал в себе созидательную энергию лада, «скрытые зародыши» линейного развития. Второй источник — скрябинская фактура, максимально использующая резонансные возможности рояля, живая, дышащая, сплетенная из кратких мотивов и пауз и способная соответствовать тем изысканным авторским исполнительским ремаркам, которые С. И. Танеев иронически называл похвалой самой музыке. Третья составляющая — ритм Скрябина, то повелительный, то полетный, то зыбкий, прихотливо-изменчивый, живущий своей особой, самостоятельной жизнью в каждом из фактурных слоев.

Обычно композиторы-пианисты переходят к оркестру, когда их замыслам становится тесно в пределах фортепиано. Постигание закономерностей оркестрового письма, выработка собственного оркестрового

стиля происходит постепенно, методом проб и ошибок³. Фортепиано остается для композитора-пианиста наиболее естественным инструментом самовыражения; именно в произведениях для этого инструмента он открывает новые пути, по которым затем последуют его оркестровые опусы. В творчестве Скрябина лидерство фортепиано прослеживается особенно наглядно. Еще В. Г. Каратыгин заметил: «Третья симфония, или „Божественная Поэма“ — произведение настолько же „отсталое“ по сравнению с одновременно сочинявшимися Скрябиным пьесами для рояля, насколько обе первые симфонии по характеру музыки и отвечающих ей настроений

³ У Скрябина этот период представлен Скерцо F-dur (1889) и Andante A-dur (1899) для струнного оркестра и незавершенной Увертюрой d-moll (1896–1899), по поводу оркестровки которой он советовался с С. И. Танеевым.



Световой аппарат, созданный А.Э. Мозером по эскизам Скрябина для домашнего исполнения «Прометея»

проще им синхроничных фортепианных сочинений».

Скрябин всегда сочинял за роялем, и в его партитурах сохраняются рудименты изначальной инструментальной специфики. С. И. Танеев, ознакомившись с партитурой Первой симфонии, записал в дневнике: «Талантливо, но опытности мало. **Постоянные следы фортепианного происхождения мыслей**» [курсив мой, — Б.Б.]. Л. Сабанеев, работая над клавиром «Прометея», с изумлением обнаружил, «как просто и естественно вся эта сложнейшая по гармониям музыка укладывалась в фортепианный интимный „двуручный“ мир». В эскизах «Предварительного действия» его вновь поразила их «фортепианность»: «*Это был фортепианный, призрачными звучностями полный мир*». Специалисты по оркестровке неоднократно указывали,

что при всей впечатляющей яркости, оркестровым партитурам Скрябина иногда не хватает той степени органичности и свободы, с которой он владел средствами фортепиано. Так, по мнению Л. В. Данилевича, «скрябинские оркестровые замыслы всегда интересны, смелы. Однако выполнение этих замыслов зачастую не стоит на должном уровне. <...> Скрябин зачастую относился к оркестровым инструментам очень абстрактно, не учитывая их реальных возможностей». В результате, сравнивая эволюцию его фортепианной и оркестровой музыки, отметим противоположную направленность векторов их фактурных трансформаций. В фортепианной сфере Скрябин шел от вязкого, тяжеловесного, перенасыщенного письма Первой сонаты к изощренной, мерцающей, порою бесплотной, «дематериализованной»

фактуре постпромеевского периода. Это путь **интенсификации** всех элементов фактуры. Что же касается его сочинений для оркестра, то в них преобладает **экстенсивная** тенденция: после первого самостоятельного опыта — прелюдии «Мечты» ор. 24⁴ с ее скромной, традиционно благозвучно-лирической инструментовкой — в каждом из последующих симфонических произведений происходило неуклонное, вплоть до циклопических размеров, **разрастание** исполнительского состава.

Во многих работах, посвященных творчеству композитора, повторяются слова, якобы сказанные Скрябиным по поводу своей музыки: «высшая утонченность и высшая грандиозность». Эти качества

⁴ «Мечтам» предшествовала партитура Концерта для фортепиано с оркестром ор. 20. Работая над ней, Скрябин пользовался советами С. И. Танеева, Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова.



Р. Штерль. Концерт в Симбирске (за пультом С. Кусевский, за роялем А. Скрябин). 1910 год

нередко и, добавлю, ошибочно воспринимаются как некие полюса его искусства, на первый взгляд, наиболее отчетливо проявляющиеся именно в противопоставлении сугубо личностного, эзотерического мира фортепиано и глобальных, «вселенских» масштабов оркестра. Л. Е. Гаккель пишет: «...очень важно помнить о „высшей грандиозности“ и „высшей утонченности“ (определения скрябинские, известнейшие) как полюсах притяжения в творчестве русского композитора, полюсах, совместно направляющих мысль и волю». Если верить Сабанееву, Скрябиным было сказано нечто иное, а именно: «Высшая грандиозность *есть* высшая утонченность. Междупланетное пространство — вот **синтез грандиозности с утончением**, с предельной прозрачностью... А это — материальная

грандиозность, это еще только в процессе отпечатления Духа на материи, когда Дух отпечатлен, ему не нужны эти мускулы, они его давят. Музыка должна дематериализоваться, как и все...» [курсив мой, — Б.Б.]. То есть, грандиозность заключается не в экспансии внешнего, количественного, вещественного мира, а в идее его растворения, утончения и, наконец, перехода в иное качество — к дематериализации, одухотворению. Это **осмысление грандиозности самого процесса преображения**. В таком случае экстенсивные средства скрябинского оркестра представляют лишь внешнюю, «материальную грандиозность», о которой Скрябин говорил как об этапе эволюции Духа. А сам возжеланный процесс дематериализации может быть осуществлен и в односторонних фортепианных

миниатюрах, этих, по определению Л. Л. Сабанеева, «малых мистерий», занимающих порою меньше минуты звучания. Их можно уподобить улавливаемым земными приборами мельчайшим частицам, пришедшим из отдаленнейших галактик и приоткрывающим человеку грандиозные тайны мироздания.

Скрябин-композитор настолько исчерпывающе завершил свой путь, что среди его последователей так и не появилось соразмерной ему фигуры. Он словно оправдывал пророчество А. К. Глазунова, сказавшего, что «Скрябин не создаст своей школы, он останется удивительным явлением в истории музыки». Но воздействие его творчества испытали композиторы разных индивидуальностей и направлений. В качестве представителей, условно говоря, «русского скрябинизма» Л. Е. Гаккель называет

Ан. Александрова, С. Фейнберга, Ю. Крейна. Следы исканий позднего Скрябина заметны в фортепианных композициях Н. А. Рославца, «гармониеформы» которых вырастали из исходных «синтетаккордов»; в причудливой, словно нематериальной нотной графике «Форм в воздухе» А. С. Лурье, в мистических опусах Н. Б. Обухова, именовавшего себя «Николаем Экстатическим». Однако ни у кого из упомянутых авторов фортепиано не приобрело такого судьбоносного значения, такой ключевой роли, как у Скрябина. Что же касается стилистической преемственности, то, по-видимому, следует согласиться со следующим выводом К. В. Зенкина: «В аспекте влияния на потомков Скрябин в чем-то подобен Шопену: очень многие композиторы широко использовали их открытия за вычетом самого главного — неповторимо индивидуальной интонации Шопена и Скрябина, которая никогда и ни у кого впоследствии не „прорастала“ и не давала „всходов“».

Скрябин-пианист — своеобразный «эндемик» в исполнительском искусстве. «Естественный ареал» его обитания — его собственные сочинения.

В годы учебы он овладел широким классико-романтическим репертуаром, в который входили такие значительные произведения как сонаты ор. 101 и 109, Четвертый концерт Бетховена, «Симфонические этюды» Шумана, Концертное аллегро, Баркарола и Первая баллада Шопена, Первый фортепианный концерт Листа. По окончании консерватории он, в отличие от концертирующих коллег (например, от Рахманинова), уже не играл чужих опусов. По-видимому, этот факт дает основания А. Д. Алексееву проецировать динамику изменений, происходивших в композиторском творчестве, на исполнительский стиль Скрябина. Если манера игры молодого Скрябина, как считает исследователь, была сходна с шопеновской и «отличалась поэтичностью, изяществом, тончайшей педализацией», то в связи с общей эволюцией художественного мышления «характер его исполнения сильно изменился. Звучание инструмента стало особенно утонченным, порой почти дематериализованным. Ритм приобрел большую импульсивность. Ярче выявилось полетное начало». Думается, что приведенные характеристики говорят, скорее, о развитии уже имевшихся

свойств, чем о появлении неких новых, ранее не существующих особенностей исполнительского почерка. Гораздо больше оснований предполагать, что Скрябин-пианист девятнадцатого века без **существенных** модификаций стиля перешагнул грань столетий. Но определенные перемены, все же, происходили: в последнее пятилетие его жизни по ряду причин повысилась интенсивность концертирования, приобретенный с годами эстрадный опыт сказывался во все большей свободе самовыражения. В отзывах на игру молодого пианиста, несмотря на общий благожелательный тон, время от времени встречались упреки по поводу допускаемых им технических огрехов⁵. Даже безмерно благоволивший Скрябину М. П. Беляев в письме к В. И. Сафонову сетовал: «Он [т. е. Скрябин] иногда так комкает свои сочинения, что слушатель, не знакомый с ними, не может усвоить ни ритма, ни мелодии и, таким образом, часто исполнение идет в ущерб сочинению». Отклики на концерты последних лет, по большей части восторженные, — будь то в столицах или в провинции, — почти лишены подобной критики.

В исполнительском искусстве Скрябина на всем протяжении его творческого пути просматриваются два неизменных свойства: высочайшее звуковое мастерство и вдохновенная импровизационность исполнения. С консерваторских лет его игра привлекала своим неподражаемым звуковым колоритом. В. И. Сафонов с восторгом говорил о своем воспитаннике: «Скрябин в высокой степени усвоил себе то,

⁵ Напомню, в частности, рецензию Ц. А. Кюи: «Как пианист г. Скрябин значительно слабее композитора. Игра его нервная, не ритмичная, по временам неясная, с преувеличением эффектов *piano* и *forte*. Левая рука сильнее правой и часто ее заглушает, так что пьеса, написанная для одной левой руки (ноктюрн), была им исполнена лучше, чем те, которые он играл обеими руками. Несмотря на неудовлетворительность исполнения, он имел значительный успех. В данном случае, в противоположность тому, что обыкновенно бывает, композитор вывез исполнителя».



Посмертные слепки рук Александра Скрябина. Скульптор С. Д. Меркуров. 1915 год



Р. Штерль. Портрет А. Скрябина. 1910

что так важно для пианиста и что я всегда внушал своим ученикам: «Чем меньше фортепиано под пальцами исполнителя похоже на самое себя, тем оно лучше». Многие в его манере играть было мое. Но у него было особое разнообразие звука, особое идеально-тонкое употребление педали; он обладал редким и исключительным даром: инструмент у него дышал».

Качества, отмеченные Сафоновым, подтверждаются многочисленными мемуарными источниками

и откликами прессы разных лет. По ним можно судить, что звуковой мир Скрябина-пианиста не был универсальным — неповторимое своеобразие его звуковой палитры «изумительно подходит к скрябинскому письму, к скрябинским настроениям». Скрябин-исполнитель пленял и поражал публику отнюдь не сочной кантиленой, не чувственной прелестью рубинштейновского «пения на фортепиано», не стихийной мощью всепоглощающего

fortissimo. «У него, — по свидетельству М. Л. Пресмана, — не было настоящего полного и сочного звука, которым можно было наполнить большой зал». Эти особенности «пианизма Скрябина были вполне согласованы со свойством его музыки, которая совсем не требовала реальной мощи, а только воображаемой», — считает А. Н. Александров. В игре Скрябина запоминались «...хрупкие, трепетные, прозрачные, как бы из эфирных струй сотканые образы», «стремительный полет в безбрежность». Рояль «звучал ласково, безударно, звуки как-то „порхали“, взлетали какими-то гирляндами. Девятая соната излучала нереальные вовсе тембры, не ассоциировавшиеся ни с каким вообще музыкальным инструментом, полыхала мрачным огнем». Возникало впечатление, что «Скрябин играет будто не на современном, богатом звуком рояле, а на каком-то ином, сверхфортепиано, с какими-то призрачными звуками». Особенно поражало «*piano pianissimo*, которое всегда с таким трепетом ждала скрябинская публика в концертном зале, — вспоминает А. Коонен. — Звук почти не слышен. Он только чувствуется. Но какая в нем покоряющая сила!». Повествуя об игре Скрябина, даже трезвомыслящий и ироничный Л. Л. Сабанеев не скупится на поэтические эпитеты: «Интимный, нежный и обольстительный звук Скрябина был непередаваем. Этой огромной тайной звука он владел в совершенстве. Звук в *pp* открывал ему свое полное очарование, он касался клавиш словно поцелуями, и его виртуозная педаль обволакивала эти звуки слоями каких-то странных отзвуков, которых никто после из пианистов не мог произвести». Изысканное звуковое мастерство дополнялось гибким и живым ритмом, импровизационной манерой исполнения, когда, «разбив оковы строгого ритма, Скрябин создает свой ритм всякий раз наново, и от этого его исполнение получает аромат особой свежести».

Такой же своеобразной как звук и ритм Скрябина была его пианистическая техника, не обладавшая большим виртуозным размахом и универсальностью, но, опять же, идеально соответствующая букве и духу его произведений. Виртуозная бравада, — ровность и стремительность пальцевых пассажей, блеск октав, импозантность аккордовых построений, — никогда не играли в ней первенствующей роли, как, впрочем, и непоколебимая, не зависящая от внешних обстоятельств стабильность исполнения. Ему претило технически крепкое, приземленное, ремесленное исполнение, господство в пианизме внешнего, материального начала, — словом тот самый «безнадежный *plan physique*», который его так раздражал в игре В. И. Скрябиной–Исакович. Испытанное в молодости драматическое соприкосновение с физической стороной фортепианного искусства, когда, безрассудно штурмуя трансцендентные трудности листовского «Дон Жуана», он заработал болезнь руки, оставило явственные следы в пианизме Скрябина и в облике его произведений⁶. Фактура Прелюдии и Ноктюрна для левой руки (ор. 9), с одной стороны, искусно создает эффект полноценной двуручной игры, но, в то же время привносит оттенок особой незащищенности лирического высказывания. Специфическим видом техники становятся скрябинские леворучные аккомпанементы, «мятущаяся» левая рука (как в Этюде *distoll* ор. 8 № 12 или в финале Третьей сонаты). Из переписки Скрябина известно, что время от времени в концертных турне больная правая рука давала о себе знать, и ее уязвимость сказывалась на исполнении.

Е. О. Гунст, рассуждая об исполнительском искусстве Скрябина, совершенно справедливо сопрягает

его особенности с философскими воззрениями композитора, в которых категория творчества и фигура творца-демиурга занимают важнейшее место: «*Исполняя, он [Скрябин] как бы вновь творил... Отсюда с неизбежностью вытекало то, что почти всегда он вносил в свои сочинения различные, как бы новые оттенки, освещая их с все новой и новой стороны... Никогда не фиксировал исполнение одного и того же произведения, как бы и здесь проводя в жизнь принцип вечного достижения, но не достижения, непрерывного творческого процесса, борьбы Духа с Материей...*». Рутинная концертная жизнь, необходимость многократного унифицированного повтора одних и тех же произведений воспринимались Скрябиным негативно. В письме к А. И. Зилоти он так комментирует предложение дирижера дать серию концертов с «Прометеем»: «...скажу тебе откровенно, что двукратное исполнение „Прометей“ мне не по душе, так как я уверен, что одно из исполнений должно непременно пострадать. Невозможно дать два раза подъем». В эстрадном волнении, которое, порой, ему мешало, он видел положительную сторону, свидетельствующую об уникальности каждого выступления, и опасался превращения концерта в обыденное событие. Будучи в гастрольной поездке по югу России, он сообщает жене: «*Концерт в Новочеркасске прошел блестяще, публика вела себя поразительно. ... Перед концертом безумно волновался, как всегда ...; сегодня я несколько спокойнее, боюсь, что могу все-таки привыкнуть к эстраде!*» [пунктуация автора, курсив мой, — Б.Б.].

Воздействие искусства Скрябина исполнителя основывалось на том, что можно было бы назвать «техникой нервов»: на гибкой, детализированной нюансировке, точно следующей быстро меняющемуся «эмоциональному рельефу», на внезапных, импульсивных

«протуберанцах энергии». Именно в исполнительском процессе стали реальностью слова Скрябина из его черновых записей: «Я создаю мир игрою моего настроения, своей улыбкой, своим вздохом, лаской, гневом, надеждой, сомнением». Капризной переменчивостью эмоционального тона отличались уже ранние произведения композитора, отмеченные, по определению В. Г. Каратыгина, особой «нервностью музыкального лиризма с частыми колебаниями его от нежно-женственной мягкости до сильных порывов чувства». В воспоминаниях о Скрябине-пианисте это качество упоминается настолько часто, что воспринимается определяющей приметой его исполнительского стиля. «*Нервный темперамент Скрябина, — пишет А. Коонен, — действовал властно и требовательно. В этом маленьком человеке чувствовалась какая-то огромная покоряющая сила*». «Огромное значение в его глазах имела „нервная техника“, передача своей нервозности и своих импульсов моментально инструменту», — подчеркивает Л. Л. Сабанеев.

Сочетание стилевых особенностей музыки Скрябина, его фортепианного письма, исполнительских традиций, идущих непосредственно от автора, определяют совокупность требований к интерпретаторам его наследия. Согласно утверждению С. М. Хентовой, «исполнение Скрябина, помимо постижения душевного строя музыки, требует и специальной технической подготовки, длительного и систематического воспитания тех особенностей техники и выразительных средств, которые были свойственны самому Скрябину, и нашли отражение в его творчестве». Вслед за Шопеном, Скрябин образует специфическую область фортепианного репертуара, обращение к которой предполагает наличие у исполнителя особой психофизической предрасположенности, «избирательного сродства»

⁶ Воздействие последствий болезни руки на фортепианное творчество Скрябина рассматривается в статье Е. Альтенмюллера [см.: 35].



Могила Николая Рубинштейна (слева) и Александра Скрябина. Москва, Новодевичье кладбище

с исполняемым, присутствие своеобразного **«комплекса скрябиниста»**. Скрябин-исполнитель становится прототипом особого пианистического амплуа — музыканта с тончайшей духовной организацией, обладающего богатейшей звуковой палитрой и своеобразным, аристократическим, но нередко уязвимым пианизмом. Это не просто посредник, прилежный исполнитель, оживляющий нотный текст и выполняющий волю автора, а, скорее, медиум, подключенный к какому-то таинственному энергетическому потоку, источаемым «высшими

силами». Подтвердим сказанное словами Л. Л. Сабанеева: *«Александр Николаевич требовал предельной искренности при исполнении. Ему были нужны не только физически удачный результат, но мистическая настроенность самого художника при исполнении»* [курсив мой, — Б.Б.]. Не случайно, один из признанных скрябинистов — В. В. Софроницкий признавался: *«Самые удачные мои концерты — это те, когда я начинаю играть как будто не сам, а помимо себя: просто вот сижу, делаю руками какие-то „пассы“ у рояля, и все „выходит“»*.

По отдельным психофизическим свойствам, — повышенной нервности, утонченному психологизму, — подлинный «скрябинист» напоминает такое самобытное явление театра эпохи «fin de siècle» как «актер-неврастеник»⁷, только без надрыва, душевной усталости и пассивной обреченности, характерных для данного амплуа. Историк театра В. П. Якобсон видит многомерность этого понятия в том, что *«оно вбирало и представление о жизненном типе, воплощенном*

⁷ Среди русских представителей этого амплуа называют В. Ф. Комиссаржевскую, П. Н. Орленеву, Н. Н. Ходотову, П. В. Самойлова, М. А. Чехова.



Виниловая пластинка фирмы «Мелодия»

актером, и отличительные свойства его исполнительской манеры, выступая подчас общей характеристикой новых принципов художественного осмысления действительности». Тонкая и ранимая душевная организация нередко была причиной неровности актерской игры, в которой рядом с психологической убедительными моментами встречались эмоциональные пережесты. По мнению театроведа, для актера такого типа «лирическое, исповедальное начало, субъективизм становятся основой образа. Актер, исполняющий „роли“ неврастеника, должен если не быть неврастеником, то точно быть человеком нового мира, у которого нервность — имманентное качество». Скрябин был таким «человеком нового мира», обладающим обостренной нервной чувствительностью, и этим свойством, в той или иной степени, обладали исполнители, удостоенные звания «скрябиниста». М. О. Кнебель, размышляя об одном из выдающихся «актеров-неврастеников» — М. А. Чехове, писала: «...воздействие Чехова-актера на зрителя было феноменом, который до сих пор никто не может полностью объяснить. <...> Не только товарищей-партнеров, но и критиков Чехов повергал в смятение. О его ролях существует немало отзывов, чаще всего восторженных, но как противоречивы эти отзывы!».

Исполнительское искусство Скрябина и истинных «скрябинистов» (например, В. В. Софроницкого) также во многом остается тайной и окружено множеством взаимоисключающих мнений.

Среди известных ему исполнителей Скрябин отмечал немногих, близких ему, хотя бы отчасти, по творческим устремлениям. Свою ученицу М. С. Неменову-Лунц он хвалил за тонкое исполнение миниатюр. Е. А. Бекман-Щербину, прошедшую с ним ряд произведений, он выделял за точную передачу авторских намерений. Ему импонировала музыкантская чуткость И. А. Добровейна, эмоциональная реактивность С. Е. Фейнберга. Но, по впечатлению Сабанеева, «на самом деле он любил и ценил, кроме себя, только одного пианиста — это был Буюкли, его товарищ по консерватории и когда-то его друг, человек с огромными странностями». Знаменательно, что В. В. Софроницкий в детстве брал уроки у матери Буюкли — А. В. Гецевич и имел возможность многократно слышать его игру, производившую на мальчика глубокое впечатление.

Всеволод Иванович Буюкли (1875–1920?)⁸ — одна из загадочных фигур в русском исполнительском искусстве. Его творческий облик имел много общего с амплуа «неврастеника». Он был способен как на гениальные взлеты, так и на обескураживающие неудачи, о чем говорил и сам Скрябин. Эмоциональные эксцессы, свойственные Буюкли, представляли оборотную, теневую сторону его дарования. Об этих крайностях Ю. Энгель писал: «Порывистость и натиск, свойственные его игре, доходят иногда, — если можно так выразиться, — до какого-то неистовства, что при подходящем музыкальном материале зажигает

слушателя, но порой может вызвать и невольную улыбку». По характеристике Я. И. Мильштейна, игра Буюкли «была оригинальна, ярка и привлекала к себе внимание даже тогда, когда ее слабые стороны были очевидны. Крайняя степень эмоциональной напряженности делала ее особенно интересной, острой, свежей. Буюкли не принадлежал к числу пианистов, игравших все одинаково непогрешимо и устойчиво. Наряду с моментами озарения и ни с чем не сравнимого страстного чувства, душевного подъема и увлечения, в игре его подчас встречались несдержанность, нервность, субъективный произвол».

Особенно убедителен был артист в скрябинском репертуаре, где рецензенты обнаруживали несомненную «родственность духа между исполнителем и композитором». Авторитетный Ю. Энгель утверждал: «Г. Буюкли в области исполнения представляет нечто подобное тому, чем в области композиции является г. Скрябин. Та же изысканность художественных приемов, та же порывистость, та же причудливость в модном сецессионистском стиле, та же крайняя, доходящая до болезненности концентрация нервной напряженности, находящая себе выражение во всевозможных оттенках *dramatico* и *patetico*». Обозреватель «Русских ведомостей» считал, что Третью сонату Скрябина Буюкли играет «несравненно лучше» автора. Рецензент «Новостей дня» отмечал: «Вообще талант этого пианиста нельзя вдвинуть в рамки заурядные. Порывистый темперамент, масса переходов от одного выражения к другому, безусловное знание тайн фортепиано, — все это громадные плюсы к его достоинствам».

Обзор «скрябинской традиции» в исполнительском искусстве — это значительная тема, выходящая за рамки данной статьи, намечающей лишь одно из возможных направлений,

⁸ В статье Я. И. Мильштейна из Музыкальной энциклопедии указано, что пианист родился 24 XI (6 XII) 1873 года. Но в буклете, изданном еще при жизни музыканта, годом рождения обозначен 1875.

которое представляется перспективным для изучения данного феномена. Скрябин осознавал исключительность своей исполнительской манеры и был озабочен поиском преемников. Однажды он сказал Сабанееву: «Мне надо воспитать, пожалуй, своих пианистов». Ему удалось это сделать, если и не в прямой педагогической деятельности, то опосредованно, через неповторимый мир своей музыки, уникальное фортепианное письмо. Его мечтательное, иной раз элегическое,

мятежное и героическое фортепиано ранних опусов и последующий фантастический, светоносный инструмент, источник мистических, ускользающих, завораживающих, обольстительных, экстатически-пламенеющих звучаний будут и в дальнейшем воспитывать новые поколения «скрябинистов». Ведь, как сказал поэт, «Скрябин не только композитор, но повод для вечных поздравлений, олицетворенное торжество и праздник русской культуры». ■



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

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940. Сборник к 25-летию со дня смерти. М. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940.
2. Александров А. Н. Мои встречи с С. В. Рахманиновым // Воспоминания о С. В. Рахманинове: В 2-х т. Т. 2. М.: Музыка, 1974.
3. Алексеев А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX — первой половины XX века: В 2-х т. Т. 1. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.
4. Бердяев Н. А. Кризис искусства. М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918.
5. Всеволод Буюкли. М.: Русская Художественная типография Д. Н. Корпатовского, 1903.
6. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Л.: Советский композитор, 1990.
7. Гульд Г. Нет, я не эксцентрик. М.: Классика-XXI, 2003.
8. Гунт Е. О. Скрябин и его творчество. М.: Тип. т/д «Мысль», 1915.
9. Зенкин К. В. Лядов и Скрябин (к типологии творческой личности Серебряного века) // А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.
10. Игорь Глебов [Асафьев Б.] Скрябин. Петербург: Светозар, 1921.
11. Каратыгин В. Г. Скрябин: Очерк. Петроград: Издание Н. И. Бутковской, 1915.
12. Кнебель М. О. О Михаиле Чехове и его творческом наследии // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2-х т. Т. 1. Воспоминания. Письма. М.: Искусство, 1986.
13. Коонен А. Г. Страницы жизни. М.: Изд-во «Кукушка», 2003.
14. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / Сост. М. Прянишникова и О. Томпакова. М.: Музыка, 1985.
15. Лосев А. Ф. О философском мировоззрении Скрябина // Лосев А. Ф. На рубеже эпох. Работы 1910-х — начала 1920-х годов. М.: Прогресс-Традиция, 2015.
16. Мазель Л. А. О мелодии. М.: Государственное музыкальное издательство, 1952.
17. Мандельштам О. Э. <Скрябин и христианство> // Мандельштам О. Э. Сочинения в двух томах. Т. 2: Проза. Тула: Филин, 1994.
18. Метнер Э. К. Концерт Скрябина (Рецензия на концерт 16 февраля 1913) // Музыка. 1913. № 119.
19. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. М.: Советский композитор, 1983.
20. Никонovich И. В. Воспоминания о В. В. Софроницком // Воспоминания о Софроницком. М.: Советский композитор, 1982.
21. Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о С. В. Рахманинове: В 2-х т. Т. 1. М.: Музыка, 1974.
22. Пастернак Б. Л. Люди и положения // Пастернак Б. Л. Сочинения в двух томах. Т. 2: Поэмы. Проза. Тула: Филин, 1992.
23. Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о С. В. Рахманинове: В 2-х т. Т. 1. М.: Музыка, 1973.
24. Сабанеев Л. Л. А. Н. Скрябин. Его творческий путь и принципы художественного воплощения // «Агнец пламенный»: А. Н. Скрябин в зеркале русской музыкальной прессы начала XX века: хрестоматия / сост. Н. Д. Свиридовская. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021.
25. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Музыка, 2000.
26. Скрябин А. Н. Записи. Тексты // Русские Пропилеи. Т. 6. Сост.: М. О. Гершензон. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919.
27. Скрябин А. Н. Письма. М.: Музыка, 2003.
28. Танеев С. И. Дневники: В трех книгах. Книга вторая: 1899–1902. М.: Музыка, 1982.
29. Телешов Н. Д. Записки писателя. Рассказы. М.: Правда, 1987.
30. Хентова С. М. Заметки о Скрябине-пианисте // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963.
31. Шафранская Л. А. «Нервные люди» рубежа XIX–XX веков и актер-«неврастеник» // Театрон. 2017. № 1 (19).
32. Энгель Ю. Д. Александр Николаевич Скрябин. Биографический очерк. Пг.: Тип. «Сириус», 1916.
33. Яворский Б. Л. А. Н. Скрябин // «Агнец пламенный»: А. Н. Скрябин в зеркале русской музыкальной прессы начала XX века: хрестоматия / сост. Н. Д. Свиридовская. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021.
34. Якобсон В. П. Павел Самойлов: сценическая биография его героев. Л.: Искусство, 1987.
35. Altenmüller E. Alexander Scriabin: his chronic right-hand pain and its impact on his piano compositions // Progress in Brain Research. Vol. 216. Amsterdam: Elsevier, 2015.
36. Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Berlin: M. Hesse, 1922.



KLAVIRTIN
PIANOS

ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



+7 495 777 69 34

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

