

ОДИННАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ НА ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО



В ДИАЛОГАХ
С АНДРЕЕМ ХИТРУКОМ

АНДРЕЙ ХИТРУК

ОДИНАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ
НА ФОРТЕПИАННОЕ
ИСКУССТВО



КЛАССИКА-XXI

М О С К В А 2 0 0 7

Хитрук А. Ф.

Х52 Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 320 с., ил.

ISBN 978-5-89817-196-4

Персонажи этой книги принадлежат к разным поколениям музыкантов, живут и работают в разных странах. Кто-то преподает, кто-то концертирует. Одни предпочитают авангард, другие — «барочку». Кто-то появляется на экранах телевидения, «мелькает» на страницах прессы. Иные известны лишь узкому кругу профессионалов.

Объединяет их только одно: их трудно «раскрутить» на откровенный разговор. С этой задачей пианист и музыкальный журналист Андрей Хитрук, собеседник одиннадцати музыкантов, справляется блестяще.

«Преодолевая энергию сопротивления», Хитрук буквально заставляет В. Афанасьева, А. Любимова, В. Лобанова, Е. Тимакина, И. Соколова и других сформулировать свое творческое кредо, высказаться — без излишней дипломатии — о достижениях коллег, поделиться сокровенным: воспоминаниями о давно канувших в лету или недавно произошедших в кулуарах событиях. И о роли русской фортепианной школы, за прошлое и будущее которой они отвечают все вместе.

Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».

Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично, без разрешения правообладателей будет преследоваться в судебном порядке.

ISBN 978-5-89817-196-4

© Хитрук А. Ф., 2007

© Издательский дом «Классика-XXI»,
2007

КРУТИ И СКРЕЩЕНИЯ

*Посвящается памяти
Ирины Ивановны
и Льва Николаевича Наумовых*

Эту книгу составили беседы, которые автор вел с нашими известными музыкантами на протяжении примерно шестнадцати лет, с 1985 по 2001 год. Все они, за исключением беседы с Владимиром Троппом, были в разные годы опубликованы на страницах журнала «Советская музыка» (с 1992 года — «Музыкальная Академия»)*.

Первоначальная идея заключалась в том, чтобы обсудить с разными музыкантами роль и значение И. С. Баха, как в истории музыки в целом, так и в пианистическом репертуаре. Следы этого замысла можно обнаружить в беседах с Петром Мещаниновым, Алексеем Любимовым и Василием Лобановым. Однако, как это часто случается при написании, например, киносценариев, исходный замысел впоследствии претерпел значительные изменения: вскоре мне стало ясно, что навязать всем собеседникам эту тему невозможно. Таким образом, я решил отказаться от того, чтобы направлять каждый разговор в какое-то определенное русло, хотя некая общность в структуре бесед все-таки сохранилась: во всех есть черты биографичности, воспоминания о первых учителях, о музыкальном окружении и т. д.

Интервью — жанр не столь простой, как многие думают. Чем ярче и своеобразнее человек, которому задаешь вопросы, тем скорее возникает в нем по ходу беседы некоторая *энергия сопротивления*, проявляющаяся, например, в том, что даже на простой вопрос можно получить весьма неожиданный ответ, так что все время приходится быть готовым к новому повороту разговора. Другое дело — и в этом, пожалуй, состоит особенно привлекательная для меня сторона подобного жанра, — что в последующей работе над текстом мне так или иначе пришлось выполнять роль, близкую к режиссерской. Я имею

* Год публикации указан в конце каждого интервью.

в виду выстраивание вопросов и ответов согласно той или иной исподволь возникающей драматургии, придание беседе связной и логичной формы, чего, по понятным причинам, трудно добиться в живом разговоре, ход которого обычно достаточно иррационален, — тем более, если речь идет о столь тонких вопросах, как, скажем, искусство фортепианной игры. И если в первой фазе работы, при живом разговоре я в той или иной мере постоянно ощущал прессинг другого интеллекта, другого образа мыслей, другого творческого начала, то в процессе последующей «режиссуры» возникала возможность придавать каждой беседе те качества, которые я сам постепенно начинал ощущать в ней, иными словами — создавать ее отчасти уже как свою собственную *композицию*, наделенную собственной *энергией ритма*. Таким образом, несмотря на то, что каждая беседа просматривалась, дополнялась или исправлялась моими собеседниками, ответственность за конечный продукт несу, конечно, я один.

В большинстве случаев диалогичность изложения сохранилась. В некоторых других — например, в беседе с Алексеем Скавронским и, отчасти, с Натаном Перельманом, — вместо диалога появился монолог, поскольку в ходе изучения расшифровки я пришел к выводу, что присутствие моих вопросов в тексте не обязательно.

Теперь, спустя годы, перечитывая эти беседы одну за другой, я вдруг ощутил, что все сказанное предстает передо мной в виде некоего *скрещенья* взглядов, судеб музыкантов и их мыслей о музыке. С одним из ярких примеров подобного скрещенья мы встречаемся, читая воспоминания о Генрихе Нейгаузе, принадлежащие, во-первых, его ученику Льву Наумову, знавшему Нейгауза в последние двадцать лет его жизни, а во-вторых — Натану Перельману, учившемуся у него же, но на целую четверть века раньше, в Киеве начала двадцатых годов, то есть еще в пору относительной молодости Нейгауза. Мы видим два настолько различных портрета Учителя, что может показаться, будто речь идет о разных людях.

Иногда взгляды моих собеседников совпадают или близки друг другу (ведь, по сути дела, все они принадлежат одной — русской — пианистической традиции), в других случаях они словно бы заочно полемизируют между собой. И тогда возникают некие, подспудно вырисовывающиеся, *фигуры сращения* смыслов, внутри которых невольно обрисовется некое новое целое, тот более или менее четко очерченный *круг концепций*, который, если рассматривать его имен-

но так — в *движении и скрещивании взглядов*, — может дать внимательному читателю достаточно широкий и объемный взгляд на судьбу русского фортепианного искусства в XX веке. Я бы добавил — *великую судьбу*, поскольку, как известно, волею истории русский пианизм в XX столетии превратился не только в крупное музыкально-эстетическое, но и в большое *социальное* явление.

Книга состоит из вступления, четырех разделов и эпилога, таким образом, чтобы подчеркнуть черты творческой или биографической близости между некоторыми моими собеседниками а также для того, чтобы прояснить ее общую структуру.

Роль вступления играет беседа с выдающимся представителем нейгаузовской школы профессором *Львом Николаевичем Наумовым* (1925–2005).

Теоретико-композиторское образование, полученное Наумовым в стенах Московской консерватории, позволило ему, впитав в себя опыт почти всех композиторских стилей XX века, применить затем этот опыт в своем фортепианном классе, что и привело в результате к формированию совершенно уникального педагогического метода. Наверное, центральным, решающим моментом этого метода является представление о единстве композиторского и исполнительского начал в профессии пианиста. Педагогическое искусство Наумова унаследовало некоторые творческие принципы Г. Г. Нейгауза. Будучи верным последователем своего великого учителя, выделяясь, подобно другим ученикам Нейгауза, особенной звуковой экспрессией (об этом говорят на страницах книги и его ученики — А. Любимов, В. Лобанов и И. Соколов), он весьма заметно расширил границы фортепианной педагогики, восприняв некоторые черты интерпретаторской манеры С. Т. Рихтера и применяя широкую палитру образных средств, которые обобщенно можно было бы назвать «пластическими». Большое значение здесь приобретает дирижерский и актерский жест, а в целом — переживание музыкального времени как бы в рамках некоей виртуальной «мизансцены».

Широкое внедрение в педагогический процесс всякого рода *экстрамузыкальных* средств, грандиозная по своей экспрессивной мощи энергетика переживания музыки в сочетании со свойственным Наумову как композитору и теоретику умением сфокусировать внима-

ние ученика одновременно и на *формообразующих* аспектах сочинения, в итоге привело к созданию поразительного по силе своего воздействия синтеза, благодаря которому Наумов стал одним из самых ярких фортепианных педагогов второй половины XX века. Эффективность этого метода подтвердилась, разумеется, в творческих достижениях его многочисленных учеников.

К беседе с Наумовым примыкают три интервью с его воспитанниками — А. Любимовым, В. Лобановым, И. Соколовым, образующие первый раздел книги. Общее между ними (помимо ученичества у Наумова) заключается в том, что в своей пианистической деятельности все они так или иначе проявили черты композиторского мышления (хотя и не все стали профессиональными композиторами).

Алексей Борисович Любимов (р. 1944) известен в нашей стране и за рубежом как талантливый интерпретатор и пропагандист старинной и самой современной музыки, как музыкант, невероятно расширивший пианистический репертуар, включивший в него многих почти неизвестных у нас авторов. Но главное в его искусстве состоит, пожалуй, в той необычной манере звукоизвлечения, которая, с моей точки зрения, чрезвычайно насыщена пластическими составляющими, танцевальными образами, особой галантностью и изяществом, — одним словом, теми качествами, которые, казалось бы, навсегда утрачены современной музыкальной культурой. Не случайно главным композитором в любимовском «параде планет» был и остается Моцарт.

Обычно искусство Любимова прежде всего ассоциируется с аутентизмом. Но, как мне представляется, при всех очевидных связях с ним оно шире этого направления. Любимов — прежде всего музыкант, умеющий чрезвычайно свободно «дышать» в любых стилях. Каким-то необъяснимым чудом можно считать то, как естественно и изящно интерпретирует он почти все наследие клавирной музыки, от верджиналистов и клавесинистов XVII века до Кейджа и минималистов. При всех своих, неоднократно им заявленных связях с аутентизмом, Любимов остается человеком чрезвычайно гибким и постоянно меняющимся. Например, в последние годы он все более, по его собственному выражению, ощущает себя «отравленным ядами романтизма».

Живущий в Германии *Василий Павлович Лобанов* (р. 1947) в равной степени известен и как пианист, и как композитор. Помимо обширной

сольной концертной деятельности, Лобанов очень ярко проявил себя и как ансамблист, которому, пожалуй, нет равных на современной концертной эстраде (особенно в тех случаях, когда он выступал вместе с Н. Гутман, О. Каганом, Ю. Башметом). Любители музыки несомненно помнят и его совместные выступления со Святославом Рихтером. Можно утверждать, что в этом отношении Любимов — безусловный продолжатель и наследник стиля рихтеровского ансамблевого музицирования. Масштабность, рельефность, дирижерские качества, с одной стороны, и взрывчатость, артистическая спонтанность, с другой — черты Лобанова-ансамблиста, в свое время отмеченные его учителем Наумовым, — и сегодня делают каждый из его приездов в Москву заметным событием в нашей музыкальной жизни. К сожалению, после переезда в Германию (он является профессором Высшей школы музыки в Кёльне) в Москве стали реже звучать его новые сочинения.

В позиции Лобанова интересно пересекаются два взгляда: взгляд человека, неизбежно сталкивающегося с общей для всех нынешних творцов музыки проблемой выбора музыкального языка, и взгляд пианиста, взирающего на исполнительство не только изнутри, но как бы и извне, в композиторском ракурсе.

Фигура *Ивана Глебовича Соколова* (р. 1960) в последние годы становится все более популярной в России. Живя, подобно В. Лобанову, в Германии, он довольно много времени проводит в Москве, где преподает в Московской консерватории и в Российской академии музыки имени Гнесиных, выступает с концертами и лекциями. Нередки в Москве и премьеры его новых сочинений. В фигуре Соколова, быть может в наибольшей степени, проявляется близость к манере музицирования и — шире — отношения к интерпретации его учителя Наумова. Пожалуй, ни у кого из слышанных мною пианистов (за исключением Валерия Афанасьева) не встретишь столь неожиданные прочтения известных произведений. Иногда такие прочтения представляются весьма спорными, но очень часто (например, в прокофьевских Мимолетностях и цикле Прелюдий, в сонатах, Прелюдиях и фугах Шостаковича, в Прелюдиях Дебюсси, «Временах года» Чайковского и «Картинках с выставки» Мусоргского) его можно смело назвать первооткрывателем «новых берегов» в интерпретации. Своеобразие его интеллекта достаточно ясно вырисовывается и в беседе с ним, завершающей первый раздел книги.

Второй раздел образуют беседы с двумя музыкантами, которых объединяет некоторая общность судьбы (оба — воспитанники Мерзляковского училища), равно как и своеобразие творческих устремлений, заключающееся в желании вырваться за пределы пианистической профессии.

Петр Николаевич Мещанинов (1944–2006) окончил Московскую консерваторию (у Д. Благого) и впоследствии много выступал на концертной эстраде и как пианист, и как дирижер. Но все же главное дело его жизни оказалось связано с теоретическим музыкознанием. На протяжении многих лет Мещанинов работал над теорией, которую он сам обозначил как «Опыт построения эволюционной элементарной теории музыки», завершить которую ему помешала безвременная кончина в ноябре 2006 года.

В беседе с ним мы встречаемся лишь с отголосками его теоретических изысканий, но даже по этим отголоскам можно судить о грандиозности концепции, о широте и глубине мысли этого необыкновенно одаренного человека. Хочется отметить, что именно Мещанинов охотнее, чем другие, откликнулся на мое предложение взглянуть на всю новейшую историю музыки с точки зрения воздействия на нее творчества И. С. Баха. Все сказанное им, как мне кажется, может представлять основу для будущего курса истории европейской музыки, где на смену традиционным до недавнего прошлого опорам по преимуществу на социальные коннотации, возможно, придут более надежные и более имманентные принципы, вытекающие из самих структур музыкального языка.

Валерий Павлович Афанасьев (р. 1947), покинувший Россию в 1974 году вскоре после победы на Международном конкурсе имени королевы Елизаветы в Брюсселе и живущий ныне во Франции, в последние годы приобрел у нас широкую известность не только как пианист и дирижер, но и как литератор и драматург. Его перу принадлежит несколько эссе на музыкальные темы. Пишет он также романы и стихи, которые частично изданы и в России.

У Афанасьева особая роль на мировой концертной эстраде, поскольку, в отличие от подавляющего большинства концертирующих пианистов, он вовсе не стремится давать много концертов. Он выработал свою неповторимую манеру музицирования, в которой особую

роль играют свободно трактуемые и, если можно так выразиться, «расширенные» паузы. Особенно впечатляюще подобная манера осуществляется им при исполнении шубертовых сонат. Его интерпретациям зачастую свойственны и чрезвычайно замедленные темпы. Обладающий прекрасным пианистическим аппаратом, Афанасьев как будто демонстративно антивиртуозен и уже одним этим противостоит современной бравурной манере, в чем-то оказываясь близким к стилю таких известных пианистов интеллектуального плана, как, например, Андраш Шифф или Раду Лупу, но, пожалуй, превосходит их разнообразием и неожиданностью творческих решений.

Если отвлечься от некоторых, порою граничащих с экстравагантностью, жестов (слушателям наверняка запомнилась его привычка перед началом концерта «забрасывать» руки на струны рояля), его, похожая на неторопливое повествование, игра, как правило, дарует нам и поразительную углубленность в саму *материю звука*, и редкую возможность неспешно насладиться буквально каждой деталью фактуры, каждым изгибом мелодии. Тем более, что под его почти прямыми, словно распластанными по клавиатуре пальцами рояль всегда звучит замечательно.

Следующий, третий раздел книги содержит беседу с одним из самых известных фортепианных педагогов ЦМШ, учеником К. Н. Игумнова *Евгением Михайловичем Тимакиным* (1916–2004). Разговаривая с ним, словно погружаешься в изучение подлинной энциклопедии пианистической работы.

В целом, его педагогическая концепция базируется на двух основных принципах. С одной стороны, он является сторонником концепции *предварительного слышания*, унаследованной им от своего учителя. Эта концепция основана на том, что любому взятию звука должно предшествовать *слуховое представление* о нем. Нельзя не заметить, что она поразительным образом сближается со взглядами вроде бы далекого от русской пианистической традиции Артура Шнабеля*. С дру-

- * Отсюда возможно сделать вывод о несомненной генетической общности русской фортепианной педагогики с педагогикой зарубежной, прежде всего немецкой. И это объяснимо, если вспомнить, сколько немцев преподавало в разные годы в русских консерваториях и школах и особенно — что свыше двадцати лет в Петербургской консерватории работал великий педагог, учитель Шнабеля и других выдающихся пианистов, в т. ч. и русских, Теодор Лешетицкий.

гой стороны, и в этом отношении также следуя традиции Игумнова, Тимакин не был склонен прибегать к той или иной «образности», однако, тем не менее, умел ничуть не меньше пробуждать творческую фантазию ученика, но иным, так сказать, «интрамузыкальным» путем: через *полную погруженность в звуковую среду* исполняемой музыки. Так или иначе, слова *сами по себе* (и тем более жесты) играют в этой системе роль намного меньшую, чем в нейгаузовской (равно как и в наумовской) педагогике.

Четвертый раздел книги включает беседы с тремя музыкантами, чья жизнь в той или иной степени оказалась связана с Институтом (ныне академией) имени Гнесиных.

Творческая судьба *Павла Васильевича Лобанова* (р. 1923) достаточно необычна. Ученик Владимира Софроницкого, он избрал путь, связанный с техническими формами существования музыки, прежде всего со звукозаписью. Именно Павлу Лобанову мы обязаны тем, что остались сохраненными многие уроки Нейгауза, а также несколько занятий Софроницкого. По инициативе Лобанова, в бытность его работы в Институте имени Гнесиных, в свет также вышло немало звуковых пособий, в создании которых участвовали известные музыканты многих специальностей. Кроме того, благодаря его усилиям стала возможной расшифровка большого массива записей на валиках вельте-миньон, на которых в начале XX века записывались почти все крупные музыканты. То, что мы имеем сейчас возможность услышать, например, игру А. Н. Скрябина, связано именно с многолетними трудами Лобанова. Не ограничившись этим, он подверг тщательному сравнительному анализу тексты скрябинских произведений и их реальное авторское исполнение. В результате им были сделаны чрезвычайно любопытные и в научном отношении весьма ценные выводы о природе *rubato* у Скрябина и Софроницкого, о *системности* такого *rubato*, и, следовательно, о *логике* построения исполнительских стилей двух великих музыкантов, несмотря на кажущуюся их полную спонтанность.

Алексей Григорьевич Скавронский (р. 1931) по своему рождению и первоначальному музыкальному образованию — петербуржец. Однако его консерваторские годы и вся последующая жизнь связаны с Моск-

вой. Судьба даровала ему освоить одну за другой несколько музыкальных профессий: начав как пианист-солист, в дальнейшем он немало времени уделял разным формам культурно-просветительской работы, в том числе и на телевидении, а последние пятнадцать лет, не прекращая концертной деятельности, ведет спецкласс, являясь профессором Российской академии музыки имени Гнесиных.

Еще в молодые годы А. Г. Скавронский, будучи учеником Г. Р. Гинзбурга, выделился как исполнитель произведений Шопена. В частности, в его репертуаре, помимо многих других сочинений этого композитора, значатся и 24 этюда, очень интересную редакцию которых он не так давно опубликовал. Его подход, вытекающий, разумеется, из собственного многолетнего исполнительского опыта, достаточно необычен, и, прежде всего, потому, что Скавронский подходит к исполнению шопеновских этюдов с точки зрения обнаружения скрытого в их фактуре полифонического расслоения голосов, вскрывая, таким образом, *баховские* корни шопеновского стиля. Это открыло новые горизонты в интерпретации знаменитого цикла.

Беседа с *Владимиром Мануиловичем Троппом* (р. 1939) погружает нас в особую атмосферу старой музыкальной Москвы. Ученик Теодора Давидовича Гутмана, ярко одаренный и как пианист, и как педагог, воспитавший немало ставших впоследствии известными исполнителями учеников, Владимир Тропп — еще и талантливый просветитель, а также самоотверженный исследователь творчества и биографии С. В. Рахманинова. Нельзя не сказать еще об одной, присущей ему, пожалуй, как никому другому, черте. Его усилиями было многое сделано для сохранения или воскрешения памяти об ушедших музыкантах, его предшественниках и коллегах по Институту имени Гнесиных.

Вся эта самоотверженная деятельность не мешает В. Троппу заниматься и активной концертной деятельностью. В его лице мы имеем одного из ярких представителей того, тесно связанного с Москвой, направления в русском пианизме, которое очень сильно пропитано «соками» Чайковского, а также великой «московской тройки» — Скрябина, Рахманинова и Метнера. Не случайно, что из зарубежных авторов Троппу, быть может, ближе всего музыка Шумана, как известно, сильно повлиявшая на русскую музыку (и прежде все-

го, на Чайковского) своей теплотой, сердечностью, а порой и ощущением уюта домашнего очага. Все эти связи и параллели очень ощутимы и в игре Троппа-пианиста.

Эпилогом к книге служит беседа с профессором Петербургской консерватории *Натаном Ефимовичем Перельманом* (1906–2001). Уроженцу Житомира, воспитаннику вначале Киевской, а затем Ленинградской консерватории (класс Л. В. Николаева), ему довелось быть свидетелем почти всех событий в музыкальной истории XX века и выпало счастье лично знать почти всех крупных исполнителей, живших в этом столетии. Читателям наверняка хорошо известна многократно публиковавшаяся книга афоризмов «В классе рояля. Короткие рассуждения», где он предстает то как едкий, остроумный, ироничный критик, то как очень глубокий и справедливый судья своему времени, то как эксперт высочайшего класса в делах пианизма и фортепианной педагогики.

На всем, сказанном Перельманом, лежит печать той благородной сдержанности, того высочайшего интеллекта, той «европейскости», которые издавна присущи петербургской культуре. Эта культура, впитавшая за три века своей истории немало инациональных влияний и стилистических воздействий, все-таки осталась непоколебимой в своей классицистской строгости и верности канону Гармонии — в самом высоком смысле этого слова. Этому никак не противоречит тот факт, что ряд выдающихся «генетических» петербуржцев — например, Д. Д. Шостакович, В. В. Софроницкий или М. В. Юдина — как бы «выламывается» из этой схемы, сближаясь с тем направлением в искусстве XX века, которое обычно обозначают как «экспрессионизм». И в их творчестве, по уровню своей экспрессии вроде бы выходящем из обычных границ, сегодня становятся все более ясными черты, свойственные петербургской культуре, — черты порядка и стройности.

Мне кажется, что в наши дни, когда необузданность и выходы за границы дозволенного (и том числе, и в музыкально-исполнительском творчестве) грозят разрушить то здание культуры, внутри которого, собственно, родилось и выросло великое искусство русского

- Последнее издание осуществлено Издательским домом «Классика-XXI» в нынешнем, 2007 году.

пианизма, мысли Н. Перельмана, высказанные им и в книге «Коротких рассуждений», и в этой беседе, становятся для нас очень важными. И, быть может, как раз в этом усилии сдерживания, в этом, становящемся все более актуальным, стоицизме наших музыкантов старшего поколения, более чем в чем-то другом обнаруживается не только некая общность интересов и целей даже у столь несхожих по своему творческому почерку людей, как, скажем, Л. Наумов и Н. Перельман, но и становится более очевидным единство и целостность всей русской фортепианной культуры.

*Андрей Хитрук
Апрель, 2007*

ЛЕВ НАУМОВ

Композиторское и исполнительское для меня неразделимы

Начало пути

А. Х. Хотелось бы начать нашу беседу, Лев Николаевич, с темы «корней». Где вы родились, каково было ваше первоначальное музыкальное окружение, ваши первые шаги в музыке?

Л. Н. Родился я в 1925 году в Ростове Великом — городке ныне довольно знаменитом, а в то время мало кому известном. Первые мои шаги в музыке были связаны не с фортепиано (хотя пианино дома было), а с гармоникой. Дело в том, что у меня был замечательный дед. Отец мой, Николай Петрович, работал врачом и к музыке никакого отношения не имел, а вот дед Петр Петрович был истинный русский самородок: лишь к шестидесяти годам он занялся изучением нотной грамоты. До этого же все играл по слуху и играл замечательно, а кроме того, сделал множество обработок русских народных песен, вместе со своими ассистентами объехал пол-России.

У деда имелся целый набор инструментов — от двухклавишной гармошки до огромных баянов. Он-то первым и заметил мои музыкальные способности. Сначала я пытался играть на простой гармошке, где все звучало либо в фа мажоре, либо в ре миноре. Происходило это так: мы с дедом садились в темном коридорчике у голландской печки и с упоением музицировали. То есть он играл, а я пытался ему подыгрывать. Когда же он уходил куда-нибудь, я получал доступ к его инструментам, брал свою любимую гармонику и импровизировал. Дед меня очень любил и считал, что я обязательно должен стать музыкантом.

А как случилось, что вы позднее все же сменили гармонику на фортепиано?

Решающую роль тут сыграло вмешательство Анны Николаевны Арсеньевой — моего первого фортепианного педагога. Кстати говоря, начал я заниматься на фортепиано лишь лет с одиннадцати. А до это-

го у меня были довольно большие успехи как гармониста: я выступал в концертах, получал грамоты и т. д. Так вот, Анну Николаевну эта моя деятельность несколько смущала. И по ее настоянию, незадолго перед войной родители решили свозить меня в Москву, чтобы показать тамошним педагогам. Помню, что меня водили к Фейнбергу, Гольденвейзеру, Гутману. Фейнберг предложил мне сначала сыграть мои собственные сочинения (я довольно рано начал сочинять, не имея, впрочем, никаких композиторских познаний). Закончив, я тут же предложил поиграть еще и «других композиторов». Весь класс так и грохнул от смеха. Мнение Фейнберга было таково, что я — мальчик несомненно одаренный, но очень отстаю в подготовке.

А встреча с Нейгаузом, сыгравшим в моей жизни, можно сказать, решающую роль, состоялась намного позже. Вспоминаю необычайное впечатление от его первого послевоенного концерта. Я тогда впервые услышал его игру. Публика встретила Нейгауза неистово, минут, наверное, десять не давала начать играть. (Может быть, это была своего рода демонстрация, поскольку Нейгауз незадолго перед этим вернулся из ссылки). Позднее моя судьба так сложилась, что я стал его учеником (я тогда был студентом композиторского факультета). Вначале, правда, я заявил декану В. Нечаеву, что хочу заниматься только у Юдиной. Но потом передумал и попросился к Генриху Густавовичу. Сыграл ему в первый раз только Прелюдию и фугу до-диез минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира», и он сразу взял меня к себе в класс. Было это, кажется, на втором курсе, году в сорок пятом—сорок шестом.

Кем вы ощущали себя в то время — композитором или исполнителем? Легко ли вам было выбрать между этими двумя видами творчества?

Я чувствовал себя как бы между двух стульев: мучительно трудно сочинял, потому что был чрезмерно требователен к себе. Но когда что-то получалось, страшно радовался: это было самым увлекательным занятием, хотя и очень для меня тяжелым. А в исполнительстве я был тогда типичным дилетантом: мало занимался, потому что не мог сочетать то и другое, и успехи поэтому были «переменными».

У меня в то время был, видимо, ужасающий вкус. Я, например, не любил Шопена, считая его музыку сентиментальной. С другой стороны, и творчество Шостаковича я тоже не принимал. Зато, помню, мне очень нравился Глиэр. Пытался, конечно, кому-то подражать, напри-

мер Скрябину, Вагнеру, пока не попал в класс композиции к Виссариону Яковлевичу Шебалину, который стал меня очень хорошо «ломать». Вообще хочу сказать, что это был исключительно талантливый педагог: он точно направлял ученика, побуждал углублять эрудицию, требовательно вырабатывал стиль, приучая обходиться скудными средствами. Он мог, например, в течение целого месяца добиваться шрифровки одной лишь темы. Когда я пришел к нему, Шебалин сразу сказал, что все, сочиненное мной до этого, довольно банально, и гармонию надо изучать только для того, чтобы потом забыть о ней, что доминантсептаккорды, кадансовые квартсекстаккорды и тому подобное нельзя применять, надо искать другие средства. Кстати говоря, Шебалин никогда не ограничивался только преподаванием композиции, а давал, например, «Картинки с выставки» Мусоргского, пьесы Бородина, песни без слов Мендельсона (они очень разнообразны по форме). Давал он все это проанализировать и, прежде всего, с точки зрения того, что достойно внимания современного композитора, что именно наиболее оригинально...

В каком году это происходило?

Я у него начинал в Гнесинском училище, еще перед войной, а продолжал уже в консерватории, после войны, вплоть до 1948 года, после чего, вследствие известных событий и его изгнания из консерватории, мне пришлось перейти в класс Анатолия Александрова, у которого я и закончил обучение на композиторском факультете.

Сыграло ли композиторское образование какую-то роль в вашей последующей педагогической деятельности?

Конечно, оно сослужило мне хорошую службу. Если взять хотя бы вопрос об исполнительском *rubato* — сочинительство привило мне организующее начало и потому очень помогало мне в педагогике. Я относился к теории музыки, к гармонии очень серьезно и знал их хорошо, поскольку преподавание этих предметов у композиторов было на качественно ином уровне, чем у пианистов. И в этом отношении я, наверное, был сильнее своих коллег-пианистов.

Однажды я даже рискнул похвастаться Генриху Густавовичу тем, что написал шестиголосный мотет, а он ответил: «А я в свое время писал двенадцатиголосные!» Конечно, его образование, его эрудиция намного превосходили мои. Но из-за того, что я занимался

композицией, Генрих Густавович всегда относился ко мне с большим уважением, и это иногда меня немного смущало.

Поскольку вы закончили композиторский факультет консерватории, а затем несколько лет работали преподавателем теоретических дисциплин, жизнь не раз связывала вас с рядом крупных теоретиков. Не могли бы вы рассказать об этой сфере музыки, так сказать, неисполнительской?

Многое я, конечно, почерпнул из общения со Львом Абрамовичем Мазелем, а также с Виктором Абрамовичем Цуккерманом — косвенно, по конспектам моей будущей жены Ирины Ивановны, проходившей у него анализ форм. А до этого большое влияние на меня оказала Валентина Николаевна Таранущенко, у которой я изучал гармонию в Училище имени Гнесиных. Она была ученицей Глиэра, кроме того, окончила литературный институт, в общем, была блестяще образованной женщиной, хотя и несколько экстравагантной. Валентина Николаевна была очень интересным педагогом, хотя бы потому, что шла в чем-то поперек общепринятого течения. Она преподавала гармонию на первых порах не по академическому курсу, идущему от учебника Римского-Корсакова, а сразу вводила все ступени, опираясь на русские народные песни, а кроме того, на произведения Мусоргского. При этом в миноре разрешалось применять и натуральные, и гармонические трезвучия. Прием перекраски натурального и гармонического мажора сразу придавал типовым гармоническим задачам интересный колорит, сходный с песнями Мусоргского. Это как бы приближало к кучкистам. Задачи же на тонику и доминанту из учебника апеллировали к венским классикам и требовали уж слишком большого мастерства, чтобы быть художественно интересными. Благодаря ее методике это становилось легче и проще. Когда же она, наконец, вводила доминантсептаккорды, венские классики как бы «вторгались» в русскую стихию. Она любила также давать задачи из учебника Аренского, где во всех голосах осуществляется движение по принципу взаимодополняющей ритмики.

Позднее я работал с рядом известных наших теоретиков — с Игорем Владимировичем Способиным, Сергеем Сергеевичем Скребковым, Павлом Геннадьевичем Козловым.

И так уж любопытно сошлось, что Генрих Густавович был почетателем Льва Абрамовича. Помню, как в 17 классе консерватории шел урок для теоретиков. Анализировалась, кажется, Прелюдия Шо-

пена ля мажор. Тут, на примере небольшого произведения, были продемонстрированы блестящие возможности целостного анализа, методику которого выработали Мазель и Цуккерман. Присутствовал на уроке и Нейгауз, все время, по своему обыкновению, выразительно жестикулировавший — мол, как все это интересно. Правда, профессор-теоретик, увлеченный своими идеями, показывал на рояле уж совсем малопонятно, не заботясь о звуке, и Генрих Густавович любил потом над этим поиронизировать. В свою очередь, Лев Абрамович любил изображать Нейгауза и других музыкантов — это было тогда в моде в консерватории (замечательным мастером по этой части слыл, кстати, Владимир Владимирович Софроницкий).

В курсе Мазеля было много такого, что мне до сих пор помогает в педагогической работе. Например, в изучении баховских инвенций, а также в аллемандах, курантах и жигах из сюит, во многом и в прелюдиях из «Хорошо темперированного клавира». Как правило, на первом курсе студенты-пианисты ничего не знают о структурах, характерных для старинных форм, и им трудно бывает осознать закономерности таких форм. Лев Абрамович умел находить также тончайшие связи, скажем, в бетховенских сонатах, — связи, которые на первый взгляд казались случайными, но по мере вслушивания становились столь естественными, что я не раз удивлялся: как же я сам всего этого не заметил раньше? Рождалась и такая мысль: как я мог играть (или преподавать) данное сочинение, не зная об этих тематических или структурных особенностях? Тогда я и осознал впервые необходимость глубокого изучения сочинения во всех его аспектах. Впоследствии в моих занятиях со студентами-пианистами мне понадобилось много терпения, чтобы заставить их полюбить это, поскольку до сих пор многие пианисты относятся к теоретическим предметам легкомысленно и знают их очень поверхностно. Это досадно, поскольку эти знания бывают им очень нужны, и особенно тем из них, у кого не слишком богатая интуиция.

Чьи концерты производили на вас в молодости наиболее сильное впечатление?
Прежде всего — Нейгауза, Софроницкого, Юдиной, Рихтера. Это, можно сказать, четыре моих тогдашних божества. Помню, что у Юдиной я принимал тогда не все. Хотелось спорить, например, с ее трактовками Брамса. Вместе с тем, гениальным было исполнение Баха, в частности, Английской сюиты соль минор, которую я в то вре-

мя сам играл. Кстати, под впечатлением от ее трактовки я принес в класс эту сюиту и потерпел неудачу.

У Софроницкого мне иногда казались преувеличенными некоторые *rubati* в шубертовских песнях. Помню также, что тяжело воспринимался поздний Скрябин, но тут виной было мое тогдашнее музыкальное образование. В основном же, конечно, у Софроницкого все было мне близко. К сожалению, с искусством Константина Николаевича Игумнова я не успел познакомиться в полной мере и поэтому не могу о нем судить. У Генриха Густавовича мне нравилось решительно все. Особенно вспоминается третья, медленная часть си-минорной Сонаты Шопена, поздние сонаты Бетховена. В полный восторг приводили и концерты Рихтера. При том, что эти художники были удивительно разными... Я вообще отделил бы человеческие качества от таланта. Есть ведь люди более или менее коммуникабельные, и в жизни, и в искусстве. Генрих Густавович, скажем, был поразительно щедрым на общение. Таков же он был и за роялем. Софроницкий же в жизни был скорее «закрытым» человеком, но на эстраде оказывался не менее открытым и коммуникабельным, чем Нейгауз...

НЕЙГАУЗЫ — ОТЕЦ И СЫН

Нейгауз, несомненно, сыграл в вашей творческой судьбе колоссальную роль. Сразу ли вам удалось войти в особую атмосферу нейгаузовского класса?

О Генрихе Густавовиче я мог бы говорить бесконечно... Меня всегда поражало и поражает до сих пор его поистине космическое влияние на судьбы нашего исполнительского искусства. Мало сказать, что он был очень увлечен педагогикой, — им владела прямо-таки неодолимая страсть творить добро (почти как у Альберта Швейцера; они, по моему, в чем-то схожи), делать учеников артистами. Это было у него в крови, что-то вроде *idée fixe*.

Что же касается заданного вопроса, то, разумеется, все это произошло далеко не сразу. Помню, что начальный период пребывания в его классе был для меня довольно мучительным, с моей стороны было много самобичевания и т. д. Мне казалось, что вокруг все замечательно играют, и я чувствовал себя среди них белой вороной, потому

что был тогда довольно нескладным за роялем. Сказывались корявость, недостаточность подготовки, профессиональных навыков. Тем не менее, Генрих Густавович всегда меня подбадривал, зачастую даже хвалил и в целом относился очень доброжелательно.

Самый, пожалуй, большой сдвиг в моем пианистическом развитии произошел, когда я однажды попал на урок к нему домой. Я принес несколько только что выученных прелюдий Дебюсси. Когда я кончил играть, Генрих Густавович сделал мне несколько мелких замечаний, в целом же все одобрил, а потом сам сел за рояль и заиграл «Шаги на снегу», «Ароматы и звуки», что-то еще. И тут он меня совершенно потряс. Такое случилось первый раз в моей жизни — никто из больших музыкантов раньше столь близко, на моих глазах не прикасался к инструменту. Это был самый гениальный урок, он содержал столько неподражаемого, недоступного для меня — и в тот день я понял, какая гигантская дистанция лежит между настоящим искусством и нашей ученической игрой, понял, каким терпением надо обладать, чтобы слушать студентов так, как он умел их слушать и заниматься...

Какой вам вспоминается атмосфера нейгаузовского класса?

Несмотря на все мои проблемы и тревоги, совершенно неповторимая, особая атмосфера нейгаузовского класса все-таки воспринималась как очень приятная. Генрих Густавович был гениальным педагогом не только в узком смысле слова, например, в смысле показа за роялем. В поздние годы он, может быть, мучаясь тем, что из-за болезни рук уже не мог всего показать, как хотел, вынужден был прибегать к иным методам. В это период он особенно раскрыл для всех дар своей вдохновенной импровизации на музыкальные темы. Какие тут рождались интереснейшие литературные аналогии, поэтические сравнения! Случалось даже, что бедный студент долго дожидался своего часа, потому что Генрих Густавович так увлекался, что забывал про него...

Высказывалась точка зрения, будто ассоциации философско-поэтического плана все-таки не являются самым эффективным средством ведения урока. Согласно другому мнению — Нейгауз всей своей деятельностью в последние годы доказал, что и таким путем можно добиться чрезвычайно больших достижений.

Я думаю, что Генрих Густавович сам давал пищу подобным толкованиям. В последние годы жизни он часто говорил, что не имеет возможности показывать, но это не совсем так. Он был наделен каким-

то магическим дирижерским талантом, и, например, когда кто-то играл в классе, ему было достаточно только прикоснуться к роялю, пусть лишь к одному из голосов, — и уже все становилось ясным, во всяком случае для любой музыкально чуткой души. Здесь надо говорить прежде всего о кропотливой работе, напоминавшей оркестровые репетиции больших дирижеров, вроде Фуртвенглера или Мравинского. Занимался он, тщательно выравнивая детали, не упуская при этом красоту целого, вдохновляя и поддерживая любовь ученика к исполняемому сочинению.

Что до литературных ассоциаций и аналогий, то все-таки они никогда не были главным средством, с помощью которого он достигал успеха. Работая над деталями, Нейгауз не устал идти все глубже и глубже и, случалось, мог часами заниматься одной какой-нибудь темой. Не было, например, на моей памяти случая, чтобы, прослушав главную партию первой части Концерта Шопена ми минор, он не задержался бы на ней, причем надолго. Он буквально впивался в каждый такт и, сколько позволяло время, истощал себя и ученика такой работой. В бетховенских сонатах, в Скрябине было то же самое. Мне кажется, что подобное происходило, прежде всего, в тех сочинениях, которые Нейгауз сам всю жизнь играл и в отношении которых у него сложилась абсолютно ясная концепция, настолько стилистически выверенная, что никаких отклонений он здесь не допускал. Однако, при этом, для достаточно талантливых учеников профессор как бы «отпускал вожжи». Так бывало, например, на уроках с Алексеем Наседкиным, а также и с другими студентами, мыслившими более зрело (обычно, кстати, такие студенты в той или иной мере занимались композицией).

То есть в тех случаях, когда чувствовал в ученике стремление к какой-то своей исполнительской концепции?

Пожалуй, да. И все же даже Рихтеру в свое время Генрих Густавович считал нужным делать какие-то замечания, осторожные намеки на другую трактовку.

Я много слышал о вашем исполнении Четвертого концерта Бетховена. Как велась работа над этим сочинением?

Мне очень хотелось сыграть этот концерт. Но долгое время я стеснялся показать его Нейгаузу. Я вообще приходил к нему лишь тогда, ког-

да чувствовал, что сделал все что мог. Поэтому уроков, в общем, было немного. Помню интересную работу над начальными аккордами фортепиано. Говорил он вроде бы и не так много, но когда я на трамвае возвращался к себе домой, то вдруг обнаруживал, раскрыв ноты, какое-нибудь маленькое *rit.* в скобочках, которое мне многое разъясняло. Это была какая-то удивительная деликатность... Так или иначе, Нейгауз одобрил эту работу, как и Английскую сюиту соль минор Баха, Прелюдии Дебюсси. Помню, как однажды пришел с «Венским карнавалом» к одной из его ассистенток и получил полный разнос. Удрученный этим, я сидел в классе, дожидаясь прихода Генриха Густавовича, а тот, узнав про мои несчастья, всячески ободрял меня. Видимо, он умел расслышать в моей игре, несмотря на мою тогдашнюю корявость, те мысли, которые я хотел выразить, и эти мысли были ему чем-то близки...

А вот с Четвертым скерцо Шопена, с Двадцать восьмой сонатой Бетховена я попал впросак — кстати, это были сочинения, очень любимые моим учителем. Во время выступления я чувствовал, что «пережимаю», что звука оказывалось больше, чем нужно. И, кроме того, Нейгауз не одобрял излишеств во внешней манере игры, которые я допускал. Однажды по телефону, после того как я саккомпанировал кому-то из учеников Первый концерт Прокофьева, он сказал: «Да, вы отлично играли, но не надо делать столько движений! Правда, звучало великолепно».

Вы были дружны и с сыном Генриха Густавовича, Станиславом Генриховичем...
Со Стасиком, как все близкие называли его, у меня действительно были очень хорошие отношения, еще более укрепившиеся после смерти Генриха Густавовича. Могу сказать, что в интерпретаторском искусстве для меня они оба — отец и сын — почти неразделимы. На концертах Стасика я всегда ощущал себя так, как будто пришел послушать не только его самого, но и упиться еще раз незабвенным искусством Генриха Густавовича. У них, конечно, было много общего. Стасик продолжил дело отца — и как исполнитель, и как педагог. При этом его методы были существенно иными, может быть, более камерными, специализированными. Насколько я имел возможность наблюдать, в классе он был страшно требователен, настойчив в стремлении преподнести какую-то определенную трактовку. И действовал, пожалуй, при этом так же неутомимо, как отец.

Это было очень поучительно для меня. На одном произведении здесь можно было постичь чуть ли не всю нейгаузовскую школу. Иногда, правда, такая требовательность приводила ученика в полное отчаяние...

Мне кажется, что Стасик был гораздо более застенчив, скрытен, чем его отец. Какие-то широкие параллели с другими областями искусства ему не были свойственны. Говорил он скорее скуп, но очень точно, конкретно. Таким он и остался у меня в памяти — удивительно целомудренным и в то же время несколько деспотичным в отношении учеников.

Помню, как Стасик очень меня поддержал, когда Генрих Густавович предложил стать его ассистентом. Я тогда очень испугался, так как не знал, что буду говорить на уроке и обратился со своими опасениями к Стасику. А тот ответил: «Ничего, я тоже этого боялся, но потом выяснил, что невозможно даже уложиться в отведенное время, и всегда остается что-нибудь недосказанное ученику...»

СВЯТОСЛАВ РИХТЕР

Наверное, вторым вашим учителем в пианизме явился Святослав Рихтер?

Да, мои средства художественного воздействия, трактовки музыкального исполнения по природе своей рихтеровские, проистекают от Рихтера. Так, по крайней мере, кажется мне самому. Пианизм Рихтера уникален. Он играет не руками — но всем своим существом; это пианизм какого-то нового типа. Своей сценической пластикой он как бы дорисовывает, досказывает то, что без участия жеста, возможно, осталось бы не всеми понятным, не услышанным. Особенно это касается музыки XX века. Позднее, надо сказать, Рихтер во многом пересмотрел свое сценическое поведение, стал более скуп на движения. Он прошел, как мне представляется, огромный путь от молодого, порой доходящего до иступления неистовства (помню Аппасионату, прокофьевские сонаты, когда мы сидели в зале, словно придавленные происходящим на эстраде) до почти абсолютного покоя и внешней неподвижности — там, разумеется, где этого требовала музыка (к примеру, в сонатах Шуберта или некоторых прелюдиях Дебюсси).

Вообще Рихтер умеет играть удивительно по-разному. Однажды он пришел в класс Нейгауза с упомянутой уже Английской сюитой Баха. Меня поразило, как он лепит музыку огромными пластами, как целую часть играет в одном «эмоциональном режиме», в одной звуковой плоскости. Там были, конечно, какие-то грададии, но совсем иные, нежели те, которые мы видим в старых редакциях баховских сочинений (скажем, у Муджеллини). Контрасты возникали не внутри частей, *а между ними*, и это оказывалось выгодным для восприятия целого.

Мне кажется правильным, что Рихтер не стал педагогом. Ведь все равно его исполнительство — это сплошная педагогика, не говоря уже о том, как много он дал тем музыкантам, которые с ним выступают, да и не только им одним.

А сам Рихтер очень многим обязан Генриху Густавовичу, к которому он всегда относился с обожанием. Они сходились во всех эстетических оценках, во вкусах. Помню, как они вдвоем подняли меня на смех, когда я пытался поставить «Карнавал» ор. 9 Шумана выше его же «Венского карнавала» ор. 26...

И все же у Рихтера совсем иной звук, чем у Нейгауза. Достаточно прослушать, например, шопеновские записи того и другого.

У Рихтера звук всегда более линейен, более рассчитан во времени. Он стремится максимально освободиться от волнообразной динамики, столь свойственной романтической исполнительской школе. Генрих Густавович же мыслил, так сказать, более «вертикально», для него какой-то момент чувственной выразительности был настолько важен, что он никогда не прошел бы мимо него, тогда как Рихтер может и пройти, потому что стремится прежде всего развивать линию целого. Однако мне кажется, что Рихтер при этом как-то использовал технику, манеру Нейгауза, приспособив их для своих творческих задач, и без Нейгауза, может быть, не было бы и этой рихтеровской линейности. Сближает их и очень бережное отношение к звуку.

В связи с Рихтером некоторые рецензенты говорили об «абстрактном» звуке, о каком-то присущем ему «холоде». Мне кажется, в этих понятиях, пусть и неточно, обозначен важный перелом в музыкальном сознании XX века.

Что касается «холодности», «абстрактности» у Рихтера, то я хочу сказать, что некоторые «льдинки» в лирике Дебюсси или у позднего Скрябина, а также у Прокофьева, Бартока и других композиторов

XX века означают как раз то, что они ищут новые миры, и чуткий художник-исполнитель не может этого не чувствовать. Генрих Густавович — кстати, сам насквозь романтик — первым заметил и приветствовал это. Он, например, замечательно играл позднего Скрябина, где уже есть элементы подобной «остраненности», некоего «холода». Он вообще всегда чувствовал новое и поэтому замечательно играл Дебюсси, глубоко понимал Шостаковича, стремился даже постичь Веберна... Что касается Рихтера, то он в своем исполнительском стиле, конечно, ближе и к Прокофьеву и к импрессионистам, чем его учитель. А вот Моцарт для него всегда был труден — он сам говорил об этом. В Шопене же у Рихтера происходит, по-моему, нечто аналогичное тому, что у Нейгауза случалось в Дебюсси: подобно тому, как Генрих Густавович ощущал, что чувственная сторона его игры здесь должна быть словно бы укрошена, так и Рихтер в Шопене стремится к возможно большей теплоте и нежности — больше, чем это ему свойственно в некоторых иных случаях.

Должен сказать, что наша беда в том, что мы любим искать закономерности, выстраивать какие-то схемы и тем самым искажаем реальные сложности. Можно, например, сделать вывод, что школа Нейгауза устарела, а ценность представляют лишь какие-то новые веяния и будто бы эти новые веяния, займут место старого. Но это не совсем так. Не случайно же композиторы все время с какой-то ностальгией возвращаются к классике и там черпают какие-то новые источники вдохновения. Был неоклассицизм, сейчас, возможно, широко проявляется неоромантизм (или неоэкспрессионизм — как следствие романтических веяний). В общем, ничто не надо спешить хоронить, потому что большой талант всегда может неожиданно повернуть к прошедшему, но уже как бы на ином витке спирали. И вот тот «холод», о котором мы говорили, может привести к чему-то необычайно выразительному, но он может и погубить искусство, если с ним будут обращаться «не те» личности. Кстати, иногда холод, сдержанность ищут не там, где надо. Например, приписывают их Равелю. Мне же он представляется совсем иным: очень незащитным, нежным, теплым... Вот высказывания его действительно настолько ироничны, рафинированы, словно бы «закрыты», но в этой «закрытости», может быть, еще больше проявляется его подлинная нежность. Подобная нежность встречается у Маяковского, у Прокофьева. У Прокофьева есть потрясающе теплые темы, которых, возможно, он сам

настолько стыдился, что играл их — я сам тому свидетель — немножко запрятывая скрытый в них романтизм. Мне кажется, что Прокофьев со временем начал развиваться именно в сторону тепла и романтизма. А ведь Рихтер «взошел» на всем этом и, следовательно, в каком-то смысле его искусство тоже имеет романтические корни.

Вообще же обращение Рихтера к романтическому репертуару для меня чрезвычайно важно. Здесь есть достижения просто гениальные — в Шумане, Шуберте, и это доказывает, что, открывая новые миры, Рихтер не порывает и с традиционными ценностями.

ПЕДАГОГИКА

Я много раз наблюдал вас в классе и заметил, что жест играет очень большую роль в ваших занятиях и очень органично вытекает из вашего толкования того или иного музыкального образа. Мне кажется, что для вас, как и для Рихтера, жест загастую является важной составляющей пианистической интерпретации. В этой связи вспоминается фраза французской исследовательницы Жизель Бреле: «Звук произведен от жеста».

Я убежден, что многие замечательные пианисты, игравшие внешне просто, допускали те или иные жесты, пусть минимальные, — скажем, движение бровей или, как у Софроницкого, поворот головы от публики. Такой жест как бы подспуден, но все равно он присутствует в исполнении. Когда я начал преподавать, то почувствовал, что между мной и многими студентами существует пропасть в постижении этой, актерской стороны сценического поведения. Они настолько «чисто» умеют играть (может быть, прикрываясь какими-то чужими интерпретациями), что в звуке не реализуется самое главное — напряжение музыкальной мысли. Их движения пластичны вообще, они, можно сказать, стереотипны. Я как бы «натаскивал» их на определенных жестах, сознательно допускал даже некоторые «жестовые излишества», стремясь научить их дифференцировать разные уровни драматизма, лиризма, отрешенности... Словом, жест для меня — сильное выразительное средство (но, конечно, не цель). Генрих Густавович писал, например, что он предпочитает играть сверху, как бы бросая смычок, мягким, глубоким звуком, — а ведь это, в сущности, тоже «жест»! И вот я понял, что без этой, казалось бы, малости ничего не смогу сде-

лать в педагогике, и постепенно пришел к некоторым нужным приемам, действие которых неоднократно проверял на своих учениках.

Вопрос этот очень сложный, и он меня всегда волновал. Например, проблема пауз: в паузах студент, может быть, еще более беспомощен, чем во время игры. Первое, что я всегда замечаю, — «включен» он на паузе или нет. Ведь какие-то явные признаки вдохновения не могут не отразиться на том, как именно исполнитель «слушает молчание». Я помню, как в паузах Вана Клиберна некоторые его движения выдавали глубину чувства...

Расскажите, пожалуйста, поподробнее о своей педагогической «стратегии».

Я не столько стараюсь наращивать что-то свое, сколько действую методом «от противного». Дело в том, что, как бы человек ни был талантлив, или, напротив, малоодарен, он в первом случае имеет какие-то недостатки, во втором — какие-то достоинства, за которые педагог может «зацепиться». Поэтому в отношении малоодаренных я следую принципу Генриха Густавовича: подхожу к ним, так сказать, преувеличенно оптимистично. Конкретно — считаю, что надо приучать их ко всевозможным «преувеличениям»: заставлять плакать над картинами, играть в темноте, всячески будить воображение, ибо «капелька» здесь — так считал мой любимый учитель — дороже «потока» у талантливого человека. И ничего не бояться, прежде всего — излишней затраты сил. Нейгауз по этому поводу не раз повторял в разговорах с педагогами, обращавшимися к нему за советом: «Милые коммерсанты... вы хотите 100% прибылей, а я буду рад-радешенек, если получится 10%»^{*}. Это, по-моему, золотые слова.

Когда же передо мной талантливый ученик, я, напротив, стремлюсь найти в нем какие-то уязвимые места, потому что такие ученики в этом больше всего нуждаются. В целом же я требую от воспитанника обширного образного багажа, куда входят и теплота романтизма, и ирония, и «остраненность», и какие-то новые веяния, в том числе и «холодные», обязательно поздний Скрябин и т. д., — дабы пианист на эстраде мог говорить, так сказать, на любом языке. Конечно, в истории исполнительства багаж этот постоянно видоизменяется, что-то появляется, что-то отпадает. Скажем, благодаря

^{*} Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 2-е. М., 1961. С. 32. Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, все примечания принадлежат А. Хитруку.

Прокофьеву и Бетховен может звучать сегодня иначе... Это как спектр: если огнишь какую-нибудь составную часть, то не будет белого цвета, не будет полноты... Поэтому, занимаясь с талантливым человеком и выявив у него какой-нибудь недостаток, пробел в том «спектре», о котором идет речь, я стараюсь любой ценой преодолеть, восполнить этот пробел. И тогда, оттененные чем-то другим, его сильные стороны выступают еще более рельефно, более глубоко.

Меня часто спрашивают: почему в вашем классе такие разные музыканты? Дело здесь не в том, что я их по-разному, в соответствии с их способностями, учу, а в том, что, как это ни парадоксально, я их стараюсь как-то «выровнять». Но, поскольку они талантливы, это все равно дает о себе знать и даже еще больше, чем если бы я просто по-такал их естественным художественным склонностям.

То есть происходит своеобразная «компенсация», помогающая ярче выявить исполнительскую индивидуальность?

Да, увлекаясь, они оказываются способными «забыть себя» и от этого становятся, как ни странно, только более интересными...

На ваших уроках у меня часто возникало впечатление, что концепция произведения творится прямо на глазах или, во всяком случае, модифицируется в ходе урока. Так ли это на самом деле?

Здесь дело в другом. Я вообще люблю заниматься тем, что мне неведомо. Меня интересуют различные до противоположности трактовки. Поскольку я не концертирующий пианист, то у меня нет закрепленной системы интерпретаций, и когда ученики замечают, что в прошлый раз я им говорил что-то совсем другое, меня это нисколько не смущает — ведь поиск должен идти всегда, и в этом как раз состоит чудо нашего искусства. Можно сказать, что педагогическая стихия иногда ужасно жестоко меня «раскачивает» в разных направлениях, и, конечно, чем интереснее ученик, тем больше таких перепадов. Вообще, в искусстве мне близки многоликость, динамика, даже, если хотите, некая неустойчивость в трактовках. С другой стороны, занимаясь со студентом, следует стремиться все точно разметить, чтобы потом (если, разумеется, он талантлив) можно было что-то изменить прямо на эстраде...

Мне тоже кажется, что в вашем педагогическом процессе, помимо несомненно присущей ему спонтанности, присутствуют и какие-то весьма тонкие ори-

ентифы, какие-то сложившиеся принципы, позволяющие выбрать оптимальные решения. И особенно рельефно это проявляется, пожалуй, в современной музыке. Услышав, например, в исполнении И. Соколова Первую сонату Д. Шостаковича, Сонату Б. Бартока, я был просто ошеломлен — до того эти произведения, достаточно мне знакомые, прозвучали по-новому.

О нашей педагогической работе, наверное, можно говорить, пользуясь словами Генриха Густавовича Нейгауза, как о туннеле, который надо рыть как будто с двух концов: с одной стороны, нужно развивать средства, так сказать, аналитические, логические, необходимые для реализации замысла, а с другой — возбуждать чувство, интуитивно ощущаемый идеал, к которому надо стремиться. Так вот, рытье с «левого» бока, аналитическое, нужнее для средних дарований, поскольку иногда оно приводит к чудесным результатам: человек становится по-настоящему интересен. А с другого, «правого», бока надо рыть для более одаренных: их интуиция настолько богата, что для них какие-то аналитические выкладки могут быть и необязательны...

А не бывает в вашей педагогической практике такой ситуации, когда одно противоречит другому, когда, например, интуитивно найденная выразительная деталь приводит к противоречиям с логикой формы, во всяком случае с общепринятой, нормативной логикой, как бы «взрывает» эту логику?

Дело не в том, что интуиция «взрывает» логику формы, но просто гениальные сочинения полны неожиданностей, которые волей-неволей приводят нас к обнаружению какой-то новой логики. Именно таким путем крупные исполнители «взрывают» традиции интерпретации того или иного сочинения. Однако, подчеркну, они «взрывают» не логику самого сочинения, но логику привычных, стереотипных представлений о нем. Например, я сталкиваюсь с этим постоянно в Первом концерте Чайковского. Мне хочется «проходить» его по-разному с разными учениками, потому что это настолько интересный и в то же время такой «заигранный» концерт, что он нуждается в особом педагогическом мастерстве, чтобы не повторяться и всякий раз идти несколько иным путем. Мы приходим здесь к вопросу о многозначности трактовок — одной из самых сложных проблем нашего искусства. Здесь, конечно, нужно иметь большой художественный «багаж», вкус, мастерство, позволяющее оперировать различными выразительными средствами, различными ресурсами рояля.

УЧЕНИКИ

Лев Николаевич, расскажите более подробно о своих занятиях с учениками, прежде всего с теми, у которых так или иначе проявляется композиторское дарование. Мне кажется, что каждый крупный исполнительский талант обязательно в то же время и композиторский. Я представляю себе музыку, которую мог бы написать Рихтер, мог бы написать Генрих Густавович. Я такую музыку иногда слышу во сне... Скажу о некоторых своих учениках, занятия с которыми доставили мне много радости, хотя одновременно и немало забот.

...Василий Лобанов. Это, конечно, очень интересный музыкант. Когда он учился у меня, то был ужасно увлечен идеей восстановления утраченного искусства фортепианной импровизации. И вот, давая концерт в одной из музыкальных школ, он в первом отделении играл какие-то классические сочинения, а во втором объявил свою собственную «третью» сонату. Произведение показалось слушателям несколько странным, а потом выяснилось, что всю «сонату» Лобанов симпровизировал прямо на сцене. В то время такая задача оказалась, наверно, слишком трудной для него. Но это для Лобанова характерно и проявляется также и в его исполнительстве, несмотря на то, что человек он скорее интеллектуального склада и обычно очень тщательно продумывает каждое свое сочинение. Я объясняю такую тягу к импровизационности тоской по чему-то ушедшему, по эпохе, когда пианисты и органисты свободно владели импровизационным искусством. Надо сказать, что с Лобановым было нелегко заниматься. Как композитору, ему всегда были ясны течение музыки, логика формы и т. п., но, прослеживая все это, он проходил мимо каких-то выразительных подробностей, интересных деталей. Мог играть, например, одним и тем же звуком, вообще допускал много звуковых просчетов, с которыми я боролся. Он сам, кстати, хорошо ощущал свои недостатки (а это очень важно); однажды написал рецензию на мой классный вечер (под другой фамилией), где высказался о собственной трактовке «Хроматической фантазии и фуги» Баха примерно так: «Она была исполнена драматургически интересно, но однообразное звучание и некоторое злоупотребление *forte* несколько испортили впечатление».

Должен сказать, что, как ансамблист, Лобанов развился раньше, чем солист, и эта отрасль исполнительства дается ему относительно легко: он уподобляется в ансамбле опытному дирижеру, словно бы

диктуя остальным условия звучания. Несколько труднее ему сначала давались сольные выступления, когда необходимо преодолевать те недостатки, о которых я говорил.

Лобанов — я сам убедился в этом на нескольких его недавних концертах (исполнялись песни Шуберта–Листа, пьесы Чайковского) — способен и на теплоту, спонтанность...

Да, и, кроме того, он бывает поразительно масштабен. С другой стороны, даже в его аскетичности я тоже вижу своего рода прелесть, свое лицо. Может быть, это как-то роднит его с Алексеем Любимовым, который тоже когда-то у меня учился. Любимова с детства влекло к «старому», к баховской и даже к добаховской эпохе. Он любит открывать что-то доселе никому неизвестное. Сначала он открывал, если так можно выразиться, «старое новое», музыку XX века, ранее не звучавшую у нас. Во многом в этом плане он сформировался в лучах Марии Юдиной. Сейчас он страшно увлечен старыми инструментами — он их реставрирует, восстанавливает, затем показывает на эстраде возможности того или иного инструмента так, словно тот только что изобретен. Это, по-моему, тоже своеобразная ностальгия. Вместе с тем, Любимов мастерски исполняет самую новейшую музыку. Хотя он долгое время (за исключением периода подготовки к конкурсу) старался как бы пройти мимо определенного пласта в музыке, пласта, так сказать, «романтического». И меня очень порадовал его сравнительно недавний концерт в Малом зале консерватории, где он так интересно, свежо играл Шопена и Листа...

Естественно, что ваши ученики очень многое получают от вас. А что они дают вам?

Радость нашей профессии заключается как раз во взаимообогащении. Встречаясь с талантливым учеником, получаешь возможность не только питать его своими соками, но и чему-то учиться у него. Мне в этом плане особенно близок Владимир Виардо — близок своими идеями, своей необыкновенной фантазией, которая водит его по разным причудливым дорогам. При этом он очень эрудирован, обогащен самыми разнообразными знаниями, мне даже недоступными. Правда, здесь есть известный риск, поскольку такой человек скорее другого может заблудиться в собственных идеях. Тогда кто-то, наблюдая со стороны, должен указать ему на грозящую опасность. Интересно, что в своей пе-

дагогической деятельности, — а он прекрасный педагог, — Виардо делает зачастую то, чему он сам, как исполнитель, должен еще учиться.

Для меня в Виардо ценно и то, что при всей своей романтичности, теплоте он умеет играть иногда холодно, замороженно, антиэмоционально, умеет также в «рыхлый», чувственный звук вкратить какие-то формообразующие средства, вроде упругого ритма, либо, напротив, в пределах отрешенной, холодной образности выявить какие-то человеческие нотки. В нем, как и в других талантливых моих учениках, мне чрезвычайно дорого объединение двух начал — радио-нально-концептуального и спонтанного, непредсказуемого...

А если попробовать сравнить Виардо с Иваном Соколовым и задаться вопросом: какая музыка оказала наибольшее влияние на формирование их художественных индивидуальностей?

Для меня искусство Виардо очень современно, хотя оно и питается главным образом соками романтической музыки, и слава богу: ведь человек одаренный и эрудированный отражает свою эпоху не обязательно через ее композиторские достижения...

Иван Соколов пришел в исполнительство, уже попробовав свои силы в композиции, и принес с собой определенный опыт современной музыки. При этом он не столь «всеяден», как многие «чистые» исполнители. Композиторство, можно сказать, одновременно и «развязывает» и «связывает» таких как он.

Вообще же очень трудно сказать, родился ли некий конкретный исполнитель для таких-то сочинений, или же эти сочинения породили его искусство. Еще труднее ответить на вопрос — что считать в исполнительстве более, а что менее современным: это проблема чрезвычайно сложная. И здесь хочется вспомнить об Алексее Наседкине. После его концерта на «Декабрьских вечерах» 1985 года, где он замечательно играл Шуберта, Рихтер сказал мне, что впервые понял, почему Генрих Густавович с такой теплотой относился к Наседкину. А ведь с точки зрения типичного новаторства исполнительство Наседкина иным могло бы показаться не столь уж современным. Но Шуберт у него поразительно пластичен, легок, искренен и прост, безо всякой надуманности. Я помню, как он говорил, что самое трудное — это играть *pianissimo*, что, например, шубертовское *pianissimo* требует колоссального напряжения. Надо сказать, ему поразительно удается теплая, тихая музыка. И наверно не случайно такая «тихая» музыка становится сейчас очень

и очень современной. Доказательство тому можно найти во многих новейших сочинениях самых крупных композиторов...

Считается, что исполнительство отстаёт от композиторского творчества. А бывают ли случаи, когда исполнительство не только не отстаёт от композиторства, но в определенном смысле даже опережает, предсказывает его будущие тенденции? Например, Альфред Шнитке в одной из своих статей сказал, что на него в свое время очень повлияло исполнение Рихтером сонат Шуберта. Конечно. Не случайно же многие композиторы пишут для определенных артистов в расчете на их интерпретаторские возможности. Да и как может существовать что-либо, в том числе и музыка, без обратной связи? Связь эта проявляется по-разному, она очень мобильна, но она есть. Скажем, Рихтер открыл для меня многие сочинения Сен-Санса, Дворжака: он эту музыку как бы «доразвил». Иногда даже вроде непонятно, зачем он какие-то вещи играет, но я уверен, что играет не «просто так», — он находит здесь нечто свое, неизвестное другим.

Что касается Шнитке и его поворота к неоромантизму, то причина тут, по-моему, не в Рихтере. Я представляю себе творчество Шнитке так. Это исключительно талантливый композитор, освоивший двенадцатитоновую технику и раньше многих других почувствовавший необходимость ее сплава с чем-то качественно иным. С чем же? Тут, с одной стороны, можно вспомнить «ностальгического» Малера — его простейшие мелодии, звучащие, однако, поразительно щемяще, например, в «Прощании» — заключительной части «Песни о земле». А с другой стороны — впрочем, об этом уже многие говорили — русский литургический распев. Вот, по-моему, две опоры, помогшие Альфреду Шнитке обрести тот новый художественный синтез, который на меня лично действует чрезвычайно сильно, просто как откровение какое-то...

РЕПЕРТУАР

Хотелось бы услышать ваше мнение о проблемах современного пианистического репертуара. В центре его, как известно, находится ныне творчество Шопена. В то же время мне представляется, что с Шопеном, точнее с его исполнением, связано немало проблем.

Мне тоже так кажется. С Шопеном, как, может быть, и с Моцартом, у меня, пожалуй, наибольшие трудности в педагогике. И не то чтобы Шопен «отрицал» мою педагогику, но он все же заставляет задуматься, прав ли я. Постараюсь пояснить сказанное. Если к Шопену подходить с точки зрения эстетики Дебюсси, Прокофьева, в общем, с точки зрения более «зрелищного», более «театрализованного» исполнения, которое мне близко, то здесь это получается совершенно неестественно, даже кощунственно, хотя законы искусства вроде бы равны для всех композиторов. Шопен абсолютно чист в высоком смысле этого слова и, наверное, поэтому его так трудно играть. Его надо играть безо всякой аффектации, безукоризненно в отношении звука. Здесь все время надо стараться не выходить из каких-то рамок. Музыка Шопена требует внутренней интеллигентности, поэтичности, бесхитростности, сострадания, тепла — и это тот комплекс, который все менее доступен исполнителям. Было время — в эпоху Генриха Густавовича и раньше, — когда едва ли не все пианисты хорошо играли Шопена. Свет Шопена жил в Софроницком, затем в Стасике, а потом стал меркнуть. Сейчас будто все перевернулось, поскольку современное исполнительство пока что не выдвинуло ни одного крупного шопениста.

Вспоминаю удивившие меня тогда слова Стасика: «А вообще, нужно ли играть выразительно?» Сначала я поразился сказанному, но потом понял его смысл. В Шопене не должно быть никаких преувеличений, надо прежде всего провозгласить: осторожно, Шопен! Потому что его часто безжалостно «разбивают». О себе скажу, что мне очень хотелось бы найти нового Шопена, но пока это не удается. К таким же трудным композиторам я отнес бы еще Моцарта и Шуберта...

Отличаются ли ваши педагогические методы при работе над Шубертом и Шопеном?

Нужно ли пояснять, что Шуберт — явление совсем иного плана, чем Шопен? Иногда, например в фантазии «Скиталец», он даже сближается с музыкой типа «Картинок с выставки» Мусоргского, выходит за пределы чисто фортепианного. У Шопена же все иначе. Даже *tutti* звучат у него по-особому, никогда не резко. Тут нельзя переходить определенных звуковых границ без риска уничтожить красоту, форму сочинения, как и при исполнении Моцарта. «Актерский» метод в пианизме здесь должен полностью переосмысливаться. Здесь каж-

дое «чуть-чуть» имеет колоссальное значение. В сравнении с Бетховеном, тем более с Прокофьевым, тут совсем иные возможности и нормы. И в то же время неправильно было бы причислять всего Шопена только к «камерному» стилю: я зачастую ощущаю в его фортепианных пьесах подлинную симфоничность, по своему масштабу не уступающую реальной симфонической музыке...

Поэтому, по вашему мнению, такие крупнейшие пианисты XX века, как Шнабель, Микеланджели, Гульд, далеки от Шопена?

Я уже говорил: вопрос о «новом» Шопене очень сложен. Мне, например, понятно, почему А. Бенедетти Микеланджели не может быть шопенистом, — он пианист, так сказать, «программируемого» типа, а в Шопене, мне думается, такое невозможно. Помню, когда я второй раз у него «живьем» услышал мазурку Шопена в абсолютно идентичном, хотя, может быть, и гениальном исполнении, я был несколько разочарован. Тут все-таки необходим элемент импровизационности, свободы. Но вот, скажем, Софроницкий показал, сколь трудна эта импровизационность. Понятно также, что Гульд и Шопен несовместимы. А вот Иван Моравец великолепно играет Шопена, Дан Тхай Шон* тоже замечательно играет... Мне кажется, что в педагогическом процессе даже для Генриха Густавовича Шопен был несколько проблемным в педагогическом отношении. Не случайно же он неоднократно повторял, слушая исполнение учеников: Шопен — «цзэмшиный», Шопен — любительский, Шопен — консерваторский... Шопен, да и Бетховен, и Скрябин тоже были у него в числе тех композиторов, которых следовало бы занести в Красную книгу.

ЭТО ОГРОМНОЕ СЧАСТЬЕ — ИГРАТЬ...

Несмотря на редкость ваших появлений на эстраде, они всегда оставляют глубокое впечатление. Вспоминаю ваш последний совместный концерт с Владимиром Виардо, когда вы просто поразили своим артистическим масштабом, красотой и экспрессией звучания, дирижерскими качествами исполнения. Что

* Вьетнамский пианист, победитель конкурса им. Шопена в Варшаве. Окончил Московскую консерваторию у В. Натансона и аспирантуру у С. Доренского

означают для вас такие выступления?

Мне кажется, что во многих людях искусства интуитивно борются несколько творческих начал. На моем примере, скажем: я — человек, который хотел стать композитором, был влюблен в пианизм, но стал педагогом. Как такой человек относится к названным выше специальностям — это вопрос. Или, например, дирижер, помешанный на мысли, что он — композитор. Или, напротив, композитор, помешанный на исполнительстве. Люди вообще часто выбирают путь, противоречащий тому, что у них хорошо получается. Вот многие исполнители начинают дирижировать, а актеры становятся режиссерами. Они искренне убеждены, что рождены именно для этого, а на самом деле зачастую просто обкрадывают себя.

О себе скажу, что для меня это огромное счастье — играть. И хотя я обычно чувствую себя не вполне готовым, недостаточно вооруженным пианистически, поскольку мне некогда заниматься, я играю с огромным наслаждением и забываю в эти моменты обо всем. Испытываю радость от того, что сам реализую какие-то свои исполнительские замыслы, а не только делюсь ими с учениками. Но, испытав не раз колоссальную магию сцены, я иногда думаю: как все-таки хорошо, что я не стал пианистом, поскольку вся моя психологическая организация несовместима с теми требованиями, которые предъявляются к концертирующему исполнителю...

ПРОФЕССОР ИЛИ ПРОДЮСЕР?

Лев Николаевич, хотелось бы услышать ваше мнение о тех проблемах, которые сейчас волнуют не только пианистов, но касаются всей нашей музыкальной жизни, и, прежде всего, морально-этической стороны музыкального исполнительства и педагогики. Здесь, разумеется, не обойтись и без обсуждения роли конкурсов.

Конечно, конкурсы очень многое изменили в музыкальном исполнительстве. Прежде всего, они изменили людей, изменили самих молодых музыкантов. Все это неизбежно отражается и на атмосфере в классе. Может, лучше было бы откровенно сказать кому-то, что ему не следует стремиться к конкурсной карьере, что ему надо избрать иной путь, но сказать такое ныне чуть ли не неприлично, да и альтернативных путей для молодого музыканта практически не существу-

ет. Возник своеобразный конкурсный диктат, и обойти его удастся очень и очень немногим. Вот поэтому я и не чувствую себя вправе лишать кого-либо из моих студентов возможности попытать свои силы на каком-нибудь конкурсе. В итоге моя работа зачастую сводится к тому, что я готовлю почти весь класс к соревнованиям (и это, я думаю, вообще стало характерным для Московской консерватории). Естественно, подобная установка засоряет головы учеников. Уже при поступлении они думают не о расширении репертуара, кругозора, стилиевой палитры, а о соответствии своей игры типовым конкурсным требованиям. Еще более тревожит меня то, что и сам тип интерпретации поневоле мыслится при этом не в плане максимального выявления собственной индивидуальности, а все в том же плане «соответствия». Поэтому при обсуждении программ, при работе над ними мы очень часто вынуждены поступать, я бы сказал, с чрезмерной прагматичностью. В итоге стратегия подготовки к конкурсу, с одной стороны, и к сольному выступлению, с другой, становятся почти противоположными по содержанию. Когда я готовлю ученика к сольному выступлению, я стремлюсь как можно более рельефно представить его индивидуальность и, кроме того, «индивидуальность» каждого исполняемого произведения и автора. Когда же речь идет о подготовке к конкурсу, я вынужден в первую очередь думать о том, что скажет сидящая в составе жюри некая гипотетическая «княгиня Марья Алексевна». В результате конкурсное музицирование становится как бы отдельным видом музыкального исполнения, живущим по своим собственным законам. Меня лично это совершенно не радует.

И как приятно, что иные музыканты, например те же Лобанов или Соколов, не участвуя ни в одном конкурсе, все-таки добиваются признания и как ансамблисты, и как сольные исполнители. Ведь были же в прошлом такие «внеконкурсные» фигуры, как Владимир Софроницкий, Станислав Нейгауз, Олег Бошнякович. И вот мне очень хотелось бы, чтобы эта линия продолжалась, чтобы она хотя бы отчасти «поправила» тот путь, по которому мы все сейчас вынуждены идти.

А в каких конкретных формах может, по-вашему, осуществиться подобное «противостояние» конкурсам?

Вот форм я пока назвать не могу. Наверно, надо всем нам тщательно проанализировать создавшуюся ситуацию и найти какие-то вы-

ходы. Возможно, стоило бы вернуться к некоторым былым формам организации концертной жизни, к системе импресарио или к чему-то подобному.

Возвращаясь к тому, о чем вы только что говорили, можно сказать, что роль педагога тоже заметно изменилась, сместившись от этически насыщенной, культурно-просветительской к более узко-прагматической, проще говоря — карьерной. Не случайно именно в наши дни возник пегальный, в сущности, афоризм: мне нужен не профессор, а продюсер, точнее профессор и продюсер в одном лице...

Действительно, престиж педагога сейчас в определенном смысле падает: можно быть отличным воспитателем и не пользоваться популярностью. Иногда же статус профессора сводится чуть ли не к тому, чтобы обезопасить ученика от «тройки», из-за чего тот может быть не допущен к какому-то прослушиванию. Педагог в таких случаях уподобляется простому администратору, и умелый, ловкий, пробивной педагог-администратор зачастую предпочитается в создавшейся ситуации всем другим. Все это очень грустно.

И все же я всегда верил, что настоящий музыкант не может, не должен быть дурным человеком. Ну, а если он становится откровенно циничным, откровенно прагматичным, то позволительно спросить: а сохранится ли в этом случае его дарование? И я мог бы назвать немало случаев, когда ответ на такой вопрос будет отрицательным.

МАЛО БЫТЬ «СТОЙКОМ» — НУЖНО БОРОТЬСЯ

Я думаю, вы согласитесь, что притины явлений, которых мы коснулись, глубоки, серьезны и связаны отнюдь не только с «конкурсоманией». Сейчас становится все более заметно, например, то, что значение классического искусства в общей панораме нашей музыкальной жизни снижается: в частности, явно угасает интерес к сольным концертам пианистов, в том числе превосходных.

Тут есть некоторые, я бы сказал, странности. Например, сейчас стало модным посещать органные концерты, даже когда играют не очень талантливые исполнители; такие концерты стали чуть ли не престижным делом. А вот в отношении пианистов «престиж» мало-

помалу исчезает. Но уровень талантливости, конечно, все равно имеет значение — скажем, на недавних гастролях Рихтера по Сибири недостатка в слушателях не было.

И все же создалась ситуация, которой в нашей стране никогда не наблюдалось. Быть известным пианистом раньше означало — быть заметной, общественно авторитетной личностью. Такими личностями и были почти все мастера старшего поколения. А сейчас ни один из пианистов — за исключением уникальной фигуры Рихтера — не занимает важного положения учителя жизни, человека, влияющего на общественные вкусы, общественное сознание...

Да, и об этом, кстати, нам вновь напомнил недавний приезд Владимира Горовица. Он приехал сюда на склоне лет и, сколь это ни удивительно, как раз «вовремя», поскольку именно сейчас мы очень истосковались по такой контактной — не говоря уже о неслыханном мастерстве — игре. В отношении же молодого поколения слушателей можно говорить о явном перекосе в сторону физиологического, урбанистического, даже эротического импульсов в восприятии музыки. И, главное, не столько в существовании таких импульсов, сколько в их чрезмерной роли, поставившей это восприятие как бы с ног на голову. Во времена моей молодости, кажется, понимали, что Бетховен — это Бетховен, а скажем, Панина или Вьяльцева — это Панина или Вьяльцева. Сейчас же в моде воинствующее отрицание классики, отсюда своеобразная гордость невежества, а именно: не знаю, потому что и знать не хочу!

Нужно сказать и о другом. Вот, например, в Чехословакии, в ГДР, насколько я знаю, общая музыкальная культура выше, чем у нас. Там до сих пор, в частности, живы традиции домашнего музицирования. Поэтому, наверно, и интерес к классике там более основательно взращен, крепок и не нуждается в опеке «сверху». Я считаю, что общим музыкальным образованием (куда необходимо включить обучение навыкам самостоятельного музицирования, импровизации и т. д.) надо охватить как можно большее число людей. Без этого нет и не может быть музыкальной культуры. Это с одной стороны. А с другой — специальное образование следует всемерно сузить. Слишком оно разрослось. Поэтому-то и возникла диспропорция: едва ли не повсеместное невежество в самых азах художественной культуры и одновременно — чрезмерная профессионализация, выражающаяся хотя бы в той же конкурсности, зачастую никому, кроме

самих музыкантов, неинтересной, ненужной...

Музыка, как известно, — сильнейшее психологическое оружие. Когда-то Лев Толстой в «Крейцеровой сонате» уже показал опасность бездумного обращения с музыкой (хотя речь шла вовсе не о массовой культуре, а о Бетховене!). Сейчас мы вновь убеждаемся в опасности этого — наркотического — дара музыки. И немудрено, что некоторые крайние формы современной эстрады сродни употреблению наркотиков...

Искусство изначально связано с наркотическими импульсами. И вот получается, что человек и сейчас становится «первобытным», поскольку его все более увлекают элементарные функции искусства, давно вроде бы преодоленные цивилизацией. И как токуют в весенних лесах глухари, так «музицируют» иные молодые люди наших дней. «Первобытные» импульсы проявляются иногда и в серьезной музыке — вспомним, например, Стравинского. И все же между «Весной священной» и современными формами эстрады дистанция качественно гигантская...

Тут в нашем разговоре намечается какой-то удивительный парадокс. В портрете современного молодого человека мы вначале отметили черты неколебимого прагматизма, нарисовали фигуру скорее трезвую, холодную. И вот эта же фигура вроде бы стремится к тому, чтобы «найти забвение» в искусстве, жаждет отказа от всяческой рациональности. Ведь и то, и другое весьма характерно сейчас для молодежи...

Но ведь это все-таки разные слои молодежи, разные люди. Прагматиками становятся те, кто наделен какими-то профессиональными способностями. Для «опьянения» же они не обязательны. Начались эти процессы, кстати, не у нас — и технические достижения (триумф рациональности!), различные электроакустические средства сыграли тут роль достаточно двусмысленную...

В этой, полутившейся довольно противоречивой, картине музыкант, остающийся на классических позициях, невольно напоминает эдакого «стойка», находящегося на острове посреди бушующего моря неуправляемых (а на самом деле огонь даже управляемых) страстей...

Я думаю, тут мало быть стойком. Тут нужно как-то бороться. И надо сказать, многие статьи в нашей прессе, например выступления Евгения Светланова, Родиона Щедрина, других крупных музыкантов,

могут сыграть очень важную роль. Пока же я вижу не совсем те плоды своей работы, которые хотел бы увидеть. Искусство, к сожалению, стало слишком «расхожим», слишком навязчивым и, главное, — слишком мало требующим в смысле культуры восприятия. Оно — я говорю сейчас преимущественно о массовой культуре — перестало быть таинством. Но я верю — я в этом смысле оптимист, — что, находясь в окружении этой агрессивной, шумной электронной среды, значение классики в будущем обязательно возрастет, хотя многие этого сейчас еще не понимают.

1987 г.

АЛЕКСЕЙ ЛЮБИМОВ

Вкус к подлинности

БАХ, БАРОККО И ПРОБЛЕМА АУТЕНТИЧНОСТИ

А. Х. Алексей Борисович, ваше положение в нашей исполнительской культуре уникально, потому что вы один из немногих, кто обращается одновременно и к музыке добаховской поры, и к музыке новейших направлений XX века. И наверняка вы единственный из наших пианистов тесно контактируете как с «протороялем» (клавесин, клавикорд, молотоговое фортепиано), так и с «построялем» Джона Кейджа, не говоря уже об обычном современном фортепиано...

А. Л. В разные периоды жизни меня тянуло к разному. Случалось, я чувствовал себя абсолютно оторванным от рояля (хотя и продолжал по инерции выступать как пианист, с обычным для концертанта репертуаром), а иногда чувствовал, что достаточно отошел от старинной музыки. Не знаю, сколько может продолжаться такая, в общем, непростая для меня «двойная» жизнь, когда я вынужден все время переходить от одного к другому и обратно...

Интересно, как вы — человек, живущий в чрезвычайно расширенном в обе стороны от Баха временном и стилевом диапазоне, — относитесь к самому Баху? Считаете ли вы его «мерой всех вещей» в европейской музыкальной галактике?

Если Бах — мера всех вещей, то сама наша система мер, вероятно, ошибочна. Потому что она совсем не из того, а из нашего времени. Можно считать, конечно, что сам Бах превзошел свое время, находился даже где-то в стороне от него, но, тем не менее, его творчество, особенно для людей, глубоко изучивших стили баховской эпохи, предстает существенно иным, чем для тех, кто играет Баха наряду, скажем, с Шопеном или Прокофьевым.

Здесь я, кстати, должен признаться, что если для многих Бах является рубежом в исторической эволюции музыкальных стилей, то для меня таким рубежом является скорее эпоха Гайдна и Моцарта, иными словами — классический стиль. Бах же представляется мне

фигурой не столько указывающей вперед, сколько подводящей итоги предшествующей эпохи. Особенно в смысле полноценного охвата всей суммы знаний — музыкально-теоретических, педагогических, композиционных, музыкально-практических, инструментальных, теологических и т. д. Его творчество ценно и невероятным синтезом всех инациональных стилей того времени. Он и выглядит первым по значению композитором барокко — прежде всего потому, что все идеи барокко он укрупнил. Скажем, адаптации французского стиля, которые оставили Бах и Телеман, разительно несхожи, несравнимы по степени подражания, которого у Телемана гораздо больше. Бах же подходил к этому более индивидуально, видоизменяя и превращая тогдашний французский галантный стиль в нечто куда более значительное.

В тем, по-вашему, существо этих расхождений? В частности, считаете ли вы правомерным исполнение Баха на рояле — на тем настаивал Глен Гульд?

Для меня тут есть некий момент абсурда. Я признаю, конечно, что для современного человека, современного музыкального сознания аутентичная историческая позиция не может быть единственно приемлемой. Тем не менее, я придерживаюсь позиции историзма и считаю, что перенесение Баха на рояль сопоставимо с перенесением его на синтезатор, джаз-квартет и т. п., — то есть я считаю это уже не интерпретацией, а транскрипцией, хотя, в общем, структура музыки и сохраняется. Выбор инструмента, по-моему, значит очень много. Из-за смены инструментария Бах в большинстве случаев воспринимается далеко не в его собственной семантике.

Гульд считал, что Бах, особенно поздний, был достаточно равнодушен к тембровому воплощению своей музыки. Поэтому она может исполняться, по его мнению, даже на каком-то гипотетическом для баховского времени инструменте, хотя бы и на рояле...

Я с этим мнением не согласен. Бах, безусловно, является инструментальным композитором высочайшего класса. Те инструментальные сочетания, которые представлены в его сочинениях, особенно крупных (вроде пассионов, кантат) просто ошеломляют своей яркостью и тембральной выразительностью. Гораздо более индифферентными к выбору инструментальных составов кажутся мне Телеман или даже Куперен (хотя французские композиторы всегда относились к темб-

ровой стороне музыки весьма избирательно). Бах в этом плане, можно сказать, более требователен и природу каждого инструмента чувствует очень точно — будь то гобой, флейта или струнные. Причем у Баха нет сочинений, которые могут исполняться *ad libitum* в отношении инструментального состава, как это случается у Телемана. Единственное исключение — «Искусство фуги».

Но ведь у него есть много сочинений, существующих в разных версиях...
Это другое дело, поскольку эти версии созданы самим Бахом.

Но не оттого ли они сделаны, что конкретные условия диктовали перенос исполнения на другой инструментальный состав?

Мне кажется, что здесь важно другое обстоятельство. Думаю, что это было для него своего рода тренировкой в обработке своих сочинений. Он, собственно, и начал свою деятельность в качестве клавирного композитора с обработки шестнадцати концертов итальянских авторов. Затем последовали клавирные фуги на темы Альбини. Собственные же сочинения он обрабатывал по конкретным просьбам исполнителей. Например, по заказу *Collegium Musicum* он преобразовывал несколько скрипичных концертов в клавесинные, Концерт для двух скрипок — в двухклавесинный, а из Сонаты для двух флейт сделал Сонату для виолы да гамба и клавесина. Таких примеров множество. Возможно, его увлекал также сам процесс переработки. Ведь он не просто предоставлял исполнителю право играть свою музыку на другом инструменте, как это делал Телеман, а переносил ее на другой инструмент, значительно преобразовывая при этом фактуру, изменяя сопровождение, орнаментику и т. д.

И все-таки достаточно живуча точка зрения, что у Баха не было, собственно, цели сочинять специально для какого-то инструмента, скажем, для клавесина. Подобной точки зрения придерживается, например, Пьер Булез, который настаивает на «универсальности» баховской инструментальной музыки. Он считает, что Бах создавал изумительные конструкции, которые являются нейтральными по отношению к инструментарию, а значит, и к определенному инструментальному тембру.

Мне кажется, что Булез и другие музыканты, высказывающие подобную точку зрения, неправомерно отделяют Баха от его эпохи, от условий современной ему музыкальной жизни. А если поинтересоваться

подробнее музыкальной жизнью конца XVII — начала XVIII века, то Бах нисколько не предстанет такой уж белой вороной. Напротив, он окажется в шеренге тех, кто занимался сходными вещами. Тут и Рамо, перекладывавший отрывки из опер и концерты, тут и Телеман, и многие другие. Идея, которую вы здесь высказываете, давно имеет хождение, еще, наверное, со времен Альберта Швейцера. Но она справедлива лишь до известной степени. Действительно, Бах создавал совершенные конструкции, которые, может быть, прямо и не были связаны с инструментальным звучанием, точнее, не вытекали из инструментального тембра. Но это вообще свойство барочной музыки, и в этом плане Бах — типичный представитель своего времени.

Недавно мне довелось услышать по радио ваши записи пьес Куперена. Мне кажется, что между Купереном и Бахом, между их сочинениями для клавесина очень ощутимая разница...

Куперен и более ранние авторы могут полноценно звучать только на клавесине, и с тембром клавесина эта музыка связана неразрывно. С другой стороны, клавирное наследие Баха потому и явилось столь благодатным материалом для последующих обработок и транскрипций, что его идеи масштабнее, богаче того, что может дать какой-то конкретный инструмент, они шире любой внутриинструментальной логики.

А может быть, прав Гульд, считая клавесин далеко не идеальным инструментом для воплощения именно линейной музыки, скажем, сложных баховских фуг?

Я так не думаю. Так или иначе, для своего времени клавесин все же был наиболее универсальным инструментом. Конечно, фуги Баха могут быть яснее выражены, например, в переложении для трех-четырех струнных инструментов. И потом, существует и другой, более «фугированный» инструмент из семейства клавирных — орган, наделенный большим разнообразием тембров...

Тем не менее, Гульд, имея возможность (и даже используя ее) прибегнуть к «адекватным» инструментам — клавесину и органу, все же предпочел им обоим рояль, хотя и слегка модифицированный в тембровом отношении. Это решение заставляет задуматься.

Здесь, конечно, важен сам выбор позиции. В одном случае Бах будет для нас прежде всего материалом для того, чтобы в современных ус-

ловиях максимально реализовать его композиционные принципы, — и тогда правомерно использование любого инструментария, даже применение электроники, хотя ее звучание все-таки довольно мертвенно, или — еще лучше — инструментального ансамбля именно для исполнения полифонических произведений. Особенно подходит для этого «Искусство фуги», хотя теперь и доказано, что это сочинение все-таки предназначалось для клавира. Известно, кстати, что еще Моцарт перекладывал для струнных баховские клавирные фуги.

В другом случае мы, исполняя Баха, будем стремиться, используя средства адекватной интерпретации, старинные инструменты, возродить представление о подлинном тогдашнем звучании его сочинений. И тут только остается упрекнуть самого Баха за то, что свои сложнейшие фуги он писал именно для клавира (то есть для органа или клавесина), а не для оркестра струнных, хотя последний у него всегда был под рукой. Тем не менее, как ни странно, ни одного чисто полифонического сочинения для оркестра он не создал. Это просто поразительно, но это так. Есть вокально-инструментальные фуги в Мессе, в пассионах, но чисто оркестровых фуг нет совсем. Может быть, это обстоятельство связано с тем, что клавирная fuga в то время имела скорее инструктивный, а не концертный характер. Это был особый, лабораторный, что ли, жанр. С другой стороны, мы видим обилие органных фуг, исполнявшихся во время пауз в богослужении. Но ни клавесинные, ни органские фуги нельзя отнести к концертным жанрам.

Вообще, соотношение его духовной и светской музыки весьма интересно. Ведь даже «Хорошо темперированный клавир» в определенном смысле может быть отнесен к духовной музыке.

Конечно, там ведь есть определенная числовая символика, связанная с именем Христа. Надо сказать, что роль концертных, светских жанров, а значит, и роль гомофонии, выраженная, в частности, в танцевальных жанрах, занимает у Баха все же второстепенное положение — несмотря на обилие шедевров и в этой области. Fuga же как таковая и является своеобразным индикатором, водоразделом между жанрами духовного и светского творчества. Отсюда и «Хорошо темперированный клавир» должен рассматриваться на стыке духовной и инструктивной музыки, но не на стыке концертной и инструктивной.

Именно здесь, как мне представляется, и скрываются корни расхождений нашей эпохи с баховской. Дело в том, что в эпоху барок-

ко общественная, публичная оценка сопутствовала именно концертным жанрам. Остальная же музыка носила в той или иной степени прикладной характер. Будучи однажды исполненной, она словно растворялась, исчезала. Ее применение было строго локальным, функциональным. В наших же глазах именно она и выросла до невозможности — я имею в виду, например, значение, которое мы придаем ныне пассионам, или Мессе h-moll, да и тому же «Хорошо темперированному клавиру». Наше видение баховского творчества в целом радикально переакцентировано по сравнению с тем, как его видели современники Баха, да и сам композитор.

К тому же для нас служит препятствием та сложная система символов, а также риторических категорий, которыми пронизана вся музыкальная культура барокко. Недавние исследования А. А. Кандинского и Ю. П. Петрова приоткрыли завесу над этой интереснейшей и пока малоисследованной стороной барочного искусства. В этом плане мы, возможно, не столько «перегружаем», сколько «недогружаем» барочную фугу теми смыслами, которыми она была изначально наделена.

Да, и прежде всего это относится, пожалуй, к теологическим пластам барочной музыки, поскольку, как теперь известно, числовая символика в «Хорошо темперированном клавире» имеет непосредственное отношение к теологическим знакам. Кроме того, мы часто смотрим на Баха с позиций более позднего искусства. Не забудем, что его стиль определился в эпоху, когда старая полифоническая культура уже себя практически исчерпала, а новое, гораздо более напряженное гармоническое мышление стало постепенно вытеснять свою предшественницу, возник конфликт между горизонталью и вертикалью. Все это и предопределило центральное положение Баха в новоевропейской музыке, поскольку именно в его творчестве данный конфликт проявил себя наиболее глубоко.

Мне вспоминается ваш интересный опыт исполнения «Хорошо темперированного клавира» на трех инструментах — клавесине, клавикорде и органе. Какие задачи вы ставили перед собой в этом случае?

Во-первых, я считаю, что все фуги Баха можно сыграть на однорегистровом одномануальном клавесине. Это возможно даже с точки зрения барочной традиции. Во-вторых, согласно тогдашней практике, их можно играть и на клавесине, и на клавикорде. Все зависит от за-

дачи, которую перед собой ставит исполнитель. Одно дело, если говорить об универсальности инструментального решения этих прелюдий и фуг. Действительно, подобная музыка от переноса на другой инструмент почти ничего не теряет в воплощении своего композиционного решения — и в этом Булез и другие совершенно правы. Другое дело, что она вместе с тем теряет нечто в ином, внеконструктивном плане. Это можно назвать категорией аффекта, состояния — то есть тех элементов, которые именно в эпоху барокко были весьма тщательно разработаны и кодифицированы.

В этой связи я бы хотел еще раз вернуться к Куперену, где творчество у нас известно гораздо слабее, чем творчество Баха. В барокко всегда ощутимо взаимоотношение линейной энергетике и энергетике, рождаемой краской, манерой звукоизвлечения, орнаментикой. Мне кажется, что клавесин гораздо лучше раскрывает именно эту, тембрально-артикуляционную сторону клавирного искусства, нежели густую линейность. Поэтому Куперен так эффектно звучит именно на клавесине, тогда как Бах что-то существенное здесь теряет. И может быть именно потому, что беспедальный рояль — инструмент относительно бедный по тембрам, Гульд и использовал его в качестве идеального «полигона» для воплощения баховской линейности.

Это зависит опять-таки от того, как именно пользоваться роялем. Все-таки рояль наделен таким потрясающим богатством, в том числе и тембральных свойств (особенно, конечно, если взять в расчет педаль). Другое дело, что Гульд во многом пожертвовал этими прелестями фортепианной игры, используя рояль в совершенно неожиданном значении. Разумеется, все его замыслы порождены стремлением открыть в Бахе максимально много нового. И все же вот это «вечное возвращение» к фортепиано свидетельствует не только о силе, но и о слабости нашей музыкальной культуры, о нашей фатальной зависимости от фортепиано, зависимости, которая в каких-то случаях даже препятствует познанию всего того, что было создано до фортепиано.

Наверное, вы помните термин Генриха Густавовича Нейгауза «музейное исполнение». Предполагается не просто исполнение на «адекватных» инструментах, но и в точно воспроизводимых акустических условиях и т. д. Сейчас в мире существует огромное число ансамблей старинной музыки. Но ведь само по себе обращение к старинным инструментам еще ничего не гарантирует. Не кажется ли вам, что, придя к старой музыке не только с традиционным бага-

жом романтигеской эпохи, но и с опытом слышания музыки XX века, вы обрели свой, особый ракурс восприятия музыки добаховской поры?

Раньше мне тоже казалось, что одно обогащает другое. Сейчас я уже могу с уверенностью сказать, что это не так. Конечно, все крупные исполнители старинной музыки, будь то Леонхардт, Брюгген или еще кто-то, — все они прекрасно информированы, насыщены и в том, что касается музыки XX века. Тем не менее, специально ни XX веком, ни романтикой они не занимаются. Я считаю в принципе неверным, что познание музыки XX века открывает какие-то новые возможности для интерпретаторов старинной музыки. Это скорее зависит от общей одаренности музыканта.

А вам не кажется, что, например, контакты Марии Вениаминовны Юдиной с современным искусством повлияли на то, как она играла Баха? Я думаю, что такая связь в ее слугае все-таки существовала.

Безусловно, хотя ее исполнение Баха и интересно, и современно, но, с моей точки зрения, абсолютно неприемлемо. Влияние же XX века я вижу в другом — в возможности более качественного воспроизведения старинной музыки благодаря существованию звукозаписи. Кроме того, возникшая конкуренция сразу поставила на повестку дня профессиональный уровень исполнения этой музыки. Есть что с чем сравнивать. Я убежден, что музыканты, исполняющие сегодня симфонию Моцарта на инструментах того времени (или их копиях), делают это в профессиональном отношении куда более качественно, чем исполняли современники самого композитора. Сужу обо всем этом хотя бы потому, что достоверно известны жалобы композиторов на несовершенство игры инструменталистов. Этих трудностей ныне не существует. Уровень исполнителей старинной музыки несомненно вырос, да и число их стало внушительным. В таких странах, как Англия и Голландия, соотношение исполнителей на современных и старинных инструментах сегодня примерно равное. Это говорит о многом. Другой вопрос — насколько соответствует «оригиналу» эмоциональный тип такого исполнения. Здесь мы можем говорить лишь о приближении к инструментальному стилю XVIII века.

С тем, по-вашему, связан такой колоссальный успех старинной музыки?

Почему только старинной? Всей классической музыки — если говорить о западной аудитории. Раньше такие концерты где-нибудь

в Гамбурге могли быть, скажем, раз в неделю. Теперь там в неделю может состояться до ста различных концертов.

Может быть, это как-то связано с сегодняшним обострением исторической памяти?

Конечно, и это тоже. Но нельзя отрицать и того непосредственного наслаждения, которое испытывает публика при слушании старинной музыки.

Мне кажется, что известную роль играет и усиление темброво-красочного восприятия музыки, характерное для нашего века.

Мне трудно судить обо всем этом, поскольку я сам в этом «варюсь» и не способен смотреть со стороны и оценивать. В то же время надо согласиться с тем, что некая ностальгия по прошлому, характерная для современной культуры, сыграла здесь определенную роль. Конечно, возникает вопрос: а почему нам стало не хватать, так сказать, «собственной» музыки — как это было всегда в прошлом? Ведь музыка XX века играет относительно скромную роль в сегодняшней концертной жизни. Точнее, она играет огромную роль, но не в классических, а в новых эстрадных жанрах вроде рока и т. п.

Что же касается двух полярных точек зрения на проблему интерпретации, которые я условно обозначил бы как «современную» и «адекватную», то для меня как раз наиболее существенна именно их несовместимость. Исполнитель должен выбирать: либо — либо. Мне кажется, что XX век, по сравнению с XIX, стремится к чистоте идей, к доведению их до логического завершения, здесь рождается стремление к тому, чтобы не было никакой расплывчатости в позициях. Должна присутствовать недвусмысленная ясность концепции. В эпоху романтизма существовала в этом плане большая размытость. Сейчас это невозможно. Я, например, считаю, что музыка Шопена или Шумана исполняется гораздо более укрупненно, мощно по воздействию, чем это необходимо. Наверное, и Шопена тоже стоит попробовать играть на инструментах того времени. Тогда уточнится подлинный масштаб его музыки. С другой стороны, масштаб старой музыки обычно недооценивается. Я, например, слышал такие исполнения на старинных инструментах, которые могли бы показаться куда более романтическими, нежели иные исполнения на современном рояле.

Я хотел бы привести два примера, касающихся предмета нашего разговора. Первый — исполнение Марией Юдиной Концерта с духовыми Стравинского. Она играет это сочинение очень субъективно, очень своевольно, возможно, сам автор был бы крайне недоволен таким подходом, но ясно, что другие исполнители, наверное, далеко не столь интересны в раскрытии этой музыки. Другой пример — ваше исполнение Лунной сонаты Бетховена на молотковом клавире фирмы Нойперт. Мне показалось, что вы также очень свободно представили себе эту эпоху, то есть вам способствовали не только сам инструмент, но и своя, весьма субъективная реконструкция бетховенского стиля. И именно поэтому это стало интересным.

Совершенно верно. Хотя вы употребили странное сочетание слов: субъективная реконструкция. Но она достаточно точно отражает суть дела. У каждого крупного современного исполнителя старинной музыки эта реконструкция неизбежно будет субъективной. Меня, например, поразило исполнение сонат Баха для флейты и чембало Францем Брюггеном и Густавом Леонхардтом. К таким вольностям, к такому свободолобивому дыханию в этой музыке я тогда — это было лет десять тому назад — просто не был подготовлен. Ни одно из «современных» исполнений такой свободой не обладает. При этом подобная интерпретация предполагает и глубокие познания в соответствующей области.

Интересно все же понять, — как вы решаете проблему агогики в старинной музыке. Если в общем-то понятен путь реконструкции, так сказать, зоны giusto, то каким образом выясняется возможность адекватной реконструкции зоны «свободной» агогики — ведь каждая эпоха предполагает свою неповторимую интерпретацию различных степеней свободы, и эта интерпретация обычно исчезает без следа, не будучи выраженной в текстах?

Конечно, никакой манускрипт, никакой старый инструмент не подскажет точно этих степеней свободы. Но все же предписания автора, естественно выражаемые на тогдашних инструментах, затруднительно реализовать на инструментах сегодняшних. Взять хотя бы обозначения *forte* и *piano* в Итальянском концерте Баха. Их приходится как-то изменять при исполнении на современном фортепиано. То же и с употреблением педали, с аппликатурой, фразировкой, или еще, скажем, обозначение *sfz* — частое у Бетховена и неисполнимое на сегодняшнем инструменте. Другое дело, что исполнитель может более или менее свободно пользоваться этими авторскими указаниями.

Ведь бывает, что в исполнение произведений Шопена, Шумана приносятся черты эпохи Хиндемита или Шёнберга. И это происходит сплошь и рядом. Но тут таится и определенная опасность. Вот, скажем, в высокоталантливой интерпретации Рихтером сонат Шуберта мне не хватает какого-то аромата шубертовской эпохи, какой-то загадочности, что ли. Звучание рояля кажется мне слишком «современным», суховатым...

ВЕНСКАЯ КЛАССИКА И «СКАЧОК» В XX ВЕК

В расхожих представлениях, сформированных в бетховеноцентристской орбите, Моцарт — это как бы пред-Бетховен. Но, с другой стороны, Моцарт ведь является одним из последних композиторов, использовавших клавесин. Я хотел бы спросить вас в связи с этим: что, по-вашему, в Моцарте представляется более существенным — та клавесинная эпоха, которую он завершил, или скорее «густое» фортепиано, предромантистские веяния, свойственные его позднему творчеству? С клавесином связаны лишь самые ранние, по существу детские сочинения Моцарта. На протяжении его короткой жизни фортепиано приобрело уже доминирующее положение, и его клавирное творчество, конечно, обращено к фортепиано. Но это вовсе не означает одномерной направленности «к Бетховену». Не менее существенны стилистические связи моцартовской музыки с сочинениями сыновей Баха — Филиппом Эмануэлем и Иоганном Кристианом, у которых богатство эмоциональности, субъективной жизненности, роль речевой, жестовой артикуляции очень возрастают. У Иоганна Себастьяна Баха речевая сторона музыки была более обобщенной, абстрактной, тогда как во времена Моцарта все становится очень личностным. Вообще говоря, я против попыток объяснять одно через другое, против обязательного поиска связей между тем-то и тем-то.

Однако при отказе от подобного взгляда утратится важное ощущение связи времен и стилей. Все предстанет разорванным, закономерным только внутри какого-то одного стиля. Между тем культура в целом скорее похожа на материк, чем на архипелаг. По-моему, невозможно слышать Моцарта как только Моцарта, Бетховена как исключительно Бетховена. Во всяком случае, признаки «породы» в каждом великом произведении выводят нас за рамки данного кон-

кретного текста. Мне кажется, мы обязаны слышать, как в великом искусстве уживаются прошлое и будущее.

Может быть и так, но мне лично кажется, что все же не стоит искать, скажем, в Моцарте какие-то архаические черты французской или немецкой музыки, как и искать в ней «Бетховена». Я, по крайней мере, в этом не испытываю нужды.

Ну, а как практически вы решаете стилевые проблемы в том или ином сочинении Моцарта?

Все то, что связано с артикуляцией, внятностью, представлением о прозрачности звучания, о полифонии,— все это общее для всего XVIII века. Для меня вообще проблема исполнения музыки этого столетия очень детализирована (в частности, в эмоциональном плане), и Моцарт тут в ряду других авторов. Нет какого-то очень специфического подхода именно к нему. С другой стороны, то, что сейчас называют галантностью, я называю просто сдержанностью и осторожностью в выражении чувств — сдержанностью, кстати, гораздо большей, чем, скажем, у Бетховена.

Я понимаю под «галантным» систему жестов, имеющую надиндивидуальный смысл. Все эти поклоны, реверансы, движения рук, неотделимые от социализированного, общественного быта и от искусства того времени. То же и в реге.

Конечно. Это ощутимо в музыкальном языке Моцарта, в его кадансах, в женских окончаниях фраз, во многих мелодических оборотах, в употреблении украшений и т. п. Отсюда и сама манера игры, связанная с определенной системой чувств. Я стараюсь в своем исполнении использовать некоторые специальные приемы, отражающие качества музыкального мышления той эпохи. Надо сказать, на Западе сейчас довольно много пианистов, хорошо владеющих языком моцартовского времени и использующих соответствующие старые приемы.

Что же все-таки является для вас путеводной нитью? Видимо, дело не только в знании старых трактатов и вообще не в натитанности. В противном случае, скажем, Пауль Бадура-Скода оказался бы величайшим исполнителем Моцарта, а не только большим знатоком его творчества. Ясно, что необходимо живое чувство музыканта. Так вот, как вам удастся синтезировать это живое чувство в конкретные и довольно жесткие требования определенного «этикета» эпохи? Не мешает ли вам это?

Ну, а если бы речь шла о каком-нибудь «шопенисте»? Ведь и перед ним ставится сходная проблема?

Это качественно разные вопросы, поскольку различна сама степень утраты исполнительских традиций названных вами композиторов. Моцарт, как я предполагаю, был «утрачен» так же прогно, как Бах. По крайней мере, до недавнего времени. Даже такой крупный музыкант, как Вальтер Гизеккинг, по-моему, не сумел в своих интерпретациях выйти за пределы весьма условного академизма. Мне кажется, в этой связи, что существуют два типа реконструкции — позитивная и негативная. Во втором случае человек идет главным образом по пути отказа от того-то. Так возникают в XX веке академически скучные реконструкции Баха, Моцарта и т. д. Поэтому мне так близки ваши моцартовские интерпретации — наряду с отказом от каких-то выразительных средств вы «допускаете» на их место другие. Ваш Моцарт свободен, раскрепощен, антиакадемичен. И это, по-моему, прекрасно.

Должен снова повторить, что эта свобода достигается только при очень большом вживании в стиль, в структуру мышления XVIII века. И тогда можно делать уже все что угодно, поскольку знаешь, что из каких-то рамок никуда не сможешь уйти. Обретаешь очень ясное ощущение: в определенном стиле плаваешь как рыба в воде. Вначале, как и все, я шел от запретов — того нельзя, этого нельзя. Сейчас этот этап пройден. Помогает и чтение книг, а особенно знакомство с другими исполнителями, работающими в подобном ключе. Например, с Леонхардтом. И теперь у меня нет необходимости что-то запрещать себе. Думаю, что за пределы мыслимого в этой музыке я не выйду, хотя ясно, что, так или иначе, проецирую на нее эмоции человека XX века. Поэтому я бы не ставил проблему адекватной исторической интерпретации слишком жестко. Дело ограничивается главным образом инструментом, чувством стиля и эстетикой. Остальное зависит от индивидуальности.

Теперь спрошу о другом. В течение долгого времени ваш репертуар по существу не затрагивал романтической музыки, за исключением некоторых небольших вещей Шуберта. В поле вашего зрения была, с одной стороны, старинная музыка, с другой — музыка XX века. С чем это было связано?

Это могло быть связано со многими причинами. Например, с самооценкой себя как исполнителя. С психологическим типом — экстравертным или же интровертным...

А не было еще и желания полемизировать с традиционным репертуарным клише пианиста — Шопен, Лист и т. д.?

Было, наверное, и это. Мне казалось зазорным играть все то, что играют другие. Хотелось чего-то иного. Еще в консерватории я стремился играть Гайдна, тогда редко исполнявшегося. К музыке же XX века меня влек скорее рациональный, умственный интерес. Здесь все было загадочно, и хотелось понять ее будоражащую суть. Почти интуитивно, понемногу разбирался в ее сложностях. Потом стал изучать эту музыку. Однако я не стремился и даже избегал вносить в это какую-то свою субъективность; напротив, старался понять прежде всего композиторские намерения. То есть, занимал примерно ту же позицию «аутентичности», которую я занимаю и по отношению к музыке старых мастеров.

Что из музыки XX века вас тогда наиболее увлекло?

Как ни странно, наиболее увлекли самые противоположные вещи. С одной стороны, сериальность, алеаторика, электроника, с другой — музыка, более связанная с классической и романтической традициями: нововенцы, Стравинский. В начале шестидесятых годов, когда мне было лет семнадцать-восемнадцать, меня очень заинтересовали Шёнберг и Веберн, как самые сложные композиторы. И только спустя годы я услышал в них последних светочей позднего романтизма. После этого появился интерес и к другой музыке — к Штокхаузену, Айвзу, Кейджу, к современным польским композиторам. XX век раскрывался передо мной как череда бесконечно разнообразных явлений, как музыка совершенно разных стилей. Надо сказать, что рядом с этим многоцветьем стилей XIX век казался мне тогда какой-то общей романтической картинкой, некоей общей формулой чувствительности. XX же представлял как выражение самых разных эмоциональных жестов, начиная от крайней сдержанности, почти небытийности (Веберн) и кончая чем-то сверхэмоциональным, чуть ли не воплями (Берио, Лигети)...

То, что вы говорите, демонстрирует вашу «всеядность». Ведь если все из того, что дал XX век, в равной мере интересно, тогда непонятно: что же для вас как для личности более, а что менее близко?

Эта всеядность как раз и получилась из-за того, что вначале я ставил перед собой задачу «самоликвидации» себя как личности и полного «предания» музыке и композитору. Отсюда же и мое давнее тяготе-

ние к «аутентизму». Быть в буквальном смысле слова *исполнителем воли автора* — это и сейчас для меня главное. Правда, иногда, как раз для того, чтобы представить автора во всем блеске, надо включать в иных случаях такие качества, как спонтанность и импровизационность, — при условии, однако, того, что сам язык данного автора предполагает эти качества.

И все же: XX век дал удивительно разные вещи. Трудно, например, сравнивать таких композиторов, как Кейдж и Веберн, пусть оба очень ценят молчание... Вас же интересовало все как бы в равной мере...

Мне вообще кажется, что настоящий исполнитель должен быть фигурой скорее всеядной. Но при этом можно к тем же Кейджу и Веберну подходить с разной меркой, видеть в них разное. Да и сам интерес к современности был у меня все-таки разным. Вначале больше всего интересовала додекафония — до тех пор, пока я не познакомился с культурой и эстетикой Востока, с его совершенно новыми для меня позициями в искусстве. Это заставило на многие привычные вещи взглянуть иначе. Кстати, должен сказать, что это происходило у меня как бы на одной волне с эволюцией самой музыки. Мы знаем: пятидесятые годы в западноевропейской музыке проходили под знаком тотального сериализма, тогда как в шестидесятые, в частности под воздействием Кейджа, возникла алеаторика, появилась электронная музыка. То есть возникли такие направления, где музыка стала ощущать себя гораздо более свободной, перестала определяться только лишь конструктивно-логической стороной. Свобода стала предписываться самими композиторами. Затем появилась полистилистика. Здесь очень выдвинулось наследие Айвза. В конце концов, в музыке стало возможным все — как это демонстрирует ныне так называемая китч-музыка, дань которой отдали и многие очень серьезные авторы.

ЗНАЧЕНИЕ ВОСТОКА, РОК-МУЗЫКИ И КЕЙДЖА «ВОЗВРАЩЕНИЕ» К РОМАНТИЗМУ

А что конкретно означало ваше знакомство с Востоком?

Дело в том, что примерно в 1975–76 годах я переживал некоторый кризис в отношениях с авангардом, почувствовал истощенность

постсериализма — сонористики и тому подобного. Тогда я особенно сильно заинтересовался старой, барочной музыкой и одновременно — восточной музыкой и философией.

Мы с Володей Мартыновым поехали на Памир собирать фольклор, и я впервые непосредственно соприкоснулся с Востоком. Произошел настоящий удар по моей музыкальной психологии, я ощутил, что в восточной музыке есть нечто новое, то, что я тогда либо не мог понять, либо принимал с большим трудом. А именно — заранее заданная простота, необычная после сложностей авангарда, простота, включенная, тем не менее, в очень сложный контекст, сложное обоснование. Технические средства, инструментовка, тембры — тоже крайне интересны. Параллельно я стал интересоваться и теми направлениями в рок-музыке, которые ориентированы на восточную культуру: Махавишну-оркестр, группы *King Crimson*, *Pink Floyd*, *Yes* стали значить для меня очень много. Мне нравились их эксперименты, идущие вразрез с тогдашним коммерческим роком, заинтересовали их философские (метафизические) концепции.

Возникали ли у вас при восприятии рок-музыки какие-то параллели, например, с творчеством Кейджа — тоже, как известно, увлеченного восточным искусством?

Лишь отчасти. Обычный западный авангард — включая, может быть, и Кейджа, — утратил для меня свою глубину. А в творчестве этих групп я увидел новый шанс: музыка здесь становится как бы прямым выражением жизненной позиции. Причем музыка создается сообща и на таком колоссальном энергетическом уровне, который утрачен в академическом искусстве, уровне, дающем слушателю огромный заряд. Авангардный рок семидесятых — начала восьмидесятых годов лишен умозрительности, столь свойственной академическому авангарду. Нужно только войти в его энергетическое поле, в его состояние.

Появляла ли увлеченность роком на вашу манеру фортепианного исполнительства?

Косвенным образом, наверное, да. Эта музыка способствовала появлению каких-то иных эстетических позиций. Кроме того, я по-новому оценил прелесть простоты и открытости (даже чисто человеческой) и считаю влияние рока на себя очень плодотворным. Изменился

ракурс моей жизни, я сам стал открыт для восприятия зачастую совершенно противоположных вещей. Ведь рок соединяет то, что в академической музыке считается несовместимым. Это, в общем-то, явление за пределами стилистики (в строгом понимании слова).

Возвращаясь к вопросу о восточных влияниях, могу сказать, что, конечно, тут было по-разному. Восток ведь сам очень разный. Сыграли роль и старая восточная поэзия (прежде всего японская), и, в какой-то мере, живопись, восточная философия, объясненная людьми XX века, например Судзуки, с которым одно время общался Кейдж, а также, конечно, современные музыкальные стили, так или иначе связанные с Востоком, — Варец, тот же Кейдж или такое направление, как *minimal art*. Больше всего меня увлекла философия дзен-буддизма, адептом которого явился как раз Кейдж. Здесь меня привлек момент абсолютного бесстрашия и непредвзятости, с какими эта философия умеет смотреть на жизненные и музыкальные события. Непредвзято — значит без намерения объяснить настоящее через прошлое. Непредвзято еще и в том плане, что она может устраниваться от тех условных глупостей, которыми обрастает любая традиция. Дзен-буддизм прочистил мне мозги. Мне импонирует и то, что, несмотря на тысячелетнюю историю, дзен-буддизм поразительно способен изменяться, рассматривать любую вещь как бы заново. А фигура Кейджа стала для меня со временем вообще самой значительной.

Я бы попросил вас подробнее остановиться на этом.

Вначале, конечно, он привлек меня как музыкант, открывший новые звучания, новые возможности рояля. Но затем отношение к нему углубилось. Дело в том, что Кейдж не вполне может считаться композитором в традиционном смысле этого слова; он скорее философ — и опять же не в традиционном смысле, ибо он, подобно Сократу, не пишет философских трактатов. Тем не менее, это человек совершенно определенных воззрений на мир и на роль музыки в нем. Оригинален он и в оценке значения личности. Для него характерен своеобразный — в духе дзен — анархизм, во-первых, проявляющийся в персоятной раскованности и всеприятии того, что существует вокруг, и, во-вторых, в том, что он считает порочным существование общества, основанного на иерархичности. Это же относится и к музыке. Ведь когда нет иерархии ценностей — каждая частичка бытия самоценна.

Крайнее свободолобие сочетается у него, кстати, с уважением к любому другому личному взгляду. Одновременно с этим, хотя он и традиционный дзен-буддист, но с оригинальным преломлением этого видения в американских условиях современной цивилизации.

А какой вам видится собственная эволюция Кейджа? Как вы себе представляете его «корни»?

Стиль Кейджа оригинален уже в том отношении, что он начал как будто сразу, «без корней». Занимаясь некоторое время у Шёнберга, он написал несколько додекафонных композиций, но очень быстро ушел от этого. Шёнберг преподавал свой метод как новую ступень в эволюции европейской гармонии, а этого Кейдж никак не мог принять, поскольку существует в условиях совершенно другого музыкального быта (я имею в виду не только индустриально-техницистскую сторону дела, но и своеобразный американский дух первооткрывательства, стремление к всевозможным изобретениям). К тому же у Кейджа было два замечательных предшественника, роль которых долгое время в самой Америке недостаточно осознавалась. Это — Айвз и Варез. Айвз интересен новым отношением к культурному материалу, в частности, тем, что он не делит его на плохой и хороший, а использует практически любой. Варез же ценен своим радикализмом, атональным и шумовым (начиная от «Ионизации» для одних ударных).

Определенное значение для Кейджа имел и Генри Кауэлл — менее оригинальный, но тоже достаточно интересный композитор. Для Кейджа — а это очень важно — европейская гармония никогда не имела значения. В одной из его ранних статей тридцатых годов утверждалось, что звук и шум в музыке должны стать равноправными элементами. Самые первые сочинения, которые можно считать у него оригинальными, написаны для ансамблей ударных и для подготовленного рояля. Там уже выражена его принципиальная позиция, говорящая о том, что в музыке важнее всего ритм и тембр (в частности, ударных, а также различных шумов), а традиционный «тривиальный» инструментарий может быть трансформирован в очень интересный и загадочный (подготовленный рояль, ансамбль ударных, обогащенный за счет экзотических или же новоизобретенных инструментов вроде хрустальных чашек, наполненных водой, надутых шин, металлических, по-особому «настроенных» листов и т. п.). Этот инструментарий он либо где-то открывал, либо изобретал сам.

В тридцатые годы Кейджа преследовала идея ритмической и тембровой композиции, основанная на определенных структурах, ничего общего с европейскими системами и с Шёнбергом не имевших. Внешне эти композиции напоминали музыку архаических племен Африки, звучание индонезийского гамелана, музыку индейцев, основанную на повторности и на манипуляции очень узким отрезком звукоряда, — то есть, с одной стороны, мы видим здесь явную скупость средств, с другой же — постоянное расширение слухового мира. Его композиции почти никогда не были особенно сложными или изощренными — обычно они основаны на каких-то элементарных, прочных формулах.

В сороковых годах Кейдж постепенно приходит к даосизму, дзен-буддизму. У него возникает идея свободной композиции, где в равном положении оказывается как звук, так и шум, а также звук и молчание. Точнее, его идея гласит, что абсолютного молчания не существует — любое молчащее пространство на самом деле заполнено звуками, которые мы должны уметь услышать. При этом любой звук (или шум) может стать самоценной основой или элементом композиции. Ничто не запрещено, потому что мир явлений есть порождение потока, пути, куда входит все сущее...

Вам не кажется, что, столкнувшись с новым материалом (подготовленный ро- аль, шум), Кейдж оказался перед проблемой формы? Явился ли он новатором и в этой области или, как загастую Скрибин, остался в этом плане скорее традиционалистом, притом европейского, а не восточного типа?

Нет, у Кейджа совсем другое. В этом смысле можно вспомнить Шёнберга, осуществлявшего принцип непрерывной вариации: заданный ряд или серия претерпевают непрерывные изменения. Идея метаморфоз, только по-восточному окрашенная, пронизала и творчество Кейджа. У него отсутствует репризность, если не считать ее элементов на уровне больших структур (например, медленно — быстро — медленно или громко — тихо — громко). Поскольку нет фиксированной звуковысотности, то нет и тематизма в обычном смысле слова. Вопрос формы здесь ставится иначе: нет формы, но есть структура. Осуществляется, прежде всего, игра со временем. Отрезки времени определяют все. Сначала он организует композицию на основе числовых рядов. Например, количество тактов исчисляется по принципу индийской раги, которая строится на основе определен-

ного числа, скажем, числа 14, подразделяемого на 5–7–2, или числа 17, подразделяемого на 5–7–5. Подобные структуры есть и у Кейджа. Они реализуются у него и в микроритме, и в макроритме. Следующий этап — ограничение композиции определенными временными рамками. Абсурдные музыкальные события фиксируются на определенных временных точках (по хронометру!). Таким образом, на каждой секунде времени что-то определенное должно произойти.

Но как этот детерминизм согласуется с принципом алеаторической свободы? Алеаторика у Кейджа появляется позже. Иногда она выражается в цепочке словесных указаний, которые можно трактовать и так и эдак, но преобразовав которые, исполнитель получает достаточно жесткую композицию. То есть первоначальные правила абсолютно алеаторичны, тогда как конечный результат очень жесток. Кейдж считает, что важнее сам процесс, чем результат. Он словно бы не делает выбора, а задает вопросы, и, кроме того, такой подход к материалу, когда все равноценно, означает, во-первых, то, что практически его сочинения перестают быть авторскими и не должны нести отпечатка его личности (что вытекает из философии дзен), а во-вторых, после окончания этой композиции как бы ничего и не остается: он словно демонстрирует свои новые идеи на «ничто» (его любимое выражение). Если у любого другого композитора новые идеи фиксируются в каком-то определенном материале (Айвз, Мессиан), причем, поскольку материал индивидуален, он воспринимается как признак определенного стиля (ведь собственный материал здесь присутствует), то у Кейджа такого материала нет, причем сознательно нет. Поэтому его идеи, по его же мнению, являются как бы параметрами для воплощения «ничто».

Все это очень любопытно — прежде всего, влияние Востока. Но нет ли тут опасности, что под воздействием подобных импульсов западную культуру постигнет крах ее собственного «я», — получится нечто вроде одеяний голого короля? Ведь не секрет, что у многих творчество Кейджа вызывает именно такие подозрения?

Подобный вопрос был актуален лет сорок тому назад. Первые «нашествия» Востока действительно породили опасения такого рода, но затем выяснилось, что европейское мышление настолько прочно, что ему ничто не угрожает. Однако можно спросить: а что после Кейджа?

Для него самого вопроса тут никакого нет, поскольку он лично независим от результатов собственного творчества. Для нас же вопрос этот достаточно существен, по-видимому.]

Мне кажется, что тут, помимо Востока, мы наблюдаем доведенное до абсурда проявление западного рационализма, изобретательства и экспериментаторства.

Да, возможно и это, но не только. Кейджем владела идея совсем иная: не доведение до абсурда, не желание ниспровергнуть либо доказать что-то — тут другое. У него было стремление как-то объяснить человечеству: у тебя есть уши, ты должен слышать все. Ему, кстати, принадлежит забавный афоризм насчет того, что композиторы — самый глухой народ на свете, ведь они не слышат окружающего мира, поскольку окружены стеной из собственных звуков...

Мне хотелось бы попытаться связать ваш непосредственный контакт с музыкой Кейджа и вашу собственную эстетику исполнительства. Есть ли для вас принципиальная разница в решении проблем, скажем, интерпретации Моцарта и Кейджа? Иначе говоря, нужна ли драматургия в исполнении Кейджа? Конечно, и в этой музыке я ищу какие-то нити напряжения, хотя, признаться, не люблю слова «драматургия».

Если вы признаете у Моцарта театральность, то тут неизбежна ведь и некая драматургичность?

В этом смысле да, и поскольку музыка всегда нуждается в напряженных взаимоотношениях между своими частями и целым, то это, несомненно, необходимо и в музыке Кейджа. Я чувствую здесь и эмоциональные всплески, и вообще какую-то эмоциональную значимость. Скажем, переход из одного состояния в другое, от покоя к экзальтации...

Но ведь этого нет в тексте. Значит, приходится все это привносить. Может быть, это вынужденная экстраполяция каких-то качеств, которые на самом деле не имеют к Кейджу никакого отношения?

Да нет, я считаю, что у него как раз в тексте все главное сказано...

Мне интересна ваша реакция на подготовленный ролик, дающий неожиданные для пианиста звукотембровые «результаты»: ведь нотный текст в данном

слуге является обозначением совсем иных, непривычных звуковых феноменов. Так вот, есть ли в этом какие-то аналогии с теми ощущениями, которые вызывает в вас контакт со старинными инструментами, также весьма далекими по своим тембровым характеристикам от современного рояля?

Для меня тут нет никакой принципиальной разницы. Я считаю, что любой инструмент есть источник формирования звучаний, а также возможный передатчик каких-то моих намерений, ощущений. Для меня в подготовленном рояле нет ничего экзотического, странного. Я воспринимаю его абсолютно естественно.

То есть у вас нет такого чувства, что, скажем, музыка, на которой мы воспитаны с детства, — это «свое», а то — «чужое»? Ведь сам Кейдж предусматривает, что рояль у него становится как раз «загадочным»...

Для Кейджа было важно создать ансамбль ударных под контролем одного исполнителя — так и возник подготовленный рояль. Тут не надо искать какой-то особой философии. *Prepared piano* Кейджа естественен так же, как и обычный инструмент. Он не более и не менее «природен», чем любой другой.

Но тогда получается, что в искусстве нет и не может быть ничего экстравагантного, необычного. Все «естественно», и, значит, все обытно.

Я бы сказал, что наоборот: все обычное одновременно необычно. Звучание обычного рояля может показаться скучным, обыденным, но все ведь зависит от угла восприятия.

Я понимаю, вам кажутся странными мои вопросы, поскольку вы уже живете в этом мире, тогда как мой взгляд — это взгляд со стороны. Но ведь существует довольно распространенное мнение о кризисе современного музыкального языка, и Кейдж тут служит загастую одним из ярких примеров...

Да, я знаю, но у самого Кейджа не может быть кризиса, поскольку у него вообще нет этой проблемы «языка». Что касается меня самого, то я не могу, конечно, полностью идентифицировать собственные мысли с мыслями Кейджа, поскольку я не способен быть столь же последовательным, как он. Ведь я соприкасаюсь и с музыкой Моцарта, Бетховена, Шопена — и, значит, вынужден производить отбор средств, а следовательно, признавать их иерархию, таким образом отходя от философии Кейджа. И тем не менее, отвечая на ваш вопрос, хочу вновь заявить, что для меня появление каких-то новых средств

не рождает какой-то особой моральной проблемы, я адаптируюсь к любой новой манере. Не испытываю дискомфорта ни тогда, когда сажусь за верджинал XVI века, ни когда общаюсь с подготовленным роялем. Конфликт возникает лишь в тех случаях, когда я не чувствую, по тем или иным причинам, если можно так выразиться, «собственной правоты». И это случается отнюдь не в каких-то особых случаях; например, большие проблемы были у меня в Двадцати четырех прелюдиях Шостаковича, в пьесах Валентина Сильвестрова серийного периода. Неясности были и в позднем Шёнберге (пьесы ор. 33, которые я вначале играл, как бы не понимая). Так что не всегда все обстоит так уж просто...

А с тем связано ваше недавнее «возвращение» к романтическому репертуару?
Я бы не называл это «возвращением». Конечно, в детстве, в ЦМШ, я играл, как и все, романтику, но сознательная жизнь началась позднее, в консерватории. Так что во многом это не возвращение, а начало. Я не уверен, кстати, что мое исполнение Шопена так уж необычно...

Уверяю вас, что это звучало далеко не традиционно.
Может быть, так случилось потому, что я взялся за музыку, достаточно далекую от моего музыкального темперамента?

Значит, вам пришлось здесь идти по пути отказа, скажем, от изощренной артикуляции, которую вы так удачно применяете в Моцарте. Пришлось, наверное, менять что-то и в способах трактовки инструмента. Мне даже показалось, что вы пришли к Шопену как к музыке не менее своеобразной, чем музыка Кейджа...

Отчасти — да. Мне очень важно, чтобы я чувствовал себя комфортно в той музыке, которую я играю. Если я ощущаю себя как рыба в воде в каких-то современных сочинениях, и там предметом дискомфорта могут быть лишь какие-то технологические проблемы, то в романтике главная задача — в области эмоциональности, сердечности. И это получается далеко не всегда, поскольку здесь новый для меня тип звука. Мне хотелось почувствовать рояль как инструмент очень податливый, способный не на воплощение, скажем, конструкции, графики музыкальной ткани, а на воплощение каких-то очень нюансированных звучаний — от самых ласкающих и еле уловимых до грандиозных.

А разве в музыке XX века нет этого поразительного разнообразия состояний?
Конечно, есть, но эти звуковые состояния в музыке нашего столетия все же несколько абстрагированы от непосредственного переживания, как бы дистиллированы, что ли. А в Шопене именно непосредственное чувство должно проявляться постоянно. Нужна, если можно так выразиться, «ангажированность» в области переживания.

Именно это и явилось для вас проблемой?

В процессе исполнения разной музыки — Сильвестрова, Шуберта, вокальной лирики Стравинского в ансамбле с Викторией Ивановой — я попадал в состояния, когда чувствовал, что непосредственная эмоциональная настроенность влияет на результат, — мысль, которая раньше не была мне близка.

Считаете ли вы это обращение к романтике важным, принципиальным для себя или это скорее явление временное, своеобразный каприз?

Нет, отнюдь это не каприз, я продолжаю с большим удовольствием заниматься Шопеном. Мне кажется при этом, что от старинной музыки я не отойду и в дальнейшем. Опасаюсь только, что здесь может сложиться какой-то «усредненный» подход, из-за которого может исчезнуть аспект напряженности, дающий пульс любому творчеству.

Может быть, как раз из подобных опасений вы и обратились к романтике, так сказать, для обострения ситуации?

Нет, просто я почувствовал, что в романтической музыке я смогу использовать какое-то новое владение инструментом, воспользоваться иными средствами нюансировки, которые я не смог применить ни в современной музыке, ни в старой.

Именно это я и имел в виду. Ваш ответ подтверждает, что обращение к романтике — закономерный этап вашего творчества, и там вам многое суждено открыть. Может быть, вы сыграете когда-нибудь позднего Брамса...

Вот уж что мне совсем не хочется играть, так это позднего Брамса. Может, разве что ор. 117 — и то из-за какой-то «ностальгии». Первый концерт еще представляю, что мог бы сыграть, но не поздние пьесы, которые для меня представляют некую «копию» Хиндемита. А Шуман тем более не существует для меня как композитор, кроме песен или, например, Фантазии до мажор.

А почему вы не играете сонат Шуберта?

Просто не хватает на это времени. Я взялся как-то за Фантазию до мажор («Скиталец»), но подумав, что работа над ней займет уйму времени, бросил.

СОВРЕМЕННАЯ СИТУАЦИЯ НА ЗАПАДЕ: ОЩУЩЕНИЯ АПОКАЛИПСИСА ПОЧТИ НЕ ЗАМЕТНЫ...

Хотелось бы теперь затронуть тему, так сказать, социально-музыкальную. Меня очень интересует ситуация с русской музыкальной диаспорой в Европе. Поскольку вы отчасти являетесь одним из ее представителей, хотелось бы узнать о ваших ощущениях и том опыте, который принесли вам годы, проведенные вами в Париже.

Честно говоря, я в силу своего характера не особенно и стремился к тому, чтобы соприкоснуться с большим количеством людей, особенно с представителями старшего поколения — вроде Ростроповича или Ашкенази. Во Францию я попал лишь благодаря тому, что фирма *Erato* предложила мне контракт, который был заключен на пять лет и на пятнадцать компакт-дисков. Программа оговаривалась на начальной стадии, имелся в виду комплект сонат Моцарта, что было, конечно, связано с юбилейным 1991 годом. Директор компании интересовался музыкантом скорее необычного плана, не входящим в какую бы то ни было «обойму». Тем более ему подходило то обстоятельство, что я выступаю как исполнитель и на пианофорте, и на других старинных инструментах, и на современном рояле тоже. Интересовался он и современной музыкой, хотя, как известно, некоммерческие проекты с трудом могут быть реализованы: так случилось и здесь. Мне так же не удалось развернуться там в качестве клавесиниста — прежде всего из-за переполненности рынка подобными записями.

А разве рынок записей Моцарта не заполнен до отказа?

Записей Моцарта на старинных инструментах не так уж и много. Существуют записи Бадуры-Скоды, Малколм Билсон сделал несколько дисков на *Hungaroton*, появилось кое-что в Бельгии. Но все равно это только начало. Одновременно с этим я попытался «пробить стену» в Голландии — «бастионе» аутентичности — и, надо сказать, не без

успеха, благодаря усилиям моего импресарио Здислава Супежа (он родом из Польши). Там же в Голландии я сыграл шубертовскую, затем шопеновскую программы на Стейнвее и Эраре. Компания *Erato* этим заинтересовалась, поскольку такими вещами — осуществлением аутентизма уже в романтическом репертуаре — пока мало кто занимается. Сейчас даже очень известные пианисты начинают увлекаться подобными идеями: например, Андраш Шифф записал в зальцбургском доме Моцарта ряд его сочинений. Восходящая звезда в этой области — голландец Роналд Браутигам.

В сфере аутентики вы оказались как бы на гребне новой волны?

Может быть и так, потому что я и был одним из зачинателей этой «волны». Дело, разумеется, не ограничивается лишь фортепианными интерпретациями. Например, появились интересные записи дирижеров Норрингтона и Гардинера с сочинениями Берлиоза.

А в тем тут проявилась аутентичность?

В оркестровых инструментах прежде всего. Даже в группе струнных за последние 100–150 лет произошли очень большие изменения, касающиеся струн, настройки, приемов игры; конечно, совершенно изменились духовые, ударные. Понятное дело, сами по себе инструменты еще ничего не решают, важно, как исполнено. И в этом плане довольно часто бывают провалы.

Я недавно слышал запись сонат Бетховена, сделанную одним бельгийским пианистом на бетховенском рояле. Надо сказать, звучало скучновато.

Разумеется, есть много неравноценного. Но, с другой стороны, пока существует мода, тяга к подобным вещам, издержки наравне с удачами неизбежны. Кстати, в области традиционного музицирования тоже ведь немало скучного. В этом смысле, по-моему, нет принципиальной разницы.

Были ли у вас творческие контакты с такими «зубрами» аутентизма, как, скажем, Арнонкур, Брюгген?

Дело в том, что, попав на Запад, я почувствовал свою неспособность «тусоваться» в определенных сферах. Наверное, потому и не возникли связи, которые могли бы стать плодотворными. Кроме того, Арнонкур — это такая же суперзвезда, как, скажем, Зубин Мета: к нему так

просто не подойдешь. Надо учесть и специфику возникновения творческих проектов на Западе. И Арнонкур, и Брюгген сотрудничают, в основном, с музыкантами, предлагаемыми им агентами фирм грамзаписи, с которыми постоянно имеют дело. А сами они не особенно и выбирают солистов. Например, когда Брюггену предложили сыграть клавирные концерты Баха с Андреем Гавриловым, он согласился, хотя Гаврилов к аутентике не имеет никакого отношения. Правда, как раз с Брюггеном мне все же удалось недавно договориться об исполнении одного из концертов Бетховена либо Моцарта (на выбор). Правда, речь идет об обычном, а не аутентичном рояле. А в общем, все здесь (как, впрочем, и везде) связано так или иначе с удачными контактами с нужными людьми. Я же слишком «увяз» в исполнении на старинных инструментах, да и с агентами мне вначале не везло. Французские агенты, как правило, вообще не имеют выходов на самые верхи. В Германии же у меня до сих пор нет хорошего агента.

Интересно узнать о самогуэвствии русского музыканта, оказавшегося в колоссально организованном пространстве концертного бизнеса. Ощущали ли вы, например, что вас хотят оттеснить как конкурента?

Отчасти. Конечно, я сразу ощутил присутствие имен, на которые сориентирован весь тамошний исполнительский мир. И поскольку звезд много, а встать на их уровень сразу невозможно, то за это положение приходится бороться. Особенно трудно найти человека, который будет тебя продвигать. Просто делать записи недостаточно. Тут многое имеет значение, скажем, удачное попадание в определенный общественно-политический контекст, на чем сыграло немало наших эмигрантов предыдущей волны (сейчас этот прием уже не срабатывает). Или — широкая реклама, сделанная твоей фирмой.

Вот меня и удивляет, что Erato не продвигала вас в достаточной степени.

Это и для меня самого несколько странно. *Deutsche Grammophon* в этом смысле куда расторопнее. Эта фирма вообще славится умением сделать звезду первой величины из избранного ею музыканта. Приведу в пример историю с бывшим петербуржцем Угорским, который был этой фирмой вознесен как феноменальное открытие (перед тем он в качестве беженца тихо сидел на частной квартире в Берлине). В данном случае сразу было выпущено не что-нибудь, а бетховенские Вариации на тему Диабелли, причем параллельно велась мощ-

ная рекламная кампания, выдвижение на самые престижные фестивали и так далее.

Мне трудно судить о том, как играет Угорский, я не слышал его ни «живьем» в Петербурге, ни в записи. Но вот возьмем другой пример — по-настоящему ярко одаренного музыканта, — Александра Рабиновича. Состоялась бы у него хоть какая-нибудь карьера, если бы не поддержка Марты Аргерих?

Наверняка нет.

Может быть, причина относительной вашей неудачи в том, что вы были недостаточно лояльны к тамошним «воротилам»?

Да нет, просто я недостаточно «крутился». Я, честно говоря, ожидал, что фирма сама организует какие-то интервью, какое-то общение, но она этого не сделала. К тому же, будучи одной из крупных компаний во Франции, *Erato* все-таки не принадлежит к наиболее мощным на международном рынке. Хотя в ее активе такие известные артисты, как, например, Баренбойм или Тон Коопман, но первый сделал вначале хорошую карьеру на *Deutsche Grammophon*, а второй на *Philips*. Был у *Erato* короткий контакт с Рождественским и Постниковой и больше, наверное, ни с кем из наших артистов.

И все-таки не вели же вы там жизнь анахорета, были какие-то и общения с коллегами. Меня интересуют прежде всего контакты с нашей диаспорой. Каковы ваши впечатления о ее жизни в целом?

Тут все очень и очень по-разному. Например, Гидон Кремер — наверное, единственный из скрипачей, кто может себе позволить играть все, что угодно: его рейтинг сейчас выше любого другого скрипача во всем мире. Это проявляется хотя бы в том, что со своими весьма необычными программами он может выступить там, где иному предложат разве что Концерт Чайковского. И хотя в определенной области мы с ним движемся «параллельными» курсами, пересечься в творческом плане нам, к сожалению, не удалось. Даже во время моих выступлений на его фестивале в Локенхаузе творческого контакта не получилось: дело в том, что Кремера абсолютно не интересует область аутентизма, которой я отдал много сил.

Вы, наверное, помните его приезд сюда с Валерием Афанасьевым: более несхожих по музыкальному темпераменту людей трудно себе представить. Однако они

немало музицировали вместе по всему миру. Кстати, мне хотелось бы узнать ваше мнение и об Афанасьеве.

Конечно, я знаком с ним, мы встречались у него дома в Версале. Я слышал у него Шуберта — в Москве, в тот самый приезд с Кремлем. Это было очень сильное впечатление: его ощущение огромного пространства, которое распахивается в некие иные измерения, и одновременно какая-то «олитературенность».

Даже независимо от того, знаешь ты или не знаешь о том, что он пишет романы?

Да, в самом звуке какая-то скрытая сюжетность. Самое главное, как мне кажется, — его новое, акустически раздвинутое пространство, его «остановки», «провалы» в последовательном развитии музыки — все это очень интересно. Он открыл для себя внутреннее напряжение музыкальной ткани, как бы растянутой во времени, явно основанной на ощущениях, скорее даже не чисто музыкальных, а сценически-театральных, на театральной пластике, может быть. Афанасьев вообще мыслит очень по-актерски. И, мне кажется, его презентация шубертовских сонат — это, прежде всего, «актерские» воплощения неких образов. Не случайно он в последнее время стал проявлять себя прямо сценически — в «Картинках» Мусоргского, в Джордже Краме и так далее.

Как вам кажется, нет ли тут — пусть бессознательного — продолжения рихтеровской линии в исполнительстве?

Абсолютно нет. Рихтер ведь гораздо более строг в отношении времени, да и звук у него совершенно иной. Так вот, в последнее время мне кажется, что Афанасьев начинает уж слишком широко экстраполировать такой стиль. И это не всегда бывает удачно. Например, в записи поздних пьес Брамса. Постоянное пребывание в столь элегическом состоянии начинает приедаться. Остается, конечно, невероятное мастерство звука, невероятная пластика фразировки, не теряющая своих очертаний даже при весьма расширительно трактуемых паузах. Но получается, что уже за музыкой как таковой перестаешь следить, музыка становится в определенной мере материалом, объектом его импровизаций. И вроде бы уже все равно, каким материалом пользоваться — брамсовским, бетховенским, каким-то еще. На самом деле музыка существует все-таки в бесконечно разном числе состояний.

Какова роль Афанасьева в парижской музыкальной жизни?

Дело в том, что основная, богатая буржуазная публика все-таки более склонна к тривиальному, нежели экстравагантному, и это предопределяет роль Афанасьева в качестве интересного «маргинала», не более того. Мир западной музыкальной индустрии несомненно строго консервативен. Менеджеры, фирмы звукозаписи создают лишь некую видимость разнообразия. Может быть, экстравагантность труднее «продать» просто потому, что она непредсказуема и принципиально нестабильна.

Но ведь авангард на Западе — при всех его экстравагантностях — тоже пользуется той-то поддержкой, особенно в Германии?

В этом есть определенный престиж, но здесь ведь имеется в виду далеко не массовая и вовсе не определяющая основных тенденций рынка аудитория.

Давайте вернемся к аспектам вашей собственной творческой жизни на Западе.

Пытались ли вы там реализовать себя как интерпретатор новейшей музыки?

Да, я стремился что-то сделать и в этой области. Сыграл на нескольких фестивалях в Голландии сочинения Губайдулиной. С переменным успехом пытался пропагандировать Сильвестрова, практически неизвестного на Западе (записал на *Erato* компакт-диск с его фортепианными произведениями). А вот на берлинском фестивале, где я рискнул выступить с премьерой его нового сочинения, получился настоящий скандал.

Что это было за сочинение?

Совершенно новое сочинение для фортепиано с оркестром, «Метамузыка». Публика не приняла его, совсем не приняла. Причем как раз та публика, которая шла именно на авангардный концерт и вроде должна была быть ко всему готова; но дело-то в том, что последние сочинения Сильвестрова — это уже не авангард, но скорее поставангард. Кстати, и внутри авангарда существует своя рутина, свой махровый академизм, и утвердить здесь какое-то новое имя невероятно сложно. К тому же конъюнктура того или иного направления на Западе весьма изменчива. Мне кажется, что если бы лет десять тому назад «Тихие песни» или «Китч-музыка» Сильвестрова стали там известны, то это сделало бы автора знаменитым. А сейчас время вроде бы ушло.

Вообще, надо сказать, взаимоотношения авангарда и поставангарда отнюдь не безоблачны, здесь хватает взаимного неприятия. Хотя есть и показательные исключения: в прошлом году Булез (как известно, один из столпов авангарда, его «классик») исполнил в своем концерте сочинение Стива Райха. Беда, однако, состоит не в борьбе эстетических позиций, а в том, что последняя на практике подменяется конкуренцией, связанной с чисто коммерческими целями. Существует не «война буффонов» между собой, а борьба за рынки сбыта музыкальной продукции — это далеко не одно и то же.

*Как вам вообще представляется сегодняшняя ситуация в композиторском творчестве? Возьмем, например, популярность *minimal art*. На мой взгляд, это направление трудно развивать куда-то дальше, я не вижу здесь возможностей эволюции.* Здесь есть большая проблема. Такие композиторы, как Филип Гласс, Арво Пярт (пользующийся в последнее время большим успехом), остаются в этом кругу, втянув в него широкие массы слушателей. Но, согласен, трудно ожидать на этом пути какое-то новое качество. Сейчас приходит поколение постминималистов: возможно, оно найдет какие-то свои решения.

Однако есть композиторы, пишущие и сегодня «сложно», например, Губидулина. Надо сказать, что «сложность» и «простота» сегодня могут трактоваться только в сугубо закавыченном виде. Впрочем, это обширная тема, на которую более уместно рассуждать все-таки не исполнителю, а композитору. Например, зададимся вопросом: сложен ли Шнитке, чья музыка достаточно легко и широко воспринимается как на Западе, так и у нас? Более того, его творчество стало своего рода эталоном такого, что ли, «обобщенного», «расхожего» музыкального языка конца XX столетия. Ему, пожалуй, как никому другому удалось выразить, что называется, саму формулу современной музыки. Кстати, замечу, что своим успехом Шнитке в немалой степени обязан и когорте наших талантливых исполнителей — Рождественскому, Кремеру, Кагану, Гутман, Башмету и другим.

Вообще же, если несколько схематизировать реальную сложность ситуации, можно заметить, что сегодняшняя музыка любого направления стремится к большей контактности, доступности восприятия. Композиторы, даже такие, как Ксенакис, Пендерецкий, в последнее время сильно упростили свой музыкальный словарь.

А как быть с Галиной Уствольской, которую вы, я знаю, тоже стремитесь пропагандировать? Она, по-моему, никогда не шла навстречу тому бы то ни было.

Потому ее музыка, наверное, никогда и не получит широкого распространения. Именно в силу своей какой-то локальной очерченности. Тем не менее, это композитор несомненно высокого ранга. Есть и другие композиторы, «открытые» лишь в последние годы. Например, Нанкэрроу — американец, живущий в Мексике. Он начал писать с тридцатых годов. С сороковых годов он сочиняет только на пианолах, отказавшись от всех других инструментов. Нанкэрроу был «открыт» в семидесятые годы, и кто-то, кажется, Лигети, сказал, что это крупнейшее явление XX века.

К какому стилю можно отнести его музыку?

Трудно определить. Для него характерны головоломные ритмические кунштюки. В основном, это каноны сложнейшей организации — зеркальные, ракоходные, каноны с увеличением, скажем, в $5/7$ и тому подобное. Музыка эта сначала ошеломляет, но потом, честно говоря, приедается. Дело в том, что объем пианольного ролика ограничен шестью-семью минутами, не больше.

Почему же композитор не продлевает все это с компьютером?

Он предпочитает именно тот путь, который избрал. Открытием своего рода явилась и Третья симфония Гурецкого — удивительно простая по языку. И все же определенная исчерпанность такой музыки делает ее дальнейшую судьбу проблематичной.

Наконец, хотелось бы узнать ваше мнение о западной публике и — шире — о духовной ситуации на Западе в сравнении с нашей публикой и нашей ситуацией.

Конечно, везде есть слои, наиболее глубоко воспринимающие все, что происходит, понимающие трагедию, которая разворачивается в современной культуре.

Мне казалось, господствующий сегодня оптимизм западной культуры абсолютно непробиваем.

Это даже не оптимизм, это некая материальность, заставляющая всякое удачное открытие эксплуатировать до предела, до изнеможения. Так или иначе, правильно было бы сказать, что ощущения апокалип-

сиса на Западе почти не заметны — во всяком случае, не они определяют основные тенденции музыкального развития. Люди в целом достаточно беззаботно относятся ко всему, что происходит. У нас же, в силу жизненных обстоятельств, музыканты всегда были чем-то вроде реализаторов религиозно-душевной константы, тогда как на Западе музыка сейчас — лишь одна из разновидностей нормального наслаждения жизнью, а отчасти — и социального престижа. Отсюда стремление к удобству и совершенству исполнения, недоверие или отрицание всякой «корявости». Между прочим, и у нас аналогичная тенденция набирает силу. А ведь если мы вспомним крупнейших наших исполнителей прошлого — все это были люди, переживавшие каждым своим звуком драму жизни: Софроницкий, Юдина, Гилельс. Да и на Западе были такие исполнители. Новое же поколение живет иначе. Скажем, Марта Аргерих, у которой главный фактор «излучения» — феноменальное владение фортепиано, ослепляющее само по себе. В какой-то мере Запад несомненно поражен болезнью нормативности, усредненности и «перекормленности».

Вы играли во многих странах. Есть ли ощущение большего или меньшего контакта — в зависимости от национальной аудитории?

Контакт определяют очень многие обстоятельства — зал, определенная программа. Пожалуй, наша публика более жадно вбирает в себя музыку со сцены. Ближе к нашей — публика в Финляндии. В целом же, на Западе восприятие куда более рационально, слушают внимательно, но как бы не участвуя в происходящем. Западная публика приходит в зал с уже определенной установкой, заданной через рекламу, она просто верит тому, что написано в программке. Неожиданностей быть не должно. Некоторые исполнители, вроде Афанасьева, стремятся все это разбить. Но «разбить» нельзя: ведь здесь — основы западной культурной ментальности.

КРАТКИЙ ВЗГЛЯД В ПРОШЛОЕ

Хотелось бы, чтобы вы в заключение нашей беседы поделились воспоминаниями о своей первой учительнице Анне Даниловне Артоболевской. Ведь это был выдающийся педагог и человек.

Начну от противного. Был момент, когда мое доверие к ней как к педагогу несколько подорвалось. Это случилось в восьмом классе: я почувствовал, что существуют вещи, на которые она не способна отозваться. Может быть, это просто означало, что я перерос ее в каком-то смысле, перерос не уровень ее преподавания, а горизонты ее интересов. Естественно, по-прежнему дорогой оставалась для меня общая атмосфера в классе Анны Даниловны. Она была человеком очень умным и трезво оценивала свои возможности, что бывает, кстати, далеко не всегда. Уже тогда Анна Даниловна водила меня к Генриху Густавовичу Нейгаузу, к Льву Николаевичу Наумову — в те годы ассистенту Нейгауза, а ныне профессору. С Наумовым я познакомился даже еще раньше, классе в пятом, когда Анна Даниловна болела. В самом начале шестидесятых годов она очень удачно подготовила меня к Всероссийскому конкурсу. Тогда я был в седьмом классе, играл Четвертый концерт Рахманинова. Занималась она чрезвычайно скрупулезно, обращая много внимания на технологию, к интерпретации же относилась достаточно свободно. Была бесконечно увлечена процессом «внедрения» музыки в ученика. Придумывала игры, стишки, помогающие запомнить счет. Очень хорошо достигала освобождения рук и вообще освобождения от всяких комплексов. Все мы воспитывались словно бы в атмосфере постоянного праздника и острого интереса ко всему. У Анны Даниловны дома устраивались концерты, играли много ансамблей, даже ставили оперы. Споров относительно репертуара обычно не было. Помню только, что в третьем классе она запретила мне играть Концерт Грига — из-за его трудности. То же было и с Четвертым Рахманинова, который в итоге я все же сыграл на конкурсе. Тем не менее, разрешила довольно рано играть этюды Шопена.

Были ли вы в то время знакомы с Юдиной?

Да, Анна Даниловна познакомила меня и с ней, водила меня на все ее концерты. И что касается моего интереса к современной музыке, то это скорее влияние Юдиной. Первое время я, видимо, жутко подражал ее исполнительской манере. И это заметила Анна Даниловна. Однако она умела быть деликатной и не вмешиваться. Помню, что играл самостоятельно выученные две современные пьесы, и она только постаралась смягчить ту жесткую *attacca*, которой я тогда увлекался. В десятом классе сыграл Концерт Стравинского (мне аккомпанировал Женя Королев), а чуть раньше — пьесы из ор. 19 Шёнберга.

Это было, по-моему, на каком-то зачете. И, надо сказать, Анна Даниловна не препятствовала этому.

А сочинение музыки вас не увлекало?

Одно время я занимался композицией у Алексея Васильевича Парусинова, затем у Льва Николаевича Наумова. Потом это само собой прошло.

Как вы ощутили себя, поступив в класс Генриха Густавовича Нейгауза?

Поначалу эта атмосфера была для меня совершенно чуждой. Собственно говоря, решение о поступлении к нему в класс было принято не мной, а Анной Даниловной. Ходил я к Нейгаузу мало, боялся его. И поэтому прошел с ним немного — Первую сонату Скрябина, две рапсодии Брамса, пару сонат Гайдна и некоторые обработки Баха-Бузони. Показывал ему и современные пьесы. В отношении Гайдна и Баха он принял все как есть, ограничившись несколькими замечаниями. Скрябиным же и Брамсом занимался очень интересно. Надо сказать, что у меня тогда был такой «переходный» период, когда я себя чувствовал на людях очень скованным. Отдаться полностью игре было для меня тогда невозможно. Свобода достигалась через дикие усилия. Отсюда, наверное, и споры, и даже конфликты, иногда возникавшие, когда я показывал вновь выученные сочинения Наумову.

Ну, а позднее вам все же удалось найти с ним общий язык? Ведь после смерти Нейгауза он стал вашим основным педагогом?

Постепенно, и это случилось далеко не сразу, я понял, что все, что говорил Лев Николаевич, было правильным, верным, нужным. Особенно в отношении звука. Я старался пройти через какие-то искусственные сложности, а он показывал пути наиболее простые. Я пытался при этом все решать «через голову», воспроизводить то, что хотел бы слышать, а не то, что реально слышал. Все это часто диктовалось чисто умственными намерениями, спонтанным же ощущениям я просто не доверял. А Наумов советовал, например, делать звук «пушистее», «размазаннее», стремился привить как бы прямую передачу от чувства к реализации, так, чтобы реальность нашла отзвук в твоём сердце, а я этого механизма никак не мог воспринять. Некоторые нюансы в Моцарте или в Гайдне, к которым он призывал, казались мне тогда слишком романтичными для этих стилей. Я упорно стремился к своего рода скупости. Мне

казалось неприличным сделать какой-то жест, выразить то или иное чувство, все это представлялось мне тогда «раздеванием», что ли. Теперь я смотрю на это совсем иначе. Льву Николаевичу я обязан тем, что он все же пробил эту брешь, подготовил меня к конкурсу, причем так основательно, что это привело впоследствии к самым хорошим результатам и, хотя и после конкурса рецензенты продолжали меня воспринимать как пианиста «интеллектуально-рассудочного» плана.

Мне в данном случае кажется очень важным ваше признание в том, что Лев Николаевич Наумов, хотя, возможно, он тогда и не вполне понимал, что с вами творится, все-таки «тащил» вас в нужную сторону — несмотря на ваше, по-видимому, достаточно упорное сопротивление. Ведь подобная «конфликтная» педагогика требует в равной мере и таланта, и мужества...

Именно так. Все мои «сопротивления» оказались сопротивлениями самому себе — что и угадал мой учитель. Во многом благодаря ему мой пианизм сделался разнообразным, говорящим, интересным, — при том, что чисто технологическими проблемами он почти не занимался. Зато поразительно вникал в артистическую, художественную сторону исполнения. Вообще, умение слышать себя со стороны, способность контроля и одновременно способность оставаться самим собой — все это очень трудно. Надо уметь быть раскованным, но не впадать в «публичность». Я считаю, что человек, играющий «на публику», неизбежно теряет контакт с произведением.

В вашей истории наиболее поражает необычная «траектория», в результате чего такие, казалось бы, несовместимые индивидуальности, как вы и Лев Николаевич, оказались достаточно близки друг другу.

Да, вообще многое со временем меняется. Вот, например, когда мы с Олегом Каганом и Натальей Гутман после большого перерыва решили сыграть какое-то из бетховенских трио (пятнадцать лет тому назад мы много играли вместе, и нам было удобно играть, мы хорошо понимали друг друга), то выяснилось, что у меня теперь совсем другое ощущение времени, и мне играть с ними стало очень трудно. Вообще, у каждого музыканта, наверное, есть своя сложная «траектория полета» в музыкальном пространстве. Летя в нем, мы то приближаемся друг к другу, то удаляемся друг от друга. Это, видимо, неизбежно. Важно лишь никогда не утрачивать вкус к подлинности...

1990–1994 гг.

ВАСИЛИЙ ЛОБАНОВ

Нот не должно быть

Часть I

А. Х. После смерти Баха, как мне кажется, можно наблюдать более или менее постоянное «прораствание» баховских принципов в области гармонии, полифонии, ритма и так далее почти во всей последующей европейской музыке. Своеобразной кульминации этот процесс достигает у Веберна. И если попытаться выстроить эволюцию европейской музыки по условной оси «Бах — Веберн», то можно ли представить ее, в частности, как проявление глобального конфликта между реализацией формы, основанной на линейных связях, и формы, базирующейся на функционально-гармонических соотношениях, или, проще говоря, конфликта между горизонталью и вертикалью?

В. Л. Прежде всего, я не совсем согласен с правомерностью такой постановки вопроса. На мой взгляд, после Баха образовался некий разрыв в музыкальной эволюции. Это станет особенно ясно, если мы попытаемся сравнить творческие методы Баха и Бетховена. Лучше, конечно, начать с более ранних венцев. То, что Гайдн знал Баха мало, — общеизвестно. Невероятное полифоническое мастерство Моцарта — вещь скорее чисто технологическая, а не «идеологическая», его полифония базируется даже не на баховских принципах, а на традициях старой итальянской школы, хотя, в отличие от итальянцев, она не так тесно связана с церковью, с религиозным сознанием. Но самый большой контраст Баху я вижу именно в Бетховене. С Бетховена композиторы начали сочинять, декларируя свое внутреннее «я», свое субъективное отношение к материалу. У Бетховена (а позднее у Вагнера) очень важным является присутствие какой-то субъективной идеи, воли. Быть может, здесь кроется отчасти и причина его отчасти неуспешных неудач в области фуги, структура которой как бы противопоставлена субъективному волеизъявлению...

Я вижу в позднем Бетховене как бы два контрастных начала. Одно направлено к реконструкции фугированного стиля баховского типа, что, как вы сказали, зачастую приводит к неудачам (хотя, мне кажется, там, где Бетховен ограничивается лишь элементами фуги, он приходит к блестящим результатам — например, уже в финале Шестой фортепианной сонаты). Вместе с тем, в поздний период у него возникает и иная тенденция — тяготение к колористике, к повышению роли тембра. Я отношу сюда почти всю Ариетту из ор. 111, многое другое в поздних сонатах, в Четвертом и Пятом концертах, ряд эпизодов в последних квартетах. Таким образом, у позднего Бетховена обостряются и «ретромотивы» (восходящие к Баху и даже к добаховской эпохе), и моменты тут ли не импрессионистического толка (особенно если вспомнить, скажем, триаду последних сонат в интерпретации Рихтера).

Тут, может быть, дело в том, что Бетховену практически пришлось многое как бы начинать заново. Ведь в каком-то смысле Моцарт завершил развитие музыки. Чтобы продолжать дальше, нужны были некие сверхусилия, сверхсредства и эксперименты в самых разных областях. Что касается позднего бетховенского периода — последних квартетов и сонат, — то, мне кажется, эта ветвь для своего времени была все-таки, к сожалению, тупиковая. Мне думается, что никто ее не продолжил, и там до сих пор масса загадок и тайн. Связано ли то лишь с глухотой композитора или нет, но он ушел в такую область, куда за ним никто не осмелился пойти: я говорю о парадоксальных сочленениях в конструкциях его последних произведений, которые можно смело даже сейчас считать авангардистскими, особенно с точки зрения формы. Но есть и другая сторона: например, в Тридцать второй сонате Бетховен нашел идеальное завершение цикла, выйдя туда, куда, возможно, ему всю жизнь хотелось выйти, — в абсолютно объективную, безличностную сферу, где царит чистый поток музыки. Там, конечно, масса всего происходит, и все же там нет каких-то специально придуманных «интересных» вещей.

Тридцать вторая соната, разумеется, неистерпаемая тема. Но, по-моему, вы уходите от обсуждения роли тембра. Ведь эта тема в условиях фортепиано нагинаяет свое существование как раз с Бетховена.

Для меня понятие тембра не является таким уж специфически интересным. Я не считаю его первостепенным формообразующим средством. С точки зрения оркестрового мышления мне ближе те композиторы, у которых тембровая сторона не так «слышна», то есть тембр

идеально соответствует музыкальной мысли и не выпячивается на первый план. Поэтому я — вслед Стравинскому — предпочитаю Чайковского Римскому-Корсакову, а Малера — Рихарду Штраусу. Если же говорить о фортепианных тембрах, то трудно предположить, что именно искал Бетховен. Не думаю, чтобы он намеренно стремился к каким-то новым тембрам: скорее, просто слышал специфические звучания, скажем, в крайних регистрах фортепиано, без середины. Конечно, они дают и особый тембральный эффект. Но прежде всего я вижу здесь эффект структурный, смысловой: разрыв как некая бездна. Или эффект одиночества, или сходного психологического состояния. Вот это внутреннее содержание и находит свое выражение в том, что вы относите к тембровым аспектам бетховенской музыки.

Так или иначе, пусть бессознательно, но Бетховен открыл ощущение краски как структурного элемента композиции. По Курту (имею в виду его книгу «Основы линейного контрапункта»), процесс нарастания красочности был вполне планомерным. Натавшись в эпоху венец, он шел к Вагнеру, Малеру...

Я не считаю этот процесс таким уж планомерным. Например, у Шумана красочность почти совсем не наблюдается. Брамс не обращал, можно сказать, никакого внимания на эту сторону музыки. Вот у Листа она безусловно важна. Также и во французской школе: начиная с Берлиоза, красочность применяется весьма широко и находит высшее проявление у гениального Дебюсси. А в немецкой музыке это качество никогда, по-моему, не было основным, ведущим. У Малера, предположим, при всей красоте и тембральности оркестра господствуют все же не тембры сами по себе, а новые эмоционально-духовные состояния. И поскольку они новые, то в числе прочего соответственно должны быть и темброво выражены. Кстати, у Баха тембровая сторона музыки тоже иногда очень важна. Я вспоминаю высокие трубы в начале Рождественской оратории. Там просто потрясающие эффекты. Литавры, флейты и высокие трубы — абсолютно уникальный и совершенно индивидуальный тембровый прием. Или те же флейты, играющие параллельными секстами в арии из Магнификата. Затем, например, в «Страстях по Матфею» все реплики Христа в речитативах звучат на выдержанных аккордах струнных. А когда Христос оказывается на кресте — в этот момент струнные исчезают, ведь Бог его покинул: разве это не потрясающий тембровый прием?

Да, об этом писал еще Швейцер.

Я бы рискнул сказать, что в вокально-оркестровых вещах для Баха тембры, а также и гармония играли колоссальную роль. Ошибочно недооценивать эту сторону его музыки. Другое дело, что самих тембров в распоряжении композитора было не так уж много. Тем не менее, приведенные примеры достаточно красноречивы. Что касается вашей исходной дилеммы или дихотомии, то я бы предложил несколько иной ее вариант: линейность и статуарность. Линейность, грубо говоря, — это когда время движется, а статуарность — когда оно, так сказать, не движется. Сходная оппозиция: кино и живопись. Допустим, Шостакович — это явное «кино», Прокофьев же в большей степени ассоциируется с живописью. Дебюсси — почти всегда живопись (есть и немногие исключения, вроде «Острова радости»).

В истории музыки случались такие важные моменты, когда кто-то вдруг начинал слышать иное течение времени. И здесь первым, конечно, я бы назвал Бетховена. С одной стороны, он услышал время драматическое, насыщенное событиями, с другой стороны, в позднем его стиле наблюдается и стремление возвратиться к баховскому ощущению музыкального времени, к статике и бессобытийности. То же — у Вагнера во Вступлении к «Золоту Рейна», построенном на одной-единственной гармонии. Парадоксальным образом у Вагнера же в «Тристане», например, — колоссальная драматизация, когда он как бы рассматривает время в микроскоп, различая мельчайшие повороты. Трудно объяснить, что такое время вообще и время в музыке в частности. Хотя для музыки это понятие незаменимо. И по-моему, тембральность, сонористичность, которые столь обращают на себя внимание в XX веке, есть, прежде всего, следствие особого слышания времени. Скажем, у Веберна тембральность, как я считаю, — мнимая, в его распоряжении как бы уже электронный микроскоп, для него мельчайшая частица времени становится объемной. На самом деле тут рождается новая линейность, мы имеем дело с горизонтальным ощущением вертикали. Ведь серия — такая вертикаль, где интервалы как бы цепляются друг за друга и не стремятся к обязательному образованию аккордов. Таким образом, веберновская «колористика» идет от того, что время расчленено на мельчайшие доли, и каждая из этих долей совершенно самодостаточна.

Если мы продолжим движение вдоль нашей воображаемой оси, то одной из наиболее значительных фигур между Бахом и Веберном окажется, безусловно, Брамс. Вместе с тем, как вы уже сказали, колористика его в целом не затронула...

Тут лучше сразу говорить одновременно о двух композиторах: о Вагнере и о Брамсе. Как бы то ни было, но и Вагнер «возвращался» к Баху, потому что в его бесконечной мелодии есть нечто родственное баховскому линейному стилю. По-моему, существует общность между некоторыми баховскими *Adagio* и мелодическими процессами у Вагнера.

Может быть, тут только внешнее сходство? Ведь Вагнер исходил скорее из принципа Sehnsucht (буквально — томление), связанного с позднеромантической эстетикой.

Это, конечно, сложный вопрос. Вот у Брамса куда большую роль играет сама баховская техника полифонического соединения голосов (особенно в крупных сочинениях, вроде «Немецкого реквиема»). Но что еще более важно — это отношение и Баха, и Брамса, и Вагнера к вечности, точнее к бесконечности. У Баха все естественно. Он ничего не вычислял, полифония была для него совершенно природной средой. Это баховская загадка: я не понимаю сейчас, в XX веке, как такое было возможно. Боюсь показаться самонадеянным, но я понимаю, как сочинял Бетховен, — пусть на своем уровне, но мне понятна методология его творческого процесса. То же могу сказать и о Брамсе. Другое дело, что Бетховен или Брамс — это Джомолунгма, а я стою лишь у подножия горы, но в какой-то мере представляю путь наверх, а в баховском случае я просто не вижу, как туда попасть: его техника для меня остается тайной. И мне кажется, Бах относится к вечности так, как сама вечность к себе относится, то есть для него этой проблемы вообще не существует.

Кстати, вот в чем еще я вижу кардинальное различие между Вагнером и Брамсом. Вагнер чувствовал бесконечность, ее бездны, но удел человеческий, если можно так выразиться, был ему более внятен и близок. Брамс же как бы предпочитает бездны и вовсе не видеть. Такое впечатление, что у него есть над ней свой «золотой мост», и он с величайшим благородством и спокойствием по этому мосту переходит. Я имею в виду прежде всего зрелый стиль Брамса. И если, исходя из этих различий, возвратиться к главной теме нашего разговора, к соотношениям между линейностью и статуарностью, то становится очевидно, что и Вагнер, и Брамс — каждый по-своему, — были пе-

реходом от Баха к нововенцам. (Правда, для окончательной передачи этой генеалогии потребовался Малер). От Брамса тут невероятная технологичность, отсутствие лишних нот, колоссальная проработанность всей фактуры — то есть то, что у нововенцев стало просто техникой, тогда как у Брамса было естественным слышанием музыкальной ткани. В эстетическом плане благородство Брамса унаследовал более всего Веберн. От Вагнера же идет прежде всего психологическая линия «самокопания», он-то ведь и начал строить все эти «микроскопы». Но, повторяю, без Малера никакой нововенской школы не могло бы быть.

Как вам представляется, сыграл ли на этом пути свою «отвлекающую» или иную роль Дебюсси? В частности, возможно ли было рождение Klangfarben без Дебюсси?*

Мне кажется, принцип *Klangfarben* у Шёнберга и стиль Дебюсси — вещи взаимоисключающие. Дебюсси — композитор-живописец прежде всего, композитор «состояний». Его оркестр и его фортепианная фактура — это текучесть единого. Он долго использует одну фактуру, одну краску, а затем так же долго переходит к другой. Для него расчленять звуки на отдельные составляющие противопоказано. Принцип *Klangfarben* — в разорванности тембровых «пятен», что, кстати, у Баха совершенно отсутствовало. И если говорить об этой стороне вопроса, о текучести или разорванности музыкальной ткани, то, выходит, Дебюсси гораздо ближе к Баху, чем к Шёнбергу и вообще к нововенцам. У Баха тоже ведь примат «состояний». В принципе, одно произведение у него несет одно состояние от начала и до конца. Уже в самой теме все заложено, а дальше, так сказать, только подбрасывается уголь в топку, но паровоз продолжает ехать на одной скорости.

Это все так, но для Дебюсси характерен и принцип subito, точнее, принцип открытой, разомкнутой формы. Например, во многих прелюдиях. И тогда скорее возникает параллель с Бетховеном, чем с Бахом.

По-моему, стиль Дебюсси прежде всего ассоциируется не с этим. Вспоминаются, например «Сады под дождем». В большинстве его со-

* *Klangfarben* (нем.) — тембр, буквально «звуковая краска». *Klangfarben-Melodie* — «тембровая мелодия», термин, введенный Шёнбергом, означающий тембровую перекраску ведущего голоса.

чинений все-таки господствует единство состояния. Конечно, там есть и другая линия — жанровая, юмористическая, например, в «Менестрелях», «Генерале Левайне» и других сочинениях. Но все это в стороне от нашего разговора, совсем иное. Итак, нововенская школа при всей своей строгости построения формы опирается скорее на разорванность линий...

Может быть, следует исключить отсюда раннего Шёнберга?

Ранний Шёнберг еще не относится к нововенскому стилю. Это просто солидный эпигон Брамса, Вагнера, Малера.

Хотелось бы параллельно затронуть и вопрос о кризисе гармонии, заметном у многих композиторов на рубеже XIX–XX веков, кризисе, который, собственно, и привел к новым структурным идеям. Возможно, он и спровоцировал приступ «ностальгии» по Баху?

Все это уже давно и многими обсуждалось. Гармония стала чрезмерно субъективной, обнаружился тупик. Понадобились какие-то объективные границы. Ведь дело не обстояло просто так, что композитор решает: дай-ка я сейчас разовью гармонию... ах, боже мой, ее уж некуда развивать, придется с горя обращаться к полифонии! В действительности, если и был здесь какой-то определенный ход мысли, то скорее такой: мы запутались во все разрешающем хаосе, а это состояние для человека неприемлемо. Поэтому — долой хаос, да здравствует новый порядок, в данном случае додекафония, где каждая нота, можно сказать, вбита молотком на свое место. Потом оказалось, однако, что и порядок приводит к тупику, и мы наблюдаем сегодня принципиально новое положение дел.

Коснемся теперь судьбы отечественной музыки в связи с главной фигурой нашей беседы. На этапе от Глинки до Мусоргского всерьез говорить о влиянии Баха, наверное, не стоит. Но вот на этапе Стравинского, Шостаковича такой вопрос уже вполне правомерен.

Конечно, ведь сам Стравинский признавался, что Бах для него — идеал композитора. Удивительно другое: как ему удалось совместить баховское воздействие с национальными русскими чертами. В этом, наверное, одна из главных особенностей Стравинского, как и невероятная парадоксальность его мышления (если воспользоваться словами Шнитке). Стравинский удивителен еще тем, что в нем

содержатся как бы два композитора (другого такого примера в истории музыки, наверное, не найти). Один Стравинский — это «Петрушка», «Жар-птица» и «Весна священная», — тут яснейшая эволюция. После «Весны» можно было умереть и навсегда остаться в истории музыки. Однако он не умер, но стал писать совсем другое: «бахизмы с фальшивизмами», как выразился Прокофьев. Стравинский в каком-то смысле повторил эволюцию новонемецкой музыки, ведь «Весна» — гениальное сочинение, но это тупик, ибо там «все можно». Если бы композитор продолжал работать в этом стиле, то скоро оказалось бы, что нет границ и грозит опасность потеряться в хаосе неоформленной субъективности, когда брызжут темперамент, изобретательность, поскольку утрачен критерий того, что можно и чего нельзя. Мне кажется, Стравинский обратился к неоклассицизму как раз с целью найти границы, обрести порядок. Грубо говоря, в дополнение к своему метроритму, идущему от каких-то архаических явлений, он стал использовать метроритм строгой классики, включая, порой, даже ее квадратность. Из этого парадоксального сочетания и родился его новый стиль.

Как по-вашему: в этом процессе Бах сыграл роль чисто символическую, или тут дело серьезнее? Ведь Стравинский продвинулся в развитии принципов полифонического письма, введя ритмический компонент в систему линейных соотношений голосов, — то, что позже станет столь характерным для Мессияна и других.

Возможно и так, но все же Стравинский для меня достаточно далекий композитор, и я вплотную не занимался изучением этих вопросов.

Ну, а если поставить тот же вопрос — о баховских влияниях — на примере Шостаковича?

Здесь опять очень сложный клубок генеalogий. Потому что Шостакович для русской интеллигенции в каком-то смысле примерно то же самое, что Бах для протестантской культуры. Его генеалогические связи — скорее даже не интонационно-музыкальные, но духовно-музыкальные — с русским XIX веком (с Чайковским, прежде всего) безусловны. В то же время очевидна интонационная связь с Мусоргским. С другой стороны, напрашивается, несомненно, связь с Малером. Ну и, конечно, с Бахом. Здесь, пожалуй, более заметно сходство в трактовке времени. Любовь Шостаковича строить большие разделы музыки на од-

ном состоянии, когда мы с первых тактов понимаем суть, но дальше нам не менее интересно слушать, потому что открываются неувлочно разные аспекты одного и того же, напоминает, конечно, о Бахе. Но такое сходство кончается вместе с окончанием фрагмента-состояния. У Шостаковича, если говорить о его крупной форме, затем непременно контраст, противоречие, развитие, то есть действуют симфонические, в бетховенском понимании, принципы. Однако есть и целые части в крупной форме — прежде всего, вспоминаются его пассакалии (Первый скрипичный концерт, Восьмая симфония), — где слышится нечто, очень близкое Баху.

А если взять совсем поздний стиль, например, Альтовую сонату?

Нет, тут что-то другое. И Альтовая, и последняя из скрипичных сонат воспроизводят эмоциональные состояния, абсолютно невозможные для Баха. Потому что это состояния, так сказать, антипросветленности, состояния человека, находящегося на краю могилы, причем в них не ужас смерти, а полная безнадежность. Такие состояния встречаются у Шостаковича и раньше — скажем, в финале Второй фортепианной сонаты. А поздний Шостакович, начиная, примерно, с Блоковского цикла, потрясает тем, что каждое сочинение создает как предсмертное, последнее. Некая прощальная музыка — как у Малера, но с той разницей, что Шостакович прощался иначе: он лично высказал это на премьере Четырнадцатой симфонии, когда говорил об ужасе при приближении смерти. Он еще тогда сказал, что со времен Баха традиционно принято считать смерть чем-то вроде просветления, тогда как лично для него смерть — нечто совершенно ужасное, и примириться с ней невозможно.

Может быть, стоит теперь поговорить и о более близких к нам по времени фигурах, в творчестве которых отразился все тот же баховский «свет»?

Наверное, здесь напрашивается прежде всего имя Мессияна. Для меня всегда важнее не генеалогия приемов и интонаций, но генеалогия духовных состояний. И в этом смысле Мессиян как преемник Баха представляется мне важнее и крупнее, чем, например, Булез — будь последний трижды ближе Баху по технологии.

Означает ли это, что для вас Мессиян вообще более значительный композитор, чем Булез?

Нет, не означает. У Мессиана есть лишь одно сочинение, которое я считаю великим, — его «Квартет на конец времени». Здесь мы вновь видим возвращение к баховским духовным состояниям, причем очень искреннее. Вспоминается просветление после медленной пятой части «Квартета». Это не придумано, а услышано. У Булеза какого-то одного подобного сочинения, пожалуй, нет. Но сказать, кто из них более крупный, я не могу. Строго говоря, я ни того, ни другого не поместил бы в свой воображаемый пантеон. Моя главная «портретная галерея» после Малера ведет к Веберну, и тут же есть «ниши» для Дебюсси, Стравинского и Шостаковича. Вот эти имена для меня основные в XX веке.

Как вы считаете, существует ли какая-либо связь между эстетической системой и техникой? Представьте себе, что у Баха не было бы под рукой полифонической техники, а была бы, скажем, вагнеровская гармония, — ведь и этика Баха тогда оказалась бы смещенной. Тот же Мессиа́н, насколько я знаю, был глубоко рефлексирующим человеком. И, возможно, здесь все связано, то есть этика и техника возникают в какой-то мере параллельно, взаимозависимо друг от друга.

Возможно, но я все-таки не думаю, что для каждого композитора важно создание техники для себя, как цель. Я, например, не считаю, что у Малера была специально выработанная техника. Самые гениальные его открытия в области гармонии, формообразующих средств возникали, по-моему, безотчетно. Другое дело — Скрябин, у которого все являлось результатом целенаправленного исследовательского процесса. Просто есть разные типы художников. Мне ближе тот, кто словно бы не отдает себе отчета в содеянном. Это может быть достигнуто двумя способами: либо когда техника, как у Баха, находится на такой высокой стадии, что как будто «забывается», и композитор, так сказать, слышит уже внутри этой виртуозной техники, либо когда он берет готовые модели — так поступали иногда и Чайковский, и Малер, и Стравинский, конечно. Другое дело, что у того же Малера таких моделей под рукой было много, и он сумел их интересно «переуслышать».

Все решает глубина взгляда, глубина духа. Если человек достаточно глубок и может ощутить свою связь со Вселенной, с Космосом, тогда проблема технических средств и сами средства как бы перестают для него существовать. Я бы выразил это так: *нот не должно быть*. Поэтому я терпеть не могу, когда, делаясь впечатлениями от

музыки, говорят: ах, как интересно сделано! Часто именно так композитор воспринимает чужую музыку. Может быть, лучше, чтобы композиторы вообще друг друга не слышали. Хорошо, когда музыка одновременно интересна и для коллег, и действует вообще на всех слушателей. Но такое бывает редко. Вспоминаются в этой связи опять же Чайковский и Малер. Коллеги — и русские и зарубежные — были о Чайковском не слишком высокого мнения. Известно, что Антон Рубинштейн считал себя более крупным композитором, чем Чайковский. О Малере в тогдашних словарях Римана говорилось как о чистейшей воды эпигоне. Зато нововенцы сразу оценили Малера, поскольку, наверное, ощутили в нем то, что им самим тогда было необходимо. Вообще же, мало найдется примеров хорошего отношения композиторов-современников друг к другу. Разве что Гайдн по отношению к Моцарту, Шуман — к Шопену.

Хотелось бы теперь остановиться на такой значительной современной фигуре, как Альфред Шнитке. Для меня труднообъясним его поворот от стиля шестидесятых годов, в частности, от сериальности, к тому, что называется «новой простотой». Каковы, по-вашему, корни этого поворота, его притины? Здесь речь, наверное, идет о преодолении острого кризиса в эволюции музыки? Шнитке я уже давно считаю великим композитором, который, кстати, очень естественно вписывается в эту нашу ось, цепочку, начинающуюся в европейской музыке от Баха. Если говорить о ситуации, сложившейся в отечественной музыке, то, наверное, Шнитке и заполнил нишу, которую после смерти Шостаковича, казалось, занять было некому. Вообще, в чем суть «величины» какого-то крупного композитора? Очевидно, в том, что он синтезирует многое из того, что у других, по-своему ярких и замечательных композиторов, остается разделенным. К счастью, в европейской музыке всегда так случается, что в каком-то творце все существующие яркие частности как бы сгущаются, соединяются. И чем больше сплетается генеалогий, тем более шансов на рождение великого художника!

Если говорить о стиле Шнитке конкретно в период между серединой семидесятых и серединой восьмидесятых годов, то движение к синтезу очевидно. Вот, скажем, Вторая скрипичная соната (1968): там все существует еще как бы в разорванном виде, действует только фактор разрушения, отказа от всевозможных форм. Хотя Шнитке сам считает, что и в последующих сочинениях синтез им не достиг-

нут, мне кажется, он найден уже в Третьем скрипичном концерте, в Четвертой симфонии. Лично для меня Четвертая — самая значительная из всех его симфоний. В ней он как бы все собрал воедино. По его словам, здесь присутствует все добро и зло современного мира и указан путь, на котором противоположность добра и зла может быть снята. Путь к некоему духовному единству человечества. В основе своей музыка Шнитке трагична (как и музыка Шостаковича): она трагична, поскольку искомого единства пока еще не существует, и его музыка свидетельствует об этом.

Как вам представляется, вставала ли перед Шнитке проблема музыкального языка как такового?

Безусловно. Например, в аннотации, выпущенной к одному из его концертов в Европе, он говорит так: «Мое музыкальное развитие шло, как и у многих друзей и коллег, через фортепианную музыку романтизма, неоклассическую школьную мудрость, эклектические попытки синтеза (Орф, Шёнберг), а также через всякие попытки самообмана с помощью сюрреализма. Доехав до последней станции, я решил просто выйти из уже переполненного поезда. С тех пор я просто иду дальше пешком».

С моей точки зрения, творчество Шнитке, равно как и Рихтера, представляет собой некий парадокс. Ведь получается, что два крупнейших музыканта, выражающие — каждый в своей области — современные культурные тенденции России, в то же время достаточно сильно связаны с инациональными явлениями (я имею в виду бесспорные связи обоих с австро-немецкой традицией, точнее, с Веной, с этим «позвоночником» послебаховской европейской музыки). Мне кажется, в кризисную пору время не случайно выдвинуло именно таких художников. Словно бы герпая и «оттуда», они обогащают тем самым нашу национальную культуру.

Мне все это представляется не совсем так. Я вообще не считаю, что стоит здесь говорить о каких-то национальных моментах. Думаю, музыкальное развитие того же Шнитке не имеет прямых связей с немецкой традицией. Гораздо важнее то, что он вырос как музыкант в Москве, и его корни те же, что у всех нас. Музыкальная культура не существует сама по себе: всякий творец, если он способен впитывать в себя элементы различных культур — а Шнитке именно таковым и является (к тому же, он человек чрезвычайно эрудированный), —

насыщается не только музыкальной, но и культурой в широком смысле слова. И если мы вернемся к Баху, то ведь нам не так важно знать, кто был его непосредственным учителем музыки и какова его чисто музыкальная генеалогия: нам важно то, что Бах впитал в себя христианскую культуру, в которой он жил и сложился как художник. Вот это-то и первостепенно.

Да, но Шнитке терез отца, деда, терез семейные традиции также мог впитать и протестантский дух, пусть и в его московском варианте...

Мог, конечно. И все равно — семья это еще не все. Важно и окружение. В этом смысле Шнитке все же представитель русской культуры.

Тем не менее, послушав, например, его Вторую симфонию, посвященную монастырю Сан-Флориан, я почувствовал его духовное родство с австрийской традицией. Ведь не случайно он вдохновился здесь брукнеровским «сюжетом».

Дело не столько в «генах». Вообще, высшие достижения русской культуры, да и любой другой, появляются тогда, когда данный творец выходит из традиционных рамок своей отрасли творчества и свободно черпает из всех остальных. Вспомним, прежде всего, Чайковского. Его музыкальные корни как раз скорее всего не русские. Ну что такое, собственно, его музыкальный язык? Это — Шуман, Моцарт, французы. Хуже всего как раз было тогда, когда он напрямую цитировал русские народные песни. Но вместе с тем Чайковский впитал дух песни и даже, может быть, не столько песни, сколько русского пейзажа, русского языка и литературы. Снова выскажу свое убеждение в том, что чисто музыкальные влияния менее важны, чем влияния общедуховного уровня.

Я чувствую, что для вас лично — это выстраданная, принципиальная мысль, хотя, наверное, среди композиторов найдется немало людей, готовых ее оспаривать. Вспоминаю в этой связи одну из статей Нейгауза, где он сравнивал Святослава Рихтера и Марию Гринберг. Суть мысли Нейгауза была в том, что Гринберг жила как бы в собственном акустически-музыкальном пространстве, ее художественные впечатления рождались непосредственно из музыки. Тогда как у Рихтера или у самого Нейгауза многое возникало из впечатлений литературных, живописных, театральных и других, то есть как бы «со стороны», из сферы внемузыкального. У Баха, я думаю, творческий процесс совершался в рамках того ощущения звуко-

вых пропорций, звуковой координации. Иначе, мне кажется, он не мог бы действовать в сложнейшем полифонически организованном пространстве.

[Если говорить о Бахе с чисто музыкальной стороны, то современники как раз и не признавали в нем композитора, считали его за «штукаря», за виртуоза, который пишет абстрактные, «головные» вещи (кстати, сходные упреки высказывались и в адрес многих мастеров нашего столетия). На самом деле далеко не всегда даже сложное исходит, что называется, прямо из головы. Тут тонкий момент. Великая музыка рождается, конечно, не «из головы», но, к сожалению, при неадекватном исполнении или слушании она может так восприниматься.

Вернемся к покинутой нами теме «новой простоты». Как вы расцениваете это направление — как свидетельство кризиса музыкального языка, преодоления тупиковой ситуации или, скорее, как плодотворный поворот?

Я вижу здесь и первое, и второе. [В истории искусства так было всегда: кризис одних средств вызывает поворот к другим. Это было и в эпоху Моцарта, и раньше, когда в Италии расцвела гомофония. Что случилось в шестидесятые годы нашего века? Действительно, лидеры тогдашнего авангарда почувствовали тупик, потому что и сверхупорядоченность тоже обернулась хаосом. Был и другой важный момент — эзотеризм музыки, ее разрыв со слушателями. Надо было искать новые способы организации музыкального материала. И мы находимся лишь в самом начале этого поиска, поэтому говорить о результатах пока трудно. Во всяком случае, ясно, что реакция против чрезмерной усложненности языка пятидесятых-шестидесятых годов дала, возможно, излишне дальний бросок маятника в обратную сторону: например, можно назвать «Тихие песни» Сильвестрова или так называемую «минимузыку» Мартынова, Пярта и других. Нередко такие вещи получаются хорошо, а иногда все же непонятно, почему звучит так примитивно. Трудно сказать, что произойдет дальше. Это глобальный процесс, с которым необходимо считаться. Возникнет ли тотальный стиль, как во времена Гайдна, Моцарта, или останется только одна из линий в общей картине? Но неизбежно появление какого-то нового «синтетического» композитора — подобно тому, как появившийся Бах полностью «закрыл» предыдущую эпоху, как Малер «закрыл» эпоху романтизма. И, может быть, Шнитке — один из тех, кто исполнит подобную роль? Во всяком случае, у него много шансов для того, чтобы стать одним из таких композиторов.

Теперь разрешите спросить вас, как вы сами определяете свое место в сегодняшней ситуации? Ощущаете ли вы себя лично вне кризисного процесса или все же он влияет на вас как на композитора?

Конечно, влияет. Как я ни хотел бы уйти от проблемы языка, она все равно приходит в каждом новом сочинении. Вначале, когда только начинаешь сочинять, всегда очень трудно «зацепиться» за конкретные интонации, и мне, в связи с моими, так сказать, предпосылками, еще труднее, чем другим, поскольку я не хочу помогать себе рациональным способом, не хочу рационально решать, как будет. Я мучаюсь до тех пор, пока реально не услышу что-то, что мне, грубо говоря, понравится.

То есть у вас материал сам рождает форму?

Пожалуй, да. Самое трудное то, что материал должен как-то появиться. Я считаю себя достаточно опытным композитором, чтобы сочинить форму на любом материале. Но так вопрос для меня, к сожалению (или к счастью), не стоит. Я должен найти такой музыкальный материал, который смогу принять как свой. И, повторю, сочинению — с моей точки зрения — не может предшествовать ни какая-либо программа, выраженная в словах, ни какой-либо технологический прием. Ему нужно родиться в процессе естественного развития материала. Дальше уже не так трудно. Трудно лишь «родить» материал. Тут я даже иногда мысленно представляю себе зрительный зал, публику, музыкантов и фантазирую, будто исполнители начинают играть. И если удастся «услышать в их игре» что-то такое, что мне нравится, — значит, самое трудное позади.

Что вам ближе — бетховенская модель (создание экспрессивных конфликтов, нагнетание предельных напряжений и прерывистости) или достижение той статуарности, того покоя и созерцания, которые часто есть у Баха?

Драматургия, конечно, для меня важна, что-то должно в музыке происходить, но без излишней пестроты частых смен настроения. Мне нужно достаточное время «повариться» в каком-то определенном состоянии, прежде чем переходить к следующему. И конфликт возникает между крупными построениями, а не между звуками внутри фразы. Относительно сегодняшней ситуации, я заметил в себе самую такую вещь: чем меньше я пишу, так сказать, «из головы», тем больше вспоминаю нечто из прошлого и даже детские впечатления.

Во всяком случае, самые сильные переживания детства как-то естественно соотносятся с той музыкой, которая рождается словно бы сама по себе.

Значит, для вашего композиторского процесса рефлексия все же плодотворна?
Иногда. Но я бы хотел, чтобы ее было меньше. В интуитивном способе сочинения есть своя опасность: можно принять некую музыкальную энергию за нечто новое, не заметив в ней тавтологии. А задача композитора все-таки в том, чтобы сказать именно нечто новое. Правда, я бы хотел уточнить, что у меня нет такой уж безусловной потребности в абсолютной новизне. Скорее есть потребность сказать что-то сильное, глубокое, выразительное, «правильное», то есть словно бы всегда существовавшее. Конечно, внутри любого композиторского процесса всегда присутствует свой критический отбор; техника композитора, собственно, и есть отбор вариантов. Должны быть, конечно, и критерии такого отбора. Например, слышишь уже весь материал и, вроде, нравится. В то же время ощущаешь, что это как-то недостаточно сильно, не совсем «в точку». Вот тогда и начинается рациональная работа, своеобразная комбинаторика. Но лучше бы услышать сразу.

Мне вспоминается запись вашего исполнения собственной Второй фортепианной сонаты. Там мне послышались явные баховские реминисценции.

За полгода перед сочинением этой сонаты я был в Ивановском Доме творчества и там как-то ночью просто импровизировал на рояле. В процессе этой импровизации и возникло то, что стало потом первым материалом сонаты, основанной на до-мажорном трезвучии. А когда возникла необходимость написать сонату (именно так, поскольку я включил ее, еще несуществующую, в программу на предстоящую «Московскую осень»), импровизация вспомнилась, и я написал ее дней за пять, практически без трудностей. Материал «пошел», и все исходило из того, что он сам диктовал: и баховская аллюзия, и вторая контрастная тема в романтическом духе. Вообще, вторые темы возникают у меня легче.

Хотелось бы напомнить вам об одном соображении нашего с вами общего педагога Льва Николаевича Наумова. Он сказал, что спонтанно взрывные «выбросы», которые характерны для вас как для исполнителя, тем более удивляют, что в принципе он считает вас человеком скорее рационального склада. То,

это вы так упорно культивируете в себе именно спонтанную сторону в творческом процессе, — не говорит ли это о стремлении как-то скомпенсировать свою другую природу? Я и сам наблюдал на ваших концертах, как происходит «подмена» одного другим. Пока у вас нет контакта с залом, вы играете скорее холодно, рационально. Но затем происходит некий прорыв, и дальше вы не просто натинаяте играть увереннее — в вас словно проявляется иной дар: импровизатора, ведомого скорее интуицией, нежели определенным планом.

Анализируя (задним числом) уже написанное произведение, я иногда удостоверяюсь в том, что отбор производился рационально. Сочинение оказывается логично построенным. Но, я думаю, это происходит именно в результате отбора, а не конструирования. Рациональное проявляется тогда, когда из хаоса как бы выбрасывается все лишнее, либо когда форма придумана заранее. А это разные виды рациональности. Я порой завидую людям, которые способны заранее очень четко представить план всего сочинения. Про себя же знаю, что не могу так работать. Возможно, вы правы, и я специально придумал «теорию спонтанности» для того, чтобы скомпенсировать недостатки рациональной изобретательности. С другой стороны, двойственность своего рода во мне действительно есть. Я вообще люблю математику, ее идеи. Примерно в течение двух лет я решал математическую задачу, которую сам себе случайно поставил. Она оказалась весьма непростой, хотя и не требовала применения высшей математики. А возникла, кстати, из анализа одного из Ритмических этюдов Мессиана. Там есть серия, заинтересовавшая меня комбинациями строго определенного рода. Но, кроме того, и прежде того, я действительно люблю явления чисто спонтанные. Например, искусство Софроницкого.

Часть II

Мне хочется как бы вновь начать нашу беседу и пройти той же дорогой, но уже в ином аспекте, аспекте эволюции интерпретаций — прежде всего фортепианных интерпретаций и, в частности, баховских. Здесь, несомненно, есть немало проблем. Мне кажется, что лишь в XX веке, в эпоху Шёнберга и Веберна, возникла погва для подлинно глубокого взгляда на Баха (реализованного, в частности, и в творчестве названных мастеров). Примерно на этом же этапе ро-

дилось и искусство великого интерпретатора Баха — Глена Гульда, сформировавшегося, как мне представляется, не без влияния нововенцев. Я хочу лишь подчеркнуть, может быть, общеизвестное положение о том, что исполнительство движется во многом волею импульсов, заданных композиторским творчеством.

Тут сразу возникает вопрос: что в каждую эпоху определяет критерии исполнения музыки? Мне кажется, определяющим образом на исполнение влияет даже не сама музыка, а некий тонус данного времени, данной эпохи. Если вспомнить всплеск исполнительского искусства в начале XIX века, то мы увидим в нем не только чисто музыкальные явления, но и явную связь с социальными аспектами. Если на композиторское творчество социальные аспекты оказывают меньшее воздействие (более на него действует эволюция культуры), то на исполнительство они влияют сильнее. Сюда входят, например, условия, при которых музыка может реально звучать, — начиная от качества инструментов, размеров аудитории, ее состава — едва ли не самого главного здесь. Появление Паганини и Листа прямо связано с возникновением соответствующей аудитории: в определенном смысле она их и создала.

К Баху исполнителей подтолкнули те же импульсы, что и к возникновению нового искусства, условно называемого модернизмом, — весь тот спектр художественных явлений, которого прошлые эпохи просто не знали. Важно и то, что человечество пережило две ужасных войны. Появление новой литературы, театра абсурда, сюрреализма, нововенской школы — в этом ряду я вижу обращение к Баху как к духовному убежищу. С одной стороны, обращение к искусству XVII века, к искусству барокко — бегство в эпоху «незыблемых оснований», в существовавшую тогда чистую стихию музыки; с другой — обращение к Баху состоит в поисках глубины, многообразия чувств и гармонии, оказавшейся для искусства XX века вещью недоступной. Примером может служить Малер, мучительно к ней стремившийся; у Баха гармония как бы изначально дана, подразумевается как нечто естественное. И в то же время его музыка полна человеческой боли и сердечности.

Что касается собственно Гульда, то у меня двойственное к нему отношение: он вызывает, конечно, восхищение, но в какой-то момент вдруг понимаешь, что так играть просто невозможно. Бах у него предельно живой, но эта живость достигается не всегда лишь пережива-

нием (хотя переживания здесь очень много), но и тем, что я бы назвал профессионально-сонористическими моментами. Исполняя Баха, Гульд использует рояль как подражание какому-то другому, несуществующему инструменту (но не клавесину). Внутри его концепции это подано безупречно. Но со стороны некоторые вещи в чисто звуковом плане кажутся мелковатыми. При всей безупречности и невероятной пластичности, фразировка иногда обнаруживает короткое дыхание. Я не пытаюсь критиковать Гульда и преклоняюсь перед ним, но сам, встречаясь с Бахом в качестве исполнителя, стараюсь избегать гульдовских находок. Если мы исполняем Баха на современном рояле, то как-то жалко приносить в жертву потрясающие своим богатством достоинства инструмента. Я не вполне согласен с тем, что, например, современный рояль что-то утратил по сравнению со своими предшественниками. Клавесин имел весьма ограниченное количество возможностей в градациях звучания, рояль же имеет их бесконечное число. На старинных инструментах индивидуальность исполнителя определялась в основном лишь фразировкой и ритмом, но не звуком.

Я согласен с этим. Но, как известно, существуют имманентные, внутриинструментальные стороны в эволюции интерпретаций и внеинструментальные, даже внемузыкальные, — одна не исключает другую. Мне кажется, до того момента, когда музыкальное сознание вновь стало проникаться идеей линейности (вспомним знаменитое предисловие Танеева к его трактату о контрапункте), не мог возникнуть и такой новатор, как Бузони, объявивший певучесть вовсе не присущим роялю свойством. Для меня Гульд — продолжение той же бузониевской линии, связанной с новым, послеромантистским взглядом и на линейность, и на рояль. Однако поведение Гульда за инструментом вызывает странное ощущение некоего гибрида туританизма с самым крайним экспрессионизмом, что никак не вписывается в рамки наших представлений о Бахе. Таким образом, мы видим своеобразный парадокс исполнительства: наше приближение к какому-либо явлению оплачивается ценой больших жертв — в каком-то смысле даже отходом от подлинности. Можно было бы сказать, что никто так не далек от Баха, как Гульд.

Мне тут видится вот какая проблема. Что вообще должен делать исполнитель, встречаясь с тем или иным стилем? В первом приближении хотелось бы ответить так: сознательно он ничего не должен делать, поскольку его долг — стараться лишь максимально вырази-

тельно играть в меру своего понимания, выполняя все авторские указания, если они существуют в уртексте, вот и все. В Бахе это, правда, мало что даст. И, следовательно, возвращение к «подлинному» стилю интерпретации — как бы человек ни изучал документы эпохи, сличал манускрипты, слушал пластинки и так далее, — все равно не более, чем некий самообман. Время прошло, звезды расположены иначе, этот человек живет сейчас, а не тогда, у него другое сердце, другой слух. И если он начнет себя насиловать, пусть даже из лучших побуждений, — это станет поражением его как исполнителя. При всех возможных рациональных построениях Гульд играет совершенно искренне, тем он и велик. Другое дело, что его искренность неординарна и не наивна.

Я уверен, что вы хорошо знакомы с рихтеровскими трактовками «Хорошо темперированного клавира». Мне важно в данном случае не обсуждение каких-то деталей в его игре, а сравнение эстетических позиций. Насколько мне известно, Рихтер считает свое исполнение (при величайшей личной скромности он не располагает его выше, чем у Гульда) более близким к подлинному Баху. Субъективные качества огромного дарования он здесь старается как бы приглушить, тогда как Гульд, напротив, в Бахе обостряет их до предела. Какая из этих позиций кажется вам более обоснованной?

Я думаю, Рихтер всегда играет именно так, как он слышит. Мы восхищаемся Рихтером потому, что в своем исполнении он раскрывает свою необыкновенную личность. По складу натуры, по своему духовному воспитанию он играет Баха совершенно иначе, чем Гульд. Мне даже кажется, Рихтер здесь не вполне в своей «зоне». Это тем более удивительно, что когда он слушал баховские гамбовые сюиты у Наташи Гутман и давал ей некоторые советы (а я при этом присутствовал), то говорил совсем в ином духе, нежели сам играл. Например, о том, что в сюитах нужно постоянно ощущать жанровую подоплеку, надо «танцевать». Правда, танцевальность в баховских сюитах — это тоже далеко не все. Это танцы, но их танцуют, так сказать, не на земле. Скорее на небе. Но здесь действительно заключен тот непрекращающийся ритм-импульс, столь важный для Баха, который у самого Рихтера во многих других случаях имеет колоссальное значение. А в его записи «Хорошо темперированного клавира» это свойство как бы отошло на второй план. Если же вообще говорить об интерпретации клавирного Баха, то для меня образцом, может быть, явился не Гульд, а Ван-

да Ландовска, исполнявшая Баха на клавесине. Почему-то у нее клавесин звучит, как нечто похожее на «рояль баховской эпохи».

По-моему, внутри европейской музыкальной традиции даже очень большие музыканты — Фишер, Фейнберг, Рихтер — все-таки не смогли прорваться к принципиально новому пониманию Баха; Гульд же совершил настоящую революцию. Удивительно, что революция эта произошла именно в области клавирной музыки, а не, скажем, скрипичной, гамбовой или органной.

Не совсем согласен с вами. Для меня вершина всего того, что сказано в баховском исполнительстве XX веком, — Сюиты для виолончели соло в исполнении Казальса. Кстати, у него они совершенно антигандевальны, но метрика в них потрясающе организована. Плюс к этому изумительный звук, несмотря на несовершенство записи. Что касается дирижеров, то есть два хороших примера, которые для меня как-то пересекаются с Гульдом. Это, во-первых, запись «Страстей по Матфею» с Менгельбергом. С точки зрения неких жестких правил запись можно счесть даже безвкусной. В то же время она несомненно гениальна — ее воздействие, несмотря на давность лет, уникально. Другой пример — стилистически безупречная запись тех же «Страстей» с Карлом Рихтером. Когда ее слушаешь, начинаешь думать, что вот, наверное, это и есть подлинный Бах. Когда же слушаешь Менгельберга, то вообще ничего не думаешь, просто наслаждаешься музыкой. Вопрос — что важнее. Думаю, важно и то, и другое. Жить в мире, где были бы только Гульд, Менгельберг, Фуртвенглер, было бы невозможно. Нужен какой-то противовес. Кроме того, у человека в разные моменты его жизни возникают разные потребности. У одного и того же слушателя может возникнуть потребность в полярно различных интерпретациях. Вообще, должен признаться, анализ искусства артиста меня не привлекает. Как слушатель я предпочел бы быть любителем, остаться в рамках первозданной наивности, целостности восприятия, просто слушать и говорить затем, нравится или нет. «Нравится» — это когда не отдаешь отчета в собственном впечатлении.

Вы объединяете в себе одновременно композитора и пианиста. Что бы вы могли сказать о своих пианистических корнях?

В интерпретаторском плане на меня воздействовали не только пианисты. Это были и Шаляпин, и Фуртвенглер, и та запись Менгельберга, о которой я уже вспоминал. Затем — Кэтлин Ферриер, Дит-

рих Фишер-Дискау. Если же говорить только о фортепиано, то, помимо обсуждавшихся нами музыкантов, — безусловно Корто, Софроницкий, Юдина, которую я успел услышать в ее последние годы. Незабываемая для меня запись: Фуртвенглер выступает в качестве пианиста, аккомпанируя Шварцкопф песни Вольфа. Его игра удивительно напоминает манеру Рихтера: конечно, в чисто пианистическом отношении Фуртвенглер ему не равня, но в движении музыкального времени есть много общего.

Хоту теперь спросить вас о ваших сольных выступлениях. С моей точки зрения, ценность концертов возрастает вместе с уровнем новой информации о произведении. Поэтому те ваши концерты, где вы поразили (и меня, и, наверное, многих слушателей) новизной интерпретации, незабываемы. Однако, как я знаю, цели сыграть по-новому вы перед собой вовсе не ставите. Какие же цели вы перед собой ставите сознательно? Потому выбираете, скажем, такую программу, а не другую? Боюсь вас разочаровать своим ответом. Здесь нет никаких особенно глубоких причин. Просто нравится какая-то музыка, и это вызывает надежду, что в ней я себя буду чувствовать достаточно естественно. А программы — их приходится объявлять заранее, и тут вообще трудно предугадать что-либо.

Существует ли связь между тем, что вы пишете и вашими исполнительскими пристрастиями в определенный момент времени?

Наверное, такая связь есть. Но я не знаю, какова она. То ли по принципу контраста, то ли по принципу взаимодополнения, взаимоусиления. Например, если я сочиняю некую квазиромантическую оперу, мне может захотеться исполнять нечто ультраромантическое или, наоборот, играть нечто «холодное, сухое». Я, видимо, не отдаю себе отчета во всем этом. Бывает, начинаю что-то учить и вдруг чувствую, что музыка будто чужая (в данный момент, по крайней мере), и зачем ее тогда играть? Потом это ощущение рассасывается, поскольку в процессе работы все-таки находятся точки применения силы. Что касается «новаторства», то здесь то же, что и в композиции. У каждого из нас существует какая-то привычная обобщенная интерпретация любого произведения. Я не вижу в ней жизни, чувствую, что можно без труда ее воспроизвести, но это простое повторение оставляет меня равнодушным. Возникает потребность полемизировать. Дело не в желании поспорить — мне хочется, чтобы

произведение было живым. А для этого нужно искать различные варианты, испытывая которые, я, наконец, прихожу к ощущению живой интонации. Мне важно добиться соответствия чему-то, лежащему внутри моего слуха, а не тому, что лежит на поверхности (пусть оно даже эффектно и выигрышно). И если, как вы говорите, слушатель не получает новой информации, то это как раз и означает, что исполнитель не сумел открыть доступ к глубинам себя самого, не сумел разъяснить, что именно он сам хотел услышать в произведении. (Часто исполнители, к сожалению, останавливаются на полдороге — на очевидном, с чем никто спорить не будет.) Вот в этом плане исполнительский процесс и подобен композиторскому. Там та же проблема «услышать» нечто, а затем передать это в сочинении. Подлинно естественное лежит на глубине, до него надо еще добраться.

Можете ли вы согласиться с тем, что дыхание музыки XX века существенно для вас как для исполнителя, независимо от того, играете ли вы Моцарта, Чайковского, Баха или что-либо иное? Как показывает опыт тех же Рихтера, Гюльда, Юдиной, контакт с современным художнику искусством дает много. Наверное. Но здесь так много промежуточных звеньев, что прямой связи, может быть, и нет. Вопрос о том, насколько современен тот или иной художник, решается не столько в связи с чьим-то желанием быть таковым, сколько с тем, насколько ему удалось проникнуть в свою подлинную сущность. Талант — это, прежде всего, умение быть самим собой. Это и есть настоящая гарантия современности. Конечно, нужен целый комплекс качеств. Надо быть самим собой, но надо быть и одаренным чисто пианистически. Без этого никакой искренности не будет достаточно. Мы ведь выражаемся благодаря мастерству. Есть два процесса: внутрь (к поискам смысла, сути) и наружу — под этим я подразумеваю профессиональное обеспечение найденного внутри. Настоящие педагоги это хорошо осознают. Правда, тут все не так просто. Иногда в музыкальной школе дают некие абстрактно-технические средства, которые затем оказываются неприменимыми (все равно, что научиться в России английскому языку, а потом попасть в Америку и понять, что языка, в сущности, не знаешь). Мне самому пришлось лет в тридцать в пианистическом отношении переучиваться заново. Кстати, Рихтер очень любит говорить на эту тему. Он гордится найденными им для себя приемами: одна из феноменальных его особенностей состоит в том, что он самостоятельно обрел все свои пианистические

приемы, выработал специфическую технику, исходящую из его слуха и собственных физических данных. Его любимый прием звукоизвлечения — снизу, как бы вытягивая звук из клавиш, — связан, как мне кажется, с тем, что у него массивные сильные руки и мощный корпус.

По-моему, пианизм должен быть уникальным, а не абстрактным. Именно этим я руководствовался, когда пришла необходимость в серьезной работе над техникой. Конечно, есть какие-то общие вещи — не зажиматься, не поднимать плеч (что бывает со мной, когда я играю в ансамбле по нотам, а потом голова как бы по привычке остается в неестественном положении). Кстати, свою высокую посадку я перенял у Рихтера. Правда, со временем стал сидеть гораздо ниже. В целом, его советы мне много дали, хотя иногда им трудно следовать. Например: локти должны быть близки к туловищу, в связи с чем надо играть всем корпусом. Или — если что-то очень трудно в правой руке, то следует максимально напрячь левую ногу — как противовес (в таких случаях колено упирается в роаль).

А какую роль, по его мнению, играет слуховая координация?

Пожалуй, в такой форме вопрос не ставился. Как бы там ни было, Рихтеру я обязан очень многим во всех смыслах. При этом не могу забыть и колоссального воздействия Льва Николаевича Наумова в области артистически-музыкального облика, что ли. И еще надо вспомнить его поразительный звук, его показы во время уроков.

В заключение нашей беседы хотелось бы поделиться впечатлением от одного из ваших концертов. Мне показалось — возможно, это и странная мысль, что вы были бы не прозь внутрь, например, сонаты Бетховена внедрить некие зоны импровизации. Некоторые произведения Бетховена допускают такое: эпизод перед фугой в сонате Hammerklavier можно, наверное, и «развить». В современной музыке ситуация загастую иная: там форма творится в результате случайных соединений неких предложенных композитором фрагментов (это типично, скажем, для Штокхаузена, иногда Булэза и других). Здесь же предполагаемая импровизация не ломает заданной формы и не создает ее, а словно бы только «орнаментирует» — некто вроде вставной каденции, некогда традиционной гasti выступлений пианистов.

Это интересно, но, к сожалению, противоречит всем ныне существующим традициям исполнения. Если бы бесконечный процесс сочинения поощрялся... Ведь музыка, в принципе, бесконечна. Кто-то из ху-

дожников сказал: работа над картиной заканчивается не потому, что она вполне завершена, а просто у художника как у живого человека нет больше сил продолжать работать. Это по поводу импровизации в композиторском творчестве. А в исполнительстве действительно сейчас отсутствуют «социолакуны», допускающие саму мысль о том, что текст композитора не есть нечто окончательное и бесповоротное.

Что, по-вашему, стоило бы здесь изменить? Если бы вам была предоставлена полная свобода, как бы вы построили свою сольную программу?

Во-первых, мой давний печальный опыт импровизации на сцене целой сонаты (о чем Лев Николаевич Наумов вспоминал на страницах «Советской музыки») говорит мне одновременно и о том, что в принципе так тоже должно быть (в то время я к этому был просто не готов). Не всегда, но и так тоже. С другой стороны, импровизация — особое искусство, в котором необходимо свое мастерство. А поскольку законченное произведение исполнять не менее интересно, то тратить время и силы на эту сложную область слишком рискованно. Тут либо «пошло», либо «не пошло». Риск слишком велик. Да и создавать форму, как это удавалось исполнителям и в баховскую, и в моцартовскую эпохи, очень не просто.

Но не кажется ли вам, что традиционный ритуал клавирабенда несколько устарел? Ведь эта форма концерта есть категория историческая: как и все другие, она неизбежно должна уступить дорогу какой-то иной.

Я бы не сказал, что это форма идеальная. Но форм может быть много. Нет существенных причин для того, чтобы тут что-то специально изобретать. Мне кажется, главное не ритуал, не форма концерта. Главное, конечно, как человек играет. Все это может иметь значение скорее для композитора, ему может быть интересно сочинить программу. Я тоже пытался предпринимать кое-что в подобном плане: делал одно отделение из собственной музыки, а другое — из чужой.

У меня, например, есть семь медленных пьес, которые представляют собой как бы некую программу, модель программы из семи разных произведений. А заключались они моей транскрипцией песен Брамса. Или когда я играю транскрипции Шуберта–Листа, то заключаю десять песен той, с которой начал, и играю ее совершенно иначе, чем в первый раз...

1996 г.

ИВАН СОКОЛОВ

*В лабиринте себя не теряют — в лабиринте
себя находят*

В НАЧАЛЕ БЫЛО...

И. С. В начале я хочу вспомнить о своих первых учителях по фортепиано. Я проучился несколько лет в обычной музыкальной школе, где занимался у ученицы Софронидского Ольги Федоровны Брагиной, потом у Элеоноры Алексеевны Сучковой. Но мне было как-то все же тесно в «обязательном» репертуаре школы, и тогда родители отвели меня к очень интересному человеку и педагогу Николаю Павловичу Станишевскому, который жил в коммунальной квартире в Фалеевском переулке и занимался только частным образом. У Николая Павловича была чарующая, волшебная атмосфера уроков. И он всех заражал этой атмосферой. После пяти-шести часов занятий с учениками начиналось чаепитие, присутствующих угощали гречневой кашей с круглым хлебом и пирожными. Кроме того, постоянно читались стихи. Еще он любил играть нам Скрябина. Я хорошо помню мои впечатления от его игры — игры человека, который по возрасту (он был ровесником века) мог слышать и самого Скрябина. Его руки, помню, как-то летали над клавиатурой, и, кроме того, у него была особая система разгибания пальцев. В детстве он какое-то время учился вместе с юным Горовицем и вот из того времени принес эту систему. Она заключалась в очень специфических упражнениях на клавиатуре, служивших для развития мелкой техники. Все пассажи должны были играть вначале так: пальцы кладутся на клавишу плоско и лишь затем (все это, разумеется, в крайне медленном темпе) собираются к кончикам. И такое движение делается на каждом звуке! Скажем, в Фантазии-экспромте Шопена. Конечно, тут необходимо большое терпение. И так следует учить на протяжении недели, по полчаса в день. Потом идет постепенное сокращение этого движения и одновременно ускоре-

ние темпа. Для аккордов у него тоже был очень специфический, «взлетающий» прием — такая, что ли, «крыловидная» шопеновско-скрябинская система. Для октав тоже, кажется, что-то было. На каждый урок он задавал одно-два новых произведения. Поэтому накапливалось их довольно много, и необходимо было все эти произведения играть одновременно. Параллельно шел поток цитат из стихотворений, воспоминаний о юношеских — и музыкальных, и художественных — впечатлениях. Помню, там фигурировали Рудольф Штайнер, Даниил Андреев, Игорь Северянин. Это, повторяю, была какая-то волшебная школа. До сих пор помню в его исполнении скрябинский этюд на трели из ор. 42, Листок из альбома, Этюд до-диез минор ор. 42. И в первую очередь — Поэму ор. 52 № 1. Все это, конечно, и легло в основу моего позднейшего увлечения Скрябиным,

Но когда мне исполнилось двенадцать лет, мои родители пришли к выводу, что мне необходимо все же более основательное владение фортепиано, его техникой, и сочли уроки у Станищевского слишком «широкими» и профессионально недостаточно основательными.

А. Х. Я знаю, что в дальнейшей вашей судьбе очень большую роль сыграла замечательная музыкальная семья Наумовых.

Да, знакомство с этой знаменитой семьей сыграло решающую роль во всей моей музыкальной жизни. Произошло оно следующим образом. Одна из сестер моего отца работала в издательстве «Музыка», и у нее в редакции печатал свою книгу знаменитый на всю Москву настройщик и педагог Георгий Константинович Богино. И вот она попросила его, поскольку тот знал в Москве всех и вся, поговорить насчет меня со Львом Николаевичем Наумовым. Тут следует сказать, что к новым людям я вообще привыкал с трудом. Меня водили и к Натану Львовичу Фишману, да и сам Богино дал мне несколько уроков. И все время мне было трудно и как-то не по себе. Так вот, я вспоминаю самую первую встречу со Львом Николаевичем. Это был конец декабря 1972 года. Мне было очень страшно идти к нему, будущее казалось неизвестным и темным. Кажется, Лев Николаевич сидел на кровати. Вы, вероятно, помните эту тесную квартиру на Кутузовском, где они тогда жили: сидеть там было больше негде. И вот я впервые вижу его лицо и сразу понимаю — этому человеку можно довериться полностью. Это произошло как-то сразу, еще до того, как

он произнес первые слова. Я знал уже, что он — известный педагог, у которого учились Андрей Гаврилов, Владимир Виардо и кто-то еще из знаменитостей (все это я знал от родителей), что он вообще не брал учеников юного возраста, но для меня почему-то сделал исключение.

Как он с вами занимался? Что превалировало в ваших первых уроках?

Прежде всего, он сделал мне всю технику — от «а» до «я». Полтора года первых занятий с ним я очень хорошо помню еще и потому, что моя тетя стенографировала все уроки, и позднее я ее записи перечитал. Надо сказать, что это теперь мой «педагогический хлеб». Когда у меня появились позднее свои ученики одиннадцати-тринадцати лет, я вспомнил о тетиних записях, и они мне очень помогли. В основном, его система следовала нейгаузовской, известной по книге «Искусство фортепианной игры». Я даже любил преувеличивать трудности в упражнениях, которые Лев Николаевич мне задавал. Там были, конечно, «одиннадцать аккордов», преимущественная работа над левой рукой в случаях октавных пассажей, затем кистевая техника. Были некие «стратегические» правила исполнения этюдов: два дня по часу, потом один день перерыв.

То есть какие-то рудименты старой немецкой педагогики, унаследованные еще от Густава Вильгельмовича, отца Генриха Густавовича?

Может быть. В общем, Лев Николаевич поразил меня тогда этой жесточайшей дисциплиной. Мы начали с черниевского ор. 299, потом занялись ор. 740, работой над слабыми пальцами, транспонированием трудных эпизодов в другие тональности и так далее.

Вы тогда уже сочиняли?

Я начал сочинять с семи лет. Конечно, показывал свои вещи Льву Николаевичу, и он, надо сказать, их хвалил. Что же касается фортепианной игры, то у меня тогда был несколько дилетантский подход: поскольку я привык держать в руках много сочинений, то не брезговал иногда симпровизировать где-нибудь левую руку, играл местами по слуху и так далее. И вот подобные вольности жесточайше преследовались Львом Николаевичем, даже если это касалось лишь каких-то мелочей. Я приходил к нему почему-то всегда по утрам, часов в девять — девять тридцать. Он открывал дверь еще сонный, в майке, нырял в кровать, стоявшую, как я уже говорил, возле рояля,

мы начинали урок, и вскоре Мария Александровна, мать его жены Ирины Ивановны, приносила ему кашу. Несмотря на такой «богемный» внешний вид, уроки поражали сочетанием дисциплины и информативности. Он рассказывал мне про золотое сечение в музыке, про чисто математические законы *rubato*, то есть сколько можно «украсть» времени и сколько затем «вернуть», и когда это возможно, а когда нет. Я впервые начал тогда по-настоящему изучать фуги Баха. Тут сыграла роль и моя тетя, которая, сопровождая меня на урок (час туда и час обратно), занималась со мной элементарной теорией музыки, гармонией и даже немножко полифонией. Она тогда преподавала в Училище им. Ипполитова-Иванова.

Со слов Ирины Ивановны я знаю, что занятия Льва Николаевича с вами шли непросто и что в результате Лев Николаевич передал вас ей с такими словами: «Возьми его, пожалуйста, пианиста из него, конечно, не выйдет, он скорее математик, но мне его жалко». В общем, вы поступили в Училище им. Гнесиных к Ирине Ивановне и расстались на время со Львом Николаевичем.

Да, я расстался с ним на четыре года. Правда, раза два-три он ее заменял. Надо сказать, у меня тогда, курсе на третьем-четвертом, начался некий кризис, и мне самому было все трудно, и со мной тоже, наверное, было нелегко. Помню, как однажды играл Английскую сюиту Баха, и мне не нравилось, как я ее играю. Почему-то я решил, что Ирина Ивановна обязана мне показать, как же я должен ее играть. И вот на одном уроке я так расстроился, что заплакал прямо у рояля. Ирина Ивановна даже испугалась, потому что решила, что в чем-то виновата. А это был просто переходный возраст. Однажды, помню, она мне сказала: «Ванечка, что же это получается, Лев Николаевич вчера тебя ждал, а ты не пришел». (Лев Николаевич ее тогда замечал, а я почему-то взял и не пошел на урок.)

Так уж сложилось, что вы давно живете «двойной» жизнью композитора и пианиста. А эти ипостаси не всегда легко уживаются друг с другом. Я хорошо помню, как Василий Лобанов, угась в консерватории, принес на урок Льву Николаевичу вместо каких-то обязательных произведений свои 24 прелюдии. Это вызвало если не гнев, то неодобрение. А вам никогда не мешало подобное «раздвоение»?

Я вообще впервые почувствовал себя по-настоящему пианистом (а не композитором) лишь на втором курсе училища, играя Прелю-

дию и фугу фа-диез минор Шостаковича. До этого все фуги я просто «играл». А здесь что-то произошло, и я почувствовал, что произношу как бы нечто «свое». Тут, наверное, можно усмотреть некий парадокс: человек начинает чувствовать себя пианистом в тот момент, когда он способен не просто «сыграть», но как бы «воссоздать» произведение, точнее говоря, «скомпонировать» свое исполнение. Кстати, недавно, после концерта в музее Скрябина Ирина Евгеньевна Темченко, мой педагог по методике в училище, вдруг напомнила мне об этой фуге, хотя прошло уже больше двадцати лет!..

Насколько я припоминаю те далекие годы, вы с первого курса училища выделялись именно в исполнении полифонии. Помню, что Ирина Ивановна восторгалась, как хорошо вы слышите все голоса в фугах Баха.

Самое интересное, что полифонию я как композитор и тогда не любил, и сейчас не особенно люблю. Например, никогда не любил сочинять фуги в строгом стиле. Вообще, многоплановое мышление мне чуждо, я предпочитаю работать в каком-то одном измерении. Но мне нравилось в то время, играя Шостаковича, учить, например, аккорды так, чтобы все звуки были в разной динамике. Меня интересовали задачи не связанные с беглостью, а скорее относившиеся к стилистике, к содержанию музыки. Я любил, наверное не без влияния Ирины Евгеньевны Темченко, читать разные умные книжки, например «Индивидуальную фортепианную технику» Мартинсена. Позднее, правда, я понял, что даже самые умные книги не дают однозначных ответов.

Что касается собственно композиторства, то я тогда занимался частным образом с Георгием Петровичем Дмитриевым, преподававшим в Гнесинском институте. Это шло у меня как бы отдельно от моих фортепианных занятий в училище. И я ему очень многим обязан.

Я снова хотел бы вернуться к фигуре Льва Николаевича Наумова. Сегодня, наверное, не требует доказательства тот факт, что в своем поколении он является одной из самых крупных фигур нашей педагогики. Так вот, если бы в Германии, или где-то еще вас спросили бы, в чем суть наумовского метода преподавания, то что бы вы могли ответить? Мне лигно всегда казалось, главное у него состоит в том (и эту гертту он во многом унаследовал от своего учителя Генриха Густавовича Нейгауза), что он подходит к исполнительским

проблемам во многом с точки зрения композитора. И, думаю, вам это оказалось особенно близко.

Как ни странно, мне очень трудно ответить на такой вопрос. Потому что для меня Лев Николаевич, с того первого взгляда на его лицо, о котором я вам рассказывал, уже как бы не нуждался ни в каком анализе.

Однажды, правда, мне довелось «сформулировать» его метод. Дело было так. Мы были с классом в Свердловске. И вот после концерта (я тогда заканчивал аспирантуру), где я играл Первую сонату Шостаковича, я сказал ему: «Спасибо, Лев Николаевич». А надо сказать, я там на сцене чуть-чуть подзабыл текст, почти незаметно. И вот он говорит: «Ну что ты, Ванечка, я ведь почти тебе ничего не говорил». И я тогда ему ответил так: «Вам, Лев Николаевич, даже не надо уже ничего говорить. Вы можете просто сидеть и молчать. И сам факт вашего присутствия делает игру, отношение к игре совсем другими. Просто я ощущаю, что вы рядом, и это все меняет». И вот я думаю, что это и есть самое главное в его методе. Конечно, он делает замечания, но главное — в ощущении его присутствия, в соприкосновении с его мощнейшей энергетикой, неведомым образом *направляющей* ученика даже тогда, когда Лев Николаевич молча слушает его игру.

Мне хочется вспомнить один случай. Как-то, после вашего исполнения Сонаты Бартока на классном вечере в Малом зале консерватории, я выразил свое восхищение Льву Николаевичу. Особенно меня заинтересовала интерпретация «обездвиженной» аккордики во второй части Сонаты. И Лев Николаевич ответил мне так: «Вот мы с Ванечкой сидели, думали, и я ему сказал: представь себе, как где-нибудь на Луне так тяжело ходить, что ногу нельзя оторвать. И вот так он эти аккорды и сыграл». Поэтому я объясняю суть новизны его педагогического метода, помимо, разумеется, указанной вами его невероятной способности заряжать энергией увлеченности музыкой, еще и унаследованной — может быть, даже больше от Рихтера, тем от Нейгауза, — способностью к жестовому, пластическому претворению музыкального. В соетании с очень точным и по-композиторски ясным структурным слышанием формы и фактуры это приводит — у наиболее талантливых учеников Льва Николаевича — к качественно новым экспрессивным решениям. Кстати, и в ваших интерпретациях, помимо всего прочего, прослеживается яркая пластическая одаренность. Например, в том,

то касается авангарда, я потерял у вас в чем-то даже больше, чем от Алексея Любимова, поскольку ваши актерские и особенно «балетные» способности выше. Кстати, я был удивлен, когда один из очень одаренных учеников Наумова в ответ на вопрос — кем он в первую очередь обязан своему педагогу — ответил так: звуком. Ответ, конечно ожидаемый, даже верный, но, как я считаю, неполный.*

Я вижу в этой пластике прежде всего свет. Свет, непроизвольно излучаемый его духовным обликом. Я очень хорошо помню один случай. Это было при поступлении в консерваторию. Ирина Ивановна тогда сказала: «Ванечка, мы боимся, что на фортепианный факультет тебя не пропустят. Иди на композицию». И я так и сделал. Потому что в принципе считал для себя главным именно сочинение. Я довольно легко поступил на композиторское отделение, Лев Николаевич взял меня к себе на «общее» фортепиано, и я выучил тогда Вторую сонату Мясковского. И вот на концерте у меня возник один жест, абсолютно непроизвольный и естественный. Там есть вступление в нижнем регистре в левой руке. Так вот, сам не знаю почему, но на концерте, наклонившись к басовому регистру, я правой рукой взялся за банкетку, на которой сидел. И потом, после концерта услышал от Льва Николаевича: «Как ты здорово за банкетку ухватился!» А я даже не заметил этого. Потом пытался сделать это намеренно, но вышло уже не то.

Так вот, в принципе все эти жесты у Льва Николаевича абсолютно непроизвольны и естественны. Их как бы и нет, и этим они и ценны. И все же я думаю, что именно эти жесты помогают рождаться и тем божественным звучаниям, которые все замечают у него. Никогда не забуду, например, первую оркестровую тему Второго концерта Рахманинова, когда они с Андреем Гавриловым играли в Малом зале консерватории. Все, и звук и жесты, все в целом.

* Спустя год после данной беседы мне довелось увидеть фильм Бруно Монсенжона о Святославе Рихтере, где Рихтер на подобный вопрос отвечает примерно так же! Хотя, конечно, всем ясно, что он обязан Нейгаузу не просто «звуком», но и чем-то большим. Очевидно, под словом «звук» музыканты понимают некий процесс организации звука во времени. И действительно, в строгом смысле в музыкальном произведении звука вне времени не существует. И пресловутая «работа над звуком» — понятие, столь часто употребляемое, что его подлинный смысл кажется уже утраченным, — на самом деле означает нечто куда более сложное, имеющее отношение несомненно и к форме в целом.

Кстати, а как вы чувствовали себя в его классе — «пришельцем», «инопланетянином» или все-таки «своим»?

Вы, наверное, имеете в виду прежде всего то, что я учился по основной специальности как композитор. Но тут надо сказать, что я выбрал себе педагога по композиции как раз по совету Льва Николаевича. Именно он посоветовал мне учиться у Николая Николаевича Сидельникова. И первая встреча наша состоялась на квартире у Льва Николаевича. По-моему, они были знакомы еще с тех пор, когда оба посещали класс Генриха Густавовича Нейгауза. Это была важная для меня встреча. У Сидельникова в разное время учились Владимир Мартынов, Дмитрий Смирнов, Владимир Тарнопольский, Вячеслав Артемов и Эдуард Артемьев (последний — еще в то время, когда Сидельников был ассистентом Хачатуряна).

В классе Сидельникова я прошел огромную школу. Он, например, давал разбирать ключевые фортепианные сочинения, например, задала Adagio из бетховенской сонаты *Hammerklavier*. Нужно было сыграть и проанализировать. Сам анализ он трактовал при этом очень свободно. Как он любил выражаться: «Нужно удариться об это». То есть удариться о гениальную музыку. И вот в этом Adagio он, например, прослеживал идею большой терции, с которой начинается вся часть. И прослеживал до самого конца, а потом переходил и на другие части, указывая на то, как Бетховен замечательно использовал мельчайшие структурные ячейки. Любил он разбирать и поздние интермеццо Брамса, прелюдии Дебюсси, особенно «Шаги на снегу». И так случилось, что спустя годы я играл эту прелюдию на его панихиде. Кстати, не все знают, что в «Шагах на снегу» содержится скрытая монограмма фамилии и имени Дебюсси — d-e-b (Debussy) и c-a (Claude).

Что касается 29 класса, где преподавал и преподает до сих пор Лев Николаевич Наумов, то там я тоже ощущал себя своим. Хотя, надо сказать, само «вхождение» туда было непростым. Поначалу я ощущал в душе даже некий протест, поскольку в то время был своего рода «контриком», то есть то, что было разрешено и тем более предписано, я играть не хотел. Но потом появилось чувство благодарности: я понял, что нельзя требовать того, что тебе не могут дать. И чтобы понять эту простую вещь, потребовалось пройти через некие «тернии» и «трения». Меня тянуло тогда к Прокофьеву, Шостаковичу, Стравинскому, Бартоку, отчасти к Малеру. Дальше я не шел,

за исключением Берга. Вот это все было важно. При этом, однако, особенного значения тому, что я иногда играл Льву Николаевичу свои сочинения, я не придавал. Он их обычно хвалил, но скорее из вежливости, поскольку его такой стиль, видимо, не увлекал.

После недавнего вашего концерта Лев Николаевич обронил такую фразу: «Как интересно и как естественно! Жаль только, что я не успеваю сразу понять всю информацию, и даже хочется, чтобы он сыграл еще раз».

Да, он всегда борется с тем, что считает навесным «от лукавого». В моем случае преодоление «лукавости», то есть «умышленности», началось с фуги Шостаковича, которая Ирине Ивановне понравилась, и потом я стремился эту линию развить и продолжить. В Училище имени Гнесиных был такой старый педагог — Лев Яковлевич Эльперин. И вот он, кажется, в 1978 году сказал мне с непередаваемым акцентом (он был родом из Киева и там учился у Феликса Блуменфельда в одно время с Горовицем): «Молодой человек, через тридцать лет вы будете играть Трио Чайковского совсем по-другому!» И вот два года тому назад мне пришлось повторить это Трио, и, конечно, теперь я слышу его совсем иначе. Но тогда я ему не поверил. Я честно пытался смоделировать, как бы на компьютере, то, что было у меня внутри. А на самом деле нужно было все забыть, не иметь определенной цели или поместить ее в другое место. Как случилось с самим Львом Николаевичем: цель его всегда была одна, а получился — вот такой его облик! Я, вообще-то, считаю, что цель его — святость, и он сам — живой ответ на вопрос о сочетании религии и искусства.

Как раз недавно я высказал подобную точку зрения о Льве Николаевиче одному хорошо знающему его человеку, и тот возразил: «Как? Ведь он и его искусство — это же настоящий демонизм в музыке».

Ну и что? В Скрибине тоже был демонизм, но я верю, что демонизм может быть очищен от зла, направлен на добро. Вспомним, например, такую великую фигуру, как Гоголь. Особенно «Мертвые души». Ведь там сплошной демонизм. Он же сам говорил, что в фигурах помещиков изобразил собственные грехи, собственных демонов, которых выставил напоказ как раз для того, чтобы от них очиститься. Или вспомним Пикассо, который писал свою «Тавромахию», где первая часть называется «Коррида», а затем следует «Минотавромахия», то есть по греческой мифологии — сошествие в ад. Нельзя ли так и на Скрибина посмо-

треть? Сознательно или бессознательно — неважно. Пусть он попал на этот путь случайно, но написал при этом замечательную музыку. Так может быть, нам удастся как-то «очистить» своей игрой эту музыку?

СКРЯБИН И ВОКРУГ...

Вот мы с вами как-то незаметно и подошли к Скрябину. В аннотации к недавнему концерту из его произведений вы написали о том, что обратились фундаментально к творчеству этого композитора примерно с 1990 года. Было бы интересно узнать, как возникло это ваше тяготение к Скрябину.

Когда меня попросили написать эту аннотацию, я вспомнил и о времени, когда мне впервые пришлось плотно соприкоснуться со Скрябиным. Это произошло, когда мне предложили сыграть в Германии Седьмую сонату. То был мой первый зарубежный концерт, состоявшийся в августе 1990 года. Итак, я начал с Седьмой. Приехав после концерта в Москву, я как-то безо всякой цели начал разбирать Восьмую. И так дело дошло в 1992 году до сольной монографической программы в Малом зале консерватории, а затем, в 1993-м, в Музее Скрябина. И с тех пор время от времени у меня наступают такие, что ли, «скрябинские месяцы», потому что его музыка очень сродни некоему кристаллу — она как стекло, которое, с одной стороны, ничего не отражает, а с другой — отражает все, с чем вступает в контакт. Поэтому, с одной стороны, здесь какая-то грандиозная объективность (и из-за этого, может быть, его сочинения как-то схожи между собой). С другой же стороны, в этот мир очень трудно войти, но если вы в него вошли, то начинаете мыслить на его языке, и все сочинения в этом случае учатся гораздо быстрее и легче. Когда я несколько лет подряд — так случилось — не играл Скрябина, мне казалось, что я ушел от него далеко, но когда снова начал его играть, то почувствовал, что ничего не стоит сыграть все его вещи.

Вам, вероятно, известна статья Алексея Федоровича Лосева о Скрябине, вернее, о его отношении к христианству. Насколько я понимаю, вы человек, далеко не тугодый христианским устоям. Так вот, в этой связи вопрос: не ставит ли музыка Скрябина некие барьеры для вашего внутреннего христианского мироощущения?

Это, конечно, вопрос очень сложный. Но я считаю все же, что Скрябин не противоречит христианству. Мне, во всяком случае, хочется вписать его именно в русскую христианскую традицию — и духовную, и музыкальную. Вот, например, я нашел у Серафима Саровского такое выражение: «Бог — это огонь». Эта фраза не может не вызывать у музыканта ассоциаций именно со Скрябиным, например, с поэмой «К пламени», с Седьмой сонатой и рядом других сочинений. И я спрашиваю себя: а что это за огонь? Скажем, в «Прометее»? У меня эти проблемы вставали с самого начала. Были моменты очень трудные. Мне казалось и сейчас кажется, что задача интерпретатора состоит здесь в том, чтобы преодолеть эту темноту и антихристианское превратить в нечто христианское. Примерно так.

Мне представляется, что Владимир Владимирович Софроницкий как раз этот скрябинский демонизм гениально выразил. Но у него внутри демонического таится страдание, которое, скажем так, позволяет преодолевать inferнальные искушения и служить своего рода «обращению» Скрябина в христианство. Все это, разумеется, труднодоказуемо.

Возможно, вы правы. Но я стал думать теперь, что Скрябин лишь отразил кризисность всего русского искусства начала XX века. Конечно, на свой лад. И рядом был, кстати, Рахманинов, который тоже эту кризисность отразил, но по-своему и, наверное, более по-христиански. Скрябин типичнее для времени, когда они оба творили — то есть для первых пятнадцати лет нашего столетия. Более типичен, я считаю, потому, что для меня Рахманинов — это уже отчасти поставангард. Условно говоря, если Скрябин — это Кейдж, то Рахманинов — это Сильвестров. Хотя, с другой стороны, существуют и некие параллели у Рахманинова с Кейджем. В целом, по-моему, Рахманинов (может быть, в пару с Метнером) как бы «обогнул» стадию русского авангарда.

А мне всегда казалось, что рахманиновские ор. 38–39 и дальнейшие — это не-то вроде неудавшихся попыток сблизиться с авангардом, некая попытка аутсайдера догнать лидеров, пользуясь некоторыми их приемами.

Это для меня звучит несколько неожиданно. Я, напротив, считаю Скрябина и Рахманинова равновеликими композиторами, даже, если угодно, как бы одним, что ли, идеальным для России, «сверхкомпозитором». Но поскольку такого не бывает, природа разделила их. Конечно, у Рахманинова, как и у любого другого, есть более слабые

сочинения, но для меня всегда важна и такая вещь, как роль композитора в судьбе его народа.

Хоту пояснить сказанное мной. Когда я, например, сталкиваюсь с Этюдом ор. 39 ми-бемоль минор, то, хотя вовсе не получил свойственной композиторам глубокой подготовки в анализе формы, мне все равно кажется, что в этом этюде, если воспользоваться выражением Петра Мещанинова, «материал преобладает над формой». Что касается «любви народа», то это, по-моему, все же не главное в нашей оценке композиторских достижений. Кроме того, если говорить о Скрябине, то «народ», вероятно, любит его значительно меньше, чем Рахманинова. Ну и что из этого?

Тут мы вступаем в область специфики рахманиновского «поставангардизма». На мой взгляд, произведения Скрябина «сделаны» всегда хорошо, почти идеально — особенно в том, что касается фортепианного творчества (об этом еще Стравинский говорил). А Рахманинов, мне кажется, сумел преодолеть присущее Скрябину преклонение перед формой — в классическом ее понимании, разумеется, и, возможно, подсознательно. Но то, что почти каждое сочинение Рахманинова, с академической точки зрения, не так «вылизано», как у Скрябина, кажется мне не недостатком, но, напротив, своего рода плюсом — тем, что как раз и делает его Рахманиновым. Я лично считаю его грандиознейшим новатором в области формы, причем почти во всех опусах.

Даже, например, а Пьесах-фантазиях ор. 3?

Эти пьесы я вообще считаю суперноваторскими и, например, «Мелодия» (в первой редакции) — вещь, которая словно бы продолжает позднего Листа.

Я не совсем понимаю, в чем здесь новаторство в области формы?

Например, два последних такта этой пьесы, если их сыграть точно как написано, должны длиться чуть ли не половину всей пьесы!* Это, по-моему, близко к той «растворенности» времени, которая характерна для поздних пьес Листа.

Мне всегда казалось (да, наверное, не только мне), что в раннем Рахманинове более всего заметны следы не Листа, а Чайковского или, скажем, Грига.

* В предпоследнем такте пьесы Рахманинов разместил семь «целых» нот.

Я вижу листовские корни именно в ор. 3, потом они уже не столь заметны, разве, пожалуй, немного в Музыкальных моментах ор. 16. Главное, что потом, спустя десятилетия, эти же корни вновь прорастают в позднем стиле. Но прежде всего хочу сказать, что на Рахманинова нельзя смотреть с позиции Скрябина. Их всегда сравнивали, сталкивали. С одной стороны, они — как я уже говорил — есть нечто единое в русской культуре, но с другой — и это не противоречит сказанному — это два очень важных независимых организма. Когда я однажды услышал у Антона Батагова одно из произведений Кейджа, которое было написано в 1944 году (кажется, оно называлось «Четыре стены»), длительностью примерно на час, я сразу подумал, что Рахманинов уже предвидел Кейджа и прежде всего в области восприятия времени.

Я что-то не припомню, где у Рахманинова, помимо приведенного вами примера из «Мелодии», такое уж специфически новое ощущение времени.

Ну, например, возьмите коду Этюда ор. 39 № 7 (до минор) — это как бы «усеченная» кода. Затем романс «Сирень», где время очень необычно и странно трактовано. Да и в той же «Мелодии» ощущение времени особое — просто обычно ее играют слишком быстро. А ведь там стоит обозначение *Adagio sostenuto*! Тут надо помнить еще, что сам Рахманинов играл свой Второй концерт в 1900 году на двух роялях с Гольденвейзером значительно медленнее, чем впоследствии в Америке.

*Давайте все же вернемся к Скрябину. Вы упомянули тему огня и ее символистскую связь с православием. Когда я слушал в МЗК ваше скрябинское отделение — затем повторенное и расширенное на концерте в Музее Скрябина, — то мне показалось, что центральной идеей, своего рода центральным скрябинским «состоянием», вокруг которого группируются все остальные, является все же не состояние «огня», а состояние «томления». *Languido* — для меня вообще главное понятие, определяющее в свою очередь и характер временного процесса у Скрябина. Так или иначе, но наиболее сильное впечатление тогда на меня произвели не яркие «вспышки пламени» и не трагические кульминации, скажем, в Седьмой сонате, но некая длительность состояния, которая, как ни странно, напомнила мне о Шуберте. Я бы даже рискнул провести аналогию между вашим исполнением Скрябина и тем, что старейший петербургский пианист Натан Перельман делал в шубертовской программе, играя ее даже без обозначения согинений — как некий *non stop*. И в этом случае, и в вашем словно бы со-*

здавалась некая, бесконечно длящаяся форма, все время возвращающаяся к своей основной оси, к одному и тому же состоянию. Правда, с одной, но существенной разницей: в Шуберте это состояние длящегося покоя, а у Скрябина — при большей нервозности его музыки — длящегося томления.

Не знаю, может быть и так. Что касается Скрябина, то он, как мне кажется, повторил в музыке пути Врубеля и Блока. Ну, это известная такая «троица». У всех троих в какой-то момент произошло вытеснение всего светлого, произошло такое, что ли, «омрачение творчества». Ведь сначала была «Прекрасная Дама» у Блока, киевские фрески у Врубеля, у Скрябина — ангельские ранние прелюдии. Почти во всех этих прелюдиях я ощущаю бестелесную ангельскую объективность, слой тишины, который играет здесь роль подголоска: возьмем весь ор. 16, очень многие прелюдии из ор. 11 — например соль-диез минор, ре-бемоль мажор, ми мажор, соль мажор. Эта ангельская чистота потом, в силу объективных причин, изменилась. Любой художник чувствует веяния времени, но, с другой стороны, последние сами выбирают художника, как своего рода жертву — об этом, впрочем, говорили многие.

Для меня важно разделить то, что идет от личности самого художника, от его изначальной божественной сущности (я здесь имею в виду раннее творчество Скрябина с присущим ему явственным религиозным настроением: вспомните, например, то, что он сказал в двадцать лет, когда переиграл руку^{*}). Разумеется, он был человеком верующим, и свой ангел-хранитель у него был, и мне кажется, что всегда, вплоть до последнего опуса, добрые силы охраняли его. Отсюда и та позитивная энергия, которая есть даже в поздних сочинениях, считающихся «темными» с христианской точки зрения (например ор. 72–74, «Поэма экстаза» и другие). Кстати, Даниил Андреев в своей «Розе Мира», имея в виду «Поэму экстаза», говорит о том, что Скрябин был вестником, проникшим в иные миры, не различая, какой из них хорош, а какой плох. И поэтому нередко принимал один за другой. И вот, в «Поэме экстаза», по мнению Андреева, Скрябин отразил мир Дуггура, в котором происходят всякие сексуальные излишества и тому подобное.

* Имеется в виду запись из черновой тетради Скрябина, опубликованная в томе его сонат. Она касается болезни руки и сопровождается размышлениями «о ценности жизни, о религии, о Боге».

И вы согласны с такой «эротической» трактовкой позднего Скрябина?

Нет, мне это не близко. Я, напротив, ищу связи Скрябина с национальными корнями — с Чайковским, Римским-Корсаковым, Глинкой. Возьмите, например, образ Черномора — это же настоящий Скрябин! Или сравните пьесу ор. 56 «Иронии» с Маршем Черномора (средний раздел): один к одному! И для меня как для музыканта было интересно все это, поскольку когда-то я удивлялся, почему Скрябин, будучи русским композитором, ни разу не процитировал ни одной народной песни. Я на этом одно время как бы «спотыкался». Но потом мне стало ясно все то, что у Скрябина идет от Чайковского, и что — от Римского-Корсакова. Сравните, например, коду первой части Четвертой симфонии Чайковского с кодой первой части Третьей симфонии Скрябина или Этюд ор. 2 — с Баркаролой из «Времен года». Или, с другой стороны, тему Золотого петушка с начальными возгласами Седьмой сонаты Скрябина, или, скажем, последние такты квинтового Этюда из ор. 65 (я имею в виду аккорды в левой руке) с Ариозо Звездочета из того же «Петушка». Кстати, по этому поводу есть очень любопытная история, которую я вычитал в сборнике «Русские Пропилеи» за 1915–1916 годы. Так вот, кажется, в 1907 году Римский-Корсаков и Скрябин встретились в Париже по случаю концертов русской музыки, устроенных по инициативе Сергея Дягилева. Скрябин привез из Италии наброски «Поэмы экстаза» и стал, как обычно, всюду проповедовать свою излюбленную идею Мистерии. Как-то, в присутствии многих крупнейших деятелей русского искусства, он сказал, разумеется без тени юмора: «Я — Бог». И тогда, в наступившей гробовой тишине, раздался голос его близкого друга Анатолия Лядова: «Да нет, батенька, какой же вы Бог — вы просто Петушок!» Я люблю вспоминать эту историю, поскольку, как я уже сказал, отголоски темы Петушка обнаруживаются в Седьмой сонате Скрябина. Таким образом, спустя несколько лет после описанных событий сам Скрябин как бы признается, что он — Петушок!

Мне кажется, заговорив о параллелях, стоит вспомнить и о связях с Мусоргским. Например, о структурных сходствах некоторых аккордов, о тем в свое время писал Юрий Николаевич Холопов. Кстати, вспомнив о Мусоргском, не могу устоять перед соблазном вспомнить и об очень интересной работе Алексея Алексеевича Кандинского, посвященной анализу «Картинок с выставки». Алексей Алексеевич, как известно, давно занимается проблемой тисловой символики...

...Я обожаю числовую символику. И, кстати, вы знаете, например, что в Седьмой сонате Скрябина количество тактов равно 73 (то есть 343)?..

...Так вот, Кандинский доказывает — и весьма убедительно, — что в «Картинках» присутствует масонская тайнопись. То ли под влиянием Гартмана, то ли под каким-то иным влиянием Мусоргский, по мнению Кандинского, зашифровал некие тайные коды в своем гениальном сочинении. Сразу оговорюсь, что вовсе не являюсь адептом ни масонских, ни каких-то иных мистических течений, и когда покойный Юрий Петрович Петров доказал, что в скарлаттиевских сонатах композитором проиступило буквально все, включая количество тактов, количество звуков по вертикали и по горизонтали и так далее — словно Скарлатти пользовался при сочинении компьютером, — то я не придавал этому особого значения, хотя, надо признать, аргументация Петрова была, с научной точки зрения, наверное, безупречной. Я считал и считаю, что истинный порядок, точнее содержательный порядок, обнаруживается в произведении скорее путем исполнительской интерпретации, то есть некоего иррационального синтеза, а не путем анализа, который, впрочем, тоже может быть очень важен для интерпретатора. Иными словами, как мне кажется, музыкальный материал исследуется аналитически, но организуется в некое целое благодаря иррациональному усилию, которое по-немецки обычно обозначается как *Formwille*. И я не могу согласиться с тем, что можно «поверить алгеброй гармонию». Старая проблема, разумеется. А вспомнил я об этом вот в какой связи. Если услышать тесную генетическую связь Мусоргского со Скрябиным, то тогда и на мистическом уровне здесь возникает какая-то арка: ведь Мусоргский тоже был, что называется, корнем огня темных и сложных, и его творчество, равно как и творчество Скрябина, к позднему периоду значительно «омрачилось».

Конечно, это все интересные и трудные проблемы. Я сейчас попытаюсь изложить вам одну свою «историческую» теорию. Всем известно, что в начале XIX века в России возник идейный кризис, проявившийся, в частности, в восстании декабристов. И вот примерно в это время появляется раннее пушкинское стихотворение «Русалка» (1819), затем «Ундина» Жуковского. Тут же вскоре выступает и Лермонтов со своими двумя «русалками» (точнее, с «Русалкой» и «Морской царевной»). Затем образ русалки очень часто возникает у Гоголя, а много позднее у Хлебникова. И, надо сказать, Хлебников трактует этот образ весьма своеобразно. Он считает, размышляя о грядущих судьбах России, что роковое семя раздвоения заронил еще Степан Разин, который Россию и лице небезызвестной княжны кинул за борт и тем погубил ее душу,

превратив в русалку. И Хлебников хочет словно бы спасти ее, вынуть из волн, то есть с помощью своих излюбленных чисел избавить Россию от войны, предугадав все даты и тем самым дав возможность подготовиться к грядущим испытаниям. У Хлебникова, как известно, двойки и тройки лежат в основе своеобразного закона о временных циклах в истории. У него в одном стихотворении говорится о том, что дело, добро и дух текут из Озера-2, а труд и трение — из Озера-3. А соотношение 2:3, то есть математическое выражение квинтового обертона, присутствует и у Скрябина, особенно в его Десятой сонате. И вот тут, когда я начал анализировать гармонию этой сонаты, мне стало ясно, что Скрябин здесь вышел из тупика тритоновости. Ведь в конце шестидесятых опусов у него все базировалось на прометеевском аккорде, который является, в общем, разложенным обертоновым звукорядом (от 7 до 13 обертона включительно). В поисках выхода из этого гармонического однообразия Скрябин, по-моему, просто не мог не прийти к этому грандиозному открытию, когда диссонансы, связанные с этими обертонами, превратились в консонансы! И тогда он просто развернул обертоновый звукоряд «ногами вверх» — у меня сложилось такое впечатление, что он в Десятой сонате оперирует уже обращенным обертоновым звукорядом, то есть от до идет вниз — на октаву, затем на квинту (*фа*), потом на кварту (*до*), затем на большую терцию (*ля-бемоль*), малую терцию (*фа*), и наконец достигает *ре* (седьмой обертон). И отсюда рождается первая гармония Allegro Десятой сонаты. По этой же причине тритоновое дублирование баса, как было раньше, замещается квартовым. Конечно, «обращенный обертоновый звукоряд» просто придуман Скрябиным, ведь он сам по себе не вытекает из акустической логики. Хотя еще Бетховен в Шестой симфонии пришел к чему-то сходному в начальном аккорде — весьма «авангардистском» даже для него самого (*фа-до-соль*). Это уже почти Барток! И также Скрябин пытается соединить обычный звукоряд с «обращенным». Отсюда и «двойная» тоника Allegro: одновременно и *фа*, и *ре-бемоль*. Но, однако, снабжая первую фразу басом *до*, он сообщает этому звуку «категорию» тоникальности. Кстати, тут есть и интересные параллели с «Фейерверком» Дебюсси, где в коде такое же соотношение — *до* мажора и *ре-бемоль* мажора.

Теперь еще раз вернемся к моей «исторической» теории. Это роковое распадение на Россию и Русалку — оно через весь XIX век проходит, и, например, Мусоргский его несомненно чувствовал. Хотя в его

операх нет никаких русалок, но есть пляски персиянок, да и образ Марины Мнишек достаточно «русалочий». Вот это раздвоение и привело, по-моему, в частности, и к тритоновому сопоставлению аккордов у Скрябина. Надо сказать, Мусоргский, как предшественник Скрябина в этом отношении (вспомним, например, тритоны в басу из «Гнома»), тоже заимствовал эту идею у Глинки из знаменитой целотоновой гаммы в «Руслане». Хотя тут возможны и влияния Листа — человека, как известно, тоже мистически ориентированного.

Так вот, все те люди, которые предчувствовали грядущие испытания России, все они (я имею в виду гениальных художников) — каждый на своем языке — пытались выразить мрачные предчувствия, и именно отсюда проистекает вся демоничность, о которой у нас шла речь. Вот недавно я присутствовал на исполнении двух опер Рахманинова — «Монны Ванны» и «Франчески да Римини». Что же происходит в «Монне Ванне»? Город Пиза осажден флорентийцами. Их командующий готов пощадить город лишь в том случае, если к нему придет жена начальника пизанской гвардии Монна Ванна — обнаженная, укрытая лишь плащом. Узнав об этом, ее муж произносит странную фразу: «У меня нет ничего, у меня даже меньше, чем ничего». Интересно, что здесь в словесной форме выражено то самое отрицательное число, с которым Хлебников сравнивает Русалку и Россию. Об этом же, по-моему, говорится и в «Китеже». Кстати, скрябинскую «Поэму экстаза» Римский-Корсаков назвал «квадратным корнем из минус единицы». Самое интересное здесь в том, что известный своим рационализмом Римский-Корсаков все же оказался способен на такое иррациональное определение. Правда, это было сказано с некоторой брезгливостью, как бы морщась. Хотя он начал с того, что, мол, сочинение даже и сильно, но... Интересная фраза! В общем, все они говорили об одном и том же, но на разных языках. Хотя, по правде сказать, меня не очень поразила музыка «Монны Ванны», писавшаяся, кстати, под Пизой летом 1906 года. Потом мы слушали гениальную «Франческу да Римини», местами чем-то напомнившую мне Этюд Скрябина оп. 42 № 5, написанный примерно в то же время.

Если попытаться обобщить все то, что вы сказали о сущности русской культуры, в основном речь шла о предчувствии Апокалипсиса, и, следовательно, русская музыка по своей сути апокалиптическая, независимо от тех или иных стилистических и языковых изгибов. Но тогда получается, что, например, такое

мощное явление, как Прокофьев, идет вразрез с этой «магистральной» линией. Получается, что солнечное, жизнеутверждающее начало, заявившее о себе в русской музыке с появлением Прокофьева, грешит, так сказать, поверхностной наивностью, непониманием духа своего времени?

Я бы сказал так: для меня Прокофьев стоит в одном ряду с Рахманиновым — это уже некое «пост...». Любой гениальный композитор считает, что завершает своим творчеством всю музыку, и это естественно. Но все-таки из них всех именно Скрябин — самый яркий «завершитель». А если брать и западную музыку, то и Кейдж. А Прокофьев и Рахманинов вышли на сцену в момент, когда люди размышляют, что же можно сделать после того, как все завершено. Это как реактивный самолет, который проходит звуковой барьер и все равно летит дальше. Они оба — и Рахманинов и Прокофьев — находились под обаянием Скрябина, по крайней мере, вначале. Например, Прелюдии Рахманинова op. 23 явно вышли из более ранних прелюдий Скрябина. То же можно сказать и о Прокофьеве, не только раннем. Мне бы хотелось сыграть такую программу: Восьмую, Пятую, Первую и Девятую сонаты и «Мысли» Прокофьева, причем, возможно, тоже пополам со Скрябиным.

*Как вы думаете: самая «скрябинская» из сонат Прокофьева — наверное, Седьмая? Возможно, хотя я чувствую очень сильные следы Скрябина во второй части Восьмой и особенно в знаменитом эпизоде Allegro ben marcato в финале той же сонаты. После этого страшного marcato там встречается еще такое обозначение: *irrealmente* — все это очень в скрябинском духе. Как бы «во сне» разворачивается и музыка менуэта во второй части этой же сонаты, с его квазисалонным неоклассицизмом, который, кстати, был свойствен и скрябинским мазуркам, вальсам — там, где он якобы отдавал дань Шопену.*

Теперь хотелось бы перенести акцент на проблемы интерпретации скрябинского фортепианного творчества. Как известно, подлинная биография композиторского стиля пишется интерпретаторами, прежде всего — великими интерпретаторами. Фигура Софроницкого, если иметь в виду его вклад в исполнение скрябинского наследия, колоссальна. Но, возможно, на вас повлияли и другие интерпретаторы. Служает ли так, что человек вообще склонен отрицать какие-либо влияния, утверждая, будто он создал все самостоятельно. Актуально ли для вас ощущать себя — и как композитора и как исполнителя — неким «продолжателем рода»?

У меня вообще всегда были трудности с пониманием. Например, когда я учу иностранный язык, то замечаю такую особенность: все люди легче учатся понимать, чем говорить на чужом языке, а я наоборот: понимаю всегда отвратительно, а говорить могу относительно легко. В музыке, которая ведь тоже является своего рода «иностраным» языком, у меня было нечто подобное: я что-то понимал, но когда выражал это на «своем» языке, то получалось что-то совсем другое. И поэтому вопрос о «влияниях» для меня теряет свою актуальность.

То есть можно сказать так, что вначале вы Скрябина просто «выговаривали», а лишь потом осознали — что именно о нем «говорили» Софроницкий, Нейгауз и другие?

Нечто вроде этого. Конечно, мне очень нравились записи Софроницкого, особенно Поэма ор. 52 № 1, Этюд ор. 42 № 5. Но не сонаты — они мне как-то долго не попадались, я их просто не знал. И это оказалось не так важно. Потому что когда я сам стал учить сонаты Скрябина, мне было вначале очень трудно, я все время «продирался», играл их одно время очень механистично. Так вот, хотя познакомиться с чужой интерпретацией бывает интересно, я стараюсь изучать произведение сам. И если учишь что-то долго, то наступает момент, когда, словно само собой, открывается нечто новое.

А БЫЛ ЛИ КРИЗИС?..

Многие говорят сейчас о кризисе музыкального языка. Другие отрицают его, утверждая, что музыка — всегда в кризисе. Каково ваше мнение? И еще: когда, по вашему мнению, произошел фундаментальный перелом: в эпоху «Лунного Пьера», «Весны священной» — как считает, например, Стравинский, — или раньше?

Я считаю, что можно, конечно, согласиться со Стравинским, но стоит посмотреть на проблему и шире. В каждой стране это происходило по-разному. Например — как говорил Петр Мещанинов, — вначале некоторые обертоны рассматривались как диссонансы, а затем постепенно становились консонансами. А когда человек уже все обертоны превратил в консонансы, наступает как бы конец звука —

то есть человеческое ухо освоило звук вроде бы до конца. И вот в России Скрябин хотел в свою Мистерию ввести беззвучный хор. В США Кейдж в 1952 году написал знаменитую беззвучную пьесу «4'33"». Один человек в России придумал, но не успел сделать, другой — в Америке — сделал, но многие и сейчас не понимают этого. А, скажем, Рахманинов раньше Скрябина и как бы «заранее» понял (и предсказал) Кейджа. И как раз эти «4'33"» я и слышу в рахманиновской «Мелодии». Вот эту тишину, которая в ранних произведениях Скрябина осуществляется лишь как воображаемый подголосок.

В общем, я могу ответить на этот вопрос двояко. Первый план (или вариант) ответа будет очень похож на мысли Владимира Мартынова, книгу которого я сейчас читаю. Если я правильно ее понял, то божественная энергия звука до известной степени сегодня исчерпана, и, конечно, момент кризиса в мировом композиторском творчестве безусловно отрицать нельзя. Силой этой энергии развития музыкального языка более не происходит. И все же проблема здесь не чисто технологическая, но скорее духовная: нужен какой-то новый источник энергии. Вернее, он где-то существует, но нужно его по-новому почувствовать. Вот задача, над которой сейчас, как мне кажется, размышляет Владимир Мартынов.

А разве то, что делают талантливые композиторы-минималисты, скажем, Арво Пярт, Александр Рабинович, Валентин Сильвестров и другие, не есть симптом того, что такой новый источник энергии уже найден?

Я пока высказал только первый вариант ответа на ваш вопрос. Теперь пойдем дальше. Зачем такой интересный композитор, как Владимир Мартынов, пишет столько книг? Он хочет понять, как правильно писать музыку. Как писать музыку не просто хорошо, но правильно.

Вы, стало быть, считаете, что писание (либо чтение) книг может помочь композитору лучше писать музыку?

Он сам для себя уже решил этот вопрос. И поскольку на это потрачено огромное количество духовной энергии, размышлений, чтения и так далее, то отсюда могут родиться и какие-то духовные озарения. И такие озарения сами собой превратятся в творчество, в композицию.

Если позволительно тут говорить о себе, то в большинстве своих сочинений я обращаюсь к слову. Я также немножко и теоретик. И мне

хочется понять законы искусства. Может быть, найти их, сформулировав математически точно. В этом смысле один из моих любимых мыслителей — Флоренский, прежде всего потому, что он был, в частности, и математиком. Собственно математикой я при этом никогда не занимался, но сам дух математики меня всегда привлекал — что очень точно и подметил когда-то Лев Николаевич Наумов. Поэтому я люблю и музыкально-теоретические концепции. В консерватории мне нравился курс музыкально-теоретических систем, который читал Юрий Николаевич Холопов. И, в общем, всю мою жизнь сам поиск творческого пути отнимал 95% творческих сил. То есть вопрос о том, как сочинять, а раньше — и как играть, И потом в какой-то момент я понял, что подобную тягу к рефлексии обязательно нужно уравновесить чем-то совершенно другим. Например, абсолютной спонтанностью, непредсказуемостью и свободой. Здесь мне помогло ощущение того, что не следует стремиться к «тотальности» (я имею в виду «тотальный сериализм», «тотальную алеаторику» и другие термины Булеза). Скорее должно присутствовать и то, и другое — и организация, и спонтанность одновременно. В общем, я решил отказаться от всякой «тотальности». Это как лечебное голодание: если оно слишком сурово, его иногда следует нарушать. А в искусстве без такого нарушения нельзя. Когда порядка становится слишком много, он уже трансформируется в одну из форм беспорядка. И потому — отвечая на ваш вопрос — мне кажется, надо сказать так: а должен ли художник вообще задумываться над этим? Я прекрасно понимаю, что протитворечу здесь самому себе, но ничего не поделаешь.

Можно спросить и иначе: существует ли для вас ситуация «безъязыкости»? Ощущаете ли вы, что «онемели», что современный композитор остался как бы у разбитого корыта, без «средств к существованию», то есть без средств артикуляции, как стигает, например, тот же Петр Мещанинов?

Вновь отмечу, что, с одной стороны, мысли об этом парализуют саму способность «говорения», то есть сочинения музыки. Но все же есть и второй вариант ответа — в результате подобных мыслей возникает не музыкальный текст, а литературный, который в этом случае, возможно, равнозначен музыкальному. В нашу эпоху поставангарда ситуация такова, что, с одной стороны, язык утратил свое единство, но с другой, напротив, приобрел: ведь если в эпоху Бетховена нельзя было употреблять кластеры, а во времена Булеза — трезвучия, то

сейчас можно все. Граница между «добром» и «злом» в музыкальном материале стерлась, и поэтому возможно как будто все, включая и некое «ничто».

В связи с одним из компакт-дисков, записанных вами в Германии, у меня было два вопроса. Первый из них вы сами только что сняли, отметив, что слово в вашей музыке не посторонне по отношению к ней, но есть, по-видимому, форма существования самой музыкальной материи. Остался второй вопрос: в отличие от тщательности, продуманности всего того, что вы делали в Скрябине, здесь царит стихия импровизации, хептенинга. Если ваш Скрябин, условно говоря, «сериален», поскольку в нем продумана вся организация исполнения, то здесь царствует «алеаторика». И там, и здесь обилие новых идей, но в одном случае — преднамеренная «аккуратность», во втором — не менее бросающаяся в глаза «небрежность», думаю, также неслучайная.*

Я уже говорил о том, что для меня слово действительно очень важно. Оно способно существовать и в симбиозе с музыкой. Хотя звучащее слово и само по себе равновелико для меня с музыкой в выражении некоей эстетической идеи. Помните, я рассказывал, как впервые увидел Льва Николаевича Наумова? Вот так же, как я видел его лицо, я вижу какую-то идею, которая меня увлекает.

То есть видите или слышите ее в словесной именно форме? Или пластически? Или в цвете?

А вот никак. Или — и то, и другое, и третье.

У меня сложилось впечатление, что сама материя музыки у вас выходит за пределы звуковысотной среды. Инструментальный театр о свое время критиковали, хотя, наверное, правильным было бы считать и жест, и звук, и цвет неким единым Gesamtkunstwerk — на новом этапе эволюции музыки.

Конечно. И с помощью такого объединения я надеюсь в будущем все-таки свою музыку «автономизировать», «очистить». И вот тогда получится нечто новое. Может быть, таким хитроумным способом появится возможность рождения индивидуальности. Хотя последнее уже сейчас для меня значения не имеет, потому что я понял, что главное

* Имеется в виду диск под названием «Not only for...», в записи которого принимали участие в том числе и два русских композитора (Алексей Айги и Иван Соколов). Эту музыку могли услышать в 1996 году посетители фестиваля «Альтернатива».

и другом — не в том, чтобы на этом свете оставить некий след, а, как сказал однажды гроссмейстер Василий Смыслов (и многие до него), — в борьбе добра со злом. Такая простая и избитая, в общем, фраза: борьба добра и зла, а остальное неважно.

Значит, вас не заботит задача сделать что-то совершенно непохожее на то, что делают другие, — например Губайдулина, Сильвестров, Дмитрий Смирнов или кто-то еще?

Раньше так могло быть, но сейчас все настолько этим озабочены... Я все-таки такой, что ли, одиночка. Например, в фортепианном сочинении под названием «ВОЛОКОС»*, при всей внешней несерьезности и абсурдности я абсолютно серьезен. Я почувствовал, что могу выразить себя именно таким способом — как бы шутя, а на самом деле вовсе не шутя. Кроме того, мне пришло в голову, что эта моя идея совпадает в определенном смысле с идеей Десятой сонаты Скрябина, только выражается иными средствами. Как и в случае со Скрябиным, это попытка выйти в антими́р, попытка нашими современными средствами, в нашем пространственно-временном каркасе создать модель антими́ра. Поясню сказанное. Недавно я побывал в Успенском соборе Московского Кремля. Там есть икона, на которой изображен Апокалипсис. На ней изображен Новый Иерусалим. Ведь Новый Иерусалим осуществится не в нашем пространстве и времени, он будет в другом пространстве и времени. Но художник показывает его нам, а в Библии даже точно указаны его параметры. Причем там есть уточнение, что локоть человека равен по длине локтю ангела — это, кстати, для пианиста должно быть любопытно. И вот нечто подобное делает Скрябин в Десятой сонате.

Простите, но из его собственных слов известно, что он имел в виду некий лес как программный символ сонаты.

Да, лес, но лес мифологический, дантовский. Помните начало «Ада»: «Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу»? А лес в любой мифологии ведет в ад, то есть в другое измерение, в антими́р. Об этом пишет Владимир Пропп.

* Речь идет о сочинении, в котором большую роль играют слова, буквы и слоги русского алфавита, а также различные жесты. (См.: Иван Соколов. Произведения для фортепиано. М., 1997).

Теперь я бы хотел, чтобы мы еще раз вернулись к обозначенной вами связи между спонтанностью и организацией. Это ведь связь очень тонкая.

Да, я считаю, что самое ценное и интересное возникает на грани, когда этой связи даже не видишь. Все настоящие достижения в жизни рождаются как бы между сознательным и бессознательным, просачиваясь сквозь сознание человека. И главное здесь я вижу именно в том, чтобы что-то забыть. Наверное потому, что у нас столько грехов, что если мы что-нибудь забудем, то это почти наверняка будет какой-нибудь грех. Например, когда кто-то молится в надежде, что на него сойдет благодать, и все время думает об этой благодати, то она никогда на него не сойдет. Или другая ситуация — если учишь произведение и думаешь: вот сейчас выучишь, — то никогда не выучишь. Надо просто играть и думать о чем-нибудь. Иными словами, для того, чтобы найти выход из лабиринта, иногда следует, как ни странно, потерять аriadнину нить.

ЧТО НАША ЖИЗНЬ?..

В заключение хочу задать вопрос о современной музыкальной жизни. Что для вас интересно в современной исполнительской жизни, насколько это видится вам из Германии? Что привлекает в современных композиторских стилях, например в композиторском творчестве наших «зарубежников»?

К сожалению, я чувствую, что там, в Германии, очень многое зависит от денег. Искусство сегодня вообще слишком связано с деньгами. И поэтому все себя подстраивают — даже интуитивно, может быть, — под то, что нужно публике. Конечно, я не имею в виду всех в одинаковой степени. Но все-таки так или иначе все зависит от того, кто и за что платит. И в этом смысле шестидесятые-семидесятые годы в Москве были, конечно, значительно более интересными.

А вы лично испытали на себе это внешнее давление? Скажем, в выборе программ для концерта? Расскажите, кстати, как вы вообще отутились в Германии. Я могу играть более или менее то, что я хочу. Я уже говорил, что попал в Германию впервые в 1990 году. Меня пригласил Михаэль Куртц, автор монографии о Штокхаузене. На первом своем концерте в Германии я, кстати, и встретился со своей будущей женой. С самим же

Куртцем я познакомился до этого в Москве. Сыграл ему тогда одну пьесу Штокхаузена в надежде, что он мне объяснит, как ее надо играть. А еще раньше Штокхаузен прислал сюда письмо музыковеду Марине Чаплыгиной, поскольку ему кто-то сказал, что в Москве какой-то Соколов играет его музыку. В этом письме он сообщил, что его музыку можно играть, только если исполнитель поработал с ним или с его учениками. Тогда я не мог поехать за свой счет в Германию, поскольку получал в консерватории, в пересчете на немецкие деньги, десять марок в месяц. И вот я сыграл что-то Куртцу, с которым мы потом подружились. А через год он организовал небольшой фестиваль в Бохуме, где он живет, в вальдорфской школе, которая входит в систему школ, базирующихся на антропософском учении Рудольфа Штайнера. (Помните, я говорил вам, что о Штайнере мне рассказывал когда-то мой учитель Станишевский — так что тут тоже осуществился своего рода «круг».) И вот в такой школе я и дал свой сольный концерт, а затем аккомпанировал Лидии Давыдовой. Потом пошли другие концерты. Я стал ездить туда регулярно, в 1995 году женился на Петре (в Германии есть такое женское имя) и остался жить там. Играл я в Германии в основном русскую классику — Мусоргского, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева, Шостаковича. Был период, когда я много играл произведения Уствольской, Корндорфа, Сильвестрова. А вот западный авангард я там не играл. С самим Штокхаузеном я познакомился давно, еще в марте 1990 года, на его концертах в МГУ. Он не слышал, как я играю его вещи. У него есть собственные хорошие исполнители. Как-то сыграл что-то его дочери, и она сказала, что я играю неплохо, но недостаточно точно исполняю текст. Я, в принципе, такого отзыва и ожидал.

Знатит, все-таки, прямого давления вы не испытывали. Вот Константин Щербаков в Швейцарии, кажется, записывает полное собрание фортепианных сочинений и транскрипций Леопольда Годовского. Это ведь и труд титанический, и мука смертная, наверное...

Не знаю. Каждый ведь может и согласиться, и отказаться. Что касается меня, то ведь я не стремлюсь зарабатывать деньги. У меня нет ни своей агентуры, ни регулярных гастролей. Я живу бедно по немецким понятиям, коплю на рояль. Меня не влечет профессорство где-нибудь в *Hochschule*, хотя это и дает достаток. Я не планирую никаких жизненных успехов. Мысли о карьере меня вовсе не мучат.

А что вообще происходит с русскими композиторами за рубежом? Значит ли сегодня, например, творчество Губайдулиной, Шнитке, Кантели, Щедрина что-то для Германии, для Европы или в целом для западной музыкальной жизни?

В какой-то момент это пришествие русских создало для немцев ситуацию некоей эйфории. Никто там не представлял себе, что можно писать в тоталитарной стране такую левую музыку. Это и привлекло в первую очередь. И, так сказать, социально-психологически это более интересно для европейцев. А сейчас все уже улеглось. Критерии размазались. Нет уже понятия о «самом великом». Вопрос о том, кто же принадлежит к «первой пятерке», — Штокхаузен или Лигети, Шнитке или Губайдулина либо кто-то еще, — утратил свою актуальность. «Исчезновение музыкального языка», о котором говорил Петр Мещанинов, все как-то смешало: все стали сочинять — художники, сами исполнители, причем весьма профессионально. Я лично меньше стал слушать современную музыку и больше интересуюсь теперь классикой, например, конца XIX века. Читаю книги об этой эпохе. Увлекаюсь Флоренским, люблю Гомера.

И, кстати, дилемма «композитор или пианист» для меня уже снята: я понял, что я либо и то, и другое, либо ни то, ни другое. Композиторство помогает играть, а исполнительство делает мои сочинения такими, какими они есть — плохими или хорошими. Влияние исполнительства в том, что для меня фортепианная игра — это способ проникнуть в стиль мышления того или иного композитора, проникнуть в строй его эмоций.

Я вспоминаю известную реплику Прокофьева на склоне лет: «Сольный концерт будет стоить мне пол-сонаты». Вот вы готовитесь к концерту, а могли бы ведь написать вокальный цикл или что-то еще.

Кажется, об этом я уже вскользь упоминал. Неважно, что именно человек делает, неважно даже, сколько он посадил деревьев, сколько написал сочинений, но важно его участие в известной борьбе добра со злом, лавирование среди превратностей судьбы, умение выстоять. С помощью чего это становится возможным, я не знаю.

Я вновь хочу вспомнить Владимира Мартынова, настаивающего на том, что музыка — в том виде, в каком она существует сегодня в мире, — таит в себе скорее зло, чем добро. Играя, например, Скрябина, не опасаетесь ли вы оказаться спитригистным как раз этой терте музыки?

Я не помню, где об этом пишет Мартынов. Эта мысль, видимо, прошла мимо меня. Я лично не считаю, что с моими занятиями музыкой связано какое-то зло. Это — моя профессия, мой, что ли, крест, который просто надо нести. Мы вообще люди грешные, независимо от рода деятельности. Конечно, кто-то пытается пожертвовать профессией ради добра: известный пример — Альберт Швейцер. Я тоже думал об этом, читая духовную прозу Гоголя. Некоторые мои друзья ушли в монастырь. И я очень рад за них. Первое время я им даже завидовал, но потом понял, что собственные проблемы должен решать сам.

И последний вопрос: собираетесь ли вы стать «немцем»?

Я ведь уже сказал, что ничего не планирую. Но даже если бы такое желание и появилось, осуществить его было бы трудно. Это ведь не мы в конечном счете решаем.

...Однажды, выступая на радио «Орфей» и рассказывая о сочинении Николая Сидельникова «Лабиринты», Иван Соколов протел отрывок из стихотворения Велимира Хлебникова «Одинокий лицедей». Мне кажется, что в этом стихотворении обнаруживаются не только параллели с темой Лабиринта, Ариадны, Тезея и Минотавра, но и герты портрета Ивана Соколова. И пусть отрывок из этого стихотворения послужит своего рода кадансом для нашей беседы.

*Я, моток волшебницы разматывая,
Как сонный труп влагился по пустыне,
Где умирала невозможность.
Усталый лицедей,
Шагая напролом...
Слепой, я шел, пока
Меня свободы ветер двигал
И бил косым дождем...
И с ужасом я понял, что я никем не видим.
Что нужно сеять оги,
Что должен сеятель огей идти!*

2000 г.

ПЕТР МЕЩАНИНОВ

Прикасаясь к Баху, мы неизбежно заставляем звучать весь объем музыкальной истории...

Часть I

А. Х. Тема нашей беседы связана с творчеством Иоганна Себастьяна Баха, с его все более осознаваемым знанием в развитии европейской музыкальной истории, с постоянно ощущаемым «присутствием» Баха во всей последующей музыке вплоть до Веберна... Поэтому хотелось бы построить наш разговор на некой условной оси — на эволюции западноевропейских музыкальных стилей от Баха к Веберну и попутно обсудить знание музыки Баха в творчестве тех композиторов, которые на этой «оси» могут быть размещены: например Бетховена, Брамса, Вагнера, Шёнберга...

П. М. Мне представляется, что всякий великий композитор есть «исцелитель большого времени»: в нем прошлое, настоящее и будущее как бы сливаются в некоем «настоящем продолженном» (*present continuus*). И чем больше сумеет композитор объединить в таком «настоящем продолженном», тем более он велик. В этом отношении Бах, наверное, самый великий из всех великих. Но не столько тем, что его могло высоко взметнуть вверх и вперед — скорее наоборот: потому он и взлетал вверх и вперед, что не брезговал опускаться вниз и идти назад, иными словами, не чуждался ремесленного подхода. Как ни странно, из чистого ремесла и рождалось самое невероятное. По-моему, во многом благодаря хорошим наследственным традициям ремесленничества он и стал тем Бахом, о котором мы сегодня говорим. Даже его обращение к идее темперации (в связи с чем можно было бы отметить его способность к предвидению) есть по сути дела также результат здоровой сметки. Я убежден, что у него не было и не могло быть какого-либо намеренного «футуризма», а просто последовательно проведенный практицизм приводил к самым «футуристическим» последствиям. И только такой «футуризм» и жизнеспособен. Я думаю, что целью Баха было скорее не уйти полностью в будущее,

а этим будущим создать противовес прошлому и уравновесить их в «настоящем продолженном». Имею в виду взаимодействия в баховском стиле модальной («старой») и тональной («новой») техник, григорианского и лютерова хоралов, диатоники и хроматики, как впрочем, и многого другого. Можно сказать, что архаические и новаторские, так же как ремесленно-практические и метафизические слои творчества образуют у него изумительный, неповторимый синтез.

Видимо, проблема новаторства в том смысле, как она встала перед композиторами XX века, перед Бахом вообще не возникала?

Он просто делал то, что требовало какое-то трансцендентное целое, одновременно решая и почти утилитарные задачи. И все же главным для Баха было — изнутри услышать, как звучит целое, как звучит форма. Впрочем, для любого композитора важно в первую очередь слышать форму, а не материал, исходить из слышания формы, а не слышания материала. Попросту говоря, форма — первична, а стиль — вторичен. К сожалению, русская традиция анализа обычно не учитывает существования некоей величины, промежуточной между понятиями формы и материала, известной в немецкой музыкальной науке как *Satz* — труднопереводимое слово, буквально означающее «предложение». У немцев есть даже понятие *Satztechnik*...

Лично я воспринимаю Баха как одну из трех «нулевых точек» всей музыкальной истории. На мой взгляд, в европейской музыке возникли три основных техники (или три «нулевых точки»), от которых мы можем как бы отсчитывать вперед и назад, осмысляя и излагая музыкальную историю не прямолинейно, но двигаясь как бы в оба конца, на манер шкалы термометра. Это, во-первых, техника гомофонно-гармонического стиля (венская школа), с нее мы начинаем свое музыкально-теоретическое образование. Другая — строгий стиль в полифонии (скажем, Палестрина). Третья же появляется в момент неустойчивого равновесия между ними — условно говоря, между чистой гармонией венцев и чистой полифонией Палестрины, между чистой вертикалью и чистой горизонталью, что рождает особую, баховскую технику, соединяющую в себе и первое и второе. Отсюда и уникальность баховского творчества.

Значение Баха, его техники, его стиля, его видения для истории музыки я бы сравнил с временным существованием Личности, от прихода Которой в мир мы ведем наше летоисчисление... Можно

прямо говорить, что 1685 год для европейской музыки равнозначен году Рождества... В то же время Бах — это и сводовый камень, соединяющий и распирающий две воображаемых колонны, которые без него, наверное, рухнули бы: я имею в виду добаховскую и послебаховскую музыку.

Подлинное место Баха в мировой истории, естественно, определялось не тогда, когда он жил и творил. Подобное чудо обязательно должно было быть отвергнутым строителями концепций музыкальной истории в его эпоху, и лишь много позднее стало постепенно осознаваться, причем процесс осознания продолжается и в наши дни...

Потому все же понадобилось свыше полувека после смерти Баха для того, чтобы такое осознание хотя бы началось?

Здесь много причин. Одна из них заключается в том, что Бах, возможно, самый полистилистический композитор из всех, — я просто не знаю другого человека, который в своем творчестве так органично претворял бы черты самых разных стилей: тут и григорианский хорал, и лютеров хорал, и французская танцевальная музыка, и органний стиль северогерманской школы, и новая гармония и многое другое.

Другая причина связана с тем, что представление о музыкальной истории, в том виде, как она сейчас существует в нашем сознании, тогда вообще отсутствовало. Ведь в наши дни концертные программы в значительной степени состоят из музыки прошлого. В баховское же время звучала почти исключительно только «современная» музыка. Синхронного исполнительского сосуществования музыки разных эпох тогда не было. И лишь когда романтики стали сводить в единое целое музыкальную историю, стали осознавать музыкальное прошлое — вот тогда-то на поверхность и «всплыл» Бах.

Именно романтики и начали осваивать музыкальную историю, двигаясь не только вперед, но и назад, то есть ретроспективно. Возникла проблема памяти культуры, и здесь Бах оказался сразу своего рода знаменем. Однако то, что Баха стали трактовать как своего рода классика, было принципиально неверным: Бах — типичный трансценденталист (смысл этого слова я разъясню позже), как и все романтики. Здесь между ними много общего, хотя это не означает, разумеется, необходимости как-то «романтизировать» Баха, что не раз происходило, кстати, в исполнительстве, в том числе и фортепианном, вплоть до нашего времени.

Мне кажется, что одной из фундаментальных проблем баховского творчества является постоянный конфликт между линией и вертикалью. Насколько он, по-вашему, оказался актуальным для последующих стилей?

Думаю, что не стоит называть это «конфликтом». Мне вспоминается в этой связи одна идея, высказанная в известной книге Эриха Ауэрбаха «Мимесис». Речь там идет о проходящих сквозь всю историю литературы различиях между характерным, например, для библейской эпохи видением мира — паратаксисом (со-чинением) и видением мира, свойственным, например, Гомеру — гипотаксисом (под-чинением). Так вот, у Баха происходит как раз перелом от линейно-интонационного пространства (по преимуществу паратаксического) — к гармоническому пространству (по преимуществу гипотаксическому), перелом — что важно подчеркнуть, — не отменяющий в его творчестве значения ни первого, ни второго принципов. Воспользовавшись выражением Болеслава Яворского, взаимоотношения между ними можно сравнить с глубоким и мощным распором между линией и вертикалью, наподобие того, что существует между тетивой и древком лука — они ведь тоже взаимозависимы.

Гипотаксис в чистом виде — это позитивно утвердительный стиль, это, скажем, классицизм, где в основе лежит консонантность; по знаменитой формуле Буало: «На полустишия делите так вы стих, чтобы смысл цезурою подчеркивался в них» — здесь требуется совпадение метра и ритма вплоть до полного их отождествления. В противоположность можно взять другие стили, где встречается множество так называемых *enjambements* (переносов конца строки в начало следующей, характерных, например, для цветаевской поэтики): здесь метр и ритм предельно противостоят друг другу. Подобное противоборство наблюдается и в фугированном стиле Баха. Такие стили я и называю трансцендентными.

В этом также прослеживается и глубокая аналогия баховского стиля с веберновским, поскольку Веберн переходит от гармонического пространства к следующему за ним в истории — сонорному. Об этом более подробно я говорил в своих лекциях о Веберне*.

* Имеется в виду цикл из десяти лекций под общим названием «В поисках утраченного материала (опыт построения эволюционной элементарной теории музыки)», прочитанный П. Мецаниновым в Акустической лаборатории МГК в 1979–1980 гг.

Для меня как музыканта, постоянно контактирующего в своей педагогической работе с музыкой Баха и послебаховской эпохи, остается необъяснимым радикальное упрощение языка в послебаховский период, сопровождавшееся отходом от линейности (эпоха сыновей Баха и ранних венцев). И, вместе с этим, непонятно как, после недолгого периода, натиная наблюдаться — уже у зрелого Моцарта, например, все более усиливающаяся «ностальгия» по линейности. Не проявился ли тут один из важнейших кризисных поворотов в европейской музыкальной культуре, связанный с осознанием значения Баха?

Это различие акцентов — либо на линии, либо на вертикали — сходно с различием между гипо- и паратаксисом, о котором я уже говорил. Для иллюстрации напомним о различиях между двумя типами арок: романской и готической. Романский стиль — явно имманентный. Как известно, романская арка соединяет две колонны полукруглым сводом. Упорядочивающий центр, таким образом, находится внутри конструкции, так сказать посюсторонне. Если же посмотрим на арку готическую, то она представляет собой сцепление двух воображаемых окружностей, и, в зависимости от остроты такой арки центры этих окружностей могут оказаться за пределами всей конструкции собора. Стало быть, центр тяжести в последнем случае трансцендентен. Таким образом, романский стиль с одной стороны, готический — с другой. Ренессанс с одной стороны, барокко — с другой. Подобные пары оппозиций и определяют колебание маятника между «формой-утверждением» и «формой-вопросом». В целом можно сказать, что линейность в музыке есть стихия сочинения, паратаксиса, в то время как вертикаль скорее относится к стихии подчинения, гипотаксиса. Ведь недаром же функционально-гармоническая логика утвердилась в эпоху классицизма, поскольку функционализм и гипотаксис несомненно связаны друг с другом. Идея подчинения есть в то же время и идея упорядочивания, утверждения внутреннего центра — в противоположность баховской «вопросительности».

И если его современники жили как бы в одном времени, то у самого Баха «объем легких» был неизмеримо большим: волею судьбы оказавшись на стыке позднего барокко и нарождающихся рококо и классицизма, он остался достаточно чуждым им всем. Надо сказать, что всякого трансценденталиста обычно «заносит» в чуждое, несозвучное его эпохе; трансценденталист всегда рассматривает стихию воплощения как крест, который ему надлежит нести. Идея распятия, идея Креста — ведь именно отсюда истинный христианин, — а та-

ким, несомненно, был сам Бах, — выводит идею воплощения. Баховская религиозность имеет самое непосредственное отношение к его творчеству и, более того, удивительно совпадает с его типом музыкального высказывания. В этом отношении нет ничего более противоположного Баху, чем творчество Генделя, у которого очевидна ориентация на ветхозаветное язычество, тогда как у Баха сквозь все детали стиля красной нитью проходят трагические вопросы, заданные евангелистами (попутно замечу: в искусстве, я убежден, только вопросы и плодотворны — в отличие от науки, для которой важны, прежде всего, ответы).

Теперь попытаемся сдвинуться по наметенной нами шкале эволюции стилей европейской музыки и затронем венскую школу в плане проблем ее «ретро», то есть взгляда венцев назад, в баховскую эпоху. Здесь, похоже, блистательная и сверхинтенсивная эволюция венского классицизма от мангеймцев к позднему Моцарту вдруг оказывается в полосе трудностей. Еще более это становится заметным в зрелом и, особенно, в позднем творчестве Бетховена, где, как мне кажется, постоянно наблюдается ощущение «предкризисной» ситуации и стремление выйти из нее всеми возможными способами, включая обращение к «архаизмам» в баховском духе — обычно в виде фуги.

В противоположность баховской «вопросительности», стиль венской школы демонстрирует в основном идею утверждения, подчинения. Скажем, музыка Бетховена, особенно среднего периода, зачастую напоминает некий приказ, повеление: он интонирует преимущественно в повелительном наклонении, откуда, в частности, и происходит его чрезвычайно характерная «мужская» ритмика (тогда как для Баха характерны ритмы «женские» — это как бы не действительное, но страдательное причастие). И в целом — ритм формы-утверждения в отличие от формы-вопроса у Баха. Отсюда же у Бетховена и сильная тяга к окончанию — к окончательной точке. Такой ритм, понятно, приводит к кризису — ведь нельзя же все время «финишировать»...

Так что же здесь первично — то ли ритмическое кадансирование привело Бетховена к кризису, то ли некий иной кризис сам породил «повелевающее» ритмическое кадансирование, как позднее произошло, например, у Прокофьева?

Ритмическое кадансирование у Бетховена есть проявление присущей ему манеры «повелевать», взятое на уровне фразировки, на уровне ритма, так сказать, мелкого. Но то же самое происходит у не-

го и в форме. Собственно говоря, форма и есть своеобразный крупный ритм, так же как фразировка — это мелкая форма, форма другого, более низкого уровня.

Так вот, исчерпав «повелительное наклонение», Бетховен, как великий художник, неизбежно почувствовал потребность «задавать вопросы», создавая таким образом почву для принципиально новой формы. С этим, наверное, и был связан наступивший после 1813 года кризис, чуть ли не молчание, — а далее появляются и новая символическая трактовка музыкального языка, и обращение не только к Баху, но и к добаховской полифонии (я имею в виду стиль Палестрины, повлиявший на письмо бетховенской *Missa solemnis*). Впрочем, по мнению Шёнберга, такую полифонию следовало бы все же называть *die Scheinpolyphonie*, то есть «квазиполифонией», — так Шёнберг обозначает полифоническую технику Моцарта и Бетховена, поскольку она у них все же не стала несущим, конструктивным фактором формы.

Не кажется ли вам, что в стиле позднего Бетховена появляется некий новый фактор, ставший позднее чрезвычайно значимым для европейской музыки? Я говорю о значении тембра как следствия нового осознания вертикали.

Подобная мысль возникла у меня, когда я, еще студентом консерватории, играл сонату *Hammerklavier* с труднейшим финалом-фугой. Вообще, я думаю, что темброво-сонорная трактовка музыкального материала в зачаточном виде присутствует уже в так называемом «цветистом» контрапункте XV века. А если говорить о сонорике в рамках классической гармонии, то, по-моему, важно заметить у Бетховена фигуративную роль полифонии, когда ее элементы целиком растворяются не в тембре аккорда или звука, но в своеобразной продолженной вертикали, где отдельные звуки играют роль своего рода обертонов. Разумеется, подобные вещи лишь отдаленно предвещают то, что будет реализовано на рубеже пятидесятих-шестидесятих годов XX века. Сила же Бетховена проявилась в том, что он пришел к микрокolorированию как к гармонии более высокого порядка. Вообще все, что совершается в позднем бетховенском стиле, можно назвать размытием классической аккордовой функциональности любыми средствами. При этом создается новая функциональность — не каких-то обособленных «столбов-аккордов», но функциональность плоскостей. И вот полифония как раз и призвана служить этому перерождению.

Если взять теперь в качестве следующего этапа творчество Брамса и Вагнера как важнейших предшественников нововенской школы: насколько, по-вашему, значимы их связи с баховским наследием?

О Брамсе мне трудно говорить прежде всего потому, что немецкие академические исполнительские традиции часто превращают музыку Брамса в плоскую и скучную. Когда у Брамса начинает «давить» вертикаль, — а это чаще всего происходит при исполнении его оркестровых сочинений, поскольку там часто метр и ритм почти совпадают, — его музыка делается просто невыносимой, и к тому же ложно похожей на испорченного Чайковского. И только тогда, когда услышишь то, что у него внутри, в царстве ритма и тонко проработанной полифонии, начинаешь постигать подлинное величие этого мастера. Должен сказать, что при всей кажущейся «посюсторонности», Брамс на самом деле совсем иной. Его надо трактовать исключительно в камерной, а не симфонической манере: и ритмика, и фразировка, и отношение к звуку — все должно быть камерным (не по громкости, конечно, а по степени метроритмической свободы). Тогда-то и становится зримой истинная его связь с Бахом, ощутимая и в буйстве ритма, и в линейном уклоне письма: известно, что процесс размывания гармонии у Брамса шел гораздо более целенаправленно, чем у Бетховена, — у Брамса можно обнаружить уже явные зародыши серийности.

Очень много говорилось о влиянии Брамса на Шёнберга. Высказывалось мнение о том, что Брамс — своего рода ключ к познанию нововенской школы. Другим ключом здесь, очевидно, является Вагнер. Последнего тоже было бы интересно сопоставить с Бахом...

Актуальность аналогий между Вагнером и Бахом зависит от того, что мы берем в качестве основы. Вагнера чаще сравнивают с Джекьюэлдо, учитывая новаторство обоих в области гармонии и звуковысотности. Здесь важно, на чем именно сосредоточится наше внимание: на материале, на форме, или же на философии музыки, которая у Баха, в отличие от романтиков и особенно от Вагнера, вряд ли может быть выделена в отдельную область...

Может быть, есть смысл искать аналогии в области «бесконечного» развертывания мелодии у Баха и у Вагнера (как это делает, например, Эрнст Курт)? Сходство здесь, пожалуй, видится в том, что и Вагнер, и Бах были людьми трансцендентального типа мышления, причем первый —

можно сказать, квинтэссенция романтизма, тогда как второго, по моему, трудно отнести к какому бы то ни было периоду, в том числе и к барокко. Я согласен со Швейцером, называвшим баховский стиль музыкальной готикой, хотя это и далекая по времени от Баха эпоха. Дух готики у Баха, конечно, силен, а готика, как уже говорилось, типично трансцендентный стиль. В этом плане все, что можно сказать о бесконечной мелодии, сводится к тому, что, в сущности, это мелодия, как бы выходящая за пределы реальной музыкальной формы.

Существует такое современное понятие: «воображаемая форма». Вышеприведенный пример с готической аркой поясняет, в чем тут дело. Естественно, что удельный вес подобных форм чрезвычайно велик и у Баха, и у Вагнера (как и во всех трансцендентных стилях), и, соответственно, велик удельный вес бесконечной мелодии. Но, разумеется, ни у одного, ни у другого композитора нельзя говорить о мелодии в обычном смысле слова. Скорее, у Вагнера — это бесконечная стихия мелоса, необязательно одноголосного, — чаще всего она подразумевает дробление на короткие отрезки, образующие не мелодию, но как бы сверхмелодию — мелодию более высокого порядка, состоящую не из отдельных тонов, но из всей ткани: вся ткань здесь становится мелодией. Такую «мелодию» нельзя спеть, а можно лишь прожестиковать, продирижировать...

Вообще же я склонен решать проблему новой линейности иначе, нежели это делает Курт. Я думаю, сегодня в случае с Вагнером уместнее будет воспользоваться известным обобщением числа в геометрии. Мы имеем там точки, затем линии, соединяющие точки, далее — плоскости, объединяющие линии, затем гиперплоскости и так далее. Наложение выработанной в математике концепции на «фонетический» слой музыкального материала помогает понять, что же происходит на «морфологическом» его уровне. По аналогии с обобщением понятия числа (а оно связано с идеей размерности) я предлагаю «обобщение понятия интервала». Нельзя сказать: «музыка работает со звуком, как математик с числом» — первичен именно интервал, а собственно фиксированный звук есть лишь частный случай интервала. Эволюция материала и его изложения, соответственно, такова: чистые линии (монодия), затем горизонталь и вертикаль, создающие двухмерность, «сетку» из двух компонентов; далее как обобщение возникает трех- и более многомерное пространство. Новый материал нельзя мыслить в старом изложении. И когда, анали-

зируя музыку Вагнера, делят ткань на отдельные «аккордики», то совершают ошибку: такой анализ неадекватен. Если, с другой стороны, мы станем все здесь сводить лишь к линейности старого типа, то получим столь же малоперспективную трактовку вагнеровского мелоса. В музыке Вагнера — гиперлинии и гипервертикали, не образующие взаимно четких, функциональных отношений, как это было у венских классиков или в полифонии строгого стиля, но свободно переплетающиеся, создающие почву для возникновения линейности более высокого порядка.

Нам предстоит обсудить следующий виток эволюции — один из самых популярных в современном музыкознании. Речь идет об истерпанности классической гармонии к началу XX века. Как вы в общих терминах представляете себе логику развития немецкой музыки от Брамса и Вагнера к XX столетию? Есть ли тут терты кризиса, и если есть, то в чем они более всего выразились? Может быть, попутно удастся коснуться и важного вопроса об имманентности и неимманентности в музыкальном процессе...

Начну с ответа на последний вопрос — о «неимманентном», то есть о «внемузыкальном»... Во-первых, скажу о соотношении театра и музыки, особенно у Вагнера. Прежде всего, надо помнить, что профессиональная музыка в Европе началась в храме, в синкретическом единстве звука и слова. Впоследствии она, как мне кажется, постоянно пытается возвратиться к этому синкретизму. Одной из таких попыток и было творчество Вагнера, стремившегося воссоздать некий храм музыки. К сходным решениям позднее пришел Шёнберг в своей опере «Моисей и Аарон». В определенной степени оказался близок к этой проблематике и Веберн, написавший в конце жизни две кантаты — также род воображаемого театра. Я думаю, что к такому синтезу стремились в первую очередь трансцендентные, как я их называю, композиторы, поскольку сама идея синтеза разных искусств по существу трансцендентальна.

Теперь по поводу кризиса. Мне кажется, что сама постановка вопроса учитывает лишь одну сторону дела. Помимо эволюции, то есть развертывания, следует учитывать и возможность инволюции, то есть свертывания. Инволюция — не просто «кризис», но скорее некое спрессовывание и реорганизация. Симптомом и признаком свертывания я считаю появление нового измерения в музыке, которое начинает затем выполнять формообразующую роль. Примером

такого радикального свертывания является творчество того же Веберна — вроде бы гораздо более «простое», чем творчество его соученика по шёнберговской школе Берга. Здесь, однако, мы имеем дело с особой «простотой», появляющейся вместе с новым музыкальным измерением.

Как по-вашему, сыграло ли в мучительных поисках нового языка XX века какую-то роль осознание нововенцами значения Баха в музыкальной истории? Можно ли, например, считать, что преодолевая — сознательно или бессознательно — кризис классической гармонии, Шёнберг пришел к новой, постбаховской линейности, что и оказалось верным решением проблемы?

Нам пора, мне кажется, более точно определить тип связи разных композиторов с Бахом. Является ли Бах постоянным «рефреном» в той форме музыкальной истории, которую мы пытаемся здесь слепить, или же он ядро монотематической системы, которое скрыто прорастает из каждого мотива и, тем самым, прикасаясь к Баху, мы неизбежно заставляем «звучать» весь объем музыкальной истории? Или же, наконец, здесь осуществляется и первое и второе?

Как бы там ни было, но я думаю, что путь Шёнберга вел к Баху лишь в конце концов. И он, вероятно, расценивал творчество великого предшественника не как опору, но как тот предел, к которому так или иначе следует стремиться, но достичь которого невозможно. Если говорить о первом периоде творчества, то здесь я вообще вижу мало баховского — и в «Ожидании», и даже в «Лунном Пьеро», хотя в последнем сочинении много полифонической разработки материала. Чисто профессионального воздействия Баха — вроде сочинения фуг — у Шёнберга незаметно, кроме того, к его музыке, так сказать, невозможно прикоснуться — настолько она похожа на расплавленную магму: все это весьма далеко от Баха.

Насколько сознательно, по-вашему, Шёнберг совершил свой выход в новое измерение?

Если бы Шёнберг пришел к созданию новой системы звуковысотной организации однозначно рационально, то, наверное, он не был бы художником. Мышление каждого настоящего художника неизбежно двойственно, и Шёнберг в этом отношении не исключение: и у него есть своя «дневная» и «ночная» логика. Правда, он более, чем кто-либо, противоречивая фигура. С одной стороны, Шёнберг мыслит ра-

ционально — он осознает исчерпанность средств, кризисность и прочее. Но если бы он целиком встал на такую позицию, то превратился бы в Кассандру, видящую все насквозь и потому не видящую поверхности. Для того чтобы творить, ему нужно было забыть обо всех кризисах и играть, если можно так выразиться, с теми картами, которые были у него на руках. Все его творчество как бы раздвоено между двумя противоположными, по сути дела, подходами. Прежде всего, он, как любой музыкант, исходил из ощущения. Логика, система были найдены потом...

Известно, что в становлении музыки Шёнберга большую роль сыграло и немзыкальное начало: я имею в виду тот нервно-экспрессионистский накал, который вы называете «расплавленной магмой». Наверное, он столь же неотделим от стиля композитора, как и додекафонная техника, возникшая, правда, несколько позже. Как следует сопоставлять обе эти тенденции его творчества? Додекафонная техника вполне отделима от экспрессионизма и может, как показало время, служить совершенно различным стилистическим задачам. Да и само понятие додекафонии не определяет сути этой техники. Подобный термин не более правомерен, чем называть музыку Моцарта «гептафонией» — поскольку там семизвуковой состав. Хотя, безусловно, важно то, что все двенадцатизвуковое пространство оказалось к приходу Шёнберга структурно заполненным, реального разнообразия не оставалось (так, по крайней мере казалось ему самому), и он был просто вынужден уйти в иное измерение.

Что касается его «экспрессионизма», то я опять хочу привести аналогию с готическим собором, который кто-то назвал «застывшим взрывом». Взрыв — это ведь образ хаоса. И вместе с тем — если говорить о готическом соборе — какой потрясающий порядок! Другое дело — надо различать типы порядков. Порядок реальный, имманентный отличается от порядка трансцендентального. Надо увидеть в воображении то скрытое продолжение двух окружностей, которое зашифровано в готической арке, тогда мы и увидим порядок. Словом, нужно какое-то усилие.

Так что же все-таки в слуге с Шёнбергом является конструктивной основой «собора» — его додекафонный язык или экспрессивная метафора его интонаций? Его — снова повторю сказанное — «обжигающая лава», которая и звучать должна именно как «лава». К сожалению, в концертах все звучит

не так. Там ведь стремление к совершенной форме, иными словами, к «ответу». У Шёнберга же в каждой фразе, в каждом звуке чувствуется, что его творчество есть воплощенный «вопрос». Но именно поэтому конструкция иногда оказывается слишком неустойчивой, и на большой эстраде ее полноценно реализовать невозможно...

Язык Шёнберга складывался мучительно. В атональный период, до изобретения додекафонной техники, поиски артикуляции формы были настолько затруднены, что его музыка порой становилась как бы сверхэкспрессивным «мычанием». Серийная техника вроде бы решила проблему, заменив собой статичность традиционных звуко-рядов. Это, однако, привело к новым трудностям, а именно: вся конструкция, которая раньше была статичной, оказалась снова поставленной «на колеса», стала похожей в каком-то смысле на велосипед, который устойчив, только пока едет. Вспомните «Моисея и Аарона». В сущности, там Шёнберг раскрыл самого себя, свою судьбу. Финал второго акта оперы — я имею в виду слова Моисея: «О Слово, Слово, которого мне не хватает», — это личная драма самого Шёнберга, да и не только его одного, но и всей серьезной современной музыки, находящейся в отчаянном положении. В такой ситуации композитору невозможно говорить спокойно, и все попытки представить Шёнберга двадцатых годов эдаким процветающим мэтром, окруженным толпой учеников, совершенно искажают реальность.

Что бы вы могли сказать, сравнивая Шёнберга с современниками, например с Бартоком, Стравинским?

Здесь сразу приходит на память знаменитая сцена «вокруг золотого тельца» в опере «Моисей и Аарон». Это, в сущности, замечательная сюита, изображающая в пародийном виде засилье чуждых Шёнбергу музыкальных идеологий. Там слышатся и Барток, и «Весна священная», и многое другое. Сцена очень интересно и ярко сделана. Тем не менее, если говорить, скажем, о ритме, то и на уровне *Satz* ритмика Шёнберга гораздо более проста, чем у Бартока, и тем более, чем у Стравинского или Мессиана. Но не надо путать уровень неакадемического периода (например Вальс из ор. 23) с уровнем ритма в крупных вещах — с тем, что я называю «ритмом формы», а также и с уровнем микроритма — то есть ритмсоотношений отдельных звуков. Например, подобный микроритм замечателен в пьесах ор. 19 (там уже чувствуется, по-моему, влияние Веберна). В указанных зо-

нах ритма — в макро- и микроритме — Шёнберг открыл очень много нового. И, так или иначе, на этот фактор все время влияла возникавшая в области звуковысотности ситуация *Läsigkeit**. Как раз отсюда — возросшая роль незвуковысотных аспектов артикуляции формы. Но поскольку в них роль упорядочивающих числовых соотношений все меньше и меньше — от ритма к динамике, к линейности, наконец, к тембру, который вовсе «неисчислим», не имеет определенной меры отсчета, — получается так, что сами эти новые упорядочивающие факторы оказываются в результате менее упорядоченными, чем то, что они призваны упорядочить. Управляющий аспект, таким образом, оказывается как бы «глупее» аспектов управляемых. А все из-за возникшей замкнутой, тупиковой ситуации в звуковысотности — того самого кризиса, о котором вы спрашивали.

Кстати, разговор на тему Бах — Шёнберг начал не кто иной, как Берг.

Понятно, ведь тут дорогая для каждого немца аналогия между значением «Хорошо темперированного клавира» — соответственно, всемирным значением немецкой музыки XVIII века — и тем, что сделал для нее Шёнберг в веке двадцатом. Шёнберга и Баха, конечно, можно в чем-то сравнивать — оба несомненно мощные музыкальные логики и архитекторы. Но существует, вместе с тем, и принципиальное различие: между типичной концертно-театральной подачей материала у Шёнберга и антиконцертной — у Баха. Разумеется, Бах — музыкант не только храмового действия, ориентированный исключительно на церковный ритуал: он также привнес в храм театрально-концертный дух. Но это — осуществление принципа концертности в храме, а не концертности в концерте. И дело не только в акустике (храма или театра), а в том, как именно разделяются (и как связаны) те, кто играют и те, кто слушают. Ведь в храме находится не публика — там община, то есть соучастники происходящего. Поэтому и роль музыки здесь совсем иная. В то время как в театрально-концертной ситуации характерно разделение на сцену и публику... Поэтому здесь гораздо больше параллелей у Баха с Веберном, чем с Шёнбергом. Мне кажется, что Веберн абсолютно не «концертен» (особенно несовместим с его музыкой дух современной концертной жизни). Веберн как бы приближается к идеальному ритуалу.

* Опущенность (нем.)

Есть и другие основания сравнивать Веберна и Баха. Подобно Баху, Веберн осуществил переход — но теперь уже от гармонического пространства к следующему за ним, сонорному. И так же как у Баха, у Веберна принципиальная новизна (и в типе звуковысотной ткани, — с точки зрения классической гармонии напоминающей перевернутую пирамиду, — и в «рождении» консонансов как сверхдиссонансов — диатоника, поселившаяся «по ту сторону хроматики») — не намеренна. Веберна вело то же, что и Баха — слышание идеальной формы, исполнение предназначения, которые решают все как бы за композитора.

В какой мере, по вашему мнению, Веберн может считаться последователем Шёнберга в этом отношении, и можно ли Веберна вместе с тем считать «ниспровергателем» заветов своего учителя — по аналогии с Фрейдом и Юнгом?

Параллели между Фрейдом и Шёнбергом, конечно, возможны, поскольку оба типичные «отцы». Но в отношении своего учителя со стороны Веберна никогда не было намеренного «предательства». Для меня главное различие, несовпадение между ними — в неопределенном чувстве традиционной вертикали у Шёнберга, у которого можно говорить о старой, «брамсовской» вертикали. А рядом мы видим абсолютное преодоление традиционной вертикали у Веберна.

Здесь, можно сказать, «нервный центр» проблемы, поскольку разговор о новой линейности у Веберна неизбежно должен быть увязан с разговором о новой вертикали. В своих лекциях я говорил о «зонах» у Веберна, об этих своеобразных новых гибридах звукоряда и аккордики. «Зона» естественным образом рождается в такой момент, когда время и другие факторы, которые раньше целиком тратились в композиции на формообразование и на построение *Satz*, теперь целиком идут на материалообразование. Дело в том, что музыкального материала в готовом виде теперь у композитора нет, а есть лишь некий двенадцатизвуковой «прах», из которого еще предстоит создать индивидуально-характерный материал, на который и затрачиваются как раз те артикуляционные силы, которые раньше служили формообразованию. В результате получается не просто вертикаль, но, так сказать, «продолженная вертикаль», о чем я уже упоминал. Ясно, что одновременно также и горизонталь становится иной, по-новому связанной с вертикалью. Поэтому в случае с Веберном никак нельзя говорить о «чистых» вертикали и горизонтали — это уже двумерные

плоскости, дающие в сочетании некую трехмерность, такую ткань и слышать нужно совершенно по-иному.

Вероятно, такая музыка требует и особых, доселе неизвестных исполнительских средств?

Конечно, многое у Веберна подразумевает новые средства исполнения, отчасти еще и не существующие. Одна из жгучих проблем здесь заключается в том, что пока нечем реализовывать созданные им объекты выразительности, нечем их артикулировать. В частности, именно поэтому, услышав впервые записи Роберта Крафта, я не только ничего не понял, но даже «отпрянул». Мой настоящий контакт с Веберном начался лишь тогда, когда я раздобыл ноты его сочинений и тщательно их изучил. Большинство нынешних исполнителей Веберна попросту калечат его музыку. Но их можно отчасти простить, поскольку до сих пор нет инженерно-технических средств, которыми мог бы быть полностью воплощен его замысел. Даже Булезу, глубоко кому знатоку Веберна, пока не удалось добиться всего того, что здесь необходимо.

Выходит, мы здесь, как и в слугае с Бахом, имеем музыку, обращенную к несуществующему пока инструментарию?

Всякая новая музыка обязательно рождает, рано или поздно, новые исполнительские средства. В свое время появление «хорошо темперированного клавира» как бы предсказало будущий триумф фортепиано. Так и веберновская музыка — я в этом уверен — приведет к созданию принципиально нового инструментария. Посмотрите, сколь трудно исполнителю Веберна соблюсти все требования композитора — это ведь суперсубтильные вещи (скажем, указания к произнесению той или иной звуковой единицы), кроющиеся на микроуровне. Если максимально точно проартикулировать музыку Веберна, мы реально услышим скрытую в ней гармонию. И только тогда она начнет звучать в подлинном виде. Аутентичность исполнения в подобных ситуациях («Хорошо темперированный клавир», с одной стороны, пьесы Веберна — с другой) как бы не «дана», а только «задана» самой музыкой.

Тогда, вероятно, и временные структуры веберновской музыки не станут нам более казаться парадоксально сжатыми?

Здесь можно ответить так. Каковы подлинные размеры статуи? Вроде бы небольшие. Но если мы сделаем «развертку», как бы обходя ее вокруг — тогда ее размеры станут иными, гораздо большими. Так и у Веберна: каждый момент времени у него — как бы капля воды, в объемном сверкании которой сосредоточен целый мир. Немного похоже на феномен стереокино. Там важно найти такую точку видения, чтобы отдельные брызги и осколки, из которых состоит его ткань, слились бы в нечто единое. Тогда и возникает объемность изображения. Нечто схожее есть и в музыке Веберна. Ну а если бы реальный размер «капли» вдруг резко вырос, то она превратилась бы просто в «лужу», в которой мир предстает плоским. Веберновские «фрагменты» потому так сжаты и малы, что только при данных условиях они становятся «круглыми» как капля. Тем самым его конструкции таковы, что чем они по реальному размеру меньше, тем они по смыслу больше, то есть объемнее.

Кроме того, здесь все необходимо связывать с определенным типом звуковысотной ткани, которая — по отношению к классической гармонии — напоминает перевернутую пирамиду. У Веберна основными становятся интервалы острые, диссонантные (малые секунды и большие септимы), тогда как, скажем, мажорное трезвучие, квинта и терция у него как бы рождаются заново, но уже как очень сложное образование, вроде сверхдиссонансов (диатоника в этом случае меняет «прописку», поселившись как бы «по ту сторону» хроматики).

Нечто подобное происходит и с музыкальным временем — где все так же перевернуто с ног на голову: чем меньше, тем больше. Но все это — подчеркиваю — происходит у Веберна не намеренно. Его вело то же, что вело и Баха — как целостное слышание формы, так и исполнение предназначения, которое как бы решает все за композитора...

В какой мере сегодняшний (отеческой) кризис музыкального языка влияет на развитие новых технологий, в частности, на компьютеризацию композиторского процесса? Какова ваша оценка роли электроники в музыке?

То, что сегодня происходит, напоминает мне жизнь цветка в цветочном горшке. Цветок вырастает и натывается корнями на стенки горшка. Что ему делать дальше? Если растение сильно, оно пробивает корнями стенки: тогда корни оказываются на свободе, но в пустоте они очень скоро подсыхают (случаи Вареза или Кейджа). Другой ва-

риант — корни поворачивают обратно, внутрь. Таковы все так называемые «ретро-стили». Что же здесь считать более естественным? Вроде бы первое. Но во втором случае корни все же остаются в земле, не отрываются от родной почвы. Третий же, по-моему, наилучший выход — пересадка в другую почву. Но сначала надо эту «почву» создать. Пока же ее нет.

Раньше — между тональностью и трезвучием, между ладом и вертикалью, между вертикалью и отдельным звуком существовали соотношения взаимного определения. С изменением ситуации с классической тональностью изменилось строение аккорда, и далее вся цепь перемен повлияла, в конце концов, на структуру самого звука; подобно тому как в условиях тональной хроматики стало чужеродным мажорное трезвучие, — столь же чужеродным, на следующем этапе, стал и самый обычный звук со скрытым в нем обертоновым рядом. Отсюда берет свое начало и свойственная новой музыке своеобразная «аллергия» на фиксированную звуковысотность (сравните с предшествующей «аллергией на трезвучия»). Здесь же кроются и причины появления подготовленного рояля Кейджа, и зарождения «конкретной музыки», и многого другого. Это продолжение предшествующих кризисов на ином витке эволюции. Нынешний же затрагивает уже сами инструментально-технические основания музыки. Ведь когда эти основания (то есть двенадцатиступенная темперация и связанный с ней инструментарий) становятся не стимулом, как было когда-то, но тормозом, — новый кризис становится неизбежным.

В сущности говоря, двенадцатиступенная темперация есть просто хорошо темперированная гармония. И так же, как гармоническое пространство сменяется сонорным, становясь просто частным случаем последнего, так и современная технико-инструментальная база расширяется, вбирая в себя все традиционные средства, в том числе и остающийся темперированным рояль. Можно сказать, что сегодня, на ином музыкально-историческом материале перед нами вновь поставлена задача создания «хорошо темперированного клавира» с той, однако, разницей, что объектом темперации будет не гармония, а сонорность.

Надо сказать, электронная музыка в том виде, в котором она существовала в пятидесятые-шестидесятые годы, сильно себя скомпрометировала. С одной стороны, она давала возможность выхода за

пределы нашей температуры (отсюда и интерес к ней композиторов); с другой стороны, ее исходный материал — мертвенные электронные тембры, квинтэссенция всего самого немusыкального. Возникла трудноразрешимая дилемма: либо у нас есть двенадцатиступенная температура с ее живыми звучаниями (а этот путь, как уже говорилось, привел в тупик), либо нетемперированная микроинтервалика, но посредством чисто электронных средств, то есть — «мертвенность», не музыкальность.

Мне представляется решение вышеуказанной дилеммы на пути создания не просто электронной, но микроэлектронной музыки (приставка «микро» указывает на скрытость электроники). Во-первых, здесь могут быть использованы все реальные инструментальные звучания с веками наработанной техникой исполнения и интонирования. Второй компонент процесса — фиксация этих реальных звучаний на магнитной ленте. Следующий этап — отображение полученного звукового материала на синтезаторе (компьютере). Важно подчеркнуть, что, в отличие от ситуации в электронной музыке пятидесятых-шестидесятых годов, в данном случае синтезатор и компьютер не творят звуки искусственным путем, но как бы выращивают их из заранее заданных «зерен»-звучаний. Таким образом, в основе — естественный по происхождению материал.

А какая же именно роль предназначена компьютеру в будущем «сверхинструменте»?

Та же, что и у механики в рояле: я ее не вижу, не слышу, она меня как бы не касается, но ее роль колоссальна. Если вынуть механику из рояля, останутся просто цимбалы*. Конечно, тут есть и огромные сложности. Ведь в рояле имеется заранее заготовленная звуковая часть, мы оперируем «готовыми к употреблению» макроэлементами, каждому из которых соответствует определенная клавиша. Здесь же, в ми-

- * Для исполнителя ни синтезатор, ни компьютер, разумеется, не должны быть «инструментами», но вместе со всем, что дает звукозапись, — кругом средств для осуществления контроля за тембровыми, артикуляционными изменениями. Это чрезвычайно важно, как я уже сказал, при исполнении, например, музыки Веберна: здесь нужна микротемпература по типу теле- и кинотехнических средств, когда из воспринимаемых дискретно составных частей складывается макрокартина; нужна контролируемая реверберация, охват всей формы (прим.

П. Мещанинова).

кроэлектронике, «выращивая» из обычных исходных звучаний новые сонорные структуры, синтезатор, а точнее — работающий с ним композитор на определенном этапе вынужден иметь дело с микроэлементами звука, которые в этом качестве попросту не слышны. То есть композитор ставится перед воистину парадоксальной задачей: сочинять то, чего он не слышит, и управлять тем, чего он, по определению, не может воспринять. И хотя в конечном итоге возникает подлинное живое звучание (только иначе в структурном отношении организованное), на известном участке композиторского процесса появляется опасность чисто умозрительного (математически абстрактного) контроля за событиями. В этом сложность проблемы. И все же я не вижу никакого принципиально иного решения.

Но действительность свидетельствует и о совершенно иных путях эволюции музыки. Я имею в виду так называемую «новую простоту» или «неоромантизм» и прочее.

Пока нет почвы для пересадки, приходится корням цветка все-таки поворачивать назад. Кстати, «возврат к простоте», подобный нынешнему, как известно, уже был в двадцатые годы, в период неоклассики. Если затрагивать только музыкально-техническую сторону вопроса, я назвал бы этот метод «квазидиатоникой». Как видим, подобный процесс можно многократно возобновлять. Пока нет нового решения проблемы, приходится вновь и вновь искать на путях «ретро», строить те или иные «кавычки», затем в этих «кавычках» снова ставить какие-то кавычки — словом, идти по пути бесконечной рефлексии. Надо сказать, это более чем характерная черта искусства XX века.

Ваш скепсис разделяют многие из современных композиторов. Булез, например, всегда отрицательно относился к «ретро-стилям». Значит ли это, что он видит какой-то иной выход?

Булез работает в том направлении, в котором, видимо, и нужно работать: он-то как раз и пытается создать новую инструментально-техническую базу. Его деятельность в IRCAM*, так же, как все его последние сочинения, — фактически постановки эксперимента

* Имеется в виду основанный Булезом по инициативе Ф. Миттерана *Institute de Recherche et Coordination en Acoustique Musicale* (Институт по исследованию и координации работ в области музыкальной акустики).

в области композиции. Ранее Булеза этим занимался Штокхаузен, но теперь он не экспериментирует, а изображает некоего пророка-гуру, что кажется мне несерьезным.

Но «возвращение к простоте», по-моему, имеет и позитивный смысл. При наблюдаемой потере связи со слушателем происходит и потеря серьезной музыки своего места в культуре. Стили «ретро» являются, возможно, тем «спасительным канатом», который «бросается» в руки потенциальной аудитории. Я скажу больше. Как в свое время возникла гармония и эстетика диссонанса, так теперь возникает противоположная ей эстетика «анестезии». Вот я живу на шумном проспекте, и в моем доме нет ни минуты тишины; я люблю музыку, но у меня развивается звукобоязнь, и мне приходится все время «прорываться» сквозь нее к музыке. На уровне интеллекта эта любовь еще сохранилась, а вот на уровне ощущений я стремлюсь, скорее, к тому, чтобы не услышать. Кстати, современная композиторская техника «звуковых окон», как и «пустотность», и тишина у Веберна — все, в сущности, говорит о том, что информативным элементом становится не звук, а его отсутствие.

Ну, положим, и звукового хаоса тоже хватает.

Это хаос, возникший из столкновения механизмов, подобно уличному движению без светофора и постовых. Важнее противопоставления хаоса и порядка (так мы с легкостью окажемся в тисках механистического видения мира) — противопоставление порядков разного уровня: лежащего камня, например, и живого организма. И путь от порядка низшего ранга к высшему лежит через риск промежуточного хаоса. Это как бы пролеты моста...

Часть II

Теперь наш разговор коснется вопросов исполнительства, и будет естественно, если мы нагнем его с обсуждения проблемы интерпретации Баха. При этом, вероятно, не обойтись без такой ключевой фигуры, как Гульд. И здесь сразу намечается ряд проблем. С одной стороны, Гульд, несомненно, приблизил нас к Баху; с другой, — уйдя от традиционных академических и романтических интерпретаций, он как бы и отдал нас от Баха. Не есть ли в этом пример одного из

принципиальных парадоксов исполнительства; «приближая», оно неизбежно вместе с тем и удаляет нас от исполняемого автора?

Прежде всего, следует уточнить саму постановку вопроса. В чистом виде композиторов и исполнителей, «Моисеев» и «Ааронов» не бывает (это противопоставление — не более, чем публицистическая заостренность). Уже в процессе сочинения, реализуя текст на бумаге, композитор «исполняет» его. То же и в последующей интерпретации: тут присутствует и «композиция», так как музыкант формирует свой замысел, komponуя исполнение как архитектор. Удельный вес этой стадии, разумеется, различен: у Бузони, Юдиной (исполнителей с композиторской хваткой) он был огромен; а, допустим, у Рейзенауэра или Гофмана было совсем не так. Встречаются, наверное, и чистые импровизаторы, которые возбуждаются, только выходя на эстраду, в соприкосновении с инструментом и публикой.

Что касается Гульда, то у него, видимо, стадия «композиции исполнения» (пусть это происходило и бессознательно) чрезвычайно сильна. И если речь идет об исполнении Баха, то необходимо добавить, что она — эта стадия — диктуется самой природой баховского творчества.

Что я здесь имею в виду? Бывают композиторы, стиль которых идеально «ложится» на технические средства своей эпохи, но бывают и такие, которые везде оказываются «чужими». Бах — отнюдь не пример творца, совпадающего со своей эпохой — он словно вне времени, он, можно сказать, аутсайдер. Я поневоле возвращаюсь к этой важной теме.

Если мы спроецируем баховские архитектурные планы на исполнительские возможности его современников, то получится «эффект» 100-ваттного импульса, выданного на 5-ваттный динамик. Возникает, выражаясь языком акустики, сплошная «перемодуляция». Культура баховского времени, в том числе и исполнительская, была, конечно, совершенно не готова к реализации грандиозного по мощи баховского импульса. Поэтому я считаю чистым мифом представление о том, что музыка Баха «адекватно» звучит лишь в музейно-раритетном инструментальном виде. Такое решение означало бы попытку вернуть композитора отторгнувшей его эпохе. Разумеется, недопустима и другая крайность — интерпретировать Баха в этаким «роскошном» стиле (я бы назвал это «стилем сандуновских бань»), и, конечно, необходимо на каком-то этапе пройти через испытание соответствующей

стилистической дисциплиной. Я вспоминаю чудовищную редакцию Сарабанды из Французской сюиты ми-бемоль мажор у Петри. Это так называемый «вариант с полной гармонией». При безумном количестве удвоений из Баха получен некий «квази-Гендель»; из типично камерного автора он превращается в помпезного демагога. Необходимо, конечно, учитывать конкретную концертную ситуацию, связанную зачастую с очень большими залами. Из-за неподходящей акустики пианисты бывают вынуждены пользоваться несоответствующими способами подачи звука. Но, тем не менее, Бах в «ультраромантической» манере недопустим.

Я уже говорил, что в композиторском творчестве стилистика возникает через слышание целого, через слышание формы. В интерпретации же надо «рыть туннель» как минимум с двух концов — и «снизу», от материала, и «сверху», от формы. И всякое большое искусство именно так и поступает. Думаю, что Гульд действовал именно в указанных двух направлениях. Другое дело, что целое диктует ему что-то свое — ну и слава богу: ведь только так и возникает нечто интересное и живое. Если же рыть лишь с одного, скажем, со стилистически-музейного конца, то возникает бесцельная дорога в никуда.

Мне кажется, что в освоении Гульдом Баха сыграли роль и иные вещи. Например, я чувствую определенные параллели между давними идеями Курта о линейной энергетике у Баха и тем, что реализует Гульд в своих баховских интерпретациях. Я слышу у него иногда также и элементы ритмики, свойственные джазовому пианизму. В последнем случае мы вроде бы сталкиваемся со стилистическим «кощунством», бесконечно далеким от той «адекватности», на которой настаивают музыканты — сторонники «музейного» подхода. Но таким парадоксальным образом происходит удивительное возрождение омертвевшего стиля — ведь не так уж давно клавишинный Бах звучал, как пражило, ужасно...

Да, либо в сухо-академической, либо — что еще хуже — в ультраромантической манере в духе Петри, о чем я уже говорил.

Я вообще убежден, что Бах — композитор «для себя», для уединенного слушания. Его музыка несет в себе немыслимую в публичной обстановке концентрированность высказывания. И чем камернее создание — тем большая, стремящаяся к предельной информативности концентрация языка. Разве станем мы на вечере

художественного чтения декламировать со сцены послания апостола Павла коринфянам — пусть это и замечательная проза. Или Майстера Экхардта, или «Исповедь» Августина?.. Баховская музыка преодолевает, конечно, любую концертную ситуацию, но в то же время она как бы говорит нам: я не от мира сего. Когда же опять-таки «концертно» настаивают на том, что «à la guerre comme à la guerre», то есть все средства хороши, — музыку Баха прямо-таки распинают. Впрочем, ужасающие обработки Баха в конце XIX века возникли еще и от того, что тогда не было целостного видения музыкальной истории. Я не имею здесь в виду, впрочем, листовские транскрипции, сыгравшие в свое время роль, безусловно, положительную, — это было необходимое культуртрегерство. Культуртрегеры явились полезными «бациллоносителями»: однако, уже зная о существовании «высокой болезни», сами «заболеть» Бахом они еще не могли. И все же их позиция весьма благородна.

Возвращаясь к Гульд: новизна его подхода к Баху, возможно, связана и с тем, что время его становления как музыканта (сороковые годы) совпало с временем осознания знатения нововенской школы. Сам Гульд постоянно подчеркивает общность и связанность в своем музыкальном опыте Баха и нововенцев, что лишь доказывает реальность протертенной нами «радуги» (Бах — Веберн). Вместе с тем это по-новому заставляет взглянуть на так называемую «субъективность» Гульда. Вопрос о субъективности для меня связан с другим: видим ли мы мир как органическое целое или же как неодушевленную постройку из камней. Последнее — тенденция логического атомизма, проходящая через все европейское мышление, по крайней мере, через его рационалистическое крыло. И тогда вся история для нас — здание, состоящее из отдельно взятых стилей-кирпичей. Другой способ — видеть мир как единое целое, которое дышит, которое текуче. Историю музыки можно сравнить с растущим деревом: оно коренится в почве, поэтому отделить его от земли невозможно. Но почвой является и небо — там это музыкальное древо тоже коренится. Так вот, по-моему, «субъективность» Гульда — это спасение. Пусть иногда она может кого-то и раздражать.

Что же касается вопроса о так называемой стилистической «адекватности», то не понимаю, как можно ставить себя на место Господа Бога и говорить, что адекватно и что неадекватно. Думаю, что люди, стремящиеся забыть про свою причастность XX столетию, как раз

таким способом и удостоверяют свою к нему принадлежность. Да и, честно говоря, расцвет «музейного» направления связан прежде всего с распространением звуко-, а теперь и видеозаписи. В этом смысле — чтобы нам ни говорили — «адекватное» направление, конечно, родное дитя электронной эры, то есть опять-таки XX века.

Не кажется ли вам странным, что баховский ренессанс в XX веке, связанный с именем Гульда, ярче всего проявил себя именно в клавирном искусстве? Странным, ибо рояль в отношении баховского наследия есть все же некий гипотетический инструмент, в отличие, скажем, от органа, струнных или вокала.

Хочу признаться, лично для меня Гульд не сыграл такой уж фундаментальной роли. Мне интереснее вообще не слушать Баха в чужом исполнении, но играть самому; а если и слушать, то скорее не клавирную музыку, а, например, Рождественскую ораторию с Карлом Рихтером (эта запись на меня в свое время очень сильно повлияла, особенно поразили внутренние темповые соотношения). Причины же странности, о которой вы спрашиваете, кроются все в той же трансцендентности баховского стиля. Нигде, ни на каком инструменте Бах не находится «дома» (как Шопен или Скрябин), он — вечный странник. Поэтому возможность постигнуть силу скрытых взаимосвязей в его музыке осуществляется лишь тогда, когда исполнитель чувствует себя свободным от разного рода инструментальности диктата. Образно выражаясь, — когда он не связан этикетным обязательством «хорошо себя вести». Он может импровизировать, экспериментировать — таким образом, возникает всегда нечто новое, не происходит «замерзания» музыки.

Если здесь воспользоваться неоднократно высказанной в моих лекциях мыслью о том, что диатоника существует, а хроматика только осуществляется, то в этом плане Гульд — типичный представитель тех, кто дает нам не «существование», а «осуществление», не то, что «есть», а то, чего как бы еще «нет». Ведь вот линейность на рояле можно было бы считать почти утраченной (по своей природе рояль — типичный инструмент эпохи гармонии). И поэтому, осуществляя на рояле линейность, Гульд вынужден был как бы не столько «опираться» на рояль, сколько «отталкиваться» от него...

Он, конечно, изменил образ рояля в не меньшей степени, тем, например, Стравинский, который широко пропагандировал фортепианную ударность. В этой

связи хотелось бы затронуть проблему взаимодействия между композиторским и исполнительским творчеством. Ведь когда появляются такие фигуры как Гульд, они не только приближают нас к Баху, но, может быть, совершают нечто большее, а именно: меняют слуховое сознание своей эпохи. Изменяя образ инструмента, они переворачивают все наши представления о его возможностях, его тембровых качествах. Например, отказываясь от педали, мы встаем и перед сложной задачей организации связного звучания на новых основаниях. Можно говорить в подобных случаях и о влиянии исполнительства на последующее композиторское творчество. Ведь если в пианистической практике возрождается такое явление как линейность, то последующее поколение композиторов, восприняв клавирного Баха через Гульда, таким образом оказывается в какой-то мере и под его влиянием тоже. Нечто подобное можно сказать о Софроницком, Рихтере и других больших мастерах-исполнителях. Тем самым мы убеждаемся, что ставшее привычным представление о первичности композиторского творчества и вторичности исполнительства есть лишь некое упрощение более сложного взаимоотношения...

По-моему, самый великий пример «исполнителя» — Тот, кто сказал: «Не нарушить пришел Я, а исполнить». Идея воплощения, как известно, пронизывает всю нашу европейскую культуру. И если сам Христос обозначил себя в качестве «исполнителя», то тем более подобная аналогия уместна, когда речь идет о Бахе, для которого и музыка и теология — просто разные стороны одного и того же. И мне кажется, что и Гульд так же понимал проблему воплощения. Стало быть, ответ на вопрос о первичности и вторичности здесь не снимается, тем более не разрешается, но преобразается.

Мне такая постановка вопроса очень близка, поскольку в ней я вижу совпадение с мыслями моего учителя Льва Николаевича Наумова о том, что исполнение сродни творению заново, а подход к интерпретации есть разновидность композиторского процесса. Тут вспоминается и другое. Исполнительская субъективность уязвима: вписываясь в текучесть музыкального процесса, она быстро устаревает — как, впрочем, все живое. Но ведь мы стремимся, кажется, к обретению такого Баха, который мог бы служить нам символом того-то постоянного, вечного. И как реально совместить ощущение вечности с ветно изменчивыми, субъективными интерпретациями?

Можно было бы привести в сравнение долгое существование деревьев с их вечно меняющейся листвой... Но, вообще говоря, я вижу проблему иначе. Следует различать людей, стремящихся к совершенст-

ву — и понимающих «несовершенство» как наибольшую ценность. (В данном случае я говорю вовсе не об оденочных терминах: ведь бывают же глаголы совершенного и несовершенного вида — в том же смысле бывают и интерпретации разных типов.) Для меня интересны именно те, кто ценой риска и неудач все же осуществляют живую, но несовершенную (и, конечно же, не «вечную») интерпретацию. Впрочем, к каким-то стилям подходит совершенство (Моцарт, Гайдн). То же — в области исполнительства: вспомним Артуро Бенедетти Микеланджели, его своеобразную «перфектность».

Гульд, наверное, единственный из крупных исполнителей, кто открыто заявил о своем праве на эксперимент. Знаменитый тому пример — исполнение им «Аппассионаты». Там, упрощенно говоря, все темпы стали вдвое медленнее. И в первом слушании это воспринимается очень нелегко...

Думаю, для Гульда всегда был важен ритм формы: такой, как бы сверхмедленный, темп финала «Аппассионаты» продиктован, вероятно, именно пропорциями той формы, которую Гульд увидел здесь. Используя к тому же штрих *détaché*, он, возможно, стремится сделать начало финала темой некоей неосуществленной фуги. (Мне вспоминается финал Девятой симфонии с Карлом Бёмом. Бём дирижировал гораздо медленнее, чем принято, словно какое-то контрапунктическое упражнение: акцентировал полифонию, линейный процесс, и, следовательно, — «имперфектность» у Бетховена!) Мне кажется, суть трактовки Бетховена Гульдом — попытка увидеть стиль композитора сквозь призму предыдущих эпох (прежде всего, эпохи Баха), увидеть его творчество как колоссальную встряску, революцию. Для Гульда как будто вовсе не существует «готовых» стилей, у него все должно «возникать». И именно поэтому, наверное, он иногда воспринимается как своеобразный «архаик». Я полагаю, что Гульд в своих интерпретациях не столько действовал намеренно «наперекор», сколько был одержим желанием «расколдовать» стиль. В качестве пояснения приведу пример из элементарной теории музыки. Возьмем некий звуковой состав *до-ре-ми-фа-оль-ля-си*. Его можно трактовать и как простую диатонику, и как сложную пентатонику. И, скажем, когда в григорианском хорале мы выписываем весь звуковой состав, то нам обычно говорят: «Он изложен в диатонике». Неверно: он написан в более простой звуковысотной организации, чем диатоника. Но этот звуковой состав трактовался когда-то, еще

ранее — так же, как, например, у Моцарта трактуется двенадцатизвучная хроматическая гамма: это было достаточно сложное модуляционное пространство. Вопрос в том, чтобы внешне скучный григорианский хорал «расколдовать», уяснив в нем колоссальную событийность вместо простого перебирания звуков диатоники. Произойдет это лишь в том случае, если мы внутренне перестроимся на предшествующие, старые структурные основания, сделаем структурную модуляцию в прошлую эпоху. И это будет увлекательным путешествием во времени.

Музыкант «расколдовывающий», революционизирующий, не менее интересен в собственных высказываниях: Гульд считает, например, что в будущем ведущей разновидностью музыкального искусства и исполнительства станет звукозапись. У себя дома слушатель (он же звукоорежиссер) будет работать со звукозаписью как с материалом в соответствии со своими вкусами и потребностями своего слуха, внося те или иные параметры звука, манипулируя темпом, динамикой, — словом, всеми теми факторами, которые в нынешней звукозаписи преподносятся нам в готовом виде. Если Гульд окажется прав, мы испытаем решающий поворот в понимании границ исполнительства.

Тут основное я вижу вот в чем. Что мы можем считать «музыкальным текстом»? До XX века понятие текста составляли звуковысотность и ритм. Завтра для слушателя исходным текстом может стать звукозапись, все более приобретающая статус книги. Если в докнижную эру люди только слушали (рапсода, певца и т. д.), и, значит, существовала неизбежная линейная текучесть восприятия, то книгу мы с вами можем читать как угодно, хоть с конца к началу. В этом плане возникает и обратное влияние звукозаписи и синтеза звука на все стороны музыкальной жизни, причем влияние поистине революционное.

Было время, когда эпоха храмового действа сменилась театрально-концертной (на рубеже XVI–XVII веков, когда возник оперный театр). Примерно то же (*mutatis mutandis**) происходит и сегодня: театрально-концертная ситуация постепенно начинает сменяться чем-то новым, связанным с наличием (пока потенциальным) у каждого слушателя домашнего «терминала», с помощью которого он в недалеком будущем сможет «подключаться» к общему течению музыки (к любому концерту, спектаклю и т. д.). Причем контакт с «терминалом»

* С необходимыми изменениями (*лат.*).

предполагает (как этого, видимо, и желает Гульд) творчески-компо- зиторский или — что в данном случае то же самое — творчески-ис- полнительский, а не только пассивно-потребительский характер. Все опять-таки, как вчера и сегодня, зависит от установки либо на ожи- дание готового результата, «вещи», либо — на процесс, сотворчество. Собственно, всякая жизнь в контакте с миром — сотворчество. И по- нимание как воссоздание в себе образа — это тоже творческий акт.

Теперь мне хотелось бы, чтобы вы рассказали об одном из своих выступлений в качестве дирижера. Я имею в виду исполнение с ансамблем солистов Госу- дарственного академического симфонического оркестра «Искусства фуги» Баха. Это тем более интересно, что вы сделали собственную инструментальную версию сочинения.

В свое время я переиграл всего клавирного Баха и подошел, наконец, к «Искусству фуги». Внешне это произведение выглядит ужасно не- интересно, по материалу — самое «бедное» из всех баховских произ- ведений. Реальность материала уступает здесь место тому, что Ве- берн называл (именно в связи с «Искусством фуги») «реальностью скрытых взаимосвязей». Слушать и слышать надо в первую очередь не звуки, аккорды, мотивы, а то, что между ними. И задача исполни- теля в самом общем смысле состоит в компоновании материала (не- притязательного, может быть, даже и странного, и некрасивого) для рождения совершенно новой реальности: надо суметь достичь пре- ображения материала формой.

Дело в данном случае усложняется тем, что текст не содержит ни- каких указаний не только на темп, динамику, фразировку (это обыч- но для любого баховского сочинения), но и на инструментовку. Бах продолжил традиции старых мастеров-полифонистов, оставлявших и этот вопрос открытым, допуская разное разрешение в каждом кон- кретном случае. Отсюда ясно, что любая инструментовка «Искусст- ва фуги» — отнюдь не переложение, а именно исполнение. И испол- нитель действует в данном случае как постановщик (формы).

Основная цель моей инструментовки — представить «Искусство фуги» не набором отдельных пьес, а единым целым. При этом форма сочинения может быть трактована по-разному. Во-первых, как поли- фонические вариации на основную тему; во-вторых, как пятичастная «инструментальная месса» на заданный *cantus firmus*; в-третьих, как вариации на две темы — исходную и финальную (BACH).

И темповые соотношения отдельных номеров, и их объединение в части (отсутствующие у Баха), и инструментовка с символикой тембров — все призвано служить главной задаче: охвату единой формы. Решая эту задачу, важно было представить себе, какие стороны ткани и музыкального языка создают в этом сочинении однородность, а какие — разнообразие, и, наконец, что именно должно обеспечить связность. Однородность изложения создается здесь, во-первых, единой тональностью (на протяжении более чем полутора часов музыки — сплошной ре минор!), во-вторых — тематически, в-третьих — темповым единством (кратные соотношения темпов). К этому следует добавить и предложенную мной «монохромную» инструментовку: ни в одном из номеров нет более двух разных тембров. И только последняя тройная fuga объединяет в качестве итога тембровые группы: струнные, кларнеты, медные.

Я употребил здесь три основные краски, причем оттенки их мне были не важны. Никакой тембровой изысканности, абсолютно антиимпрессионистическая, антисонорная установка, нацеленная исключительно на архитектурность. Первая краска — группа из четырех кларнетов. Тембр их ненавязчив, сходен с органным, к тому же (с бас-кларнетом) охватываются все регистры. Группа медных — труба и три тромбона; третья краска — квартет струнных. С этими тремя красками у меня связаны и три интонационных слоя. Все медленные, медитативные, но хроматические по звуковому составу части звучат у кларнетов. Весь материал строго диатонического, хорального склада — у медных. Все моторные, активные в движении части доверены струнным. Я специально поставил задачу как можно яснее выявить такое расслоение.

Думается, подобный инструментальный стиль *al fresco* является естественным в сочинении подобных масштабов: механически же переносить приемы и средства баховской инструментовки концертов, кантат и других сочинений, длящихся от пятнадцати до двадцати минут, на сочинение в четыре-пять раз большее, значило бы совершить ошибку и смысловую, и архитектурную. Я понял необходимость однородности столь огромной постройки. Но одновременно нельзя не учитывать и риска однообразия — тем большего, чем больше факторов музыкального языка мы заставляем быть связанными. И тем острее встает вопрос о разнообразии как о сфере свободы. В данном случае эта сфера определялась фразировкой, штрихами, ритмической организацией.

Достаточно простой, лапидарный тембровый набор трактуется здесь в соединении с артикуляцией, со штрихом, со всем тем, что я называю ритмизацией текста, и что оказалось очень трудной задачей. В тексте «Искусства фуги» мы обнаруживаем преимущественно преобладание метра («квадратно-гнездовой» способ изложения), и преодолеть метричность и квадратность чрезвычайно трудно — это достижимо лишь при особой фразировке, штрихах, — впрочем, не только. Для пояснения сказанного представим себе размер $16/16$: внутри такта длительности можно сгруппировать и по четыре, и по восемь, и $6+6+4$. Но можно сгруппировать их и в духе своеобразного *enjambement**. Моей задачей стало создание «штрихового текста» — прежде всего для струнных. Интуитивный штрих, которым обычно владеют все скрипачи, ведет как раз к усугублению метра, акценту на сильных долях.

Баховская ритмика вообще удивительна, уникальна. Именно ритмом (и в нем — фразой) Бах более всего отличается от современных ему авторов. Шёнберг как-то сказал, что именно у Баха научился независимости от тактовой черты. И недаром интересная редакция «Хорошо темперированного клавира», сделанная Бартоком, выявляет именно асимметрию фразировки. С этим связаны и разные (систематически, закономерно разные!) типы произношения звука, акцентов. У Баха соотношение сильного и слабого времени надо понимать особо. Ударений, собственно, нет, как нет их, например, в природе клавесина. Для понимания Баха мы должны, мне кажется, предварительно усвоить принципы игры именно на клавесине, а не на рояле, где акцент возникает с помощью простой силы: сокращая усилия, мы обнажаем слабую долю. У Баха же акцентная система проистекает из старых языков — латыни и греческого: там акцентность решалась не ударением, а протянутостью слогов. Древнегреческая поэтика использует систему цезур и длительностей — ее просодия выражается в том, что акцентный слог вдвое длиннее безакцентного. Из-за этого, в частности, ямб и хорей получаются трехдольными, а амфибрахий, анапест, дактиль — четырехдольными. «Илиада», ставшая у нас в результате перевода как бы «вальсом», на самом деле произносилась как «марш» (вроде главной темы шубертовского «Скитальца»).

* Enjambement (франц. букв. — перешагивание) — несовпадение синтаксического и ритмического членения стихотворного отрезка.

Очень трудно было добиться от исполнителей различения акцентов: опертого и протянутого. Грубо говоря, смещенный с сильной доли такта акцент грозит появлением синкопы. У струнных существует еще специфическая опасность — «пускать пузыри» (на жаргоне оркестрантов), то есть делать раздутое *crescendo* на взятом звуке, свойственное романтической исполнительской манере. Преодолевать такую манеру можно лишь уравнивая «раздувание звука» какой-то условной атакой (что можно сравнить с балансированием на канате, где канатоходец и подвижен, и неподвижен одновременно). В результате штрихов в моей партитуре оказалось больше, чем нот. Понадобилось и иное понимание лиг. Для меня лига — как одна длительность: такие «длительности» образуют ритм более высокого, нежели простое ритмическое движение, порядка. Так и возникал тот новый текст, который я был вынужден создавать. И я думаю, что какой-то свой новый текст должен создавать любой исполнитель Баха. И в этом плане все разговоры об аутентичности интерпретации просто нелепы. «Искусство фуги» аутентично сыграть невозможно.

Вероятно, сходные проблемы по созданию новых исполнительских средств предстоит решать и в отношении музыки добаховской эпохи — скажем, Дюфаи, Окегема?

Вообще, подлинному приближению к старой музыке мешает, прежде всего, даже не отсутствие инструментария: есть другое, более важное объяснение. Музыкальная материя в ходе эволюции все более уплотняется и концентрируется, становится как бы «вещью». Предстоит сделать нечто обратное — из «вещи» возродить «действие». Если мы сумеем за вещь увидеть процесс, причем, возможно, и так, что это будет некоей «духовной авантюрой», вот тогда-то и совершится переворот в восприятии. Мне кажется, опасность «за деревьями не увидеть леса» не актуальна в наше время. Актуальна опасность противоположная: за лесом не заметить дерева, листочка, коры — то есть детали. Помните, у Пастернака: «Жизнь, как тишина осенняя, подробна». И в качестве предпосылки такого видения необходима внутренняя тишина, духовная сосредоточенность. Сам дух сосредоточенной медитации нами утрачен, и задача — вновь и вновь пытаться пробиться к нему.

Разумеется, тут не обойдется и без болезненных утрат, Многое из того, что мы сейчас ценим и превозносим, станет, возможно, неинте-

ресным, не заслуживающим внимания. Важно иметь в виду и другое. Мы осваиваем сейчас разные исторические стили как гамму — гамму структур, типов мышления, с которыми дальше начинаем работать как с единым материалом, с единой «суперклавиатурой». Понятно, что когда мы соединяем все существующие стили-краски, каждая из которых в отдельности была некогда целой галактикой, то поступаем так для того, чтобы возник стиль более высокого порядка. Мы выходим здесь на принципиально новый уровень мышления, попадаем в принципиально новую ситуацию, где найдет свое место все — и старое и сегодняшнее. Уходить назад, к старой музыке, например, — означает теперь просто уходить в «басовый» регистр, а уходить вперед — в «верхний» регистр все той же «суперклавиатуры». При этом, как я уже сказал, утраты, и довольно болезненные, — неизбежны. Отсюда и тоска по утраченному, которая столь заметна в современной музыке. Вместе с тем должна расти и роль Баха, поскольку в любом из пережитых европейской музыкальной культурой за последние два века кризисных поворотов его творчество неизбежно оказывалось спасительным маяком. Таковым оно является и сегодня.

1990–1992 гг.

ВАЛЕРИЙ АФАНАСЬЕВ

Продолжая писать историю России

А. Х. Натну с признания. Три последние сонаты Шуберта, исполненные в январе 1990 года в Большом зале Московской консерватории, оказались для меня неким потрясением. Будучи закоренелым рихтерьянцем, я держал в своем сознании шубертовские сонаты в качестве именно «рихтеровской» музыки. И скажем, Альфреду Бренделю, приезжавшему года за два до вас с той же триадой, не удалась поколебать устойчивости давнего приоритета. После вашего выступления вышло иначе. Оказалось, что можно играть Шуберта без больших контрастов, не стремиться к острому драматизму, конфликтности и при этом очень свободно обращаться со временем, щедро используя rubato. Тем не менее, когда я слушал вас, меня не покидало ощущение очень ясного и цельного восприятия формы. Вероятно, форму эту, в частности, помогли строить и ваши очень свободные паузы. Но, мне кажется, чтобы выстроить подобную форму, нужно что-то еще, какое-то особое усилие. Или, может быть, она возникает у вас спонтанно, просто в результате специфического отношения к инструменту?

В. А. Я эти сонаты играл давно, сначала «для себя», а потом, кажется в 1974 году, вынес их на публику. Конечно, многое менялось: я пытался найти какие-то определенные решения, играл быстрее или медленнее, искал динамические контуры. Сейчас такого уже нет, хотя, наверное, через подобные вещи надо было пройти. И опыт этот накапливался долго. Здесь мне очень помогло изучение интерпретаций — не столько пианистов, сколько дирижеров. У первых чувство формы обычно развито не столь сильно, как у вторых, имеющих зачастую дело с очень крупными объемами, — скажем, с симфониями Малера или Брукнера. Разные стили в дирижировании как-то постепенно впитывались в меня с давних пор. Я всегда любил Фуртвенглера, одно время очень увлекся Тосканини, даже пытался подражать последнему. Прослушав в его интерпретации весь цикл бетховенских симфоний и будучи потрясен совершенно новой концепцией времени,

я, наверное, целый год находился под огромным влиянием от услышанного, ускорил свои темпы, отказался от *rubato*. Теперь у меня есть какая-то своя внутренняя пластика, позволяющая не думать специально о том, складывается форма или нет. По всей видимости, это происходит интуитивно. Но каждый раз стремлюсь играть по-разному, изобретать что-то новое, и если приходится несколько раз повторять одну программу, намеренно что-то изменяю в трактовке: иногда темпы, иногда нюансировку — просто потому, что хочу испытать свежие ощущения, основанные, конечно, на внутреннем фундаменте, который, как я уже сказал, складывается постепенно.

И все-таки стиль Шуберта уникален своей бесконечной щедростью в расходовании времени. Скажем, Бетховен (кроме, может быть, последних сонат) в целом очень далек от подобной трактовки времени, от этой густо австрийской умиротворенности. Вот вы играете триаду последних бетховенских сонат. Возможно ли здесь перенесение вашего опыта на иную стилистическую среду? Или взять позднего Брамса, которого вы как-то исполняли на «Декабрьских ветерках». Разве там не было с вашей стороны подобного формообразующего усилия, некоего ощущения преодоления?

Если нужно «преодоление», я просто не играю сочинение. Потому что не убежден, что нужно обязательно сыграть, скажем, все сонаты Бетховена. Вообще не принадлежу к «всеядным» пианистам. Например, недавно играл Сонату Моцарта ля мажор (с вариациями). Был уверен, что она у меня получится и на эстраде. Однако на сцене почему-то жутко разволновался, и ничего не вышло. И больше ее играть, наверное, не стану. Не потому, что ленив и не хочу ничего преодолевать — просто твердо верю в «любовь с первого взгляда». Если контакт сразу не произошел, скорее всего, я не буду это произведение вообще играть. Опыт, конечно, помогает предугадать результат, и я обычно чувствую сразу, что для меня родное существо, а что — нет. Хотя вот с Сонатой Моцарта ошибся*.

Мне кажется, что такие проблемы, как эволюция стилей, соответствие или несоответствие исполнения той или иной исторической эпохе, — все это вас ма-

* Спустя некоторое время после нашей беседы В. Афанасьев позвонил мне и сообщил, что ему все же удалось «преодолеть» эту сонату и он намерен теперь включать ее в свой постоянный репертуар.

ло интересует. Вы в этом смысле очень свободный человек: ведь для того чтобы играть вопреки прогнозируемым ожиданиям, требуется немалая смелость...

Я играю всегда так, как хочу, и остальное не имеет значения. Когда выхожу на сцену, то стараюсь создать в себе какое-то особое состояние, ну как бы становлюсь шаманом, заклинателем духов. При этом совершенно не думаю о том, кто там в зале сидит и чего от меня ожидает. Может быть, я и мог бы в первый момент вспомнить, что, играя перед немцами, темп можно взять медленнее, а перед итальянцами — быстрее. Но такие мысли тут же исчезают. То есть в любом случае подчиняюсь лишь своей внутренней логике.

По-видимому, вас не затрагивает и та улегенность «адекватностью», которая характерна для многих исполнителей в современной Европе. Играя, к примеру, Шуберта, вы не станете, подобно Бренделю или Бадуре-Скоде, искать в архивах самые достоверные авторские варианты...

Это действительно для меня не столь значимо, и не потому, что авторские версии меня не интересуют, но потому, что считаю: идеального исполнения не существует. При этом сам пользуюсь уртекстами и вообще-то стараюсь играть довольно точно, хотя иногда вместо *mf* могу сыграть *pp* или *p*, — такое случается, тут многое зависит от акустики конкретного зала, от рояля. Так вот, в отношении альтернативы — либо «адекватное», либо «свободное» (или как его можно обозначить?) исполнение — считаю, что жестко вопрос тут просто неправомерно ставить, все может сосуществовать. Недавно мне довелось это испытать на себе. Предстояло сыграть Концерт Моцарта KV 271 с Николаусом Арнонкуром. И я опасался, что он начнет у меня все переделывать — мелизмы и т. п. К этому я был морально готов, хотя свою трактовку в целом менять не стал бы. А получилось совсем не так, как я ожидал. Арнонкур сказал мне: делайте все, что хотите, а я постараюсь следовать за вами. То есть дал мне полную свободу, и мне редко когда было так удобно играть. Известный аутентист, Арнонкур в то же время понимает: музыка бесконечна, в принципе можно делать все — при одном условии: чтобы музыка жила. Жизненность, живость музыки — вот для меня основной принцип «адекватности». Честно говоря, мне может показаться несколько странной какая-нибудь из симфоний Моцарта у того же Арнонкура или Франца Брюггена, но тем не менее я чувствую, что они трактуют музыку с полным убеждением, и это дает ей жизнь. Повто-

ряю: музыка бесконечна, нет и не может быть какого-то одного «правильного» подхода к ней.

Вас не тянуло поиграть на хаммерклавире моцартовской эпохи или на чем-то подобном?

Нет; хотя это, может быть, полезно и раскрывает какой-то новый аспект произведения, — тот аспект, который мы создаем на традиционном рояле, тоже должен существовать.

Не близко ли вам то, к чему пришел Глен Гульд в последние свои годы, — играть вообще безо всякой публики в условиях студии, как бы идеально «гистых»?

Я бы, наверное, не смог, как Гульд, совсем не играть перед публикой. Иногда перед концертами, которые можно было бы назвать ответственными, появляется чувство страха, или, точнее, — неудобства, внутреннего дискомфорта. Но как только я выхожу на сцену, у меня появляется ощущение, как у Наташи Ростовой, — что можно полететь. А это ощущение возможно только на публике, его ничем не заменишь. И я люблю как раз ответственные концерты: огромные залы, большое число слушателей, особенно где-нибудь в Германии или Австрии — Мюнхен, Вена... Такие концерты приносят максимальную радость. Именно здесь возникает, что ли, «паутина» музыкальных волн, которая устанавливается между публикой и мной. В студии совсем иное ощущение, и в идеале следовало бы делать записи параллельно — и там, и здесь, поскольку результаты могут быть существенно разными. Во всяком случае, у меня это обстоит именно так.

Есть ли у вас своя студия, свой звукорежиссер, как это было у Гульда, да и у многих других?

У меня вообще сложное положение в этом плане, а поскольку я еще параллельно занимаюсь писательством, то же самое получается и с публикацией моих книг. Один свой роман я опубликовал, считая, слишком рано. Теперь об этом жалею, ибо с тех пор много переделывал в этой книге, и после девяти лет работы она сильно изменилась. Так же примерно обстоит дело и со звукозаписью. Когда-то сыграл на фестивале в Локенхаузе Сонату Шуберта си-бемоль мажор, не предполагая, что выйдет пластинка, которая мне теперь совсем не нравится. То же самое получилось и с Багателями Бетховена. В общем, думаю, что со всем этим мне следует подождать. У меня

нет желания бесконечно переписывать одно и то же, как делают многие. Разумеется, я не имею в виду титанов вроде, скажем, Тосканини, у которого записано все, что он исполнял после 1938 года, и только сейчас все это появляется постепенно на дисках. А вот сознательно наводнять рынок собственными записями — в этом есть, по-моему, некое извращение. Хотя я понимаю таких артистов: им тоже, возможно, уже не нравятся прошлые трактовки, они хотят двигаться куда-то. Но я стремлюсь к иному — дойти до такого уровня, до такой стадии, когда я буду уверен, что то, что хочу сказать, достойно увековечивания. Вообще, как мне кажется, в мире слишком много пластинок и книг. Кошмарное количество плохой литературы и плохих записей, и, к сожалению, их покупают. Так формируется плохой вкус публики.

От людей, близко знавших вас в прошлом, я слышал, что вы когда-то были за роялем совсем другим, может быть, более «интеллектуальным», даже суховатым. Так ли это? Если да, то что послужило причиной последующих перемен?

В моей жизни было несколько периодов, очень сильно различавшихся по способу реализации собственного «я». Достаточно сказать, что вначале, уже занимаясь в музыкальной школе, я мало любил музыку и мало интересовался ею. Играл по принуждению мамы, ставил книжку на пюпитр пианино и так вот занимался. Доходил до того, что записывал на магнитофон свои упражнения, потом запускал эту запись, а сам в это время читал что-нибудь. Конечно, я тогда совершенно не предполагал, что музыка станет моей профессией. Вплоть до окончания школы мне казалось, что мое призвание — математика или что-то в этом роде. Лишь в Мерзляковском училище произошел какой-то переворот. Наверное, я был неким «святым простецом» (если следовать терминологии «Парсифаля») — в том смысле, что вдруг очень полюбил музыку (в то время я совершенно не предполагал, что стану впоследствии писать романы), — стал играть все подряд, пусть и весьма несовершенно: все сонаты Бетховена, все прелюдии и фуги Баха, различные оперы и многое другое. Наступила какая-то жажда музыки. Мой педагог, Мирра Яковлевна Сивер, делала, видимо, то, что мне нужно было тогда. Многие имеют привычку сразу останавливать ученика, говоря, например: нет, у тебя темп слишком быстрый. Тогда как темп — лишь одно из составляемых общей картины; нельзя сказать, быстр темп или нет, не услышав, к чему

этот темп относится, каковы нюансы, какова пульсация ритма и многое другое. И вот Мирра Яковлевна никогда так не поступала, она всегда пыталась меня понять. Спустя много-много лет Александр Иванович Лагутин как-то вспомнил ее фразу: «Вы знаете, на уроки с Валериком я должна идти, как бы сконцентрировавшись и подготовившись». Меня это совершенно потрясло, — ведь сам я еще не умел реализовать то, что жило внутри меня. Такой педагогический метод, наверное, намного более труден, чем обычное навязывание ученику собственной трактовки. Правда, хотя здесь нет вины самой Мирры Яковлевны, у меня не было школы. В конце концов, даже этот минус обернулся, возможно, плюсом, поскольку я все же приспособил свои руки к роялю, — хотя известная разболтанность, хаотичность моего пианизма сохранялась до окончания училища.

В консерватории я столкнулся с трудностями иного рода. Моим педагогом стал Яков Зак, благотворным оказалось общение с его ассистентом Михаилом Межлумовым. Я просил его проставлять всю аппликатуру. И как ни странно, это помогало. Я понял, например, что не надо ворочать кистью. Когда вы слушаете большого мастера, то возникает впечатление, будто он вообще не двигает руками (один из лучших примеров — Микеланджели). Есть позиции, которые надо стараться все время сохранять. И необходимо научиться делать *glissando* пальцами, не меняя позиций. В общем, началась для меня школа, нет — мастерская фортепианной игры. Это невероятно помогло потом, когда я переехал на Запад и стал заниматься самостоятельно. Но тогда, в консерватории, была большая ломка, и я на время полностью утратил чувство уверенности. На эстраде мучился ужасно, вообще не знал, как буду играть. О владении инструментом, звуком не приходилось говорить. Если я чего-то и добился в то время, то только благодаря каким-то жутким усилиям. Такой была и победа на баховском конкурсе в Лейпциге, что тоже, кстати, имело своим неадекватным последствием определенное отвращение к Баху — я долго не играл его вообще...

Оказавшись за границей, я первое время пытался давать концерты, но вскоре понял, что они не доставляют мне никакой радости. На меня обрушилась масса неизвестной мне литературы, все это надо было переваривать. Я выучил французский и английский языки, и передо мной открылось неисчерпаемое море удовольствий: меня полностью поглотила писательская деятельность.

Девять лет я почти не играл и, вероятно, за эти годы что-то важное и произошло. Во-первых, мне подарили Стейнвей, я сам выбирал его в Гамбурге. Появилось ощущение удобства, приятности контакта с инструментом — то, чего я был прежде лишен. Возникло чувство независимости от инструмента, что на самом деле может быть такой идеальной зависимостью, которая воспринимается как свобода. К этому прибавилось отсутствие необходимости обязательно выступать. Играл я лишь какие-то маленькие концерты в Бельгии, играл плохо, но главным было другое: я избавился от давящего и мешающего играть чувства страха. Случайно я увидел видеозаписи с игрой Микеланджели, увидел его руки, вспомнил руки Гилельса и так сложилось, что весь прошлый опыт чудесным образом синтезировался, я почувствовал, что все — под руками, все удобно. Шел 1978 год.

Годами раньше в заснеженной Москве мне доводилось мучительно размышлять: что же делать дальше, менять посадку, приемы или что-то еще. После знакомства с игрой Микеланджели сразу все стало как-то легко и продолжается до сих пор. Наверное, сыграла роль и моя независимость от концертной ситуации. Литература тоже дала мне новую перспективу, я перестал быть «рабом инструмента», как говорят. Хотя я люблю рояль и обожаю музыку, но здесь нужна определенная свобода.

Не могли бы вы рассказать о своих контактах с Эмилем Гилельсом — вашим руководителем в аспирантуре?

Как я теперь понимаю, уроков в традиционном смысле слова у нас не было. Эмиль Григорьевич приглашал меня к себе домой слушать записи. Иногда он садился, что-то играл, и я наблюдал за его руками. Тут было словно общение энергией — ну, скажем, как с Фуртвенглером, который все время какие-то импульсы сообщает оркестру. Конечно, Гилельс слушал и мою игру, но говорил очень мало, ничего не переделывал, иногда что-то показывал. Поразительной была его концентрация внимания к звуку, вслушивание в то, что и как звучит. В этом смысле я у него много почерпнул. И тут начался мой «отход» от Рихтера, который, несомненно, влиял на меня весь предшествующий период. Подражать Рихтеру опасно, а я подражал — чисто внешне — его «набрасываниям», его жестам и ритму...

Но вернусь к Гилельсу. Мне кажется, у него тоже были различные периоды. Был ранний период — совершенно замечательный. От не-

го осталась, например, недавно переизданная пластинка «Юный Гилельс». Затем был несколько странный период пятидесятых годов, скажем, запись пяти концертов Бетховена с Куртом Зандерлингом (более поздняя, с Джорджем Сэллом, кажется мне куда более интересной). Когда я начал заниматься у Гилельса, он был, мне думается, в своем «золотом» периоде. Я стал регулярно ходить на его концерты примерно с 1967 года, и мне буквально все нравилось, все ощущалось как близкое. Помню, например, Второй концерт Брамса...

Насколько для вас известно современное композиторское творчество? Считаете ли вы себя свободным от времени, в котором вы живете?

Вполне свободным? А это возможно? Борхес как-то сказал: «Вот говорят о чем-то — типичное произведение XX века! А другого сейчас просто нельзя создать, любое будет “типичным”. Либо вы пытаетесь от него (века) отойти — реагируя таким образом на его присутствие. Либо вы в него включаетесь, и опять будет то же самое. В любом случае вы никуда не денетесь...» Что касается меня, я довольно мало играю современную музыку, не потому что не люблю, не интересуюсь — это не так, но просто у меня не хватает времени на нее. Скажем, очень люблю Шёнберга, играю его Сюиту ор. 25 вместе с одной из сюит Баха, но выучить все его вещи физически не могу. Прокофьев как-то сказал, что лишний клавирабенд будет стоить ему полсонаты. Так вопрос стоит и у меня. В то же время я очень увлекаюсь такой современной музыкой, где есть театральные связи, например Маурисио Кегелем, Джорджем Крамом, чей «Микрокосмос» играю. Правда, все это я не учу наизусть. Тут я и дергаю струны, и пою, и свищу, и кричу, и падаю на пол и т. д. Может быть, все это как-то и отражается на моем исполнении классики или романтики, но прямого влияния, пожалуй, нет. Стравинского или Бартока я вовсе не играю, и вообще у меня большие пробелы в современном репертуаре. Однако я не думаю, что если я бы и играл Стравинского, то это что-либо радикально изменило бы. Скорее моя привязанность к театру может влиять на мои интерпретации, поскольку я пытаюсь играть по-актерски...

Живя в Союзе, я больше интересовался западным авангардом, чем, скажем, Шостаковичем, на премьеры которого я не ходил, считая его просто «советским» композитором, написавшим к тому же плохие Одиннадцатую и Двенадцатую симфонии.

В то же время музыка Шостаковича, да и Шнитке казалось мне в чем-то провинциальной. Но когда я оказался на Западе, все изменилось: Шостакович, Шнитке, Губайдулина теперь для меня стали ценны и важны, и, разумеется, современные, а, скажем, Штокхаузен кажется провинциальным. Недавно в Берлинской филармонии я слушал сочинение Губайдулиной *Stimmen...* Слушал дважды. Удивительно, потрясающе! Мне представляется, что Губайдулина сейчас крупнейший композитор, наряду с недавно умершим Ноно, который тоже меня потряс своим «Прометеем». Ничего подобного я не могу вспомнить за последние годы. Штокхаузен с его нескончаемой оперой, Беррио — все это не представляется мне достаточно серьезным. Более или менее приемлема опера Лигети *Le grand macabre*. Булез, пожалуй, также. Кстати, все это люди, сделавшие карьеру на электронике, особенно Штокхаузен. В СССР, к счастью, не было такой высокотехнологичной аппаратуры, и, может быть, поэтому композиторы — скажем, та же Губайдулина — более свободны от диктата техники.

Не находите ли вы, что на Западе есть условия для процветания скрытого тоталитаризма в искусстве? Вы, например, очень выразительно говорили на встрече в музыкальной школе о своеобразном «культе» Маурицио Поллини...*

Ну, что было, то было. В 1976 году во французском журнале *Le Point* была проведена анкета среди самых известных критиков мира. Их попросили назвать двенадцать лучших пианистов и распределить их по местам. Так вот: первым оказался Поллини, вторым Микеланджели, третьим Брендель, четвертым Рихтер, пятое и шестое места «поделили» Горовиц и Рубинштейн, седьмое Кемпф, восьмое Аррау, девятое Гульд, десятым оказался Гилельс, одиннадцатым Ашкенази, двенадцатое место получила Анни Фишер. После этого, честно говоря, мне на время расхотелось вообще играть на рояле. Какой-то жуткий абсурд! Хотя и в нем, вероятно, есть своя логика.

В последнее время мне довелось послушать довольно много записей пианистов молодого поколения. Многие там меня заинтересовало. Какого вы мнения об этой новой генерации?

Надо сказать, что я не особенно стремлюсь на концерты пианистов. Слишком много разочарований, к сожалению. По-настоящему меня

* Речь идет о концерте в московской ДМШ им. К. Игумнова, которую окончил В. Афанасьев.

вдохновляет игра только двух пианистов (которых я слышу очень редко) — Александра Рабиновича и Евгения Королева. Они меня, можно сказать, возбуждают. Рабинович чаще играет в четыре руки с Мартой Аргерих. И даже здесь он значителен, например, в *Visions de l'Amen* Мессияна. Королев также очень интересен, особенно в Бахе.

А Ашкенази на последнем своем этапе, когда он выступает и как дирижер и как пианист?

Чтобы говорить так о ком-то, этот «кто-то» должен быть если не Фуртвенглер, то, по крайней мере, Челибидак, в общем какая-то крупная личность. Ашкенази — хороший пианист, но я не думаю, что после его концерта кто-то выйдет из зала возмущенным или со слезами на глазах. Он просто хорошо удовлетворяет музыкальные потребности среднего европейского слушателя. Вот Челибидак, с которым можно часто не соглашаться, — нечто другое...

На встрече в музыкальной школе вы сказали, что к звуковым решениям иногда приходите через ощущение света, пространства, через живопись. Ваши весьма выразительные жесты во время игры сначала даже мешают, но потом начинают чувствовать, что они включены в некую пластическую систему, определяющую ваше управление временем и звуком.

В принципе я уже давно чувствую себя раскрепощенным за роялем. Но последний элемент этой свободы мне открылся недавно, когда я познакомился с видеозаписями Фуртвенглера. Когда я увидел эти старые кинозаписи (переведенные теперь на лазерные диски) — Увертюру к «Мейстерзингерам», отрывок из «Неоконченной», «Тили Уленшпигеля» и что-то другое, то убедился в том, что в отличие от скупого на движения Тосканини, Фуртвенглер довольно много двигался в сороковые годы. Так вот, последним этапом в обретении мною свободы за инструментом стало новое ощущение всего тела. С прошлого года я ясно почувствовал, что нуждаюсь в «подключении» всего корпуса — и не только для удобства, а в качестве дополнительного фактора свободы исполнения, управления движением. То есть все тело должно быть свободным и активным...

Что касается смежных искусств, то здесь многое действительно очень значимо для меня, хотя бывает трудно проследить конкретные связи. Конечно, парижская жизнь играет огромную роль — когда я жил в Брюсселе, вокруг меня не было такой пластической красоты.

В Париже воздействует не только архитектура — чувствуешь красоту атмосферы, пейзажа. Все это влияет: даже обычная прогулка по городу, даже поведение людей на улицах привлекательны и вписываются в какой-то пластически-игровой стиль, в разновидность спектакля на пленэре. Я, конечно, не даю развернутых оценок, не говорю, что это лучше, а то хуже, есть много путей, и если они способствуют созданию чего-то живого, живой красоты, то все они правильны. Но мне важно соединить, так сказать, латинский эстетизм с германо-русской метафизикой, отвлеченностью, даже, может быть, сентиментализмом. Во мне многое уживается довольно легко. Мне интересны и дороги и Париж, и Венеция, и Индия, и Япония...

Из ваших слов я заключаю, что ваше сегодняшнее музыкальное мышление тесно связано с биоритмами и пульсациями возвращенной Парижем культуры, да и с самим городом как культурным пространством. И скажем, если бы вас кто-либо вынудило переехать в Нью-Йорк, вам было бы трудно там играть так, как вы играете здесь...

Пожалуй, нет такой силы, которая заставила бы меня переехать в Нью-Йорк. Париж — это, как сказал бы Экзюпери, моя географическая душа. Я там чувствую себя не просто как дома, я ощущаю себя как бы частью его самого.

Нет ли у вас планов заняться дирижированием?

Во мне уживаются две тенденции. Одна — в стремлении быть профессиональным во всем, чем я занимаюсь. Фальшивые ноты доставляют мне физическую боль. Я все время переделываю свои романы. Это же заставляет отказываться от записи шубертовских сонат, потому что мне кажется, что через год-два я их еще яснее увижу. С другой стороны, хотелось бы заниматься многим. Дирижировать начинать мне уже поздно*, потому что я никогда, видимо, не смогу отказаться от литературных занятий, даже концертную жизнь строю в соответствии с ними. Например, нахожу какую-то тему для книги. Сначала выясняется язык, на котором я буду писать, — французский либо английский. Затем я начинаю слышать ее на этом языке и работать над тканью. Это довольно долгий процесс, занимающий не один месяц... Значит, говорю я себе, к примеру, не надо соглашаться на концерты до декабря.

* Тем не менее в 1994 г. В. Афанасьев успешно дебютировал в роли дирижера.

Или наоборот: делаю перерыв а писательской работе и играю что-то, чтобы «отлежалось» и появилась какая-то новая перспектива. Понятно, что еще что-либо существенное включить сюда невозможно. Но попробовать продиржировать хотя бы какие-то свои любимые сочинения я бы, конечно, хотел — может быть, это даст новые ощущения. Но это уже никогда не станет одним из главных дел жизни.

Как, приехав из России и не будучи, подобно Набокову, с детства связанным с тужим языком, вы решились писать на английском, к тому же живя в Бельгии, а затем во Франции?

Тут много разных причин. Вот Борхес, например, считает, что можно писать стихотворения на каком-то языке, только если знаешь его в совершенстве. Мне же ближе точка зрения Беккета, и я не думаю, что надо знать язык от корки до корки. Конечно, русский разговорный язык, сленг и т. д. я знаю лучше, чем английский или даже французский. Зато я знаю теперь лучше русского литературного языка английский литературный, потому что специально его здесь изучал.

У меня не было никаких «идеологических» мотивов отказа от родного языка. Скорее я тоже попытался ограничить себя, поскольку порусски у меня выходила слишком цветистая проза. Русский язык связан для меня с бесконечным объемом жизни, и я пытаюсь все это заполнить словами и буквально тону в языке. Нет словесной дисциплины, утрачивается связь между мыслью и словом. На иностранном же языке такого не происходит, поскольку я точно знаю, что мне нужно и какими словами я смогу это выразить. В этих языках — английском и французском — есть для меня некая изначальная литературность. Можно сказать, я их учил именно для того, чтобы писать на них. Поэтому мне удастся гораздо прозрачнее выразить там свою мысль. С другой стороны, когда я перевожу что-то потом на русский (вроде тех эссе, которые опубликованы здесь в программах моих концертов), я могу себе позволить некоторые «уступки» русскому языку, его специфике, но мысль сохраняется. Словом, для того чтобы писать прозу, вовсе не нужно пользоваться всем языком, достаточно лишь какая-то избранная его часть. Когда поэт пишет стихотворение, он вынужден себя ограничивать в выборе слов, и в этом ограничении есть какой-то очень ценный поиск лаконизма и емкости. Нечто подобное происходит и со мной, когда я пишу на иностранном языке. Беккет в свое время отказался от английского, сбежав, по его словам, от бо-

гатства ирландской речи. Действительно, в его ранних вещах, написанных еще по-английски, есть несомненная поэтичность, которая, как ни странно, уводит от главных беккетовских тем — или не приводит к ним.

Можно сказать, что для меня английский язык служит чем-то вроде додекафонной техники, которая вынуждает композитора к строгому отбору звуковысотного материала.

В заключение хоту спросить вот о тем. Вы увидели воочию нашу жизнь. Ваша точка зрения ценна уже тем, что все происходящее здесь вы видите с определенной дистанции, оставаясь при этом русским человеком. Как вам представляется, есть ли у России шанс выжить в качестве великой страны? Дело в том, что многие здесь ощущают себя, как на палубе тонущего корабля, с которого, разумеется, надо бежать, и как можно скорее. С другой стороны, многим, в том числе и мне, очень трудно отказаться от перспективы нормальной жизни на родной почве.

Мне, конечно, очень сложно быть оракулом. Если послушать людей «там» или почитать газеты о голоде в Москве, о бандитизме, то складывается впечатление ужасное. Вроде на улицу выйти нельзя, в такси садиться нельзя. Мой друг тоже не советовал мне выходить здесь на улицу одному. И все-таки я сегодня вышел один, поездил по городу и не вижу такого уж страшного голода, о котором пишут за границей. Не знаю, как все это достается, но меня везде угощают.

Пугает даже не голод — люди старшего поколения видели такое, что их никаким голодом не испугать. Страшит крах, так сказать, русской идеи в целом... Надо пожить здесь подольше, чтобы что-то понять. Но я думаю, что такая страна, как Россия, не может рухнуть, исчезнуть, распасться. Возьмите Германию: казалось, что после войны она перестанет существовать, а некоторые люди в Америке всерьез считали даже, что немецкую нацию надо расселить, ликвидировать государство. Но вот, видите, вышло совсем иначе. Мне кажется, что несмотря ни на какие катастрофы, нации с такой большой культурой исчезнуть не могут. В древности одна какая-то война или нападение гуннов могли все уничтожить. И не было никаких сил, которые могли бы этому противостоять. А теперь — вспомните, какая была реакция на захват Кувейта. Мир защитил здесь некий принцип ненападения. Международная структура, мне кажется, не допустит сейчас уничтожения

каких-то стран. А в культуре процессы вообще идут своими путями. Взять, например, Андрея Платонова. Я и представить себе не мог, чтобы в такие жуткие годы появился столь огромный писатель. Платонов меня потряс...

Может быть, в вашем ответе заключена самая простая и мудрая позиция — терпение и ожидание, что все образуется. Но пока мы видим едва ли не одни утраты...

Честно говоря, для культуры такой страны, как Россия, число хороших пианистов или скрипачей не имеет какого-то решающего значения. Скорее важно, что будут делать художники, писатели, композиторы — словом, творцы. Ну, пусть уехал Иосиф Бродский. Все равно он дописывает историю «мозга» России, как, впрочем, и собственной души. То есть «там» все продолжается. И это, кстати, всегда было так. Герцен, Тургенев, да и Гоголь отчасти творили и там. Все это теперь единая русская литература и в то же время мировая литература. Все мы, родившиеся и сформировавшиеся здесь, где бы мы ни жили, все равно продолжаем писать историю России, а Набоков писал ее даже по-английски.

Короче говоря, я не считаю, что нынешняя утечка мозгов так уж страшна. Конечно, есть опасность для следующего поколения — родиться в обедненной культурной атмосфере. Но ведь все эти артисты, уехавшие на Запад, с радостью будут играть здесь, и никто в общем ничего не потеряет. Кстати, ведь и на Западе многие музыканты не живут на своей родине — те же Поллини, Андраш Шифф, из старшего поколения — Клаудио Аррау, да и многие другие. Здесь проявляется общий процесс интернационализации исполнительского искусства, который начался не сегодня и не вчера...

Когда вы в прошлый раз приехали сюда после большого перерыва, существовали ли у вас какие-то опасения гисто артистического свойства?

Я скорее опасался, что стал чужим для всех, что мои старые друзья стали иными. Но опасения оказались напрасными. И это была самая большая радость для меня.

1991 г.

ЕВГЕНИЙ ТИМАКИН

*Каждый угеник — это новая книга,
которую мы должны изугить*

А. Х. Евгений Михайлович, вначале хотелось бы услышать о ваших первых шагах в музыке.

Е. Т. Родом я из Ростова-на-Дону. Мы жили в собственном доме, унаследованном от деда, бывшего некогда лучшим механиком по паровозному делу во всем Ростове. В двадцатые годы в городе были хорошие театры, симфонический оркестр. Отец любил оперу, балет, оперетту, дома часто напевал — и, как я вспоминаю, довольно точно — разные популярные мотивы. Мать, которую я рано потерял, происходила из интеллигентной среды (она служила преподавательницей в гимназии) и была тоже очень музыкальна. Наш дом был гостеприимным, и иногда для потехи гостей отец вызывал меня, пел что-нибудь, постепенно ускоряя темп, а я подпрыгивал, стараясь точно попасть в ритм. Может быть, это простое развлечение и явилось подспудной причиной того, что однажды отец купил на ростовской толкучке рояль.

Мне наняли учительницу — пышную даму, которая приходила к нам домой. Уже не знаю, чему она меня учила, помню только, что ноты я выучил за один день. Методики у нее никакой не было — просто использовался сборник «Золотая лира», откуда я учил все подряд. И по заданию, и сам. В общем, меня сразу потянуло к музыке. Отец считал мои занятия забавой. Помню его фразу: ну что ты все играешь, пошел бы лучше погулял...

В восемь лет я поступил в музыкальную школу. Долгое время почему-то не посещал сольфеджио. В первый раз появился в классе, когда писали диктант; спросил — что надо делать? «Надо записать ноты», — сказали мне. Я — раз-раз и записал. Взяли мой листочек: «Как, ты знал это?» — «Конечно, знал». Обнаружилось, что у меня абсолютный слух. В занятиях по специальности мое чрезмерное рвение

привело к тому, что с неразвитым аппаратом, с кое-как поставленными руками я в двенадцать-тринадцать лет, например, играл труднейшее рондо Бетховена «Потерянный грош», которое, помнится, доигрывал, что называется, «на бровях». Совершенно зажатый, на одной силе воли. И неизменно заслуживал похвалы учителей.

Все это впоследствии сыграло драматическую роль в моей судьбе, когда я позднее поступил в Ростовское музыкальное училище к очень хорошему педагогу Василию Васильевичу Шаубу — воспитаннику Петербургской консерватории по классу Есиповой. Он был поклонником Бузони, сам сочинял и выступал в концертах с собственными сочинениями. Был очень темпераментным, любил учеников и вселял в них воодушевление, страсть к музыке. И вот в училище я окончательно решил, что стану музыкантом. Однако, играя на первом курсе Первый концерт Прокофьева, чрезмерно увлекся всякой механизацией пальцев и переиграл руку. Много лечился, но ничего не помогало, болезнь осталась со мной на всю жизнь.

Когда вы поступили в училище, Василий Васильевич должен был заметить, что у вас неправильно поставлены руки. Он, видимо, совершил простет, загрузив вас упражнениями и дав концерт Прокофьева?

Нет, сначала я играл Концерт Римского-Корсакова (это все-таки прощ). Действительно, часть уроков отводилась на развитие механизма пальцев. Здесь была своя хорошая сторона. Правильная система безусловно нужна, и она, кстати, вошла составной частью в мою теперешнюю методику. Я считаю, что беда случилась со мной еще в музыкальной школе. Может быть, главная причина тому — мой организм, который просто не выдержал перегрузок. Винить своего педагога я не могу. Его уроки, беседы с учениками были очень интересны, в общении с ним развивалась любовь к музыке, расширялась эрудиция, знание репертуара.

Не знаю почему, но Василий Васильевич считал необходимым, чтобы я поступал в Московскую консерваторию, к Константину Николаевичу Игумнову. И вот в 1935 году я приехал в Москву, безо всякой опеки, устроился в общежитие. Играл тогда, помню, шопеновское Скерцо до-диез минор, Сонату op. 110 Бетховена. К тому времени уже отыграл Концерт Листа ми-бемоль мажор, «Картинки с выставки» Муссорского. В общем, накопил довольно обширный репертуар. Поступил в консерваторию с легкостью. Были, правда, сложности с теорети-

ческими предметами, поскольку в училище я занимался у педагога, в прошлом ученика Римского-Корсакова. А в Москве, как известно, царила другая система. Меня, например, спросили ребята-поступающие, знаю ли я, что такое двойная доминанта. «Понятия не имею, — отвечаю, — в первый раз слышу». — «Ну, тогда тебе нечего и соваться». Однако я быстро сориентировался и понял новые для себя обозначения. Поступив, пошел к Игумнову. Он сказал: ну, сыграй. Сыграл ему две последние страницы Скерцо и какой-то ноктюрн Шопена. Потом его ассистент Яков Мильштейн вышел ко мне в коридор и говорит: поздравляю. С тех пор и начались мои занятия у Константина Николаевича, определившие всю мою дальнейшую жизнь...

А занимался я так: полгода играл, полгода рука «висела». И когда пришло время госэкзамена, рука вообще отказала. Это была тем большая неприятность, что все происходило в 1940 году, когда с армией было очень строго, брали даже после окончания вуза. В Комитете по делам искусств, куда я обратился за отсрочкой диплома, сразу решили, что я отлыниваю от воинской службы, и лишь с большим трудом, на основании каких-то медицинских справок мне разрешили перенести диплом на осень. (Кстати, все три госэкзамена я сдал за один день. В сольной программе были Соната си минор Листа, целиком Первый концерт Чайковского, по камерному ансамблю — Скрипичная соната Дебюсси.)

Почему все-таки мне удалось при такой болезни закончить консерваторию? Да потому только, что, наблюдая систему звукоизвлечения, всю систему пианизма у моего любимого учителя, я начал искать что-то сам. И постепенно нашел свои способы освобождения руки. Я играл, добиваясь полнейшей свободы аппарата посредством, может быть, преувеличенной гибкости кисти, которая должна была избавить меня от болезненных ощущений. Таким образом, я лечил себя сам и лечил не отдыхом, а игрой. На собственном опыте я убедился, что всякую травму такого рода, поскольку она явилась следствием чего-то неправильного, можно вылечить, найдя более правильный способ игры. Это-то и послужило первотолчком к тому, чтобы впоследствии в развитии ученика особое внимание обращать на пианистический аппарат, его состояние. Сейчас я могу сказать: у моих учеников могут быть разные недостатки, но, по общему мнению, они отличаются тем, что могут свободно, естественно, гармонично владеть пианизмом.

Ваши основные педагогические принципы сложились, вероятно, уже во время учебы у Игумнова?

Вы знаете, я не раз замечал за собой — любой разговор или размышление о моей собственной педагогической судьбе настолько тесно переплетается с размышлениями и воспоминаниями о моем учителе, что трудно бывает отделить одно от другого... Мне было девятнадцать лет, когда я поступил в класс Константина Николаевича. Хочу сразу подчеркнуть одно обстоятельство. У каждого есть своя индивидуальность, так вот, к счастью, моя индивидуальность очень «сходилась» с индивидуальностью Константина Николаевича, и поэтому все, что он говорил и чему учил, впитывалось мной совершенно органично, все оказывалось близким. Поэтому я стараюсь до сих пор сохранить и — возможно, это прозвучит самонадеянно — возродить некоторые стороны прежнего отношения к фортепианному искусству, которые в последние годы как-то затухали в нашей деятельности. Исполнительство неизмеримо выросло, особенно в плане виртуозности, но ему не хватает тех сторон, которые были характерны для школы Игумнова и которые служат определенным звеном для связи с русской пианистической традицией.

Когда мы были студентами Константина Николаевича, мы воспринимали его указания несколько легкомысленно, я бы сказал, как нечто само собой разумеющееся. Но прошли годы, я начал сам преподавать, и все, накопленное на его уроках, обрело более глубокий смысл, помогло мне в решении самых сложных задач, служило мне надежным компасом. Причем уроки Игумнова не были уроками, с которых уходишь, пораженный грандиозностью, невыполнимостью задач. Нет, я уходил с ощущением, что все сказанное я, в сущности, уже знал: он лишь как бы подсказывал мне мои собственные мысли и уточнял мои собственные музыкальные намерения.

Я читал беседы Игумнова с психологами. В них поразила одна деталь, к которой он все время возвращается: несколько раз на протяжении своей жизни Константин Николаевич «переделывал» свой пианизм, свои музыкальные концепции. Вы, наверное, могли бы уточнить — что именно имел в виду Игумнов?

Всякая творческая личность постоянно развивается. И это развитие в каком-то смысле изменяет и даже исключает многое из того, что было важным в более ранние его периоды. У Игумнова при подобных изменениях, однако, сохранялось главное направление, с которо-

го Константин Николаевич никогда не сходил: это отношение к звуку, определенное звуковое воспитание учеников.

Я могу, например, представить, как Константин Николаевич работал в излюбленной, «материнской» (по терминологии Карла Мартинсена) сфере — Чайковский, Шопен, поздний Бетховен. А как вам вспоминается его работа над произведениями Баха, Моцарта, или раннего Бетховена: насколько менялась здесь его концепция, давал ли он понять ученику, что звук в таких случаях «живет» совсем иначе?

Разумеется, Константин Николаевич был музыкантом широкого, всеобъемлющего плана. Нельзя говорить, что он обладал каким-то стандартом звукоизвлечения, применял его сплошь и рядом. Звук менялся; в целом, диапазон красок, артикуляции и всего остального был у него очень большой. И дело не в том, что звук был красивый, волшебный (многие искали секрет «волшебства», буквально заглядывая Константину Николаевичу под руки), — а в том, что звук рождался в результате его собственного ощущения характера музыки. И, конечно, вопросы стиля были у Игумнова среди приоритетных. Тут уместно вспомнить известную фразу Листа, который, послушав знаменитого Гензельта, сказал: «Я тоже мог бы позволить себе такие бархатные лапки!»

Искусство Игумнова оказалось для меня необычайно благотворным. В основе его я вижу положение, при котором каждый звук музыкальной ткани должен быть осмыслен, вызван каким-то точно выверенным внутренним ощущением.

Вспоминаю слова Константина Николаевича: в сущности, все сводится к одному — *внимательно себя слушать*. Здесь, пожалуй, сосредоточено самое главное, вплоть до технических приемов. Каждый, конечно, в какой-то мере слушает себя. Но если иметь в виду настоящее, активное исполнительское слышание, то, надо сказать, некоторые пианисты подменяют его переживанием музыки. Причем это часто сказывается в обильных движениях кисти, рук, но не доходит до настоящего звукового выражения. Иосиф Гофман считал, что если мысленная, общая звуковая картина ясна, то пальцы выполняют ее без затруднения. Константин Николаевич формулировал по-другому: конкретное звуковое представление определяет все остальное, соединяясь с движением рук, пальцев. Зачастую же бывает и так, что у исполнителя звук представлен правильно, но остается как бы внутри, не реализуется в полной мере. Когда такому исполнителю гово-

ришь: звучит бледно, неинтересно — он поражается, потому что все отдал эмоциональному переживанию музыки.

В одном из интервью Глен Гульд высказал идею о двух типах пианистов. Один реализует все ресурсы инструмента до конца, будто сливаясь с ним (возможно, имелся в виду Иосиф Гофман), а другой — словно бы «трансцендентный»: сливание с инструментом является здесь только частью некоего беспредельного целого. А если взять Антона Рубинштейна — чего в нем больше: «чистого» рояля или чего-то «запредельного»?

Я как раз хотел вспомнить его гиперэмоциональную игру. Он же часто жертвовал пианистическим качеством ради того-то более важного, намеренно приносил в жертву пианистическую целесообразность...

Да, верно, но то был гигант, Юпитер, которому «все можно». Он, конечно, не вмещался в рамки инструмента, эксплуатировал фортепиано иногда, может быть, даже «антифортепианно». Но мы отвлеклись от темы...

Нет, я все время помню о сути нашего разговора, просто с тех пор, как я впервые услышал вас, кажется, в 1984 году, накопились вопросы. Выступая перед педагогами, вы как-то сказали, что разговор с учеником во время урока не столь уж важен. Мне тут тудится скрытая полемика с кем-то, кто придает или придавал значение и беседе во время урока, иногда даже на «отвлеченные» темы. Может быть, с Нейгаузом или с кем-то еще?

Нейгауз, Игумнов, Фейнберг, Гольденвейзер... В мое время Московская консерватория была населена очень яркими индивидуальностями. И хотя они были во многом противоположностями, одна существенная сторона — традиции русской школы — сближала их всех. Каждый, разумеется, по-своему эти традиции преподносил, соответственно характеру личности. Наши старики-профессора часто говорили: ты пойди, покажи Баха Гольденвейзеру, а вот Шопена — Игумнову, Нейгаузу.

Что касается моей фразы о беседах на уроке, то она возникла, конечно, не без влияния Константина Николаевича. И об этом стоит поразмышлять. Вспоминаю один случай. В классе сидело много народу (по существу, все уроки были открытыми). И вот я прихожу на урок с листовской Сонатой си минор. Неожиданно при всех Константин Николаевич говорит: «Слушай, Женька, мне сказали, что ты на-

шел какой-то новый способ играть октавы — покажи». — «Неудобно, Константин Николаевич». — «Нет, покажи». Ну, я сел играть, а он за другим роялем стал повторять мой прием. (Надо сказать, что Константину Николаевичу не очень удавалась крупная техника.) Получилось так, что мы на какой-то момент поменялись с ним роялями. И это его совсем не смущило, смущен был я. Константин Николаевич умел ценить малейшую искру инициативы, мог даже иной раз и прослезиться — подходил, молча нажимал на плечо, и ассистенты потом говорили: а старик-то прослезился. (Так было однажды, когда я сыграл ему Этюд фа-диез минор ор. 8 Скрябина.) Но, хочу отметить, подобный необыкновенный внутренний контакт почти никак не выражался в словах. Атмосфера этого контакта была необыкновенно сильной, она и двигала нами. Мне даже трудно объяснить это...

Любил ли Константин Николаевич показывать во время урока за роялем?

Да, любил, и мы, кстати, обращали внимание не столько на его слова, сколько на то, как он играет. По этому поводу я вспоминаю один случай из моей собственной практики. Встретившись со своим бывшим учеником Валерием Камышовым, я признался: «Валера, а ведь тогда-то я совсем неправильно тебе говорил...» А он мне в ответ: «А я не обращал внимания на то, что говорилось, я слушал, как вы показываете». Богатый русский язык все же слишком беден, чтобы описать все тайны нашего искусства. Многое зависит от конкретного ученика. В какой-то мере мы приходим на урок, даже не всегда зная, в какую сторону он пойдет, не зная, что нам предстоит. Ученик своим исполнением и поведением меняет, случается, все наши планы.

Наверное, в любой педагогике есть какая-то иррациональная сторона. Кропотливая работа иногда мало что дает, тогда как волевой «посыл» вдруг все меняет в лучшую сторону.

Это уже другой вопрос. Для некоторых учеников — выгнать из класса, швырнуть ноты и т. п. может оказаться благотворным средством. Для других — нет. Если смотреть глубже, то вновь скажу — слова не могут полностью охватить всю проблематику урока, поэтому я редко отхожу от инструмента. Помимо слов есть невидимые нити, протянутые от педагога к ученику. И если они порвутся, то даже самые правильные замечания пройдут вхолостую. А если нити есть, то они играют более важную роль, чем все те слова, которые вы можете сказать.

Константин Николаевич, тем не менее, разъяснял основные свои принципы?

Конечно. Такие, например, вещи: звучит только то, что держится (имеется в виду держать не расслабленной рукой, а как будто рукой со смычком). Или: вихлянием кисти ничего путного не достигнешь, а только создашь тошную кантилену. Потом он говорил, что в кантилене надо переступать с пальца на палец, словно погружаясь в мягкий ковер. Речь шла о кантилене типа шопеновской, листовской. Еще им высказывалась такая мысль: взяв звук, надо вслушиваться не только в его начало, но и следить далее, до перехода в следующий, контролируя таким образом всю мелодическую линию. По этому поводу некоторые задают вопрос: если вы взяли звук, то что можно еще с ним сделать? Но дело в том, что если внутри нас он длится, то и слушатель вместе с нами воспримет его как тянущийся. Если же вы просто держите клавишу, то и слушатель о звуке забывает. И второе: от того, как вы относитесь к этому звуку, зависит то, как вы возьмете следующий. Способ звукоизвлечения находится в прямой зависимости от такого слухового контроля. Некоторые спрашивают: что же нужно все-таки слушать — следующий звук или предыдущий? Я помню одного профессора, который на лекции очень убежденно говорил, что нельзя «вперед» слушать, а только «назад»! Он, конечно, имел в виду, что предыдущее надо дослушивать. Но, с другой стороны, надо ведь мыслить, идти все время вперед, иметь слуховую перспективу. Как же примирить это противоречие? Здесь есть простой ответ. Во-первых, дослушивание — не движение «назад». Это то «настоящее», которое длится. Здесь я вижу зерно развития звука: мы слушаем его продолжение и «вливание» в следующий за ним.

Теперь о представлении следующего звука. Идя по улице, мы и смотрим под ноги, и одновременно видим дальнюю перспективу. Так же мы слушаем предыдущий звук и одновременно представляем себе дальнейшее — таким образом, предварительное слышание и дослушивание сливаются в единый процесс (как зрение, как ходьба и т. д.)

*Тем не менее, в некоторых стилях, например в скрябинском, необходим специфический способ pedalной игры — излюбленное композитором *volando*. Звук в этом случае ведь тоже сохраняет свою «горизонталь».*

Да, но это уже действительно разговор о стиле, когда можно обсуждать варианты приемов. А мы, педагоги, учим целостному отношению к музыке, даем школу, которая открывает путь к бесчисленному

разнообразием в артикуляции и звукоизвлечении. Описанное мной — лишь один из способов ведения кантилены. Он отнюдь не исключает несколько иного подхода в том же Скрябине или Дебюсси (где мы играем *portamento* на педали, и звуки-«капельки» приобретают особую окраску). К тому же я рассказываю об уроках Константина Николаевича и о том, как занимаюсь сам. Но это ведь не обязательно для всех. Мы можем брать что-то друг у друга, однако каждому необходим собственный метод: пользоваться только чужим, пусть и самым лучшим, — бесплодно. Надо найти что-то свое.

Евгений Михайлович, вы являетесь сегодня одним из тех редких педагогов, кто выработал оригинальную концепцию работы с учеником. Хотелось бы более подробно обсудить вашу собственную систему.

Основное свое убеждение я унаследовал от Константина Николаевича: подсказывать ученику только то, что соответствует его индивидуальности, его особенностям. Главное — пробудить в ученике те свойства, которые в силу незрелости еще не могут осознаваться им самим (здесь полная противоположность авторитарному стилю преподавания, который заключается в том, что ученику говорят: делай так, а не иначе). В прошлом году исполнилось сорок лет, как я непрерывно преподаю в ЦМШ. Были удачи и неудачи, были и замечательно одаренные, и малоодаренные ученики, но я понял: принцип раскрытия того, что хочет ученик, а не того, что хочет педагог, — дает хорошие результаты.

Леонид Коган в свое время заметил, что существуют два типа недостатков в ученике: первый — недостаток дарования вообще, и второй, более тонкий, — недостаток в самом даровании (например, виртуозная одаренность не соответствует темпераменту или наоборот).

Безусловно, такая проблема распознавания всегда стоит перед педагогом. Дарования бывают очень разные: музыкальное дарование в общем, или творчески-композиторское, или исполнительское. Бывает так, что очень музыкальный человек пианистически мало одарен. Но я, наблюдая учеников-пианистов, вижу, что плохо играют обычно не потому, что не хватило дарования, а потому, что свои возможности используют лишь на 50, 40, 30%. Один знаменитый скрипач утверждал, что он реализует свои способности на 200%! А ведь и на 100% — редко кому удастся. Выше головы не прыгнешь, что от-

пущено природой, то и отпущено. Но даже просто использовать свой потенциал до конца не все могут, и здесь мы, педагоги, играем, конечно, решающую роль. Особенно во время становления — в начальный и средний период развития.

А если взять более сложный пример, когда в имеющемся комплексе данных не хватает какого-то компонента? В классе моего учителя Льва Николаевича Наумова я наблюдал его линию поведения в тех случаях, когда тип дарования ученика оказывался ему не близок: скажем, пианист вполне владеет всеми атрибутами виртуозной игры, но страдает отсутствием тепла в звуке — он, слишком, это ли, «колюгий». И вот все время шла борьба за то, чтобы как-то внедрить недостающие гертзы, «утеплить» его.

Я считаю в целом это правильным. Конечно, нужно как-то дополнять те качества, которых ученику не хватает. Но тут следует действовать тонко — не навязывая, а, скорее, подталкивая, — с тем, чтобы ученик сам пришел к чему-то нужному как к своему. Дело в том, что в пианизме сейчас наблюдается, если можно так выразиться, известная одинаковость в совершенстве. Тут многое сыграло свою роль — и конкурсы, и наше специфическое воспитание, заставлявшее мыслить во многом прямолинейно. На Западе человек все же более раскрепощен, внутренне свободен.

С одной стороны, свободнее, с другой же — я не говорю о больших исполнителях — конъюнктуру они там чувствуют и используют не хуже наших.

Это вопрос уже конкретного времени. Мне говорили, что в некоторых странах воспитание в духе «перфекционизма» начинается со скрупулезных требований к тексту, которые иногда переходят всякие границы — каждую «вилочку» выполни и т. д. Педагог сидит и отсчитывает, чтобы ученик не вышел из какого-то определенного пульса. Русская исполнительская школа никогда не признавала такой жесткости. Западная школа имеет, конечно, свои преимущества, она в чем-то более зрелая. Однако у русской — свои неоспоримые преимущества.

Что вы имеете в виду?

Да как раз «внутри», тепло, сердечность. Один американец, побывав у нас в ЦМШ и послушав наших учеников, сказал, что у них играют не менее профессионально и виртуозно, но чтобы пианист слился с инструментом в одно целое — такого, пожалуй, нет.

Было бы интересно, если бы вы поделились здесь воспоминаниями о периоде расцвета ЦМШ, когда вы пришли туда преподавать, о блестящей женской плее педагогов. Появляло ли на вас это окружение?

В то время, когда работали корифеи ЦМШ — Анаида Степановна Сумбатян, Анна Даниловна Артоболевская, Татьяна Евгеньевна Кестнер, Елена Петровна Ховен (и поныне работающая), — существовала хорошая традиция, которой, по-моему, сейчас уже нет: молодой педагог не считал зазорным прийти в класс, например, к Анаиде Степановне и послушать ее уроки, пообщаться, посоветоваться. Другой отличительной особенностью того времени было то, что эти педагоги целиком и без остатка отдавались своему делу. Доходило до курьезов: тогдашний директор школы хотел устроить товарищеский суд над некоторыми педагогами, вопреки его запрету работавшими и в воскресенье. Если вспомнить нашу мизерную зарплату, то удивишься тому энтузиазму, который двигал замечательными женщинами. Определенную роль, конечно, играло то, что никто из них не занимался исполнительской деятельностью. Во-первых, это и позволяло им полностью растворяться в педагогике. А во-вторых, все, что им не удавалось реализовать в собственном исполнительстве, — суждено было проявить в учениках! У каждой из них, конечно, была какая-то «изюминка». У Анаиды Степановны Сумбатян — особый вкус и безошибочный «диагноз» одаренности ученика; у Татьяны Евгеньевны Кестнер — очень разумная, трезвая дисциплина, которая распространялась на чувство формы, на логику осмысления целого. У Анны Даниловны Артоболевской — исключительная способность прививать детям любовь к музыке.

Я слышал о системе Анны Даниловны и думаю, что ваша весьма от нее отличается.

Да, поскольку я полагаю, что в условиях профессионального обучения танцы, спектакли и тому подобные «игровые» ситуации не столь уж необходимы. Конечно, на определенном этапе это может быть и полезно, и Анна Даниловна была мастером в таких делах. Но у меня другой тип общения с учеником. Я люблю с самым маленьким разговаривать как с равным — так, чтобы он почувствовал в педагоге старшего товарища, добиваясь контакта, который впоследствии формирует и музыкальный контакт. Тем не менее, я думаю, что у разных педагогов, имеющих богатый опыт, есть какое-то общее зерно, хотя

пути их деятельности различны. Конечно, все тяготеет к той системе, на которой сами выросли. При этом каждый должен привносить что-то свое, поскольку нельзя рассматривать педагогику как нечто застывшее и чисто механически превращать все навыки в догмы. Все должно развиваться. Я, например, уже сказал свое слово, и теперь очередь за молодыми педагогами, которые скажут свое новое слово и для которых я окажусь традицией. Плохо только, когда система рождается на пустом месте — ради того только, чтобы было что-то новое. Каждая система должна брать нечто из старого, нельзя порывать с ним связь. Композитор, воспитанный лишь на серийной музыке, не впитав прелести музыки Баха, Моцарта и так далее, не станет настоящим художником. Мы знаем Берга, Мессиана, наших новаторов — Щедрина, Шнитке; а ведь все они очень глубоко изучили классику.

Вы, разумеется, слышали о венгерской методике обучения, основанной на пьесах Бартока (в обход, например, тех легких произведений Баха, на которых строится фундамент нашей педагогики)?

Важны результаты. Я бы лично не заменил «Микрокосмосом» Маленьких прелюдий Баха. Хотя и даю иногда своим ученикам пьесы Бартока, и считаю их полезными. Но категорически ставить одно на место другого я бы не стал.

Евгений Михайлович, я постоянно сталкиваюсь с тем, что на обсуждении игры учеников мы с коллегами совсем по-разному слышим и расходимся в оценках. Ну и что же? Многие из того, что нравится мне, не нравится другим и наоборот. Кстати, в годы, о которых я только что вспоминал, общности во взглядах, взаимопонимания было больше. Потому, наверное, и больший смысл имело тогда само понятие школы (ЦМШ). К сожалению, труды наших славных педагогов остались незафиксированными. Есть книги у Анны Даниловны Артоболевской, а вот остальные — их методики остались незапечатленными. Обычно они говорили так: приходите в класс, смотрите и пишите сами.

Будучи в Петербурге, я немного походил по урокам в тамошней консерватории и почувствовал некоторые различия между московской и петербургской школами. Если вкратце, то мне показалось, что там более увлечены структурными, тем звуковыми вопросами. Вероятно, сказываются традиции Леонида Владимировича Николаева.

Вы знаете, возможно, ваши выводы здесь несколько скороспелы. Бывало, я проводил семинар, а потом люди приходили ко мне в класс и удивлялись: да ведь вы совершенно противоположное говорите своим ученикам по сравнению с тем, что мы слышали на семинаре! А структурные вопросы, кстати, чрезвычайно важны, и я этому тоже уделяю внимание. Я бы так сказал: что услышано, то играет живым звуком, а что не услышано — проходит мертвым фоном.

Вы уже коснулись проблемы слухового контроля, говоря об уроках Константина Николаевича Игумнова. Мне хотелось бы, чтобы вы вновь вернулись к этой сложной и важной теме.

То, что я, вслед за Игумновым, называю обычно «внимательно себя слушать» — способность к слуховому контролю — можно разделить на несколько моментов. Я уже упоминал понятие «предварительного слышания». Если мы начинаем играть и только потом постигаем то, что мы делаем, то это неправильно. Предварительное слышание определяет не только начало пьесы, не только артикуляцию, с которой мы должны начать, скажем, Прелюдию ми-бемоль минор Баха, 32 вариации Бетховена или «Лунный свет» Дебюсси. Предварительное представление определяет характер звука, дыхание, в общем — все компоненты исполнительского процесса, как-то: переходы от фразы к фразе, от одной части к другой. Везде необходимо сначала услышать, а потом сделать. Если мы предварительно слышим, то наше исполнение делается осмысленным и выразительным. Некоторые утверждают, что сиюминутные ощущения на эстраде играют решающую роль. Момент вдохновения, творчества на эстраде безусловно важен. Самые большие открытия являлись порой не столько плодом постепенного восхождения к ним, сколько внезапным озарением. Интуиция — безусловно главная черта в таланте, но в подлинной интуиции уже как бы заложено, «упаковано» все то, о чем я говорил, — смысл каждого элемента. И мы, педагоги, должны учиться у одаренных исполнителей постигать те элементы, которые им дарованы.

Не знаю, вправе ли я дискутировать с вами, но диалектика исполнительских «представлений» и «переживаний» — чрезвычайно сложная тема. Уже не менее 200 лет обсуждается она, так и не найдя теоретического разрешения. Поразительная для меня вещь: если то, что вы говорите, исходит из школы Игумнова, тогда непонятен сам генезис идеи. Поскольку первая аналогия вашим

словам — метод Ляймера–Гизекина. Ляймер, как известно, заставлял учеников работать над согинением вообще без инструмента, чтобы путем активного внутреннего слышания тот овладевал произведением. Это трудный путь, который сам Гизекин успешно освоил.

Я бы добавил тут и Григория Гинзбурга, говорившего, что если у пианиста есть четыре часа времени, то два из них надо посвятить прогулке и обдумыванию. Хотя, должен сказать, когда Гинзбург был молодым, его нельзя было оторвать от фортепиано. Но я понимаю вас. Кроме Гизекина, можно назвать еще и Гофмана, и Бузони. Так в чем же здесь противоречие? Я не хочу целиком сослаться на Игумнова, поскольку за сорок лет выработал и свое собственное отношение. Я думаю, что звуковое представление может быть в иных случаях даже абстрактным, не связанным с профессиональной реализацией. У интеллигентных людей, любящих музыку, но не умеющих играть, музыка порой предстает во внутреннем воображении гораздо ярче, чем у иных профессионалов. Но мы сплошь и рядом встречаемся с тем, что профессионалы лишены способности к предварительному слышанию, а ведь оно — связующий механизм перевода звукового представления в конкретное воплощение. Предварительное слышание уже подразумевает способы звуковой реализации, соединенные с определенным двигательным приемом. У больших профессионалов связь осуществляется автоматически, тогда как у ученика ее надо еще сформировать. Все решает тесный контакт музыкально-слухового и двигательного компонентов исполнительского процесса. Главное, чтобы гармоническая слаженность в работе всех частей пианистического аппарата была неразрывно связана с музыкальностью. Я пришел к заключению, что если человек исходит из музыкальной задачи, то он обязательно придет к правильным пианистическим приемам.

При условии, что сама музыкальная задача правильно поставлена.

Разумеется. С другой стороны, если музыкальное представление верно, а аппарат не готов, то он исказит это представление. Поэтому мы должны, воспитывая общую музыкальность, параллельно ставить задачи технического порядка — соответствующие этим представлениям. То есть, притом что всякий двигательно-технический прием должен быть музыкально обоснован, нам, конечно, не избежать и чистого тренажа. Так вот, для того, чтобы не превращать какое-нибудь

произведение Шопена в техническое задание, я как бы окружаю его целым рядом вспомогательных упражнений, которые подготавливают двигательную систему ученика для точного выполнения художественного замысла.

Возвращаясь к вашему вопросу о системе Ляймера-Гизекинга, скажу, что все накопленное в педагогике имеет смысл, в том числе и это. Наверное, кому-то полезно вот так, в голове, выучить произведение. Я пробовал это и на себе, и на учениках. Но кому-то это, может быть, и помешает. Здесь таится очень сложный вопрос о том, насколько вообще наше сознание должно участвовать в работе над преодолением каких-то трудностей. Я, пожалуй, согласен с тем, что до определенного момента мы обязаны все подвергать анализу, все контролировать. По окончании же какой-то стадии контроль должен охватывать только какие-то крупные массивы, но не быть направленным на каждую мелочь, иначе это будет тормозить процесс исполнения.

Подвергать все сознательному анализу полезно лишь в частных случаях. Чрезмерное внимание иногда и мешает, поскольку возникает известный «эффект сороконожки». А вот что не мешает даже в самом головокружительном движении контролировать процесс — так это слух, ухо. Ухо не должно пропускать ничего, пусть и в самой виртуозной музыке. Я помню, как Мстислав Леопольдович Ростропович проводил опыт — просил студента, сыгравшего стремительный пассаж, ответить на вопрос: какие ноты были недостаточно чисто сыграны. Слух не имеет границ для контроля. И кто слышит детальнее — тот, как правило, лучше играет.

Расскажу вам еще один случай. Весьма способный мой ученик сбивался в очень простых местах баховской фуги, в медленной, прозрачной музыке, а в более сложных — чувствовал себя уверенно (там его, конечно, выручал автоматизм двигательного аппарата). Тогда я попросил выучить фугу мысленно, не пропуская ни одной ноты. Когда он сказал, что сделал это, я попросил его сыграть снова. И что же? Он снова сбивался. Потому что одно дело — сыграть мысленно, другое — на инструменте: это разные процессы. Но я не мог смириться с неудачей. «Давай посмотрим, — сказал я ученику, — как играть здесь, чтобы каждый звук, не пропуская, слышать, — со всеми оттенками, фразировкой и так далее». Он сыграл, и я ему говорю: «Ты же нигде не ошибся!» А он: «Да просто не было времени ошибаться!»

Вы как бы подменили информацию для анализа: вместо текста ученик стал контролировать интонацию, звук.

Да; вот почему крупные исполнители почти не сбиваются. Они погружены в художественно-музыкальное выражение, и им «некогда» думать о тексте. Тактильная память, конечно, тоже спасает. Помню, играя фугу из бетховенской Сонаты ор. 110, я после третьего проведения забыл текст. Еще раз начал — то же самое. Надо было срочно что-то делать. Я стал думать о педали — почему она блестит, не потому ли, что на нее жмут ногой? Пока я размышлял таким образом — дошел до конца вполне благополучно. Словом, автоматизм дает свободу. Но он хорош тогда, когда сопутствует уже правильно поставленному приему. Если вы играете «коряво», то автоматизм лишь вреден. Если у вас во время медленного и громкого разучивания (я не отрицаю такой способ, как не отрицаю и любые другие) рука зажимается, — то это может принести затем вред. Еще Шауб говорил мне, что после каждого взятия звука необходимо освобождение руки и подготовка к следующему. Но это действие включает в себе и общую пластичность, и очерчивание контуров всей фразы, и связь кончиков пальцев не только с кистью, но и со всем аппаратом, замыкающимся в спине и шее пианиста.

Я в своей практике преподавания заметил, что игровой аппарат уже у детей иногда проявлен очень характерно и, конечно, по-разному. Бывают тугие, «острые» пальцы, как бы изначально тяготеющие к «pizzicato» в быстрых пассажах. Бывают, напротив, — склонные «месить» клавиши. Наверное, и то, и другое допустимо, если человек удобно общается с инструментом. Может быть, не стоит насильственно прививать legato там, где оно не вытекает из природы этого общения?

С одной стороны, мы должны следовать природным склонностям ученика. Но с другой, обязаны все-таки привить ему всесторонний пианизм. Наша задача — воспитать такой аппарат, чтобы он был готов выполнить любой прием, обусловленный художественным требованием. И когда я объясняю, какими способами в этом направлении можно работать, то в качестве вспомогательных обычно привожу три. Первый — как бы «висеть на клавишах», не проваливая кисть, висеть на кончиках пальцев так, что если инструмент отодвинуть — рука упадет. И переходить от пальца к пальцу — будто подтягиваться на канате, перехватывая руки (в данном случае — кончики пальцев). Этот

способ для тех, у кого недостаток глубокого *legato*. Второй способ — противоположный, вырабатывающий *staccato* (которое, кстати, бывает разным). Наряду с вертикальными отскоками здесь должно ощущаться общее объединяющее движение руки, внутри которого упруго отскакивают пальцы. Если нужно, может применяться изолированное от кисти *staccato* (*pizzicato*). Третий способ — его можно было бы назвать *legato leggiero* — заключается в активном кистевом движении при почти полном отсутствии подъема пальцев. Я, например, даю такое задание при работе над Седьмым этюдом Мошковского. Это полезно при негибкой, зажатой кисти. Если же ученику неудобно играть, то любой, даже методически правильный прием вы должны пересмотреть.

В общем, может быть все, что угодно, но это «все» должно соответствовать конкретной музыкальной задаче. Ведь как нет предела разнообразию музыкальных задач, так беспредельны и технические приемы.

Но мы также должны, вероятно, помнить и о проблеме музыкального времени, поскольку даже самый красивый звук в неточно выверенном времени не убеждает. Разумеется: время — как бы вторая сторона звукового процесса. И если мы дослушиваем звук, каждую деталь ткани, в том числе и в аккомпанементе, то сама собой появляется свобода времени, именно то *rubato*, которое обычно и есть «лицо» музыкального времени. Ведь *rubato* определяется не тем, что вы хотите где-то, например, замедлить, а тем, что выполняете конкретную звуковую задачу: такое замедление будет обусловлено выразительностью всей ткани. Если же вы поставите задачу — вот здесь играть просто быстрее, а здесь — просто медленнее, то это будет поверхностный подход. Поэтому-то в хорошем исполнении время и звук столь неразрывно связаны.. Я слышал, что Скрябин сам играл ритмически очень свободно. Но когда проверяли по метроному — общее, «итоговое» время оказывалось абсолютно точным. Думаю, научить этому нельзя. Это должно родиться в каждом, а мы — педагоги — можем только поощрять данное природой. Пусть будет что-то свое, а не чья-то копия.

Время в музыке, конечно, очень тонкая вещь. Складывается оно внутри музыканта как ощущение целого, как нечто единое.

И во многом именно из этого ощущения, по-моему, возникает индивидуальный исполнительский стиль. Вопрос о стилях исполнения мне кажется и интерес-

ным, и важным. Приведу в качестве примера трактовку «Хорошо темперированного клавира» Рихтером. Считая этого музыканта одним из величайших пианистов, я, тем не менее, часто остаюсь не вполне удовлетворенным его интерпретацией Баха.

Тут я с вами не согласен. Я слышал у него Баха и в концерте, и в записи. Не знаю, впрочем, чего мы ждем от исполнителя прелюдий и фуг. Может быть, некоторые пианисты имеют тенденцию перемудрить здесь в своих задачах. А вот Рихтер убеждает меня тем, что играет очень просто. Причем он не делает почти никаких нюансов. Нет и особенных контрастов. И эти сдержанность и простота Рихтера проникают в меня, вся полифония предстает удивительно естественной.

Но тогда Гульд должен вас раздражать?

Вовсе нет. Вы понимаете, меня ничто не раздражает. Просто в случае с Гульдом я переносусь в другой мир. Я люблю все талантливое и не люблю того, что не наделено признаками дарования. Нельзя, по-моему, любить Чайковского и при этом не любить Бетховена. Я этого не понимаю. Может быть, на мне лежит печать педагога, который обязан воспитывать ученика всесторонне и не имеет права отвергать что бы то ни было в музыке. Кстати, вы не задавали себе вопроса, отчего не все исполнители являются хорошими педагогами? Я думаю, оттого, в частности, что у исполнителя должен быть определенный, иногда очень субъективный взгляд. В отличие от педагога он не имеет права быть эклектиком в своих пристрастиях или симпатиях. Это сразу лишит убедительности его трактовки.

Насколько мне известно, почти все ваши выдающиеся ученики проходила через руки Якова Владимировича Флиера — хотелось бы, чтобы вы поделились своими воспоминаниями о нем, вас ведь многое связывало. Наверное, у вас с ним было большое взаимопонимание. И, наблюдая в его классе своих бывших учеников, вы, вероятно, убеждались, что развитие идет в правильном направлении.

Мы же с ним воспитанники одного педагога, поэтому наши принципы во многом совпадали. (Хотя я вовсе не ставлю себя наравне с этой крупной фигурой.)

Я застал Флиера уже аспирантом Игумнова, слышал неоднократно в классе. Яков Владимирович был исключительно одаренным пианистом: по-моему, он являл собой некий идеал пианистической ода-

ренности, где сочеталось все — большая внутренняя мягкость, лиричность и в то же время блестящий виртуозный темперамент. Это сочетание делало его исполнение очень ярким, впечатляющим. Тогда, в предвоенные годы, он был в зените своей пианистической карьеры, например, непревзойденно играл Третий концерт Рахманинова и Сонату си минор Листа. Еще помню из мелочей — этюд Листа фа минор (трансцендентный), Баркаролу Шопена. Это все незабываемо...

Интересно, как в слугае с Флиером вел себя на уроках Игумнов? Ведь здесь он имел дело по существу с законченным артистом, увенчанным лаврами двух международных конкурсов...

Для Константина Николаевича все это большой роли не играло. Он занимался со всеми с одинаковым вниманием и требовательностью. И не было на занятиях с тем же Флиером каких-то высокопарных слов, а были просто указания на какие-то недостатки, скажем, в педали или где-то еще. В общем, когда Константин Николаевич начинал заниматься, ему было уже все равно, с кем, и даже у прославленных он умел видеть те детали, которые следует исправлять. В то же время и у начинающего студента, еще ничем себя не проявившего, он умел подметить такие черточки, которые надо «вытащить» и которые смогли бы составить прелесть его будущего исполнения. В первом случае он стремился улучшить уже вполне совершенное исполнение, во втором — умел определить то зернышко, на которое можно опереться и развить. И последнее радовало его не меньше, чем первое.

Но все-таки, наверное, были у него и самые любимые ученики?

Думаю, Оборин и Флиер были для него особенно дороги. Однако он никогда не афишировал этого. Помню, как уже после войны Константин Николаевич переживал гибель своего ассистента Бицкого, погибшего при нападении бандеровцев где-то в Западной Украине.

Кажется, расцвет педагогической деятельности Флиера совпал с вынужденным перерывом в исполнительстве?

Может быть, крен в педагогику связан отчасти и с этим. Все то, что он не успел реализовать в своем исполнительстве, нашло место в его замечательной педагогике. Я вообще считаю, что какие-то собственные трудности музыканта могут сослужить хорошую службу в педагогической деятельности.

Придавал ли Яков Владимирович значение постановке двигательльно-координационных приемов?

Обычно профессора Московской консерватории получают такой материал, что вопросы черновой работы их уже мало затрагивают: они уже почти «небожители», живут в другом измерении. А у Якова Владимировича просто были выработаны хорошие приемы в собственном пианизме, и ему не было нужды что-либо еще изобретать. Отнюдь не педант, он не настаивал скрупулезно на своем. Ничего существенного в моих учениках ему не приходилось менять. Я бы сказал, что он был очень мудрый педагог (чего мы, может быть, и не ожидали от него в то время, когда он был еще молод). Его замечания были очень точными, вскрывали существо дела.

Евгений Михайлович, настал черед вспомнить некоторых из ваших учеников, ставших впоследствии известными исполнителями. Наткну с впечатлений от игры Владимира Фельцмана, вновь, после большого перерыва, появившегося на московской сцене. Я слышал его неоднократно еще до отъезда в США. Не знаю, может быть, это огорчит вас, но должен сказать, что хотя, с одной стороны, он пианист исключительно высокого уровня, с другой — в его исполнении мне всегда не хватало какой-то одной вещи, из-за того впечатление оказывалось неизменно двойственным. Если говорить кратко, то это отсутствие интонационного напряжения. Помню, перед своим отъездом он играл «Крейслериану», и там я никак не мог ощутить того, что я называю «сопротивлением материала». Должен признаться, что, когда пианист слишком легко овладевает временем в музыке, это ставит меня в какую-то некомфортную ситуацию. И — для примера — напротив, когда Михаил Плетнер играет самую простую пьесу Грига или Чайковского, я чувствую, как напряженно развертывается время, как сложно строится дыхание какого-то даже одного звука, — это порой видно и в его приеме. Эти два музыканта учились у одних и тех же педагогов — у вас, а затем у Флиера, однако дарования делают их совершенно различными.

Тут, конечно, встает вопрос творческой индивидуальности. Хотя принципы пианистического воспитания все равно играют свою роль. Я помню замечания наших старых педагогов-женщин, мудрость которых понял не сразу (они как-то умели всегда правильно оценивать любого ученика). Так вот, одна из них однажды мне сказала о маленьком Володе Фельцмане: он слишком свободно обращается с роялем, он с ним как бы «на ты». Это «свободное обращение» в каком-то пла-

не сохранилось у него до сих пор и, кстати, помогло ему в достижении блестящей виртуозности.

Хочу признаться, что у того же Фельцмана в «Гольдберг-вариациях» Баха я все-таки почувствовал вас — особенно в двадцать четвертой, медленной минорной вариации. Потому что в медленной музыке, где он не мог укрыться за обобщенным виртуозным движением, он слушал себя гораздо интенсивнее. Можно предположить и то, что, выбирая такой репертуар, он сам стремится к углублению своего стиля, к поиску каких-то новых возможностей самораскрытия, хотя нельзя исключить и просто следования сегодняшней западной моде, сделавшей из баховских вариаций туль ли не «бестселлер».

Я вспоминаю, что у меня в классе еще семи-восьмилетним мальчиком он играл порою очень проникновенно. Достигнув художественно-музыкальной зрелости, он стремится глубже проникать в содержание исполняемой музыки. Отсюда и выбор репертуара: Бах, Моцарт, Бетховен, Шуман.

Недавно, перегитывая вашу книгу «Воспитание пианиста», я вдруг ощутил, что во многих случаях «слышу» там игру Плетнева. Мне кажется, что он не только замечательный музыкант, но и как бы живой пример великолепной реализации ваших идей.

Конечно, это благодарный для меня пример, поскольку Плетнев сам обладает такими сильными качествами, что может продемонстрировать мои скромные принципы с необыкновенной яркостью — яркостью собственного дарования.

Тем не менее, я убежден, что это тот самый счастливый случай, когда угеник попал именно к тому педагогу, в котором нуждался.

Надо сказать, ему повезло уже в Казани, где у него была очень хорошая учительница Кира Александровна Шашкина (ныне преподающая в ЦМШ). Кстати, попал он ко мне почти случайно, поскольку собирался поступать в класс Анны Даниловны Артоблевской, которая была в те годы в зените славы. На приемном экзамене он произвел впечатление вдумчивого, интересного музыканта. Ему было тогда тринадцать лет, и его зачислили ко мне в седьмой класс. Я дал ему Концерт Моцарта ре минор. Он принес, а я говорю: «Но так, Миша, нельзя играть Моцарта!» А он сразу в ответ: «А кто вообще знает, как надо играть Моцарта?» Конечно, Плетнев — это особый случай.

У него уже смолоду возникла настолько полная убежденность в чем-то своем, что изменять что-либо было очень трудно, а значит, туго и не нужно. Поэтому все указания надо было делать, не выходя из его собственной позиции. У нас с ним контакт возник, видимо, по принципу «единства противоположностей». По характеру — мы совершенно разные люди, но где-то в глубинном отношении к музыке и чему-то существенно сходимся. Это относится, например, к вопросу о содержании, которое нужно предварительно ясно представить, — конечно, не поддаваясь никаким стихийным побуждениям. То же и в отношении формы. Здесь у нас с ним бывали споры, но, в конце концов, мы всегда находили точки соприкосновения.

Плетнев был, безусловно, не только одним из самых талантливых, но и одним из самых трудных учеников. Вспоминки начинали появляться раньше, чем у других. У него были очень тонкие пальцы, почти без подушечек. Аппетит был, но была и некоторая жесткость и злость. Тем не менее, я сразу почувствовал, что тут есть что-то переспективное. Сопереживания наши складывались непросто, но постепенно он стал, что ли, приоткрывать ко мне. Окончательный перелом произошел при переходе в мой класс. Он взялся тогда играть Первую балладу Шопена. Менялся за его руки. До этого он уже поиграл шопенинские этюды, и я убедился, что у него есть воля, ясность, ритм и ритмичность. И вот он играет балладу, а я ему говорю: «Минимум тринадцать лет, а для этой баллады надо еще дожить». Вспомнил, что это заинтересовало, он стал спрашивать, что я имею в виду. — Ты понимаешь, здесь по-музыкантски и по-человечески надо не торопиться делать». Как он сам признался мне, именно в тот момент ему захотелось усиленно заниматься, чтобы показать, что он уже достаточно. А это черта важная. Далее. Когда Первой баллады, как мне тогда казалось, не хватало. Я ему говорю: «У тебя здесь не звучит. Ты под ритмичность складки на ритм, важно только, чтобы она порождала на фоне разбросанных ломаных аккордов. Можешь там где-нибудь немного замедлять». Потом он говорил мне, что этот совет был очень полезен (ведь сразу все зазвучало), — так, что он так применял его в других произведениях. (Затем и дал ему Равенштайн Равенштайнса повез в Югославию, где требовалось сыграть с оркестром, но в результате с большим успехом выступил — в общем, стал был хорошим музыкантом).

Я почувствовал, что точки соприкосновения все равно находились, несмотря на то, что на уроках бывали сложные случаи. Об этом же

очень напрягался, чтобы мне что-то доказать. И все же у меня было такое ощущение, что контакт все время укрепляется, — и человеческий, и музыкальный. Приведу для сравнения другой пример. У меня была исключительно одаренная ученица, Катя Новицкая. Она никогда не спорила (вообще больше молчала), но понимала меня с полуслова и каждое указание выполняла молниеносно и органично. С ней было заниматься очень легко и интересно. Однако настоящего человеческого контакта почему-то не получилось. А с Плетневым в итоге получился. Хотя наши занятия изобиловали своеобразной борьбой, мои советы как-то по крупницам проникали в его звук, в его трактовку, в его отношение к пианизму. Видимо поэтому, несмотря на то, что он стал исключительным виртуозом и самостоятельно мыслящим музыкантом, он до сих пор, даже переключившись на дирижирование, не теряет связи со мной. Как ни странно, контакт с ним оказался куда глубже, чем с кем бы то ни было из моих учеников. Мы очень интересно иногда беседуем, засиживаясь далеко за полночь...

За те годы, что я слушаю Плетнева, он стал для меня (как и для многих, наверное) в некоторых произведениях музыкантом дорогим и близким. Мне кажется, что он открыл какие-то новые сферы тембра, формы напряженности, времени, и я думаю, что в его искусстве содержится как бы предвестие будущих подходов к пианизму. С другой стороны, я неоднократно убеждался (в Рапсодии Рахманинова, в Пятом концерте Бетховена, во Втором Брамса), что есть звуковые сферы, словно бы закрытые для него. А может быть, он и не нуждается в полновесном, «горовицевском» объемном звуке.

Надо сказать, что и у меня при всей любви к Плетневу порой возникают какие-то критические нотки. Иногда я слушаю его исполнение, и во мне растет некий протест. Но по мере продвижения вперед, а особенно при повторном прослушивании на пластинке, я нахожу такую логику и такую убедительность, что, в конце концов, тоже становлюсь сторонником его интерпретации, и все мои протесты рассеиваются сами собой. В общем, его натура художника ценна, во-первых, тем, что он играет по-своему; во-вторых, — он всегда умеет убедить аудиторию. Да разве только Плетнев удивляет иногда своих слушателей? А Владимир Софроницкий, который порой играл совсем наоборот, чем мы до этого представляли? Или возьмите Корто, которого я слышал в Москве в 1936 году: когда он начал играть, все только переглядывались и пожимали плечами, но к концу вечера он убедил — если не

всех, то многих. Так что я ценю Плетнева не потому, что он у меня учился. Есть пианисты, которых, при всем их мастерстве, не пойдешь слушать во второй раз. У Плетнева же никогда заранее не знаешь, что он сделает, и вам всегда интересно его слушать.

Говоря о несогласии с ним, я имел в виду вот еще что. За последние годы я несколько раз слышал игру Наума Штаркмана, тоже известного ученика Константина Николаевича. Он в каком-то смысле очень хорошо сохранил игумновские традиции, играет, скажем, Шопена удивительно органично. И я заметил, что из пианистов нового поколения никто этого не унаследовал, включая и Плетнева. Я говорю прежде всего о степени и формах применения rubato. Мне кажется, что каждая эпоха наделена своим специфическим rubato, которое, то называется, «умирает первым» в каждом стиле, по мере его угасания. Плетневское rubato порою представляется мне несколько искусственным, надуманным.

Я скажу так. Каждый исполнитель тем и хорош, что имеет свое лицо. Конечно, у Штаркмана rubato больше похоже на игумновское. Но и у Плетнева — создает какую-то окраску, притягивающую внимание: оно все-таки идет от сердца, от нутра, а не от головы. Мне у Плетнева всегда нравится исполнение медленных пьес — вместе со звуковыми красками и неуловимым rubato (в связи с его несколько аскетичной натурой достаточно сдержанным). Он играет строго, чисто по чувству, и вы поражаетесь соотношению очень ясной — в каждый момент — ткани с общим, целостным звучанием: тому, как все объединено. У каждого пианиста свой комплекс присущих ему черт. Гофману чего-то не доставало для бетховенской сонаты *Hammerklavier*, а Бузони — для Шопена. Ну и что из этого?

Мне тоже кажется, что в стиле Плетнева формируются какие-то черты будущего пианизма, какой-то сдвиг в нашем искусстве. А в подобных случаях всегда возникают споры. В свое время Григорий Коган, который вел в консерватории историю фортепианного искусства, перед приездом Корто и Казадзюса охарактеризовал их так: Казадзюс всегда и всем нравится, начиная с внешности (к тому же он выступал в ансамбле со своей красивой женой; по этому поводу, кстати, Игорь Аптекарев, отличавшийся остроумием, заметил, выходя с концерта: ради того, чтобы иметь такую жену, стоит стать Казадзюсом) и кончая интерпретацией. А исполнение Корто, говорил тот же Коган, вызывает споры. И ведь Корто куда более интерес-

ный пианист. Возвращаясь к Плетневу, скажу, что жду еще многого от него. Он не сказал своего последнего слова ни в пианизме, ни, тем более, в дирижировании.

А как Плетнев относится к своей педагогической деятельности?

Он не рассказывал об этом, но говорят, занимается он замечательно. Умеет показать самое главное (разумеется, все концерты аккомпанирует наизусть). Сейчас он еще не увлечен педагогикой, его тянет к другому. Но мне кажется — все впереди. Мне кажется, что и здесь он проявит себя. Недавно Миша уговорил меня записать мои собственные семинары на видеокассету — сделали уже целых три, а он все время «подстегивает» к дальнейшему. По его инициативе я записал новые видеокассеты под названием «Педагогические принципы К. Н. Игумнова». Все сделано в виде вопросов и ответов, я сам показываю за роялем.

Евгений Михайлович, у вас были, как известно, и другие ученики, достигшие выдающихся успехов. Расскажите о них.

Если вспоминать их «по старшинству», то первым надо назвать Валерия Камышова. Учась в консерватории в классе Флиера, он получил II премию на Международном конкурсе в Брюсселе. Кстати, на этом же конкурсе победителем стала и шестнадцатилетняя Катя Новицкая. Далее, ЦМШ у меня закончил Иво Погорелич, который впоследствии занимался у Веры Васильевны Горностаевой и Евгения Васильевича Малинина. Он — победитель конкурса в Монреале, сейчас живет, кажется, в Лондоне и является одним из наиболее известных исполнителей на Западе. Учился у меня и Александр Струков, победивший на Конкурсе имени Листа в 1992 году. В консерватории он занимался у Льва Николаевича Власенко (ассистентом которого был Михаил Плетнев). Совсем недавно я передал свою ученицу Ольгу Пушечникову Сергею Леонидовичу Доренскому, вслед за этим она стала победительницей Международного конкурса имени Рахманинова: она еще очень молода, и я уверен в ее дальнейших успехах. Она уже сейчас много концертирует и здесь, и за рубежом. И, наконец, Саша Могилевский, ученик девятого класса, победивший на Международном юношеском конкурсе имени Чайковского в 1992 году. Это пианист с ярко выраженной музыкальной индивидуальностью, и я убежден, что он еще порадует нас своими достижениями.

Наверное, вы можете чувствовать себя полностью удовлетворенным результатом многолетней работы, в которой ваши педагогические принципы нашли яркое и несомненное подтверждение в успехах талантливых воспитанников?

Да, конечно, в основном я должен быть удовлетворен. Однако у меня зреет убеждение, что времена меняются, педагогические принципы тоже меняются, и я в каком-то смысле, по выражению Артура Рубинштейна, «вожу за собой музей». Я стою все-таки в прошлом, стараюсь сохранить что-то из этого прошлого. А жизнь идет, и, возможно, мои идеи станут когда-нибудь архаикой: против веяний времени не пойдешь. В общем, не рассчитываю, что моя педагогика «переживет века», но в то же время какие-то зернышки, может быть, прорастут, ибо культуре всегда была свойственна преемственность, связность времен...

1993 г.

ПАВЕЛ ЛОБАНОВ

Комментарий к семейному альбому

Из семейного прошлого

Дом в Лосинке. Знакомство с Софроницким

П. Л. Я покажу вам наш семейный альбом. Вот это мои родители — отец еще в студенческой форме (*фото I*)*. У него была какая-то родственная связь с Лобановым, который служил в свое время секретарем у Ивана Сергеевича Тургенева. Потом, получив вольную, некоторые орловские Лобановы переехали в Коломну, где работали в сфере судоходства и лесоторговли. В 1912 году мой отец женился. Он учился в Петроградском политехническом институте, а мать, между прочим, занималась на фортепиано с одной из учениц Николая Григорьевича Рубинштейна и незадолго до Первой мировой войны собиралась поступать в консерваторию. Но началась война, отец пошел вольноопределяющимся в армию, служил в Гродно связистом в артиллерийском полку; мать поехала с ним и была сестрой милосердия.

А. Х. Каким образом ваши родители попали в Москву? Вот под одной из фотографий подпись: 1917 г. Лосинка.

Отца перевели в Москву по службе — на артиллерийский склад, где он заведовал электростанцией. Снимали квартиру на Ярославском шоссе, там же вскоре после моего рождения в 1923 году был построен наш дом. При доме был большой участок с садом. В 1979 году дом снесли, и ничего до сих пор на этом месте не построено.

На этой даче у нас неоднократно бывал Владимир Владимирович Софроницкий, с которым оказалось связано многое в моей жизни (*фото II*). Знакомство с Софроницким началось с посещения концертов: мой брат был большим любителем музыки и в тридцатые годы

* Упомянутые фотографии см. на вкладке.

начал водить меня в Большой зал консерватории. Я тогда учился в Гнесинской семилетке на Собачьей площадке* у знаменитой Валерии Владимировны Листовой (*фото III*). У нее занимались юный Станислав Нейгауз (там я впервые столкнулся с его отцом Генрихом Густавовичем), Эммануил Гроссман, впоследствии ученик и ассистент Генриха Нейгауза, и Андрей Эшпай, ставший впоследствии известным композитором.

Вспоминаю забавный эпизод, связанный с Валерией Владимировной. Дело в том, что параллельно с музыкальной школой я посещал астрономический кружок при Московском планетарии (*фото IV*). В 1938 году было великое противостояние Марса, и я по ночам ездил в обсерваторию, где наблюдал планеты и делал рисунки. Астрономия меня очень увлекла, и, если бы не война, я, вероятно, поступил бы в МГУ. Валерия Владимировна всем живо интересовалась, и как-то по ее просьбе я рассказал что-то про двойные звезды. А у меня к тому времени уже были свои ключи от обсерватории. И однажды после занятий на «Собачке» отправились мы вместе с ней в планетарий. Было уже совсем темно. Зрелище звездного неба в телескоп повергло Валерию Васильевну в полный экстаз, и она потом увлеченно рассказывала об этом всем знакомым. Кстати, моя матушка была очень обеспокоена тем, что я пропадаю по ночам. И однажды послала брата проверить, действительно ли я занят звездами, а не чем-нибудь сугубо земным.

...Когда из Ленинграда приезжал Софроницкий, он давал в консерватории два концерта, часто с одной и той же программой, и, тем не менее, зал всегда был полон. Будучи в Москве, Софроницкий останавливался в доме-музее Скрябина, где также в каждый приезд выступал. И это были замечательные, незабываемые концерты!

Позднее, когда Владимир Владимирович во время войны переехал в Москву, я поступил к нему в класс (в то время я работал монтером высоковольтной сети, но музыку не бросал), причем, сперва подав заявление к Оборину, написал другое, новое; Оборин, естественно, на это обиделся и в дальнейшем относился ко мне холодно.

Тут самое время вспомнить еще об одном человеке, в ту пору (1942 год) ставшем ассистентом у Софроницкого, о Владимире Александровиче Архангельском (*фото V*). Как известно, Софроницкий

* «Собачья площадка» — сквер в центре Москвы в районе Старого Арбата, где долгое время находились Училище и школа-семилетка им. Гнесиных.

первым браком был женат на Елене Александровне Скрыбиной. А на другой дочери Скрыбина (от брака с Верой Ивановной Исакович) — Марии — одно время был женат Архангельский. Человеком он был весьма оригинальным. Все считали его очень талантливым инженером-авиаконструктором (какое-то время он даже возглавлял Центральный аэрогидродинамический институт — ЦАГИ) и, конечно, всячески отговаривали от музыкальных увлечений. Представьте себе только, что он, будучи на ответственной работе, имея персональный служебный автомобиль, приезжал регулярно в консерваторию заниматься с Константином Николаевичем Игумновым на фортепиано! И в конце концов Владимир Александрович все-таки бросил ЦАГИ, предварительно сконструировав себе специальный автомобиль, точнее фургон, на котором возил кабинетный Стейнвей. И вот с этим фургоном Архангельский до войны ездил с концертами по всей России. Я еще застал этот рояль в его квартире на улице Немировича-Данченко в знаменитом «мхатовском» доме. У рояля, между прочим, были снизу, в деке, просверлены круглые отверстия. Владимир Александрович объяснял это так, что, когда он приезжал куда-то в холодную погоду, то, не открывая крышки, ставил под отверстия зажженные керосиновые лампы и таким образом прогревал рояль, чтобы струны не запотели. Ездил он и по городам, и по деревням и популяризовал классическую музыку — Бетховена, Шопена и так далее. И в центральных газетах об этом писали очень сочувственно. Время было голодное, Владимир Александрович играл, а ему дарили то поросенка, то яйца и тому подобное. Однажды он заехал куда-то на Дальний Восток, на самую границу, и его там арестовали по подозрению в шпионаже. Потом кто-то в Москве похлопотал, и Архангельского отпустили. После чего он заявил арестовавшим его военным: нет, я так не уеду, вы сорвали мне концерты и должны заплатить неустойку. В общем, они еле-еле от него отделались. Был Владимир Александрович не только очень толковым, но и не робкого десятка человеком. Всем помогал. Через него я познакомился и с семьей Туполевых. Старший Туполев был тогда еще в опале. Бывал я у них на квартире на Каляевской и впервые в жизни увидел там холодильник — весьма экзотичный по тем временам предмет. Сын Туполева, Алексей, одно время занимавшийся у меня по фортепиано, прокрутил мне дома фильм, снятый его отцом во время командировки в Париже. Это было потрясение — ведь телевидения тогда еще не

было! Алеша приезжал ко мне на занятия на «виллисе». Я учил его играть «Сладкую грезу», а он меня — водить автомобиль. Иногда он же привозил на нашу дачу и Софроницкого с Архангельским.

Софроницкий взял Архангельского к себе в ассистенты, несмотря на то, что они как музыканты были, вероятно, совершенно разных корней. Не создавало ли это каких-то проблем?

Конечно, что-то бывало. Например, Софроницкий иногда говорил нам: ну, это хорошо для Владимира Александровича (то есть для Архангельского, но не для Софроницкого). Были и разные шуточки, которыми вообще славился Софроницкий. Одна из таких шуток связана со случаем, рассказанным самим Архангельским.

Раз он переходил Тверскую и только ступил на проезжую часть, как какой-то солдат-шофер наехал ему на ногу и тут же остановился. Разумеется, Владимир Александрович кричит ему: что ж ты, дурак, остановился, съезжай с моей ноги! Так вот, по этому поводу Софроницкий шутил: в детстве медведь Владимиру Александровичу на ухо наступил, а в старости — на ногу «виллис».

Софроницкий был вообще человеком очень остроумным и, кроме того, любил и умел прекрасно читать стихи (разумеется, наизусть). Когда он приезжал к нам в дом, то за столом частенько декламировал, обычно Пушкина или Блока. Он прекрасно знал литературу, особенно русскую.

На этой фотографии он сидит у нас на даче за столом в кожаной куртке с пришпиленной медалью лауреата Сталинской премии (*фото VI*). А куртка эта, между прочим, принадлежала Эшпаю, который во время войны служил в разведоте переводчиком. Вот, кстати, на этой фотографии мы с Эшпаем играем на двух роялях, будучи уже студентами класса Софроницкого... (*фото VII*) Так вот, куртка настолько понравилась нашему профессору, что в результате Эшпай ее ему подарил.

В определенной мере Софроницкого все же обходили, например, по части зарубежных поездок (в общем, какие-то обиды у него были). Хотя когда его в 1942 году вывезли из Ленинграда, ему было оказано внимание. Сначала они с Еленой Александровной жили в гостинице «Националь» (здание скрябинского музея пострадало во время бомбежек и не отапливалось), и мы даже приходили туда к нему на уроки, в номере стоял рояль. Потом они получили квартиру, которую Софроницкий впоследствии оставил Елене Александровне.

Из личного дневника Лобанова

22 июня 1945 г.

Был на уроке у В. В. Софроницкого. Он живет сейчас у Вали Душиновой (Тверской бульвар, д. 16). У них одна большая комната с высоким потолком, кровать отгорожена ширмой. Когда Валя дома, она ухаживает за ширму. Но бывает, что и сам Владимир Владимирович, если плохо себя чувствует, уходит туда, ложится на кровать и делает замечания из-за ширмы. После урока вместе обедали (лапша, мясо и компот). Затем В. В. вызвал такси для того, чтобы ехать в консерваторию, хотя можно было дойти и пешком — ведь это совсем близко.

Потом Владимир Владимирович получил двухкомнатную квартиру на Новопесчаной, на третьем этаже. Там была большая слышимость. И запись урока, которая сохранилась, несет следы этой слышимости: как только мы начинали играть, соседи включали радиолу, звуки которой тоже есть в этой записи, восстанавливающей таким образом специфическую атмосферу быта великого артиста.

А где сейчас находится архив Софроницкого?

В основном — у Ирины Ивановны Софроницкой, жены сына Владимира Владимировича — Александра Владимировича, умершего в 1995 году. Он служил в блокадном Ленинграде. С моим приходом на работу в Музей Скрябина в 1992 году он стал здесь бывать, и я записал некоторые его воспоминания на видео. Какие-то материалы по Софроницкому имеются, конечно, у нас в музее. И я надеюсь, что в конце концов все будет сосредоточено в одном месте. Благодаря энергии нашего директора Тамары Викторовны Рыбаковой, сейчас ведется ремонт дома во дворе музея. Там разместится постоянная экспозиция, посвященная Софроницкому, с его роялем, его личными вещами. Там же планируется открытие более поместительного концертного зала.

В ИНСТИТУТЕ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ СОЗДАНИЕ ЛАБОРАТОРИИ ТСО

Расскажите, пожалуйста, о вашей деятельности в Гнесинском институте. После окончания консерватории в 1949 году я попал на работу в Институт имени Гнесиных. Мне дали общее фортепиано у заочников.



I. Василий Никифорович и Анна Павловна Лобановы
перед свадьбой. 1912



II. Владимир Софроницкий
в саду дома в Лосинке. 1945–1946



III. Павел Лобанов с Валерией Владимировной Лисовой.
Начало 1950-х гг.



IV. В планетарии. Павел Лобанов сидит справа от телескопа



V. Слева направо: О. М. Жукова (ныне профессор МГК им. П. И. Чайковского), В. А. Архангельский, П. В. Лобанов с женой Валентиной Георгиевной. 1945–1946



VI. За столом в Лосинке.
Слева направо: П. В. Лобанов, будущая жена В. В. Софроницкого — В. Душинова, В. В. Софроницкий. 1945



VII. Классный вечер В. В. Софроницкого.
Андрей Эшпай аккомпанирует Павлу
Лобанову Второй концерт Рахманинова. 1949

ДИСК 3

Шуман
Соната №2 op.22

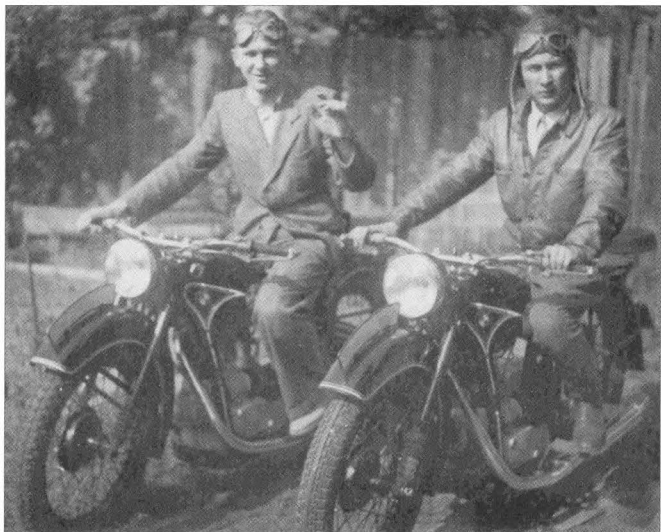
Скрябин
«Желание» op. 57

Уроки Г. Г. Нейгауза
Записаны П. В. Лобановым в 1954-62 г.г.

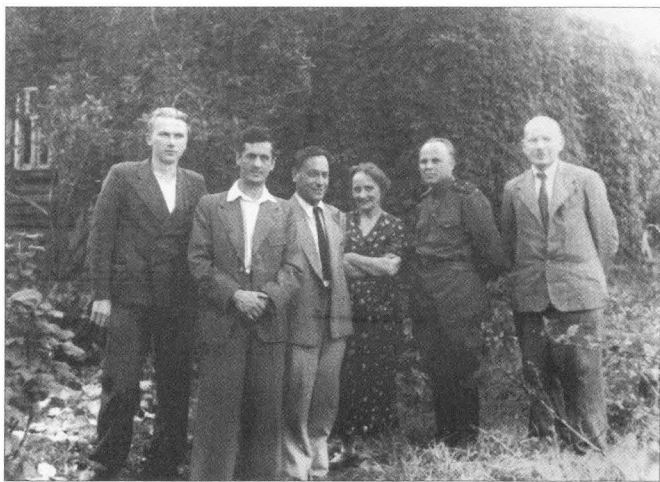
VIII. Обложка одной из пластинок с уроками Г. Г. Нейгауза



IX. Павел Лобанов в студии звукозаписи Всесоюзной студии грамзаписи «Мелодия». 1972



X. Лихие мотоциклисты — Андрей Эшпай и Павел Лобанов. 1949



XI. В саду в Лосинке. Слева направо:
В. В. Софроницкий, П. В. Лобанов, академик
А. Лейпунский, мать П. В. Лобанова —
А. Лобанова, Г. Латышев, В. П. Лобанов. 1945

А в то время заочники были людьми особенными. Среди них было много зрелых, целеустремленных людей, бывших фронтовиков. Некоторые жили очень далеко от Москвы. Нередко в письмах они просили меня ответить на те или иные вопросы. И моя первая научная публикация касалась методики занятий со студентами-заочниками. Отсюда же и родилась идея озвученных пособий: поскольку описать в письме решение музыкальных или пианистических проблем невозможно, я нашел способ объяснения на языке самой музыки. К обычным пособиям стали прилагаться записи, сделанные на старых рентгеновских снимках или, как тогда говорили, «на ребрах» (магнитофонов в то время еще ни у кого не было). Вот на таких «пластинках» я записывал, например, приемы исполнения украшений, принципы голосоведения и так далее. Постепенно все это получило определенный резонанс. Кафедрой общего фортепиано в то время заведовала Вера Львовна Сиборова. Не помню, но кажется с ее подачи Александр Львович Иохелес поместил заметку о моей деятельности в журнале «Советская музыка», где одобрительно отзывался о моих начинаниях.

Павел Васильевич, вы ведь, наверное, получили и какое-то техническое образование, помимо музыкального?

Нет, но это не мешало мне получить авторское свидетельство на изобретенную мною обучающую машину, которая легла в основу построенного позже автоматизированного класса и с успехом демонстрировалась на конгрессе ISME* во Франции в 1968 году. Как уже говорилось, во время войны я работал монтером высоковольтной сети. И там мне приходилось заниматься, в частности, релейной защитой, а это весьма сложная область электротехники. А еще раньше, до войны я устроил на нашем дачном участке сигнализацию, причем мне даже становилось известно, в каком именно месте ребята лезли в сад. В общем, техника меня влекла всегда.

В Институте я организовал лабораторию технических средств обучения (ТСО). Помог мне в этом Анатолий Иосифович Капник, заведующий кабинетом звукозаписи. Кстати, позднее он по моему проекту оборудовал класс ТСО и в Училище имени Гнесиных. Мне удалось постепенно втянуть в это дело исполнительские кафедры.

* International Society for Music Education — Международное общество музыкального образования при ЮНЕСКО. Основано в 1953 г.

Получил поддержку и многих крупных деятелей, например, Генриха Густавовича Нейгауза, который упоминает о возможностях использования звукозаписи в своей книге «Об искусстве фортепианной игры». С Нейгаузом я неоднократно встречался в ту пору и, начиная с 1954 года, записывал его уроки, на что он (в отличие, кстати, от Софроницкого) охотно соглашался.

Позднее появились пособия, выпущенные уже на долгоиграющих грампластинках. Например, несколько пластинок с уроками Нейгауза (*фото VIII*). Бывало, уроки записывались спонтанно (как в случае с Нейгаузом). Иногда текст готовился специально к анализу конкретного произведения. Особый случай — пластинка, посвященная исполнению «Песен без слов» Мендельсона. Автор пособия — Елена Фабиановна Гнесина — была уже очень слаба здоровьем и играть пришлось ее ассистентке Лине Булатовой. Далее в этом ряду: Мария Гринберг (Шестая и Девятнадцатая сонаты Бетховена, а также Прелюдии и фуги Шостаковича, с комментариями), Тимофей Докшицер — штрихи на трубе (интересно, что когда это пособие обсуждалось в консерватории, то оказалось, что у духовиков представления о штрихах очень различаются, и было много любопытных споров о терминах и о расшифровках украшений). Далее: Александр Онегин — штрихи на баяне; несколько интереснейших комментированных пособий оставил Александр Иохелес: Семнадцатая соната Бетховена, Вариации ор. 9 Брамса, Каприччио Баха, где автор пособия по поводу исполнения украшений говорит: «Не будем большими католиками, чем сам папа римский» (эту фразу, разумеется, редактор вырезал); Евгений Либерман подготовил пластинки по 24 прелюдиям Шостаковича и по двум сонатам Моцарта, Надежда Андреевна Светозарова — по циклу «Детская музыка» Прокофьева. К сожалению, остались невыпущены прекрасные пособия Теодора Гутмана (Прелюдии Шопена, Восемнадцатая соната Бетховена). Было и многое другое. Некоторые из этих учебных пластинок демонстрировались в моем докладе на конгрессе ISME в Будапеште в 1964 году и были признаны первыми в мире.

Издавали мы и музыкальные диктанты для школы и вуза, записанные, отмечу, не только на рояле, но и на скрипке, трубе, домре, баяне. Известно ведь, что зачастую учащиеся, хорошо слыша на рояле, тот же диктант плохо воспринимают на других инструментах. И нами ставилась задача воспитания не только звуковысотного, но и тембрового слуха. Эти диктанты, кстати, записывали очень хорошие ис-

полнители — Иван Мозговенко (кларнет), Тимофей Докшицер (труба), Лидия Давыдова (вокал), Михаил Фихтенгольд (скрипка).

В общем, это был целая эпоха расцвета звуковых пособий, в основном предназначавшихся для заочников. Позднее по моему проекту был создан автоматизированный класс музыкального обучения (АКМО). Я же первым стал вести звукорежиссуру как самостоятельный предмет. В то время, в начале семидесятых годов, это был факультатив для желающих.

В 1983 году я покинул институт, поскольку стал испытывать известные трудности в работе. Наверное, кому-то показалось, что я стал слишком популярен. Конечно, трудности были и ранее, но их удавалось преодолевать. Например в работе с Нейгаузом. Вначале я записывал его на самодельном магнитофоне, приезжая к Генриху Густавовичу на квартиру. Позднее, в 1962 году, я стал ездить уже в консерваторию. Магнитофон мне давала Н. Светозарова, тогдашний директор Гнесинской семилетки. То был тяжеленный аппарат «МАГ-8». Я грузил его в свой «Москвич» и привозил в консерваторию, в 29 класс. Готовые записи я отнес в «Мелодию», а тамошний редактор Геннадий Ковалевский отправил их Святославу Рихтеру, и после его одобрительного отзыва уроки Нейгауза были изданы. Думаю, пройдет время, и эти звучащие пособия, отражающие нашу живую педагогику пятидесятых-шестидесятых годов, снова привлекут внимание и их переиздадут на кассетах или компакт-дисках.

Я уже рассказывал о том, что организовал в Институте специальный класс, своей обстановкой напоминавший лингафонный кабинет. Кстати, начал я такую работу задолго до того, как это стало модным в шестидесятые годы, когда о технических средствах обучения стали писать крупные ученые, например академик Берг и другие. В ходе работы возникали интересные теоретические проблемы, которым я посвятил немало своих публикаций. В одной из них полемизировал с известным специалистом по музыкальной акустике Николаем Гарбузовым. Полемика касалась выдвинутого Гарбузовым понятия зоны. Зона — по Гарбузову — это область, в пределах которой данный звук или интервал может иметь различные количественные выражения, сохраняя при этом свое качество и название. Гарбузов привязывает качество звука к его названию и тем самым по существу исключает возможность разных интерпретаций нотного текста без каких-либо его изменений. Между тем, такое возможно и даже необ-

ходимо в музыкальной практике. Певцы, скрипачи, виолончелисты и другие музыканты, играющие на инструментах с нефиксированной настройкой, в художественных целях широко используют изменения положения звуков внутри зон, сохраняя названия звуков, но меняя их качество. Известно, что исполнители в реальном музицировании какие-то звуки чуть-чуть понижают, какие-то повышают, и на этом во многом строится выразительная сторона исполнительского искусства. Поэтому я даю иное определение зоны: звуки имеют в пределах зоны одно название (скажем, *до*), но качество звуков определяется тем, что называется порогами различения. Например, по звуковысотной интонации хороший слух различает 5 центов, то есть 0,05 полутона. Для рядового слуха эта способность колеблется в пределах 0,10–0,15 полутона. Таким образом, внутри зоны вы можете различить 10–20 звуков, которые имеют разную высоту, а стало быть, и разное качество. Нечто сходное происходит также и в области динамики, тембра и ритма, где тоже возможны понятия зоны.

Итак, композитор указывает не абсолютные значения звуков (а также динамику, ритм, темп), не абсолютные их характеристики, а только зону, внутри которой исполнитель выбирает, руководствуясь законами нотного текста и закономерностями музыкально-исполнительского искусства. Именно поэтому возможны разные интерпретации одного и того же нотного текста без его видимых изменений.

ПО СЛЕДАМ СКРЯБИНСКИХ ЗАПИСЕЙ...

В какой период вы стали увлекаться идеями, которые позднее воплотились в анализы расшифровок скрябинского исполнения собственных произведений?

Я стал интересоваться всем этим еще со студенческих лет. Меня увлекла судьба сохранившихся роликов от механических фортепиано (ролики эти представляют собой деревянную катушку с намотанной на ней перфолентой). Кроме того, меня раздражало, что, когда я проходил теоретические предметы, я иногда не понимал, для чего это нужно исполнителю. Скажу больше: мне кажется, теория музыки, гармония и тому подобное — все построено в основном не на анализе звучащей музыки, а на анализе текста. А в нем, как уже говорилось, реальные качественные значения звуков формализованы.

Позднее, когда я начал заниматься расшифровками роликов вельте-миньон, я заметил, что на роликах звуки словно бы материализуются в пространственных координатах, подобно тому, скажем, как это происходит при монтаже магнитофонной записи, где вы по ленте видите, что одна нота занимает столько-то сантиметров пленки, а другая — столько-то. И тогда становится очевидным, что все четверти в какой-то пьесе на самом деле разные. Еще лучше все это видно на перфолентах: я все там вижу — где есть паузы, где нет, что связано, а что разделено, какие длительности реально осуществляет исполнитель и прочее. В отличие от грамзаписи, в записях для механических фортепиано фиксировался не звук, а прикосновения пианиста к инструменту. При нажатии клавиш и педалей на движущейся в записывающем аппарате бумажной ленте оставались чернильные линии, по которым затем пробивались отверстия. Полученная перфолента при воспроизведении на специальном аппарате обеспечивала как бы повторение тех же движений рук и ног пианиста, нажатие клавиш и педалей.

Недавно мне прислали из Голландии (в ксерокопии) скрябинскую запись на фоноле Сонаты фа-диез минор. Сделана она в Лейпциге в 1908 году. Известно, что Скрябин записывался на двух аппаратах — на фоноле Людвига Хупфельда и вельте-миньоне Эдвина Вельте. Чем они отличались? При фоноле должен был быть исполнитель. Вы покупаете фонолу, приставляете ее к клавиатуре фортепиано, вставляете ролик в аппарат, начинает звучать музыка. Но оттенки вы делаете сами с помощью особого рычажка. Даже не умея играть, вы можете почувствовать себя артистом. И можно таким же способом «нажимать педаль» и даже регулировать темп (тональность при этом, в отличие от патефона или магнитофона, не меняется).

Первоначально Хупфельд выпускал ролики, которые вообще не наигрывались, а делались на столе мастером: тот брал ноты и делал все абсолютно по тексту, можно сказать, «вырезал» нотный текст. Исполнительские же оттенки вы приносили сами. Позднее появились так называемые «артистические ролики», которые уже наигрывались, являлись записью игры крупных пианистов. И вот тут ритмическая сторона исполнения представляла достаточно точно выраженной.

Знаете, мне это напоминает об одной из излюбленных идей Глена Гульда относительно будущих возможностей звукозаписи, а именно о том, чтобы слушатель, находясь у себя дома, мог бы по желанию вмешиваться в процесс зву-

ковоспроизведения, становясь (как и в случае с фонолой) отчасти исполнителем звучащей музыки.

Наверное, это только подтверждает плодотворность идеи Хупфельда. Однако замечу, что тут есть и принципиальная разница ситуаций. Дело в том, что, когда мы прибавляем громкость на своем магнитофоне, все равно подлинное *forte* не получится, поскольку на рояле *forte* и *piano* имеют различный спектральный состав. Поэтому при слушании, например, радио даже на малой громкости наш слух умеет дифференцировать *forte* и *piano*, мы как бы мысленно дополняем недостаток громкости. На фоноле же, передвигая рычажок, мы добиваемся реального *forte*, поскольку там мы имеем дело со звуком реального инструмента, пусть и автоматически управляемого.

Второй изобретатель — Эдвин Вельте — пошел в определенном отношении еще дальше. Он записывал не только ритмику, но и педаль, и даже громкостную динамику. Хотя, если брался аккорд, то оттенок получался для всего аккорда один. Для управления оттенками клавиатура разделялась нотой *фа-диез* первой октавы на две части. Лучше всего оттенки передавались в том случае, когда правая рука играла в верхней части клавиатуры, а левая — в нижней. Например, как в Прелюдии Скрябина ор. 22 № 1, которую я расшифровывал в авторском исполнении и где фактура достаточна прозрачна.

Все эти старые механические фортепиано отличались очень сложным устройством. В них была представлена, так сказать, вершина пневматики. Ведь здесь все строится на принципе разреженного воздуха, на пневматических реле, мехах, и все устройство склеено и заключено в корпус, поскольку нигде не должно быть посторонней тяги. Первоначально процесс звуковоспроизведения активизировался за счет накачивания педалями, примерно так, как это происходило на старых органах. Впоследствии на вельте-миньоне уже был электромотор, который и качал мехи. Несмотря на оригинальность и сложность конструкции, воспроизводящие аппараты вносили большие искажения в первоначальную запись, особенно на фоноле. Катушка, наматывающая ленту, приводилась в движение цепью, наподобие велосипедной. Как я уже говорил, при изменении скорости вращения тональность воспроизведения не меняется, никакого плавания звука нет. Однако эти сдвиги скорости меняют продолжительность отдельных звуков, и в результате вы воспроизводите технические недостатки машины как художественные особенности скрябинской иг-

рим. Слышимая в расшифрованных записях угловатость ритма связана здесь именно с изменениями скорости движения ленты...

Павел Васильевич, мне вспоминается одна сцена из фильма Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Соответствует ли она реальности?

Ист. Там игнорируется тот момент, что для воспроизведения нужно было непрерывно качать педалями воздух — само пианино играть не будет. Либо необходим электромотор. А по сюжету фильма электричество отсутствует. Так что это художественное переосмысление, а не отражение реальной ситуации.

...На этой фотографии, сделанной во Всесоюзной студии грамзаписи в 1972 году, вы видите процесс наладки аппарата для перезаписи роликов вельте-миньона на магнитную ленту (*фото IX*). Кстати, работал я в студии грамзаписи почти даром. Мне платили только как звукорежиссеру за выход продукции. За все остальное — наладку и ремонт оборудования, поиск материалов, реставрацию перфолент — я не получал ни копейки. Тем не менее я был увлечен этим делом, и мне удалось расшифровать немало архивных записей, переписать их на магнитную ленту, а затем и выпустить их на пластинках. Так появились грампластинки с записями Скрябина, Карреньо, Есиповой, Гофмана, Рейзенауэра, Бузони и других. Игумнов, кстати, тоже записывался на вельте-миньоне. Он рассказывал мне, как они ходили на запись в один день со Скрябиным, в феврале 1910 года. Это происходило в Москве, в доме на Неглинной улице, где помещалось издательство Петра Юргенсона. Вельте неоднократно приезжал туда со своей записывающей аппаратурой. У меня хранится игумновская запись Сонаты-фантазии Скрябина на вельте-миньоне. Ее, по-моему, нет ни у кого. Я не сумел это издать в свое время, поскольку из-за деформации ролика работа оказалось очень трудоемкой, и я не успел уложиться в жесткие сроки, которые мне поставили. Потом, когда я ушел на пенсию, у меня оказалось свободное лето и, просидев три месяца, я все же смонтировал всю запись. Теперь ее можно было бы выпустить, но никого это вроде уже не интересует.

Вы рассказывали, что ваши друзья прислали вам ксерокопию с ролика фонолы, на котором записана скрябинская Соната фа-диез минор в авторской интерпретации. Очевидно, они могли бы это издать там на пластинке?

Дело в том, что, во-первых, у них в Голландии тоже уже нет работающих аппаратов. К тому же, никак не могут найти запись III и IV частей, хотя достоверно известно, что они были записаны.

Аппараты вельте-миньон, как и ролики к ним, производились во Фрайбурге. Все оригиналы роликов хранились на фабрике. Во время последней войны фабрика Вельте, как и фабрика Хупфельда в Лейпциге, сгорела, и все оригиналы погибли. Кстати, стоили такие аппараты очень дорого, даже ролики к ним обходились покупателю от 3 до 30 рублей золотом, и их покупали только состоятельные люди. У самого Скрябина, кажется, не было в доме подобного устройства.

Приобретя аппарат и ролики к нему и имея два фортепиано, вы могли, например, играть как бы вместе с Малером в четыре руки его симфонию, то есть использовать то, что теперь именуется записью *minus one*.

А откуда взялись все те ролики, которые вы расшифровывали?

Когда-то они хранились в консерватории, в 18 классе, где также помещался и сам аппарат вельте-миньон. Будучи студентом консерватории и, по совместительству, лаборантом у Александра Александровича Николаева, на его лекциях по истории пианизма я демонстрировал эти записи. Позднее консерватория передала все в Музей имени Глинки, который тогда помещался во дворе нынешней Госдумы, в старинном здании. Оттуда я привозил ролики в студию грамзаписи. Кое-что доставал и в частных коллекциях в Ленинграде, Костроме и других городах. Поэтому у меня есть почти все авторские записи Скрябина. К сожалению, часть роликов осталась на «Мелодии» и, боюсь, там пропала.

ВОЗВРАЩАЯСЬ К СОФРОНИЦКОМУ...

Павел Васильевич, давайте снова вернемся назад, в ваши студенческие годы. Хотелось бы знать ваши впечатления о Софроницком-педагоге. Был ли у него какой-то определенный метод, система?

В основном я ответил на этот вопрос в своих воспоминаниях, напечатанных в книге... Можно сказать, Софроницкий преподавал с эстрады. В сороковые годы Святослав Рихтер посещал все его концерты.

И вот как-то я сидел рядом с Рихтером на одном из таких концертов. Софроницкий играл что-то из Шуберта, не помню точно, какое произведение, помню только, что правая не играла, а в левой было что-то на трех нотах. И тут он сделал такое *rubato*, что на лице Рихтера я прочел и удивление, и восхищение одновременно. Это было что-то невероятное. Вообще, главная черта Софроницкого — декламационность, которая, как мне кажется, была связана с его речью, с его манерой разговаривать и декламировать стихи. К сожалению, всего этого не записали. Записали только одну сочиненную им сценку, где он изображает нищего. Его речевые интонации можно также услышать в записях уроков, сделанных мною в 1954 году.

Софроницкий, конечно, был исключительным музыкантом. Что же касается собственно педагогики, то я думаю, что все мы были для него в известном смысле обузой. Поэтому, вероятно, он и не обрел себя в педагогике так, как Нейгауз или Игумнов. Его это скорее тяготило. Это не значит, что он уделял ученикам мало внимания. Просто главным для него всегда, до последних лет жизни, оставалось исполнительство. А уйти с педагогической работы он не мог, поскольку концерты материально не обеспечивали.

Из личного дневника П. В. Лобанова

25 ноября 1946 г.

Был на уроке у профессора. Живет с женой в доме научных работников (бывшая гостиница «Якорь», на улице Горького). Его комната № 75 на третьем этаже: небольшая, в ней всегда как-то мрачно, неудобно. Вероятно, еще и потому, что у них всегда беспорядок. На Тверском бульваре за порядком следила Валина мать, а здесь ее нет. Обещают дать новую квартиру (вторую, первая, на ул. Огарева, осталась у Елены Александровны). Говорят, Молотов подписал распоряжение, но пока ничего определенного нет. Материальное положение профессора очень незавидное. Теперь он полугает за сольный концерт 800 рублей (месячный оклад рядового служащего). При их бесхозяйственности это очень мало.

В. В. сказал мне: «Когда-то во времена нэпа мне платили десять тысяч за концерт, но это было так давно, что мне даже не верится, что это правда...» При мне пришла врат делать укол. В. В. расспрашивал ее, не слугится ли с ним припадок на улице, того он очень боится (сердце). Нервы его чрезвычайно расшатаны, и он внезапно возбуждается по самым ничтожным пригинам. Валя тоже какая-то дерганая и несколько не действует на В. В. успокаивающе. Вооб-

ще это странный союз... Здесь у них почти ничего своего нет, кроме фортепиано, которое описали за неуплату проживания в комнате.

2 апреля 1952 г.

В. В. живет в новой квартире на Новопестаной ул., д. 7, кв. 21. Отвез его в консерваторию на «Москвиче». Стоит странная погода: почти ежедневно валил снег (а ведь апрель). Его не успевают убирать. На дорогах страшная гололедица и ехать приходится очень осторожно, особенно с В. В., который боится быстрой езды.

Софроницкий занимается в классе № 29. Он садится в тени между окнами. Не любит, когда в классе присутствует еще кто-нибудь посторонний (в противоположность Г. Г. Нейгаузу).

А. Эштай играет Прелюд Дебюсси из сюиты Pour le piano, который Софроницкий исполнял в недавнем концерте. Андрей играет со свойственной ему непосредственностью, по-своему, даже очень хорошо передавая характер произведения. Но с точки зрения профессионального мастерства еще многого не хватает.

Софроницкий говорит: «Забудьте, что это Прелюд Дебюсси. Поугите его, как старую классическую пьесу. Вы играете как композитор, а не как пианист. Везде меньше педали. Вот здесь написано forte, так и делайте просто forte, а вы немножко вводите «аппассионатность». Не делайте акцентов на сильных долях (в аккордах). Все аккорды надо играть одинаково громко и ровно. А в этом месте надо «поугать детей», а у вас это звучит совсем не страшно. В глissандо у вас внимание к последней ноте, а бас в левой руке пропадает. Бас очень важен. Играйте его громче» (показывает как).

Другая угеница играет Прелюдию Шопена № 20. Софроницкий: «Руки не должны опережать звук, не прикладывайте пальцы заранее к клавишам. Берите аккорды сразу сверху, а не на ощупь».

Кого из угеников Владимира Владимировича вы бы особо выделили как профессионалов, получивших широкое признание?

В первую очередь, пожалуй, Эшпая — композитора и пианиста. Правда, в концертах он играет почти исключительно свою собственную музыку, но ведь и Скрябин поступал так же. С Андреем я познакомился еще в классе Валерии Листовой. Потом мы стали друзьями. После войны оба увлеклись ездой на мотоциклах (фото X). А в 1952 году продали свои мотоциклы и купили «Москвич» — на двоих. Ездили на нем в Крым и на Кавказ. В Москве безотказно возили всех родственников и знакомых, в том числе, конечно, и Софроницкого.

Кого из пианистов ценил Софроницкий? Кто его интересовал? Известно, например, что он любил в поздние свои годы слушать Гизекинга.

Да, он же слышал его еще в Париже, живьем. Вообще, необходимо сказать, что Софроницкий очень любил слушать радио. Приемники у него были в основном довольно плохие. Однако первый «Рекорд» принимал в диапазоне 16 м, и он мог ловить все. В то время в этом диапазоне по воскресеньям были замечательные музыкальные передачи ВВС, в том числе прямые трансляции концертов пианистов. Я, кстати, кое-что даже записывал. Помню, во время одной трансляции какой-то пианист играл концерт Грига и совершенно запутался. А «Немецкая волна» каждое воскресенье давала одну из кантат Баха. Это было замечательно. Так вот, благодаря радио Софроницкий был очень хорошо информирован о событиях музыкальной жизни также и за рубежом.

Я где-то слышал, что он любил записывать себя сам на магнитофоне во время занятий. Сохранилось ли что-то из таких записей?

Нет, к сожалению, все пропало. У него был «Днепр-3». И урок с ним я записал именно на этом магнитофоне, на принесенную с собой ленту. Мне пришлось играть сразу две роли: ученика и звукооператора.

Представляю себе ваше состояние.

Было, конечно, тяжело. И к концу урока я играл еще хуже, чем в начале. Но целью записи была, разумеется, не моя игра, а высказывания Владимира Владимировича по поводу интерпретации Поэмы ор. 32 № 1, которую я играл. Да и ограниченность магнитной ленты (которая, кстати, и кончилась где-то в середине Поэмы) не позволяла каждый раз возвращаться назад и воплощать в звучании те замечания, которые делал Софроницкий.

А каков был круг его общения?

Когда он приезжал до войны из Ленинграда, всегда общался с Нейгаузом. В целом был замкнут, немногословен. Иногда, впрочем, неожиданно поддавался обаянию некоторых людей. В послевоенные годы к нам в Лосинку часто приезжали сослуживцы отца и брата — специалисты и ученые в области электроники, радиолокации, ядерной физики. Это были интересные люди, увлеченные своей работой. Одна из таких встреч совпала с пребыванием у нас Софроницкого.

В числе гостей оказался академик А. Лейпунский — директор института физики, заместителем которого в то время был мой отец (*фото XI*). Владимир Владимирович с большим вниманием слушал его рассказы о перспективах атомной энергетики, задавал вопросы и в знак признательности к приятному собеседнику сыграл целую программу из произведений Скрябина, Рахманинова, Шопена.

Важности и заносчивости в нем не было, хотя достоинство всегда чувствовалось. «Трепаться просто так» не умел. Так же, как в игре, в разговорах все было значительно. Хотя во время записанного мной урока он говорит: «Вы играете слишком значительно, надо бы попроще — спокойно, но свободно». «Спокойно» в его понимании означало нечто иное, чем то, что мы под этим понятием подразумеваем. Представьте себе спокойный океан. Это ведь иной уровень спокойствия. О нем, точнее, о его игре, можно было бы сказать так: внутри раскаленная лава, а снаружи — броня. Почему-то не любил поворачивать головы при разговоре, двигались только глаза... Между прочим, в детстве он был большим шалуном. И даже в зрелом возрасте, выходя, например, из гостей, случалось, нажимал на все кнопки звонков и бегом спускался с лестницы...

Эпилог

В заключение нашего разговора хотелось бы коснуться вашей последней книги «А. Н. Скрябин — интерпретатор своих композиций», посвященной анализу ваших расшифровок авторских записей. Мне кажется, в ней содержится скрытая полемика с теми, кто требует неукоснительного выполнения всех аспектов авторского текста. Проблема эта не раз поднималась разлитыми исследователями, но до сих пор не утратила своей актуальности.

Да, я полемизирую в том смысле, что композитор предполагает в исполнителе способность читать как бы «между строк». Конечно, необходима грамотность в прочтении того, что в тексте написано. Но это только часть проблемы. Известно ведь, что слушатели ходят на концертного исполнителя. Шли на Шаляпина, на Софроницкого или, если хотите, на Вертинского, Высоцкого и так далее.

Исполнительское искусство строится на многом — например на национальных традициях: скажем, существует русская традиция ис-

пианист Шопена, Шуберта. Есть пианистические школы — московская, ленинградская. Есть определенные связи с эпохой. Хотя и не считаю, что Баха сейчас надо играть именно так, как играли в его время. И, наконец, существуют закономерности, связанные именно с длинным исполнителем. Его собственный «почерк», его манера безусловно отражаются в многообразных нюансах динамики и темпоритма, которые, однако, могут и не вносить каких-либо изменений в плотный текст (по причине зонности последнего).

Как я понимаю, главное в вашей книге все-таки не схемы, не графики, а художественный смысл, художественная логика, из них вытекающая.

Дело в том, что графики, описывающие отклонения от основного темпа, демонстрируют очень важную вещь, а именно принципы образования *rubato*, например у Софроницкого и Скрябина. Исходя из изучения этих графиков, возможно говорить о системности *rubato* у Скрябина, которое соответствует его представлениям о форме. Софроницкий же более иррационально подходил к *rubato*, поскольку слишком остро переживал каждое мгновение звучания. Кстати, интересно, что Владимир Владимирович иногда занимался дома под метроном, играя так целые произведения или отдельные куски. При этом удары метронома, разумеется, не совпадали с какими-либо долями такта. Здесь, видимо, сказывалось стремление к единому темпу и вообще — к единству формы наперекор всем известным «иррациональностям» его ритма. Конечно, на примере одной прелюдии нельзя делать широких обобщений. На крупном произведении вопрос может высветиться несколько иначе.

Я, как и многие, фортепианного Скрябина воспринимаю через интерпретации Софроницкого, которого считаю более крупным исполнителем скрябинской музыки, чем сам Скрябин. У Скрябина, может быть, слишком сильны «знаки эпохи», например, запаздывания правой руки в аккордах, добавочные ноты и тому подобное. Все это было характерно для его времени — послушайте хотя бы записи Рейзенауэра, сделанные около 1905 года, «Карнавал» Шумана, например: там почти все «врозь». Софроницкий в целом избегал подобного «аромата». Отличается Софроницкий от Скрябина не только в агогике, но и — особенно — в декламационности, которая была доведена у него до высшей степени выразительности и напряженности, а также — в области динамики — утяжелением слабых долей такта.

Таким образом, изучая, расшифровывая в графической форме записи выдающихся музыкантов, мы можем уловить и обобщить некоторые весьма тонкие и трудноуловимые детали организации музыкального времени, ритма и так далее. В будущем, вероятно, удастся столь же тщательно изучить и сам процесс звукообразования, характеристики тембра, туше. Тогда история пианизма предстанет перед нами не только в форме эмоционального пересказа, но в достаточно строгом, экспериментально подтвержденном виде. Тайну художественного творчества мы, вероятно, до конца никогда не раскроем, но пути построения художественного образа, пути взаимодействия исполнительских средств и аспектов композиторского текста поймем гораздо лучше, чем сегодня.

1998 г.

АЛЕКСЕЙ СКАВРОНСКИЙ

*Педагогика открыла для меня вторую молодость
Из воспоминаний*

Родом я из Санкт-Петербурга, в то время Ленинграда. Отец мой в начале двадцатых годов окончил тамошнюю консерваторию как пианист у Самария Ильича Савшинского. Правда, занимался он у Савшинского только на последних курсах, а до этого был учеником Марии Николаевны Бариновой, известной своими работами по истории пианизма. Так получилось, что на главных ролях на фортепианном факультете оказались ученики и последователи Леонида Владимировича Николаева, и Мария Николаевна, как представитель другого направления (она была ученицей Софьи Александровны Малоземовой, в свою очередь ученицы Лешетицкого и Есиповой), как бы отошла в тень. Школа Николаева считалась в чем-то более передовой, и в результате Баринова, желая моему отцу добра, сама предложила ему перейти в класс к ученику Николаева Самарию Ильичу Савшинскому. И Савшинский, видимо, по-человечески привязался к моему отцу, так что спустя много лет, когда уже я сам попал к нему в класс, тот по привычке называл меня «Гришей», по имени отца. Наверно, это еще было связано с тем, что я одно время был очень похож на своего отца. Мой папа дал несколько концертов в известном в свое время «Кружке друзей камерной музыки». От той поры сохранились две рецензии, которые мне передал случайно наткнувшийся на них при сборе материалов по школе Николаева Виктор Исаевич Рензин, сын профессора Исаия Михайловича Рензина. В этих рецензиях отмечались незаурядные пианистические возможности, наличие оригинальности в трактовках и т. п. Стоит также добавить, что среди других сочинений отец играл «Петрушку» Стравинского — случай для середины двадцатых годов достаточно неординарный.

Не знаю, к лучшему или к худшему, но после окончания консерватории мой отец увлекся эстрадной музыкой. По примеру известного в то время пианиста Симона Кагана, работавшего с Изабеллой

Юрьевой, отец работал со знаменитой в то время певицей Лидией Вырлан. Она отличалась прежде всего тем, что пела также и мужской репертуар. Пела, например, арию Галицкого. А потом случилось так, что моя мама, которая с момента основания «Интуриста» работала там переводчицей, была направлена в Испанию. Это случилось, когда там разразилась гражданская война. Благодаря тому, что она ездила туда через Францию, она то привозила, то присылала с оказией пластинки самых современных шлягеров, и отец оказывался в чем-то впереди всех остальных, поскольку, благодаря этим пластинкам, был более информированным в этой области. В связи с этим к нему все ходили, все в нем нуждались. Он был очень хорошим аккомпаниатором и импровизатором, делал аранжировки, все это ему легко давалось. Был также веселым, обаятельным человеком, его все любили. Обожал играть в карты. И все белые листы в начале нотных изданий, которые сохранились в моей библиотеке, так и остались расчерченными его рукой при игре в преферанс. Ночи напролет он то играл, то репетировал с коллегами какие-то эстрадные номера. В общем, я привык засыпать под какой-нибудь жизнерадостный мотив. Без большого преувеличения можно сказать, что детство мое прошло в весьма богемной обстановке.

Мама моя надолго застряла в Испании, оставалась там почти до самого конца гражданской войны, была там переводчицей нашего главного морского представителя, занималась вывозом испанских детей и многих других, была даже ранена в ногу осколком снаряда, а затем представлена к ордену за участие в успешной операции республиканцев, в результате которой был потоплен крейсер франкистов «Балеарес». Об этом много лет спустя я прочел в книге под названием «Ленинградцы в Испании». Правда, свой орден она так и не получила, поскольку генерал Штерн, подписавший приказ о ее награждении, был вскоре расстрелян. Что же касается отца, то, несмотря на всю эту богемность, за которую его порою упрекали родственники, он, как только началась Отечественная война, имея бронь и полную возможность избежать службы в армии, ушел в июле 1941 года добровольцем на фронт. Это был поступок, с точки зрения обычной житейской логики необъяснимый, тем более что по психическому складу он был человек совершенно невоенный. Он прошел школу ускоренной подготовки офицеров-артиллеристов и через несколько месяцев стал командиром противотанкового орудия, затем

был назначен командиром батареи. Потом мы перестали получать от него письма, долгое время он считался пропавшим без вести, и только много лет спустя я получил из подольского архива справку о том, что лейтенант Скавронский погиб в феврале 1943 года в должности заместителя командира роты по политчасти. До войны он никогда даже не пытался вступить в партию. Но на фронте, видимо, вступил.

Интересно, что фамилию нашу семейное предание возводило еще к Марте Скавронской, второй жене Петра Первого. Но ведь в те времена фамилии своих владельцев получали и многие крестьяне, так что тут трудно судить, чьим потомком был мой отец. Однако я знаю точно, что моим дедом по отцу был офицер, умерший в Первую мировую войну в госпитале. Тут ведь надо учитывать, что многое тогда скрывалось, и документы уничтожались, поскольку одно только подозрение в дворянском происхождении могло довести до беды. Дед же по матери был евреем, купцом первой гильдии, владевшим ассоразработками, в общем, человеком довольно богатым. Было у него и имение под Лугой. Ради того, чтобы жить в Петербурге, ему пришлось принять православие. Однако, будучи человеком веселым, любившим вино, женщин и карты, он успел разориться еще до революции, что, наверное, помогло впоследствии моей маме. Осталась только большая квартира на Суворовском проспекте, где я и родился в 1931 году. Квартира неоднократно уплотнялась, и к моменту моего рождения у нашей семьи оставалось лишь две комнаты.

Мои первые музыкальные впечатления были связаны с тем, как отец разыгрывался на этюдах Шопена или на октавах из Полонеза ля-бемоль мажор. Уезжая в очередной раз в Испанию, мама категорически наказала отцу, чтобы он отвел меня к учительнице музыки. Но папа был человеком легкомысленным, поэтому он отвел меня к какой-то тетеньке, жившей по соседству. Муж у нее служил в оркестре флейтистом, и, наверно, поэтому отец счел, что она справится со своей задачей. Когда мама приехала и увидела, во что все это вылилось, то устроила дома страшный скандал и отвела меня к очень известному педагогу Евгении Юрьевне Нейман, которая преподавала в училище при консерватории. В общем, я закончил у нее первый класс. А мне было уже почти десять лет. Правда, тогда еще не учились лет с пяти-шести, как сейчас. Так что ничего из ряда вон в моей ситуации не было. Но тут началась война.

Нас с мамой эвакуировали в Красноярск. Но перед этим случилась целая история, потому что еще в середине июля в Ленинграде была проведена грандиозная эвакуация детей целыми школами. Нас проводжали родители, и эшелон отвез нас в город Буй, в Костромской области. Там нас поселили километрах в двадцати от станции, в деревне, в сельской школе. Мама с началом войны стала работать в очень секретной области, в радиоперехвате, она владела испанским, французским и немецким языками, слушала переговоры Мадрида с Берлином и. т. д. И вот в августе, когда началась повальная эвакуация, ее пристроили в эшелон, идущий в Красноярск. Но меня-то в Ленинграде не было, меня нужно было еще найти и привезти. А мама даже толком не знала, где я нахожусь. Бросить службу она не могла. И вот одна женщина, которая служила еще при моем деде и издавна знала наше семейство, вечно пьяненькая тетя Поля, то и дело забегавшая к нам, чтобы одолжить на выпивку, взяла у матери какой-то запас денег и продовольствия и поехала за мной. Как она туда добралась, я даже не знаю. Но она добралась и сумела как-то выкрасть меня ночью из этого лагеря. Нас же не отпускали. Потом мы с ней никак не могли попасть обратно в Ленинград. Поезда уже не ходили, шли только военные эшелоны. Пришлось даже давать телеграмму в правительство, потому что на станции скопилось много людей, которые не могли оттуда выехать. И свершилось чудо: подошел пустой поезд, и нас всех повезли в Ленинград, уже почти окруженный немцами.

Это был уже конец августа 1941 года. Нас с мамой тут же поместили в эшелон, в котором мы и жили, ожидая отправки. Кроме нас, отправки ждали еще, наверно, сотни эшелонов. Потом ночью, по какой-то обходной ветке нас все-таки вывезли через единственный сохранившийся волховской мост. И в результате мы уехали буквально за три дня до установления полной блокады Ленинграда.

Свою жизнь в Красноярске я уже помню очень хорошо. А все то, что было до этого, скорее всего, восстанавливаю по рассказам матери и других людей. Мы жили не в самом городе, а в промышленном районе. Мама устроилась работать на комбинат, выпускавший зенитные орудия. Прожили мы там два года безо всякой надежды выбраться. Помог случай. На наш завод приехал военпред, который знал маму еще по Испании. И она попросила, чтобы он в Москве сообщил, где она находится. И буквально через пару месяцев, это был уже 1943 год, пришел вызов в Москву. Маму снова взяли на работу в ГРУ

Главного морского штаба, и поэтому она стала теперь ходить в военной форме. Мы оказались в числе первых вернувшихся в столицу, где еще случались воздушные налеты. Вскоре, как только наши войска начали продвигаться в Европу, маму направили в Румынию, я же остался в Москве.

Начался новый этап в моей жизни. Я говорил, что успел перед войной окончить первый класс музыкальной школы. А моя родная тетка Элеонора Яковлевна Гринберг была в Москве довольно известным музыкальным педагогом. Ее учеником, например, был Глеб Аксельрод. Она работала в ДМШ № 26 Сокольнического района. Это была первая музыкальная школа, открывшаяся в Москве после тревожной осени 1941 года. Там был замечательный директор, собравший всех лучших педагогов, которых можно было тогда найти в Москве. К тете приходили домой ученики. У нее был кабинет с двумя роялями, который она, кстати, выделила нам с мамой для жилья, когда мы приехали из Красноярска. А днем там происходили занятия. И вот я, слушая, как ребята играют, сел как-то к роялю и стал что-то подбирать. Я за эти военные годы повзрослел, вырос, и руки стали уже довольно большими. Попробовал я играть гаммы, арпеджио, и вроде все выходило. И тетя спросила: а почему бы тебе не начать заниматься? В общем, приняли меня в третий класс этой самой школы. Был я порядочным бездельником, и массу времени проводил, как водится, во дворе с ребятами. Но выучивал все быстро, и меня сразу перевели в пятый класс, потом в седьмой. С одной стороны, это было вроде бы и лестно и говорило о каких-то способностях, но с другой стороны, настоящей школы-то я так и не получил. Была просто, что называется, эксплуатация природных ресурсов. Тетка, конечно, со мной занималась, наказывала, ругала, заставляла играть много этюдов. Любила делать по Москве доклады на тему фортепианной техники. Брала своих учеников, произносила какое-то краткое вступительное слово, а затем каждый из нас играл по десять-пятнадцать этюдов. Главный упор она делала на крепость и беглость пальцев. На все ее классные вечера приходил Аксельрод, который там зачастую и играл. Нашим куратором был Леонид Ройзман, который являлся тогда ассистентом Григория Гинзбурга в консерватории.

А потом возникла опять некая критическая ситуация. Внезапно моя тетка умерла, и мне опять стало негде жить. Вызвали маму, которая была вынуждена забрать меня к себе. Таким образом, году в 1946

я оказался уже в Бухаресте. Это было довольно любопытное время, поскольку мы там застали еще короля Михая, и маме доводилось на официальных балах даже танцевать с румынским монархом. Официально она работала в Союзной контрольной комиссии, а неофициально, как и прежде, в разведке. Мама была очень занята, все время куда-то ездила. Иногда брала меня с собой для маскировки своей деятельности. Наверное, она была самой светской из всех советских дам в тогдашнем Бухаресте. Это объяснялось, в частности, тем, что в молодости она закончила Вагановское училище в Ленинграде, но профессиональной балериной стать не смогла из-за врожденной болезни сердца.

Мама меня поселила в ту же гостиницу, где жила сама, и поставила к нам в номер пианино. Потом мама познакомилась с Флорикой Музическу, у которой когда-то занимался Дину Липатти, и попросила, чтобы та занималась со мной. В Румынии было тогда довольно голодно, и я помню, что на каждый урок я приносил своей учительнице какие-то продукты. Я был уже технически довольно крепким, хотя в музыкальном отношении оставался весьма неразвитым. Хотя, надо сказать, что тетка водила меня на концерты, так что я кое-что успел в Москве послушать. При этом, честно говоря, играть во дворе с ребятами мне было куда интереснее. Главное, не было отца, который мог бы меня как-то приструнить. В Бухаресте, где мать пропала по целым дням на работе, я был сам себе хозяин. Работала русская школа, и у меня было достаточно друзей среди наших ребят. Со мной в одном классе учился, например, Марат Баглай — впоследствии председатель Верховного суда.

Общаясь я с Музическу на смеси музыкальных терминов, английских, французских, немецких слов, потому что румынского языка я не знал. Она как-то сказала мне: «Всякий повар пирожки печет по своему. Я хочу тебя испечь по своему рецепту». И посадила меня за упражнения на неподвижность руки. И это уже после того, как я до этого в Москве лихо шпарил октавные этюды Кобылянского, играл *Perpetuum mobile* Вебера в обработке Михайловского (с усложненной партией левой руки) и тому подобные вещи. А она меня стала перучивать по старому рецепту: монетка на кисти, которую вспоминает в своих мемуарах Артур Шнабель, рассказывая о своих занятиях с Есиповой. Причем надо было мыслить каждый подъем пальца от плеча. Она, конечно, этим добивалась определенных результатов.

И, правда, не соприкасался с другими ее учениками, потому что занимался частным образом у нее на дому.

В общем, год прошел ни шатко, ни валко. И надо было принимать решение и поступать в тамошнюю консерваторию. Сыграл я экзамен, хотя играть мне стало неудобно, потому что ее метод блокировал меня и стеснял, а она неукоснительно требовала выполнения своих указаний.

Мама наняла мне аспирантку из консерватории, уроженку Кишинева, прекрасно говорившую по-русски, чтобы та контролировала как-то мои домашние занятия и подготовила меня к поступлению в консерваторию. В общем, осенью 1947 года я поступил в Бухарестскую консерваторию. Но через две недели пришел приказ закрыть Союзную контрольную комиссию, и мы с мамой уехали из Бухареста и зимой 1947 года оказались снова в Москве. Потом мама возвратилась опять в Бухарест, уже под другой «крышей», а я переехал жить к другой тетке. И эта ситуация бедного родственника действовала угнетающе на мое самолюбие. Тем более, что после консерватории мне пришлось пойти снова в свою старую школу, опять в седьмой класс. Мама была далеко, посоветоваться было не с кем, и тогда я вдруг принял решение поехать в Ленинград, где жил мой двоюродный брат. Поскольку мама работала в таком солидном учреждении, квартира наша была на брони, и там жила старая компаньонка моей покойной бабушки, которая пережила всю блокаду и, в общем, сберегла нам обстановку и рояль. Там хранились и некоторые вещи, которые напоминали мне отца. В этой квартире я не был с 1941 года.

Мой брат жил в интернате при музыкальной школе-десятилетке. Я его пришел навестить и впервые попал в атмосферу серьезного музицирования. Все это произвело на меня такое сильное впечатление, что я принял решение туда поступить. И тут я вспомнил, что педагог десятилетки Григорий Михайлович Бузе был когда-то учеником моего отца. Иду к нему. Он спрашивает: «Боже, а где папа?» — «Папа погиб на фронте». — «А ты играешь?» — «Да вот играю». Ну, он тут же собрал какую-то комиссию, я играл им. И они пообещали меня взять сразу в восьмой класс. А это ведь ЦМШ, там дети играют концерты Рахманинова, этюды Шопена и т. д. А для меня все это пока нечто несбыточное, невозможное. И я, вдруг осознав свою беспечность и решив себя переломить, попросил поселить меня в интернат, чтобы окунуться в эту атмосферу музыкальных трудов. Меня отвели

к Савшинскому. Кстати, я недавно вернулся из Петербурга, где отмечалось 110-летие со дня его рождения. Я там играл, было много приятных воспоминаний, в общем, чувствовалось, что память о нем жива до сих пор. Кроме того, я выяснил, что на сегодняшний день я, видимо, являюсь старейшим из ныне живущих его учеников. Вообще мои столь печально прервавшиеся в свое время связи с родным городом, можно сказать, за последние годы полностью восстановились; меня туда уже два года подряд приглашают туда в качестве председателя Госкомиссии. Ясно, что это приятно и почетно само по себе, но в своем родном городе приятно вдвойне.

Итак, с января 1948 года я оказался в классе Савшинского. Но в моей жизни, как видно, ничего не бывает абсолютно гладко. За полгода до окончания, в январе 1950 года, в разгар «борьбы с космополитизмом» Савшинского увольняют из консерватории и десятилетки. Со мной тогда учились Сергей Слонимский и Яков Гельфанд. Они перешли в класс к ассистентке Савшинского Александре Яковлевне Жуковской, а я пошел к Лие Ильиничне Зелихман, воспитаннице того же профессора, замечательному человеку и музыканту, жене Моисея Яковлевича Хальфина и, кстати, будущему первому педагогу Григория Соколова. Она начала со мной заниматься по-другому, нежели Савшинский, который был все-таки немного педант, попыталась обнаружить во мне какие-то неведомые мне доселе лирические стороны, хотя это было довольно трудно. Играл я у нее Третью балладу Шопена, Двадцать седьмую сонату Бетховена, си-бемоль-минорную Прелюдию и фугу Баха (из первого тома «Хорошо темперированного клавира»), Первый концерт Глазунова — в общем, она подготовила меня к диплому.

А потом случилось так, что меня не приняли в Ленинградскую консерваторию. Консерваторская комиссия принимала у нас в десятилетке экзамены, вот они меня и забрали. Дело в том, что Павел Васильевич Серебряков, тогдашний молодой директор, возглавлявший, кстати, всю кампанию по увольнению Савшинского и других, еще в юности невзлюбил моего отца (с которым когда-то учился) просто за то, что тот был талантливый бездельник, которому все легко давалось, а ему нет, — сам Серебряков был скорее такой честный трудяга. Вот он на экзамене и стал говорить, что, мол, вы видите, это же типичный Гриша Скавронский, сын пошел в отца, скорее всего будет тоже играть всякие эстрадные пошлости и т. д. А защитить меня было некому, Савшинского ведь изгнали, а другие были напуганы и молчали.

Конечно, это был страшный удар для меня. Я был в полном отчаянии. Мне тогда очень помог знаменитый режиссер Фридрих Эрмлер, с сыном которого я одно время учился. Он сказал мне: «Знаете, я уверен, что человек вашего склада и ваших способностей не должен скисать и впадать в малодушие. Я уверен, что вы многого добьетесь в жизни». Меня эти слова как-то подкрепили и я написал письмо Аксельроду в Москву, памятуя, что Ройзман обещал меня когда-то изять к себе в класс. Он отвечает: «Приезжай, я отведу тебя к Гинзбургу». Я приехал, и он отвел меня к Григорию Романовичу домой. И тот меня абсолютно очаровал своей простотой и приветливостью. Я сыграл ему свою программу. Он просто сказал: «Приезжай, поступай». И я все удачно сдал и был принят в Московскую консерваторию. К тому времени мама вышла замуж за военного моряка, и они с мужем переехали жить в Одессу. А мне, в результате каких-то сложных разменов, досталась восьмиметровая комната на Садово-Карстной улице. Окно выходило в темный двор, где никогда не было солнца. В эти восемь метров впихнули рояль, переделали диван, чтобы у него поднималась спинка, как в вагоне, и я как-то втискивался на табуретке между подоконником и роялем, чтобы заниматься. Я прожил в этой комнате семнадцать лет, зимой и летом обдуваемый из окна.

Так вот, осенью 1950 года приезжаю в Москву уже к началу занятий, а Гинзбург говорит: «Слушай, ты понравился на вступительном экзамене старику (то есть Александру Борисовичу Гольденвейзеру), он тебя взял». Новый поворот в судьбе! И вся моя жизнь состояла из таких неожиданных углов и поворотов. Я попадаю в атмосферу такого, что ли, богопочитания. Вокруг меня роскошные молодые пианисты — Лялик Берман, Делик Башкиров, Митя Паперно. У Гольденвейзера было два ассистента — Людмила Сосина и Лия Левинсон. Все вроде замечательно, но мне не нравилась сама атмосфера. То есть эта атмосфера была, положим, полезной для такого вулканического темперамента, который был у Башкирова, и ему, возможно, как раз и нужны были некие жесткие рамки, меня же в то время надо было, наоборот, «раскачивать». В общем, я стал избегать уроков, и, в конце концов, Гольденвейзер потерял ко мне интерес, меня «обменяли» на какую-то студентку, и я попал все-таки в класс к Гинзбургу.

Последующие два года я просто молился на Григория Романовича и стал, наверно, бóльшим гинзбургианцем, чем он сам. Подражал

ему в каждом движении, в каждой фразе. На втором курсе уже играл двенадцать этюдов Шопена, на третьем — остальные двенадцать. И здесь со мной рядом были очень сильные пианисты — Сережа Доренский, Игорь Чернышев. Доренский тогда выделялся своим пианизмом, у него были невероятно мягкие и гибкие руки, очень пластичные. Замечательно играл «Кампанеллу», например. Он тоже очень подражал Гинзбургу в его неспешной, можно сказать, повествовательной манере высказывания. Играл все в таком, что ли, изысканно-салонном ключе. Помню, как он сыграл у Гинзбурга Тридцать первую и Тридцать вторую сонаты Бетховена, затем Рапсодию на тему Паганини, с которой он потом блеснул на конкурсе в Бразилии. Самым же талантливым у нас в классе считался Игорь Чернышев, которого прочили чуть ли не в нового Софроницкого. На первом курсе он так сыграл «Карнавал» Шумана, что до сих пор те, кто присутствовал тогда на классном вечере, вспоминают это исполнение. Надо сказать, что гинзбурговская манера ему мало подходила — он был такой романтичный, анархичный, своевольный, но он не ушел от Гинзбурга, и это, наверное, повредило ему впоследствии. Мне кажется, что профессор загубил его своей дисциплиной и упорядоченностью. И не то чтобы Гинзбург очень настаивал и давил, но он так убедительно и хорошо показывал, что нельзя было не проникнуться этим.

В общем, после полутора-двух лет влюбленности и подражания я вдруг начал ощущать, что со мной происходит что-то странное. Дело в том, что Гинзбург очень увлекался в своей педагогике технологией и всеми приемами, связанными с удобством исполнения. Его умение решать трудные виртуозные проблемы граничило с искусством фокусника. Я, впрочем, уже об этом рассказывал в своей статье в сборнике, посвященном его памяти*. Это был абсолютно точный анализ пианистического движения, преодоления трудностей путем экономии усилий. Например, путем иной группировки звуков, иной аппликатуры, иного поворота кисти. Культивировались очень подвижная кисть, подвижный и гибкий локоть, все должно было быть удобно. Он не требовал силовой игры. Убеждал нас, что сам когда-то потратил слишком много времени даром на чисто механический, то есть без анализа, тренаж. Советовал работать и без инструмента, чисто умозрительно. Аналитиком он был замечательным, все мог и пока-

* См. Гинзбург Г. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1984.

зять и объяснить. Например, спрашивает: почему ты играешь скачки с первого пальца, когда лучше со второго?

Царила полнейшая целесообразность всех пианистических движений. Нужно было как можно больше соприкасаться с клавиатурой, ласкать ее, а не бить сверху. И это, кстати, осталось у меня на всю жизнь. С другой стороны, образными подтекстами, всем, что связано с воображением, с фантазией, Гинзбург не увлекался. У него, одаренного от природы теплым лирическим нутром, все получалось в этом плане как бы само собой. И случилось так, что в какой-то момент как раз эта точность, закругленность и, что самое главное, предсказуемость его интонации начали вызывать во мне какой-то дикий протест. Отношения наши, естественно, осложнились. И, тем не менее, позднее, при прощании он сказал мне следующее: те двое (он имел в виду Доренского и Аксельрода) похожи на меня как две капли воды, а ты — сохранил свое лицо. Такое напутствие дорогого стоит!

Но до этого я на какое-то время настолько увлекся его системой, что забыл обо всем остальном. И когда впоследствии возникли новые художественные задачи, я вдруг сообразил, что могу какую-то мелодию сыграть только так, как это показывал Гинзбург, с теми же артикуляционными особенностями, с тем же *rubato*, с тем же изяществом и т. д. И вдруг я понял, что сам от себя не могу даже слова сказать. И получалось, что он, например, показывает мне: вот видишь, какая красивая фраза? А меня уже воротит от этой красоты и объективности. Моя игра имела вид некой законченности, которая была на самом деле фикцией. В игре же самого Григория Романовича была настоящая законченность, но в тех копиях, которые он порождал, это было уже чем-то совсем иным, малозначительным.

Подобный же кризис был и у Игоря Чернышева, невероятно талантливый пианист, который учился у него еще в десятилетке. Когда все разложено по полочкам, это в каком-то смысле убивает инициативу, делает ее ненужной. Хотя другие, например Доренский, Аксельрод, чувствовали себя в этой атмосфере очень комфортно. Наверно, тогда я во всем этом еще не мог самостоятельно разобраться, отделить, так сказать, зерна от плевел, и только спустя лет двадцать смог что-то систематизировать и уразуметь. А в то далекое время я просто запутался в разносторонних влияниях, которые на меня оказывали мои учителя. Ведь Гинзбург был уже моим восьмым педагогом! Справедливости ради надо сказать, что он сам осознавал огра-

ниченность своей педагогики. Был очень терпелив и не устраивал скандалов даже тогда, когда я не ходил к нему по несколько месяцев. Поэтому я и не мог от него совсем уйти.

Когда пришло время поступать в аспирантуру, сложилась ситуация, что от Гинзбурга идут сразу трое: Доренский, Чернышев и я. Но они свои, а я все-таки пришлый. В общем, мне не дают рекомендации. Надо подписывать распределение, куда-то ехать, как тогда было принято. А так случилось, что я перед этим выиграл консерваторский конкурс на лучшее исполнение ми-бемоль-мажорного Концерта Листа и весной сыграл этот Концерт в Большом зале консерватории с каким-то дирижером-дипломником. Довольно лихо играл. А в зале случайно присутствовал Александр Васильевич Свешников, который услышал, как я играю. На следующий день встречает меня Гинзбург и рассказывает, как он зашел к Николаеву (тогдашнему проректору), и вдруг входит Свешников и говорит: «Здорово вчера этот Скавронский сыграл Концерт Листа. А его почему-то не берут в аспирантуру. Почему у нас такое происходит?» Короче говоря, мне дали дополнительное место. В общем, поступил я в аспирантуру и остался в классе у Гинзбурга.

А до этого был такой период, когда я как-то разочаровался сам в себе и обратился к Якову Владимировичу Флиеру; он и помог мне вылезти из этого состояния. Дело в том, что он был редактором консерваторской газеты, а я его помощником. У меня в то время не было ни малейшего журналистского опыта, и я совершенно не умел выражать свои мысли на бумаге. В общем, я просто просил Флиера наговаривать мне материалы для моих статей. Постепенно возникли дружеские отношения. Он был человеком необычайно сердечным и теплым. Вокруг него всегда ощущалась волна доброжелательного отношения.

Мне частенько случалось бывать у него дома. Я бы не решился, конечно, назвать его своим другом — он был уже профессором, — но у нас все-таки сложились неформальные отношения. И вот однажды мы сидим у него, играем в шахматы, его жена собирает на стол, и тут входит Гинзбург. Спрашивается, что делает его студент у другого профессора? Ситуация, прямо скажем, деликатная. Ну, я как-то справился со своим смущением, удачно разобрал какой-то шахматный этюд, — в общем, у нас возникла общая тема для разговора. После этого провожаю Гинзбурга домой, а он ни звука о происшедшем,

только спрашивает о моих впечатлениях от «этого замечательного человека» (он имел в виду Флиера). Такой вот выдержанный и деликатный был человек. В свое время они с Флиером были очень дружны, несмотря на разницу в возрасте. В то время Флиер не выступал из-за болезни пальца, и Гинзбург все нам рассказывал, какой это выдающийся, даже гениальный пианист. Флиер не играл лет десять, и я присутствовал на его первом выступлении после долгого перерыва, в 1959 году. Он играл Сонату Брамса фа минор, потом они с Гинзбургом сыграли цикл Венгерских танцев на двух роялях.

Так вот, я обратился к Флиеру, мол, вроде все могу на рояле, но не знаю, о чем я играю. Помогите! Тот говорит: «Первый раз в жизни сталкиваюсь с таким случаем. Обычно приходят и говорят: я так все хорошо чувствую, а сыграть не могу». И он со мной совершенно бескорыстно позанимался Шопеном — балладой, мазурками. Это были совершенно пламенные уроки, иначе не скажешь. Грандиозная эманация тепла, огня, темперамента. Он садился и из под пальцев лилось прямо расплавленное золото звука. И много массы, объема. (А Гинзбург ведь весовую, массивную игру вообще отрицал). С другой стороны, Флиер о технологии даже не говорил, хотя виртуоз был огромный. Речь шла о звуке, о фразе, об образе. Говорил про Мазурку ля минор, что это ковыляет калека, несчастный, брошенный. И сразу возникало другое ощущение. Да и школа была тоже другая: высокая кисть и пальцы, слегка подогнутые внутрь. Странно, но при этом все прекрасно получалось.

Гинзбург начал замечать, что я заиграл как-то иначе. Стал все-таки нервничать. Брал за руку и вел к Фейнбергу. Сам вел! Говорил: «Вот в его классе ты получишь то, чего тебе не хватает у меня». Сейчас такой поступок — вещь абсолютно нереальная. Но у Фейнберга мне было все непонятно, в первую очередь технология — он играл все за счет чрезвычайно подвижной кисти и локтя. Помню, как он мне показывал начало сонаты Бетховена, которую я должен был играть на конкурсе в Праге, все делал как бы локтем. А мне это было совсем неудобно.

В 1956 году, готовясь к пражскому конкурсу, я познакомился с Марией Израилевной Гринберг. Я стал заниматься у нее дома частным образом и был абсолютно очарован ее и человеческим и музыкантским существом, таким глубоким, таким содержательным. По своему мышлению она была настоящей аристократкой духа. Гинз-

бург, например, коллекционировал электрические бритвы, увлекался машинами и т. п., а тут была сплошная духовность. Мария Израилевна много страдала в жизни, и в ее музицировании это, конечно, отразилось. Тут впервые я понял, что такое настоящее интонирование на рояле, передающее то или иное состояние души. Притом говорила она мало и вообще говорить особенно не любила, просто садилась и показывала. Мы прошли с ней Сонату Моцарта ля мажор, что-то еще. И в меня постепенно начала проникать совсем другая музыкальная сущность. Другие, учившиеся, например, у Нейгауза, получали это систематически и формировались как личности естественным путем. Я, кстати, тоже сиживал у него в классе и помню всю эту атмосферу. Несколько раз играл на его открытых уроках, хотя мне было трудно тогда понять его замечания.

Конкурс состоялся в 1957 году. Первый успех, первая премия (которую я разделил с Антоном Гинзбургом). А в следующем году я должен был участвовать в Первом конкурсе имени Чайковского, с которым у меня связаны самые тяжелые воспоминания. Началось все с того, что в феврале 1958 года из класса Нейгауза забрали рояль и перевезли в Серебряный Бор в дом отдыха Большого театра, причем поставили его в неотапливаемый тамбур столовой. И я сидел в зимней шапке, в шубе, а рядом стоял такой тигель, в котором в музыкальной мастерской консерватории обычно плавил свинец. Я играл, мерз, а за стенкой стучали вилками, обедали и ужинали обитатели Дома отдыха. В общем, все вроде бы обеспечили, но как-то ужасно непутево. С марта месяца все участники будущего конкурса переехали готовиться в Рузу. У меня был финский домик. Утром, когда я вставал, там было 8–9 градусов тепла. Потом натапливали печку докрасна. Сажусь заниматься: в комнате жарко, а стены промерзшие. Сижу потный, а сзади отдает морозом. На этой почве я получил переохлаждение и жуткие боли в спине. Ничьего злого умысла здесь не было, просто никто не предполагал, что в марте может быть до 30 градусов мороза. Я пошел к медсестре, она мне сделала новокаиновую блокаду. Но мне становилось все хуже и хуже, я прекратил заниматься.

В начале мая открылся сначала конкурс скрипачей. Все наши разъехались по гастролям обыгрывать свои программы, а я не мог даже подойти к инструменту. По тайному предварительному раскладу, который существовал в определенных инстанциях, мне было отведено IV место. Первая премия предназначалась Леве Власенко,

затем шел Ньюма Штаркман, затем кто-то еще. Как лауреат Первой премии в Праге я имел право играть сразу на втором туре. И вот я заболел, а никто мне не верит. Говорят: «Ты что, испугался, играть не хочешь?» Друзья меня отвели к знаменитой массажистке Марине Николаевне Смертиной. Она осмотрела меня и только головой покачала. А у меня и со стороны спины, и со стороны руки такие, что ли, две фасолины вздулись, жесткие как камни. Это были какие-то мышечные спазмы. Она говорит: «Я не могу за вас браться. Это должно вызвать реакцию, вы же на стенку лезть начнете от боли». И действительно, сначала было ужасно больно, все распухло. А таких реакций должно было быть три. Причем третья реакция наступает на двадцать восьмой день. За четыре дня до выхода на сцену я начинаю заниматься. Меня вызывает Гинзбург. А Флиер с Власенко каждый день, конечно, занимался по многу часов. Ко всем приезжают педагоги. А ко мне Гинзбург в Рузу приехал только один раз. Причем без предупреждения, так что я ему даже не смог заказать постельного белья. Так он и ночевал без постельного белья.

Там возникла еще одна забавная ситуация, связанная с тем, что на роль руководителей Штаркмана претендовали сразу двое: Мария Израилевна и Яков Исаакович Мильштейн. И тот, и другая считали себя его педагогами. А он уже к тому времени был знаменитым пианистом, всюду ездил, играл. А Мария Израилевна оставалась одна на его даче, и ей было неуютно одной, даже страшновато. И она попросила разрешения ночевать на моей даче. Три комнаты ведь стояли пустые. Я говорю: «Конечно, Мария Израилевна, только у меня подушки нет». И вот, представляете себе, великая пианистка Мария Гринберг по вечерам крадется вдоль забора с подушкой подмышкой на мою дачу ночевать. Приходит и говорит: «Алеша, вы знаете, я, наконец, поняла, как надо в Четвертой балладе играть первую страницу». И начинала мне напевать тему баллады. Это было так трогательно.

Когда на первом туре сыграл Клиберн, и стало понятно, каков уровень конкурса, я решил, что буду играть во что бы то ни стало. В итоге я вышел на сцену как на заклятие — необыгранный, недолеченный, измученный. На ватных ногах, с пальцами, которые меня не слушались. В Мефисто-вальсе меня понесло в таком темпе, в каком никогда ни до, ни после я его не играл. В результате все-таки получил «Почетный диплом лауреата», который, однако, сыграл более важную роль в моей жизни, чем Первая премия в Праге. Но свое начальство я глу-

боко разочаровал: обо мне говорили, мол, ему рояль персональный привезли, а он вот так себя повел... Ни на какой другой конкурс меня больше не посылали. Я устроился на работу в Москонцерт и начал ездить по стране. Играл во всех крупных залах, включая БЗК и Большой зал филармонии в Ленинграде. И тут произошла последняя и решающая встреча, которая в чем-то завершила мое формирование как музыканта. Я имею в виду встречу с Борисом Моисеевичем Берлиным.

Дело было так. Марина Николаевна Смертина, которая мне так помогла перед конкурсом, всю жизнь лечила Бориса Моисеевича. У него все мышцы были в узлах из-за жуткого диабета. Сеансы происходили в довольно колоритной обстановке, поскольку на этих сеансах обильно звучала, как теперь говорят, ненормативная лексика (я сам был тому свидетель). Она была, кстати, мыслящей женщиной, посмотрела, как у меня поставлены руки и говорит: «Все, что с тобой случилось, связано с тем, что ты что-то неправильно делаешь». И вот она-то и посоветовала мне обратиться к Берлину, сказав, что он очень многим помог исправить постановку рук. А я уже лауреат, выступающий артист. В общем, я ему что-то сыграл из своего концертного репертуара. И тогда он мне сказал, что, в сущности, я еще абсолютное г..., что я ничего в музыке не понимаю. Все это произносилось на весьма повышенных тонах: «Ты же звука не слышишь! У тебя же рояль не звучит!» Я это проглотил, хотя и обозлился. И все-таки решил попробовать позаниматься с ним частным образом. Известно, что Марию Израилевну называли за глаза «подпольная аспирантура». Подобная же слава была и у Берлина. Он, в прошлом первый ассистент Игумнова, был до войны одним из популярных педагогов Московской консерватории. Когда-то в молодости он работал тапером в кино, сочинял музыку, — в общем, про него много интересного рассказывали. Теперь я считаю, что то, что я к нему пошел, было одним из самых умных шагов в моей жизни, потому что он мне не только освободил плечи и руки (изменяя, и довольно сильно, мою посадку за роялем), но еще и открыл для меня совершенно другие сферы звучания, многое дал в области педали и т. д.

Начал он со мной со своей знаменитой «кукушки» — упражнения из двух нот, где требовалось «поймать хвост кукушки», то есть поймать конец угасающей первой ноты и в этот момент нажать вторую. Я попробовал, и у меня сначала ничего не получилось. Потом он показал другие упражнения — у него был их целый комплекс. Затем на-

чал заниматься посадкой и плечами. К счастью, во мне не было зашоренности, я был открыт для нового и воспринимал все это с интересом и пользой для себя. Он очень любил привлекать образное содержание. Любил, кстати, любой музыке придавать трагическую окраску, хотя сам был человек очень жизнелюбивый. «Только не обиденно!» — это было его любимое выражение. Длинный звук, длинная нота, расслоение музыкальной ткани, когда одно звучит на фоне другого, протянутость звука — все это его очень интересовало. Он затронул такие сферы, какие не затрагивал ни один из моих предыдущих педагогов, включая Марию Израилевну.

Надо сказать, что попал я к нему хоть и поздно по возрасту, но очень вовремя. В юности он бы меня просто раздавил. Я уже умел отбирать и не стал подражать ему, как это делали многие его ученики. Тем более, что я тогда уезжал в длительные поездки по двадцать-тридцать концертов, где все приходило в какую-то норму, и преувеличения, если они были, стирались. Потом я снова шел к нему, он меня опять накачивал, я вновь все это проверял на публике. Конечно, в нем было много апломба, но, с другой стороны, было верное ощущение того, что он знает нечто такое, что другим недоступно. И одно смешивалось с другим. Поэтому его собственным ученикам было нелегко.

Помню, на очередном дне рождения у Берлина мы сидели рядом с Александром Львовичем Иохелесом, с которым мы иногда пересекались на гастролях. И он говорит: «Какой ты молодец, что пришел к нему. Есть вещи, которые он знает как никто». Это было сказано между двумя рюмками. Они, кстати, оба были игумновцы. В тот раз он подарил Берлину портрет Листа, который потом висел у Бориса Моисевича над роялем. А я ему привез из Варшавы слепок руки Шопена.

В последние годы, спустя много времени, я вновь начал возвращаться к тем ценностям, которые получил от него. И когда мне говорили после концертов, что моя манера совершенно не похожа на манеру Гинзбурга, меня это очень радовало. Все обернулось поисками самого себя в музыке. А это, наверное, самое важное, что должно произойти в жизни музыканта. Так получилось, что возвращение в себе чего-то самостоятельного произошло у меня гораздо позже, чем это обычно бывает. Я думаю, окончательно это случилось лет в пятьдесят, не раньше. Только тогда я почувствовал, что могу полностью играть, что называется, «от себя».

Очень, кстати, мне помогла и моя работа в жанре «Бесед у рояля», которую я практиковал во время своих гастролей по Союзу. В шестидесятые годы на телевидении у Элеоноры Беляевой в ее «Музыкальном киоске» родилась идея таких бесед музыкантов за своим инструментом. Многие участвовали в этом: Бахчиев, Власенко, Горностаева, даже один раз Оборин. В числе приглашенных на эту передачу был и я. Потом постепенно выделились люди, у которых это легче получалось. Надо было весь текст написать и запомнить, а это для пианиста обычно не так легко. У меня это вдруг пошло. Я себя чувствовал в этой роли очень комфортно, несмотря на то, что это был прямой эфир. Часовая передача по первой программе. Потом, правда, переместили на вторую, а потом и на четвертую. А наш худрук Москонцерта Кильчевский, прослушав однажды одну мою «беседу», предложил мне использовать такую форму в моих поездках. Я поехал на Дальний Восток. 34 концерта. И это был полный фурор. Я рассказывал о четырех балладах Шопена, потом играл и имел грандиозный успех. Всюду аншлаги. Пошли благодарственные письма в Министерство культуры. Меня вызвал Станислав Лушин, начальник управления музыкальных учреждений, и сказал: «Поток писем идет, так ты сделай так, чтобы не только ты этим занимался. Музыкальное просвещение — это же государственное дело».

Потом я понял и опасности такого рода просветительства: исполнение превращалось в иллюстрацию твоего собственного текста. С другой стороны, возьмем такой жанр, как лекция-концерт. Лектор говорит одно, а пианист играет совсем иначе, одно с другим не вяжется. А тут все-таки больше единства. В общем, увлекся этим делом. У меня были, конечно, и традиционные поездки, например выступления с оркестром, но были и специально задуманные по такому плану.

Потом этим начали заниматься и струнники — Семен Снитковский, Лев Евграфов, Евгений Альтман, Роза Файн, Рафаил Соболевский. Материально человек тут ничего не выигрывал, это считалось за обычный сольный концерт. Но при нормировании поездок возникло некое противоречие, потому что те, кто умел делать такие вещи, стали зарабатывать вдвое больше, чем те, кто не умел. Просто тем, кто умел, давали больше концертов. Причем могли послать куда угодно. Однажды даже я играл в «зоне». Но это было потом. А сначала мне давали центральные филармонические площадки. На афише

значилось: «Беседы у рояля. Играет и рассказывает такой-то». Позднее этим много занимались Вера Горностаева, Дмитрий Благой, Дмитрий Паперно, Маргарита Федорова, да и Наум Штаркман тоже. Я считал себя первооткрывателем этого жанра, хотя мне говорили, что еще до войны что-то подобное делал Владимир Архангельский (впоследствии ассистент Софроницкого), ставивший рояль на грузовик и разъезжавший по колхозам.

Все это разворачивалось в середине шестидесятых годов. Я даже написал статью. Она называлась в духе того времени: «Больше инициативы и заинтересованности». Ее напечатали в «Советской музыке». Я там подводил итоги своей деятельности, подчеркивал значение расширения демократической аудитории, концертной активности, которое действительно тогда происходило. Появились новые филармонии, кое-где новые инструменты. А в гостиницах даже появилась горячая вода. Короче говоря, «процесс пошел». Но потом начались интриги, стали прижимать, кому-то не понравилось, что у меня много концертов... Мы сговорились вчетвером (со Снитковским, Бахчиевым и Альтманом) и устроили абонемент в музыкальных школах. Например в Пермской области. Я первый там проехал по школам и посмотрел, где есть приличные залы и инструменты. И мы делали такой абонемент по всем школам. И дети в Пермской области слышали таких музыкантов, каких и в Московской области не бывало. А потом в городе Чайковском Кабалевский открыл свой фестиваль. Для меня это все было и своего рода самовоспитанием. Я учился формулировать свое понимание и отношение к производству. Это мне очень пригодилось, когда позднее я занялся педагогикой. Приходилось и читать кое-что. Давал, конечно, и массу открытых уроков, за которые никто не платил.

Я забыл рассказать, что еще до «Бесед у рояля» была форма, концерта, которая называлась ЖТМ («Жизнь и творчество музыканта»). Писался квалифицированный текст, который читался профессиональным чтецом. Ездил передвижная выставка, скажем, посвященная Шопену, а я, после выступления чтеца, играл свою программу. Это мы возили в Тбилиси и по всему Югу. С нами даже настройщика посылали. Принималось тоже прекрасно.

В какой-то момент я увлекся идеями Кабалевского, познакомившись с его системой в эстетической комиссии СК СССР (там же, кстати, я встретился и со своей женой Изабеллой Рафаэловной, кото-

рая работала в этой комиссии). Потом был первый фестиваль детского искусства в пионерском лагере «Орленок» в Крыму. Кабалевский пригласил меня в жюри этого фестиваля. Он разработал свою программу для классов с первого по седьмой, и сам семь лет этим занимался. Я подумал: почему я не могу сделать что-то подобное? И придумал программы для восьмых-десятых классов. Все строилось на трех «китах» Кабалевского: песня, танец и марш.

Во Владимирской филармонии был большой энтузиаст-администратор, который очень хотел, чтобы в школах обязательно звучала музыка. Я предложил все это директору филармонии и тот согласился. И вот два года я работал по школам. Я взял десять школ, то есть примерно третью часть всех школ города, и приезжал туда шесть раз в году, каждый раз с новой темой. Работал в форме бесед у рояля. И там, где был приличный инструмент и хороший завуч по внешкольной работе, это превращалось в прекрасные уроки.

В общем, я был тогда очень увлечен идеями такого просветительства. Потом педагоги мне говорили, что после моих приездов они имеют дело совсем с другими детьми. Все было прекрасно. Но это ужасно выматывало мои силы. Было так трудно уезжать на неделю в один город. Вставать в пять утра на электричку и в тот же день уже выступать, то есть проводить урок. К тому же некоторые школы были жуткие. Особенно с десятиклассниками было трудно — тут у меня были свои приемы для расположения аудитории. И хотя все это шло помимо Москонцерта, все равно кто-то был недоволен. Надо сказать, у меня в жизни был тогда трудный период, надо было зарабатывать деньги, а я занялся этим святым делом, притом что меня все равно упрекали за перевыполнение плана концертов. Мне говорили: у тебя уже 160%! Кабалевский, надо сказать, меня очень поддерживал. Ну, в общем, я продержался два года, искалечил руки на этих жутких пианино, причем обязательно требовали в конце полонез Огинского!

К этому же примерно периоду моей жизни относится и знакомство с выдающимся критиком и теоретиком исполнительства Давидом Абрамовичем Рабиновичем. Познакомился я с ним на заседаниях клуба, который много лет вел и ведет до сих пор Григорий Самуилович Фрид. До этого я тоже его немного знал через Гинзбурга, были какие-то разговоры о нем, о его нелегкой судьбе существовало много рассказов, к тому же он был очень яркой личностью. Давид Абрамо-

вич бывал на наших классных вечерах. Надо сказать, что Григорий Романович относился к нему и к его теориям без особенного почтения. Как-то он рассказал об одном случае, происшедшем еще перед войной, в пору грандиозных триумфов Флиера. Слава его была столь велика, что один из известных художников написал на него дружеский шарж, на котором он был изображен с тремя руками, что должно было охарактеризовать его грандиозные пианистические возможности. Рабинович же в одной из своих статей покритиковал Флиера, и тот при встрече сказал ему следующее: «Вот мы с вами оба ученики Игумнова. Я стал лауреатом, потом начал концерттировать, потом стал профессором. А у вас не получилось ни то, ни другое, ни третье. Тем не менее, вы считаете себя вправе меня учить, как надо играть на рояле». И Гинзбург разделял точку зрения Флиера.

Однажды Рабинович опубликовал в «Советской музыке» статью о трех исполнителях: Игоре Жукове, Эдуарде Миансарове и обо мне. Он нас поместил в одну рубрику, подчеркнув, что мы все трое сильны технически, но в музыкально-образном плане пока очень уязвимы, особенно я. Тут я его, честно говоря, очень невзлюбил. Мне казалось, что я уже зрелый пианист. А его фамилия в то время была для меня нарицательным наименованием такого злого критика, который бывает совершенно несправедлив к тому, о ком пишет. Хотя потом выяснилось, что он во многом был прав. Вообще это было написано резко, ведь молодого музыканта можно и нужно критиковать, но стоит отметить и какие-то сильные его стороны, а тут все свелось, в общем, к одному негативу. Когда он писал, что у меня октавы трещат, а пассажи свистят, то вроде бы это было положительной моей чертой, но получалось, что о музыке тут речь даже и не идет. Я, конечно, переживал, но что делать? Тем более, что я имел успех на своих гастролях и мог особенного внимания на такую критику и не обращать.

Спустя несколько лет меня пригласил молодежный музыкальный клуб, в работе которого Рабинович принимал самое активное участие. Фрид как-то услышал по радио какие-то мои записи, по-моему, шопеновские. На него это произвело, видимо, приятное впечатление, и он решил меня туда пригласить. Согласно традиции клуба, на сцене сидел весь актив, в том числе и Рабинович. В тот вечер речь шла о Шопене. Я довольно много играл. И тут Давид Абрамович вдруг очень расположился ко мне. Во время игры я услышал его громкоподобный шепот, обращенный к кому-то из коллег на сцене: «А хо-

рошо!» (В это время я где-то удачно сделал кульминацию. Получилось как-то вольно, широко, и ему, видимо, понравилось). И тут же последовало приглашение к нему домой. Мол, не хотел ли бы я что-нибудь послушать, у него есть интересные записи и т. д. Было это, по-моему, на рубеже шестидесятых-семидесятых годов. Мне, конечно, было интересно, и я пошел к нему. С этого момента и начались регулярные наши встречи, прослушивания.

У него был старый, огромный студийный магнитофон. Все записи были на катушках, все, конечно, неважного качества. Проигрыватель тоже был неважный, но он, по-видимому, этого не замечал, настолько был увлечен тем, что слышал. Видимо, из-за бедности он даже не мог себе позволить купить качественную аппаратуру, которая тогда у многих уже была. Кроме того, он к этому времени почти ослеп, передвигался по квартире на ощупь. Но в нем была необычайная сила жизни, любовь к музыке, ко всему, что с ней связано, и, прежде всего, к пианизму, в котором он был чрезвычайно эрудирован. Он знал о пианизме буквально все, что можно было на тот момент знать. Особенно, конечно, благодаря звукозаписи. Это позволило ему проследить эволюцию исполнительских стилей на протяжении всего XX века. Из-за границы ему присылали пластинки, и он был в курсе всего, что происходит на Западе. Про наших пианистов и говорить нечего: он знал их и лично и по многочисленным концертам. Вокруг него был круг почитателей его таланта, и вот я вроде бы в этот круг вошел. И я стал испытывать к нему огромное почтение, может быть, еще и благодаря тому, что и он как-то признал меня как пианиста. Но главное, все разговоры с ним были чрезвычайно интересны и поучительны для меня. Обычно я приходил к нему с женой, которую он знал и раньше по Союзу композиторов.

Самой любимой формой его общения со мной (и, наверное, не только со мной) была своего рода викторина. Он ставил несколько записей одного сочинения и спрашивал: а кто это играет? И улыбался очень лукаво при этом. Конечно, угадать было трудно. Ставил, например, обработки Годовского в чьем-то исполнении. Это было потрясающе по виртуозности и как-то музыкально ограниченно, даже туповато. «Ну, как впечатление?» — спрашивал он меня. Я заикаюсь, что-то такое мычу неопределенное. «Так это же Гофман!» — «Как Гофман, это же музыкальный идиотизм!» — «И все-таки это Гофман!» И это меня совершенно сразило. Правда, возможно, это были

перезаписи с валиков вельте-миньон, а им нельзя верить в отношении темпов, там все преувеличено. В общем, разговоры были всегда на конкретную исполнительскую тему. Обсуждался все с точки зрения стиля: он так обкатывал свою концепцию на слушателях, одним из которых был я. Ставил Бузони, Терезу Карренью, других старых пианистов. Ставил Фридмана, д'Альбера, Рахманинова, конечно. Из современных пианистов обожал Микеланджели и мы слушали шумановский «Карнавал» с обрамлениями из «Альбома для юношества». Он был в восторге, вздохнул говорил об этом. А я получил здесь какую-то школу воспитания слуха и мысли, способности к критическому суждению, способности все оценивать с позиции того стиля, который именно этот исполнитель представляет. И все это мне очень пригодилось впоследствии.

Это была попытка создания исполнительской типологии, по-моему, на сегодняшний день самая удачная. И она в многом научила меня разбираться в различных пианистических типах, особенно в пору, когда я стал художественным руководителем филармонического отдела Москонцерта. Приходили совершенно разные люди, и если бы я следовал только собственным представлениям о музыке и манере игры, я бы отбирал среди них только тех, кто был близок к той манере, которую я сам представляю. И вот Рабинович как бы снял пелену с моих глаз, убедил меня в том, что можно играть совершенно по-другому. Ведь наши оценки всегда субъективны, а в моей должности я, наверное, не имел права на такую субъективность. Он помог мне, так сказать, подняться над школами.

Что же касается моей теперешней оценки его итоговой книги «Исполнитель и стиль», то могу сказать, что создать такую работу не мог бы никакой поверхностный болтун или красноречивый (а в этом, к сожалению, кое-кто в свое время Рабиновича обвинял). Это был несомненно крупный ученый в своей области. Конечно, его работа не лишена недостатков, возникших скорее от переизбытка чувств и мыслей. Надо вспомнить, что корректуру этой работы он держал буквально на смертном одре и уже не мог отшлифовать окончательно ее стиль. Я был поражен тем, что такая блестящая работа не вызвала никакого резонанса, никто не включил ее ни в какие обсуждения. А ведь она дает в руки музыкальной критике инструмент для анализа. Инструмент, которого раньше просто не было. Ведь обычно критика строится по принципу «нравится — не нравится», или: «Испол-

нителю не хватило того-то и того-то, он не раскрыл то-то и то-то». А анализа исполнителя как типа, как личности, как представителя определенного стиля обычно нет.

К моему большому сожалению, эволюция пианизма как «конкурсного» искусства привела сейчас к тому, что подобный глубокий анализ сегодня мало кому нужен. Действуют совсем иные способы анализа. Наряду с внешней успешностью нынешних исполнительских концепций, достаточно умных, толковых, стилистически обкатанных, мы наблюдаем почти полное исчезновение таких качеств, как благородство, поэтичность, интимность. Ощущается совсем иная манера пианистического «воспитания», поскольку музицирование за роялем — это своего рода речь, наполненная определенными интонациями, связанная с определенными способами произнесения звуков. И вот эти современные манеры, с моей точки зрения, скорее говорят о невоспитанности, об огрублении современной пианистической речи. Это же, кстати, заметно и в обычном общении людей. Ведь это параллельные процессы. Из менталитета нынешних молодых музыкантов словно бы исчезла сфера сакрального, трансцендентного. Почти все стало формулироваться на языке менеджмента. Не случайно, наверно, термин «раскрученный» (в отношении музыканта) стал сегодня употребляться гораздо чаще, чем понятие «глубокий». И я уверен, что сам Рабинович, доживи он до нынешнего дня, был бы очень опечален таким ходом пианистической эволюции.

...До того момента, как, в 1980 году, я стал руководителем филармонической мастерской Москонцерта, мне довелось объехать с концертами всю страну. В начале шестидесятых годов начался концертный бум. Во многих городах я был вообще первым гастролером. В некоторых местах бывал по восемь-десять раз. Были какие-то любимые маршруты. Возникли разнообразные связи, привязанности, аудитории более или менее близкие. В каких-то городах ты не проходишь. А где-то проходишь на ура. Приезжаешь, бывало, как к себе на родину.

Поначалу мне на моей новой должности пришлось очень нелегко. Приходилось бороться с засилием эстрады (а оно существовало всегда). Многие филармонические артисты выступали в окружении эстрадных концертов, как бесплатное приложение, что ли. Это была давняя традиция. Филармонической деятельности в чистом виде во многих местах не было. Только с появлением послевоенной плеяды

лауреатов постепенно образовалась группа артистов, на основе которой началась настоящая филармоническая деятельность. Ведь Москонцерт первоначально был организован именно с целью распространять эстрадные жанры. Затем стали развиваться провинциальные филармонии, и многое изменилось. Официально филармоническая деятельность даже объявлялась приоритетной, хотя в финансовом отношении она никогда не могла сравниться с доходами от эстрадных жанров. Как ни странно это сейчас звучит, но так называемое «идеологическое воспитание» и тому подобные вещи — все это шло на руку нашей работе. Тут мы получили большие права и возможности, а заодно и дотации, без которых такая деятельность попросту невозможна. С одной стороны, организовано все было очень хорошо, потому что в одних руках теперь была сосредоточена и эстрадная, и филармоническая деятельность. С другой стороны, это было ужасно, поскольку нас финансировали благодаря эстраде. Но это же позволяло, скажем, Москонцерту навязывать провинциальным филармониям всех, кого он хотел, под страхом того, что в противном случае он не даст им какой-нибудь модный ансамбль. Деятельность филармоническая, просветительская всегда убыточна — это было и раньше, это и теперь почти всегда так. Мы боролись за то, чтобы выделить филармоническую деятельность в отдельную организацию. И чтобы эта организация получала от государства дотацию.

Постепенно удалось наладить отношения с так называемыми «уполномоченными», которые занимались каждый своей географической зоной. Вот собиралась, например, планерка уральского «куста». Приезжал начальник из Москвы и говорил директорам филармоний: так, значит, вот Скворонский, Соболевский, Снитковский, вот этих надо обеспечить концертами. В ответ: «Так дайте нам кого-то под это». — «Ну, лилипутов хотите? Дадим». Ну, а если приезжал скажем, Кобзон, тут же можно было сделать любое количество концертов, за счет массовости и делались деньги.

Но тут была и другая сторона процесса: количество лауреатов, претендующих на концертную деятельность, с каждым годом резко росло. Концертные организации беспрерывно пополнялись. Среди лауреатов были и талантливые, достойные такой деятельности, но были и средние, и даже слабые, то есть блатные. Бывало, на гастролях кто-то из местного начальства доверительно говорит: «Кого нам

присылает Москва? Это ведь бог знает что. Их же близко к роялю подпускать нельзя». Это не значит, что филармонии были совсем беспомощны. Директор солидной филармонии мог, конечно, что-то устроить и пригласить к себе того, кого ему хотелось. Это относилось, например, к Свердловской, Пермской, к некоторым украинским филармониям, например Харьковской, Донецкой, Киевской, Одесской.

Но постепенно, после ажиотажа первых послевоенных десятилетий все стало как-то разжижаться и наступил этап, когда это привело к кризису перепроизводства — концертов стало слишком много, и на них перестали ходить. План и галочка стали более важными, чем качество. И никакие совещания и постановления ничего тут не могли изменить. Система начала давать постоянные сбои и приводила к таким феноменам, которые известны как «дни печати», когда можно было оплатить концерты, которых не было. Концертная деятельность во многих случаях стала превращаться в машину для кормления каких-то «попавших в обойму» людей.

На наших худсоветах приходилось прослушивать десятки пианистов, да и не только пианистов — я ведь занимался всеми филармоническими специальностями. У нас было свыше ста народных, заслуженных артистов, лауреатов и т. д. Потом, когда мы стали демонстрировать, что чуть ли не на каждом конкурсе от нас кто-то выигрывает, филармония спохватилась, а до этого там был период, когда никого из «наших» не брали. Я этим и воспользовался, когда меня уговорили принять эту должность. Кстати, эта работа приносила мне много трудностей и ограничений, поскольку я продолжал активно гастролировать.

Кстати говоря, то, что я учился у многих педагогов, сыграло здесь и свою положительную роль. Помогал, конечно, и мой многолетний концертный опыт. Помню, что когда я был руководителем филармонического объединения в Москонцерте, мне достаточно было прослушать человека несколько минут, чтобы точно угадать, из какой школы он «произошел». Я очень хорошо представлял себе особенности всех наших основных направлений в фортепианной педагогике. И бывало очень любопытно где-нибудь на конкурсе услышать некоего внука и правнука Игумнова или Нейгауза и все же различить в его игре черты «породы». Например, в Горьком были, да и до сих пор очень сильны, нейгаузовские традиции, благодаря его ученице

Берте Маранц, долго там преподававшей. Я часто бываю там и с удовольствием слышу все эти наследственные черты. И при этом у меня вовсе не возникало стремления, скажем, поощрить того, кто «произошел» из моей родной школы, за счет, скажем, нейгаузовских или оборинских потомков. Я всегда считал, что все эти школы равноправны и равновелики. И их художественные достижения, в общем, сравнимы.

Я хорошо помнил, как сам начинал свою концертную деятельность, осознавая свое полное одиночество, свою полную ненужность на фоне абсолютного равнодушия со стороны начальства. Это было ощущение заброшенности было очень страшным, так что я понимал состояние тех, кто приходил ко мне с надеждой получить концерты. Во всяком случае, за почти десять лет моего руководства (1980–1989) мне довелось принять на работу свыше шестидесяти человек, и это были совершенно разные люди. Некоторые до сих пор благодарны мне за это. А ведь к концу нашего земного существования лучше всего, наверное, оценивать себя с точки зрения того количества добра, которое ты сделал кому-то.

...За границу меня долго не пускали. Там ведь главное было в твоих взаимоотношениях с администраторами Госконцерта. Грубо говоря, надо было платить. А у меня было воспитание, не позволявшее мне идти на это. У нас дома до войны бывали первые герои СССР, я был тогда очень идейным мальчиком. Потом, конечно, пришло разочарование и переоценка, как у многих. К тому же, мама меня настраивала на то, что не надо стараться выделиться. Важно просто хорошо делать свое дело. В общем, не вылезай, не высывайся. Я до сих пор не могу преодолеть этих комплексов. Плохо, когда воспитывают в тебе завышенную самооценку. Но так же плохо, когда она занижена. Вот я и думал — не посылают, и черт с ним, а я буду просветительством заниматься. Много позже меня спросил один начальник: «А ты почему не едешь? Ты же один из наших первых лауреатов!» (Это было уже в восьмидесятые годы. Тогда в Госконцерте делали выставку, посвященную истории музыкальных конкурсов, и там вывешивались портреты победителей, в том числе и мой). Я говорю: «Да». — «Как же так, отчего же ты не едешь?» В общем, кто-то из начальства позвонил dame, уполномоченной по Польше, и сказал: «Сделай ему». И она мне организовала поездку в Польшу. Я несколько раз там побывал. Все рав-

но я гастролировал не по приглашению какого-то импресарио, а в порядке культурного обмена с социалистическими странами.

...Последние годы я преподаю в Институте (теперь — Академии) имени Гнесиных. Все получилось тоже не так традиционно, как у других. Я был взят в качестве доцента, а вскоре получил и звание профессора. Так что я стал профессором довольно поздно. Зато теперь, на пороге семидесятилетия, ощущаю такой странный молодой задор от педагогики.

Я действительно очень счастлив в связи с тем, что я все-таки пришел к педагогике, что меня окружают юные музыканты. И среди них я совсем не чувствую себя семидесятилетним. Мне кажется, что мы общаемся на равных. Я многого не знаю из того, что знают они, особенно в сфере современных технологий, звукозаписи и т. п. Но и во всем остальном, хотя опыта у меня побольше, могу прямо сказать, что и я от них многое получаю. Мне очень интересно наблюдать на ними и помогать каждому находить самого себя, то есть помогать тому, что было столь трудным для меня самого. Чтобы они не болели той болезнью, которой страдал я. И если я могу открыть для своей ученицы хотя бы маленькую щелочку для ее дальнейшей концертной работы, я уже очень счастлив.

Параллельно приходится и самому поддерживать «спортивную форму». Например, этим летом я впервые побывал в США, куда меня пригласили выступить на Ньюпортском фестивале с 24 этюдами Шопена и пьесами Скрябина. Концерт прошел очень удачно, были весьма лестные для меня рецензии.

Конечно, в педагогике не все бывает так просто и радостно. Я стараюсь, например, сохранять контакты с предыдущим педагогом своего ученика — потому, что тот может мне подсказать что-то, чего я еще о нем не знаю, не распознал. Мне важна, так сказать, «история болезни». Я даже не подозревал раньше, что во мне сидит такой запас любви к ученикам, такое желание расшибиться ради них в лепешку, педагогика открыла мне меня самого с новой стороны. Наверное, если бы я преподавал с молодых лет, я бы, может быть, уже подустал. Но случилось то, что случилось. И у меня нет той потребности насилия или подавления, которые я встречал у многих, даже крупных педагогов. Мне это чуждо. Я понимаю, что иногда молодые люди толкуют хорошее отношение к ним превратно, но я считаю, что имею

все-таки дело со взрослыми людьми, которые должны это понимать правильно. К тому же важно внушить им уверенность, веру в себя, в то, что молодой музыкант способен на очень многое. И такой метод родился у меня не в результате каких-то умозаключений, но просто так получилось.

Важно также, чтобы они ощущали произведение как нечто живое, как нечто, в чем заключены реально пережитые состояния и напряжения. И мне кажется, что иногда это в нашем классе удастся достичь. Конечно, это требует от педагога больших энергетических затрат. Получается такая «затратная педагогика». Очень хотелось бы также, чтобы они сами не проникались тем цинизмом и конъюнктурным отношением к жизни, которое сейчас, к сожалению, достаточно распространено. В общем, педагогика омолодила меня самого и вернула мне ту веру в будущее музыкального искусства, которое временами я начинал было утрачивать. В итоге могу сказать, что очень хочется жить, потому что жить интересно.

2001 г.

ВЛАДИМИР ТРОПШ

Я всегда чувствовал себя членом большой гнесинской музыкальной семьи...

В НАЧАЛЕ ПУТИ

АТМОСФЕРА В ГНЕСИНСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

А. Х. Владимир Мануиловит, в начале бесед со многими музыкантами мой первый вопрос — обычно — о корнях, прежде всего о корнях музыкальных.

В. Т. Некоторые семейные музыкальные корни у меня в семье были, поскольку моя бабушка была пианисткой. Она замечательно играла — по рассказам моих родителей — и еще до революции какой-то импресарио предлагал организовать для нее турне по Европе, но одна из ее дочерей в тот момент сильно болела, и поэтому ей пришлось отказаться и от турне, и от артистической карьеры. Дед же мой (тоже по маминной линии) играл в любительских оркестрах как виолончелист.

Во время войны мы жили в эвакуации на Волге, в Тутаеве, откуда бабушка была родом. И хотя мне было только 3–4 года, я помню как там, на старом рояле со струнами, обвитыми серебром, она, уже в преклонных годах, иногда играла Лунную сонату. Рояль этот, кстати, подарили ей во время Гражданской войны красноармейцы, очевидно, предварительно экспроприировав его у кого-то. Наверное, ранние впечатления и заронили во мне какие-то семена влечения к музыке.

Занятия же мои начались уже после войны в Москве и начались довольно странно. Родители мои были врачами, а среди их пациентов был некий Владимир Романович Шор. Когда-то он даже работал в нашем Институте на кафедре специального фортепиано и был вообще очень приятным человеком. Я даже не помню, слышал ли он меня, но, тем не менее, посоветовал моим родителям отдать меня на сектор педагогической практики. Помню свою первую встречу с сестрами Гнесиными, еще на Собачьей площадке. Кабинет Елены

Фабиановны произвел на меня какое-то сказочно-чарующее впечатление. Хорошо помню, как Елена Фабиановна вся «утопала» среди всех этих портретов, ролей, фотографий и цветов...

Я даже не помню — что она у меня проверяла, наверное, слух, но самое смешное то, что она посоветовала учить меня на скрипке, а я был категорически против, потому что хотел играть только на рояле. Сейчас я даже иногда жалею о своем решении — может быть, было бы лучше... В итоге, родители, видимо по совету Елены Фабиановны, отдали меня на сектор педпрактики, и я попал в класс к ученице Елены Фабиановны Софье Викторовне Давенишской, которая в то время сама еще была студенткой Института. В общем, получилось так, что мы как бы вместе окончили — я сектор педпрактики, а она институт — и вместе «поступили» в школу-семилетку имени Гнесиных, я — не помню точно в какой класс (кажется, в четвертый), а она — в педагоги. Софья Викторовна была удивительно серьезным музыкантом, и вообще, надо сказать, тогда вокруг меня было много людей, считавших свою профессию педагога очень важной и престижной. В то время методикой преподавания и педагогической практикой занимались очень талантливые люди. Помню, например, Аллу Евгеньевну Михальчи, кстати, одну из золотых медалисток Московской консерватории, Марию Александровну Гурвич — ученицу Метнера — все они работали тогда на секторе педпрактики, что и определило ее высокий уровень. Работал там консультантом и Моисей Эммануилович Фейгин, бывший ученик Г. Г. Нейгауза, известный методист, написавший массу прекрасных работ по методике фортепианного обучения, человек, на котором держалось все, касающееся методики и педпрактики на фортепианной кафедре Института. Студенты любили его и дружили с ним. Мои родители тоже подружился с ним, и он сам ко мне очень хорошо относился.

Так вот, окончив семилетку у Давенишской, я поступил в 8-й класс гнесинской школы-десятилетки, в класс Фейгина. Поступал я одновременно и в Училище имени Гнесиных, и в результате меня приняли в оба заведения сразу. Надо было делать выбор. Еще учась в семилетке, я хотел учиться у Евгения Яковлевича Либермана (работавшего тогда в училище), который мне очень нравился как пианист — он приходил к нам в школу-семилетку и изумительно поэтично играл, помню например, Ноктюрн ре-бемоль мажор Шопена... Но все же я выбрал класс Фейгина в десятилетке.

Рассказывают, что атмосфера в тогдашних гнесинских учебных заведениях была очень хорошей, теплой. А если говорить о гисто профессиональной подготовке детей, можно ли утверждать, что в этой области сейчас наблюдается некий прогресс?

Дело в том, что в те годы я постоянно чувствовал себя членом большой гнесинской музыкальной семьи. И сегодня мне кажется, что тогда все было лучше. Дело в том, что одной из наиболее сильных сторон русской школы вообще всегда была именно детская педагогика — тут существовал изумительно отлаженный механизм, перешедший к нам по наследству от еще рахманиновских времен. Сам Рахманинов уже в зрелые годы не раз хвалил систему технического обучения, принятую в пору его юности среди педагогов и московских учебных заведений, включавшую, конечно, гаммы, этюды, где все это было великолепно разработано — и теоретически и практически. Я думаю, что сейчас наша педагогическая система (и прежде всего сами ее кадры) постепенно деградирует. Есть еще, конечно, отдельные замечательные педагоги, есть дети-вундеркинды (хотя в мое время их почему-то не было), но сама система хиреет.

Мне кажется, что сейчас скорее господствует метод очень жесткой селекции, может быть даже натаскивания на вундеркиндство...

Я вспоминаю, как Танеев восставал против вундеркиндства, говоря, что это не способствует серьезному воспитанию, которое, добавлю, в то время не включало никаких детских конкурсов. Конкурсы вообще в то время выглядели в глазах музыкальной общественности, я бы сказал, несколько подозрительно. Погружать же детей в эту атмосферу соревнования тем более считалось неприличным и аморальным.

Не было ли у вас в период обучения в школе-десятилетке ощущения, что вы где-то отстаёте в технологическом отношении?

Да, так и было на самом деле. Конечно, я всегда жалел, что сразу же не поступил в высокопрофессиональную школу. Ведь в гнесинской десятилетке занятия по всем предметам были поставлены на очень высоком уровне. Тогда там царствовали такие замечательные педагоги, как Е. С. Эфрусси, Э. М. Федорченко, Е. С. Канторович...

А. П. Кантор уже работала в то время?

Я еще помню, как она работала в семилетке, а затем ее пригласили в десятилетку, где тогда еще работала ее мать. Надо сказать, что я пытался поступить в десятилетку раньше, сразу после педпрактики, но из-за отставания по теоретическим предметам меня не взяли. Я плохо читал с листа, плохо определял на слух, поскольку у меня дома в то время рояль строил на полтона ниже положенного. Впоследствии, когда я сменил инструмент, дело наладилось. А в десятилетке детей отбирают в первую очередь по слуховым данным. И довольно часто, между прочим, ошибаются в выборе. То есть, они действительно находят детей с очень хорошими данными, но это отнюдь не гарантирует того, что из них выйдут хорошие исполнители.

Я прекрасно помню то время, когда я бегал из семилетки в Малый зал Института и заставлял там какой-нибудь экзамен, на котором присутствовали и Елена Фабиановна Гнесина, и Генрих Густавович Нейгауз, и Теодор Давидович Гутман, и Александр Львович Иохелес, и Яков Владимирович Флиер — в общем, почти весь цвет тогдашней музыкальной Москвы. Все они работали в Институте и любили его за ту домашнюю, теплую обстановку, которая там сохранялась (благодаря, конечно, Елене Фабиановне) и которой, по их словам, не доставало в консерватории. Гнесинский дух вообще всегда был особым, и хотя кое-кто посмеивался над недостаточным уровнем профессионализма тамошних студентов, который был характерен для тогдашнего Института, но зато там, в отличие от консерватории, было меньше формального. И мы, ученики, это всегда хорошо знали и ценили. Сколько раз я бывал у Елены Фабиановны еще в то время, когда учился в семилетке, и потом, когда перешел в десятилетку, и когда позднее начал работать самостоятельно! Все всегда приходили к ней для решения любых вопросов. И побывав там, каждый начинал чувствовать свою причастность к глубинным традициям нашей культуры. Рождалось ощущение преемственности, ощущение одной большой музыкальной семьи.

Как, по вашему мнению, ей удавалось обходить все неизбежные в то время партийно-идеологические проблемы?

Я считаю, что это одно из редких явлений в нашей тогдашней действительности. Ведь она никогда за все годы, будучи на таком высоком посту, ни о ком не сказала дурного слова. Она могла только защищать, страдая порой сама — ведь на какое-то время ее даже отстранили от

руководства. Кажется, это было связано, в частности, и с тем, что ее ученики играли Рахманинова, а в то время, в начале тридцатых годов, у нас, по указке сверху, какое-то, к счастью непродолжительное, время осуществлялся бойкот Рахманинова. Вот это сочетание высокой требовательности, культуры и очень человеческой атмосферы и было характерно для гнесинского, как тогда говорили, «комбината». Я очень счастлив, что принадлежу к нему и очень благодарен всем своим учителям.

Добавлю, что учиться тоже надо уметь: у вас может быть изумительный педагог, но вы можете ничего от него и не получить. Ученик должен суметь взять все лучшее от учителя. Обязательно должен присутствовать такой талант ученичества.

Конечно, надо уметь самому что-то отбирать, не должно быть слепой веры, но доверие должно присутствовать обязательно. Если нет доверия к учителю, то у него нельзя учиться. Ведь невозможно каждый раз объяснять — почему я от ученика хочу именно этого. Ученик должен доверять, но вместе с тем видеть, что именно доверие к учителю и ведет к успеху.

Возвращаясь к тому, как шло мое обучение. Моисей Эммануилович Фейгин был очень образованным музыкантом, сам он учился у Генриха Густавовича и меня тоже дважды приводил к тому на прослушивание. В то время Генриха Густавовича уже уволили из Института, как и многих других «совместителей», и он по этому поводу шутил: «Какое безобразие, мой собственный ученик меня выгнал из Института» (он имел в виду Теодора Давидовича Гутмана, хотя, разумеется, дело было совсем не в нем). В последнем классе Фейгин повел меня к Генриху Густавовичу, у которого был огромный класс в консерватории. Когда я ему сыграл, он сказал, по-моему, странную вещь. Я, помню, даже обиделся, поскольку он сказал, что я подражаю Рихтеру. А в то время — дело было в 1957-м году — я Рихтера почти и не знал. Увлечение им, его концертами началось гораздо позже. Позднее мы с Нейгаузом несколько раз встречались. Я приглашал его в студенческое общежитие Института*, был у него дома и в классе, и мне показалось, что самое интересное как раз состояло в том, чтобы просто с ним общаться, настолько он интересный был человек. Такое общение всех невероятно обогащало.

* В то время я, как аспирант, руководил «Клубом встреч с интересными людьми», действовавшим в общежитии Института. Это была моя общественная работа (прим. В. Т.).

ЗНАКОМСТВО С ГУТМАНОМ И ОБУЧЕНИЕ В ЕГО КЛАССЕ

После того визита к Нейгаузу Фейгин повел меня к Теодору Давидовичу Гутману. Когда мы тихонько вошли к нему в класс, он аккомпанировал своей студентке первую часть Третьего концерта Бетховена. Я сел в уголке и стал внимательно слушать. И меня так потрясло то, как он аккомпанировал, что я сразу же влюбился в него и тут же решил, что из этого класса никуда больше не пойду. Я понял, что нашел именно того, у кого хотел бы заниматься. Я ему что-то поиграл, и не то чтобы он был в восторге — ведь все педагоги любят пальцы, а я в то время, может быть, и не очень выделялся в этом отношении. В общем, он меня взял в свой класс. И начались счастливые годы ученичества у Теодора Давидовича. Я думаю, что он очень мучился со мной, не меня мучил, а именно сам мучился, по-настоящему работая со мной. Он владел педагогическим мастерством всесторонне, он действительно создавал профессионалов. Высокохудожественное у него не отделялось от технологического. Преподавал он невероятно артистично и часто сам любил играть на уроке. Просто очень много играл, и спасибо ему за это

В первый раз, помню, я принес ему две прелюдии Рахманинова. Причем до-минорную я выучил без участия левой руки в пассажах, вопреки тому, как написал автор. Гутман очень смеялся по поводу этого моего «открытия». Вообще же он давал ученикам очень большую свободу инициативы. Я приходил, например, и говорил, что хочу сыграть, скажем, Сонату Мясковского, или Метнера. Он говорил: лучше Сонату Мясковского. Потом он дал мне «Симфонические этюды» Шумана. Надо сказать, на уроках Теодор Давидович меня почти не хвалил, скорее все время ругал (и было за что). И только когда меня стали хвалить другие педагоги, только тогда он стал меня куда-то выдвигать. В те годы конкурсы стали уже популярными, и мне тоже, конечно, захотелось попробовать себя в этом. И несмотря на то, что в то время Московская консерватория, так сказать, «оккупировала» все конкурсы, в 1970-м году мне довелось стать лауреатом на конкурсе в Бухаресте, притом, что Теодор Давидович вовсе не умел кого-либо куда-то проталкивать. Однако эта моя победа на конкурсе как-то изменила его отрицательное отношение к конкурсам вообще. Впоследствии мне удалось убедить его подготовить к конкурсным выступлениям и других его учеников,

например, Наума Груберта, ставшего лауреатом конкурса в Монреале и Конкурса имени Чайковского. Вообще я не раз наблюдал, как он, под влиянием каких-то факторов, менялся, становился в чем-то более либеральным.

Хотя, казалось бы, к старости люди становятся наоборот жестче.

Нет, в случае с Гутманом это не так. Я вспоминаю его слова: «Я многому научился у своих учеников».

Как Теодор Давидович относился к возможности показа на уроке? Я знаю, что многое он сам прекрасно играл, но что из этого вытекало, какое значение это имело для ученика?

Я скажу так, что его показы не отталкивали нас, а наоборот приближали к решению задачи*. Он очень вдохновлял нас как артист. Своим артистизмом он как бы учил нас не только исполнительству, но и педагогике. И я не знаю, когда я больше учился — когда сам играл ему, или когда слушал его показы на уроках. Он унаследовал нейгаузовскую традицию — это когда весь класс сидит и слушает происходящее на уроке. Впрочем, это даже не Нейгауз придумал — такова была традиция старых консерваторий. Здесь заключалась и как бы часть студенческой морали — так же как обычай слушать выступления своих соучеников. Одна моя знакомая, ученица Флиера, рассказывала мне, как однажды, когда она не пришла на концерт своей сверстницы, Флиер спросил почему, а она ответила, что сама занималась. И тогда Флиер сказал ей: «Мне было бы приятнее, если бы вы не занимались».

Сейчас, к сожалению, эти традиции почти утрачены и повсюду царит такой утилитарный подход: ученик приходит просто получить урок, а педагог становится таким, что ли, «урокодателем»...

В консерватории, я слышал, популярна такая крылатая фраза: «Мне нужен не профессор, а продюсер».

Да, но мне кажется, это взгляд очень ограниченный и недалекосмотрный. Потому что если вам нужен только продюсер, то он всегда будет вам нужен. А если просто профессор, то, может быть, в будущем меньше будет зависимости и от продюсера.

* Рассказывают, что некоторые ученики И. Гофмана ненавидели его, потому что сознавали, что никогда не смогут играть столь совершенно, как он (прим. В. Т.).

Владимир Мануилович, мне хотелось бы услышать более подробно о методике преподавания Теодора Давидовича. Вы, наверное, слышали о том, что у некоторых музыкантов старшего поколения существовали известные критические нотки в адрес Нейгауза-педагога. Говорили, например, что Игумнов больше вникал в конкретику пианистического приема и меньше использовал всякого рода литературные ассоциации и тому подобные «разговоры» на непianiстические темы. Все педагоги, и особенно крупные, преподают очень по-разному. Один подробно занимается технологией, другой же не любит этим заниматься. Я, правда, не могу сказать, что Теодор Давидович не любил чем-то заниматься. Но, во-первых, он требовал, чтобы ему приносили все сочинения сразу наизусть. У меня в классе так бывает, кстати, не всегда. И я иногда все же иду на уступки, потому что случается, что именно это — то есть игра наизусть — тормозит развитие ученика, вызывает у него страх и т. п., и тогда я ему говорю: ладно, играй по нотам. Может быть, таким образом он и быстрее наизусть выучит. Но Теодор Давидович никогда этого не позволял. Что же касается самого стиля проведения урока, то что-то не припомню, чтобы мой профессор, например, просто молча проставлял пальцы. Иногда, конечно, он и этим вынужден был заниматься, особенно когда я приносил ему какую-то ужасную аппликатуру. Но главным образом он шел от художественного смысла. Он обладал замечательным и редким педагогическим даром разгадать то, чего хочет ученик, еще не умеющий сделать все, что им задумано — разгадать и помочь его замысел реализовать. И именно через ясное художественное представление, становлению которого Теодор Давидович способствовал, мы, его ученики, находили соответствующие пути реализации наших замыслов.

Интересовали ли его вопросы структуры, формы, ритмической пульсации — столь популярные в современной педагогике?

Я бы не сказал, чтобы он этим увлекался. Зато он был замечательным психологом, знал, кого надо хвалить, а кого ругать. Меня, как я уже говорил, он обычно ругал.

Как вам видится его роль в поколении, пришедшем вслед за плеядой, включающей Нейгауза, Игумнова, Фейнберга, Гольденвейзера?

Мне довелось в основном слышать его только в классе. Я уже не стал того времени, когда он широко концертировал. Правда, я помню

один случай, происшедший в то время, когда я уже закончил Институт и стал его ассистентом. Я вдруг узнал, что он собирается играть сольный концерт в Калуге. Я втайне от него поехал туда, пришел к нему после концерта... Вот тогда я впервые услышал его на сцене.

Как вы считаете, что помешало его карьере? Ведь у него же были прекрасные пианистические данные?

Я даже не знаю. Кто-то говорил, что он пожертвовал своей карьерой ради сына, кто-то утверждал, что играя однажды с оркестром, он на какой момент забыл текст, и отсюда возникла психологическая травма. Помимо редких выступлений были какие-то записи на радио и, надо сказать, как раз в последний период он стал играть гораздо эмоциональнее, интереснее, и то, что мы слышали в классе, порою было действительно потрясающе. Я помню, как он играл Фантазию, этюды Шопена — весь 10-й опус, Фантазию Шумана, причем целиком, как на концерте. Когда мы, потрясенные и растроганные, благодарили его после игры, он отвечал обычно скромно: «Это вам спасибо, потому что благодаря вам я это все вспомнил», — речь шла о «Карнавале», о «Симфонических этюдах» и о многом другом.

Что больше всего поражало в Теодоре Давидовиче, так это полное отсутствие догматизма в педагогике. Он, например, не боялся говорить по-разному об одних и тех же вещах. И, скажем, Б. М. Берлин был в этом отношении абсолютно иным человеком. У Берлина был свой постоянный идеал, например, в рапсодиях Брамса, и этот идеал оставался неизменным. У Теодора Давидовича же многое менялось. И когда, скажем, кто-то из бывших учеников звонил и поздравлял его с очередным днем рождения, он иногда мог сказать: «Ты знаешь, я, по-моему, стал сейчас лучше играть на рояле». И это была правда. Ему все время хотелось открывать что-то новое. Отсюда его постоянное ощущение свежести в музыке. Педагогика не закрепостила его, как это часто случается со старыми педагогами, а наоборот, раскрепостила и дала простор его собственной эволюции как музыканта. И каждый ученик давал ему возможность узнать нечто новое.

Как он реагировал в тех случаях, когда на уроках исполнялась музыка, которая была ему не знакома, сочинения Братока, Шёнберга, Стравинского? Был ли у него интерес к такой музыке?

Был. Я помню, как его пригласили в Польшу, где он должен был играть какую-то прокофьевскую сонату. Я, честно говоря, его жалел, считая, что это совсем не его стезя, но ему и это было интересно. И даже не зная сочинение, он всегда мог сказать что-то ценное.

Кому из пианистов он поклонялся? Кто был среди его кумиров в пианизме?

Мне это трудно определить. Конечно, он много рассказывал о Горовице, которого помнил еще по Киеву, причем вспоминал, как замечательно тот играл Метнера (Сонату соль минор и восемь «Картин-настроений» ор. 1), рассказывал и о Нейгаузе, чьим учеником он, как известно, был.

Наши более теплые личные отношения с Теодором Давидовичем сложились, как я помню, после того, как он сыграл Первый концерт Листа с нашим студенческим оркестром, а потом мы поехали к нему домой. То есть он никого не собирал, и его тронуло то, что мы приехали сами. И вот он стал рассказывать о Нейгаузе, о том, как тот замечательно играл. Особенно ему запомнились концерты, где Нейгауз играл сразу все десять сонат Скрябина. В определенном отношении Нейгауз и был его идеалом, особенно в плане некоей гармонии, поскольку и сам Теодор Давидович был удивительно гармоничным человеком и музыкантом. И я думаю, что Нейгауз тоже ценил его именно в этом плане.

Кто из зарубежных исполнителей привлекал его? Интересовали ли его записи, например, Гизекинга, Кортго, Шнабеля?

Конечно, он все это с большим интересом слушал. Но, разумеется, было и стремление защитить свой собственный внутренний мир. Даже случалось, что он ревновал меня, например, к моему увлечению Софроницким.

Наверное потому, что Софроницкий казался ему своего рода авангардистом?

Нет, скорее потому, что Софроницкий был все-таки человеком, выходящим за рамки некоей гармонии. Он был человеком сильных страстей, и когда я увлекся Софроницким, Теодор Давидович с пристрастием расспрашивал о его концертах, И я чувствовал, что это не совсем близко ему.

А как он воспринял такое неожиданное явление, как Гульд? Вы же, кажется, увлеклись им сразу, с первого его появления здесь в 1957 году?

Да, насчет Гульда у нас было много разговоров... Конечно, в каком-то отношении все люди консервативны — вспомним того же Метнера, да и Рахманинова тоже. Ведь они многого не воспринимали — Прокофьева, Стравинского, например, уже не говоря о нововенской школе. Иногда они что-то признавали — скажем, однажды Метнер одобрительно высказался о «Сказках старой бабушки» Прокофьева, а Рахманинов даже всплакнул по-русски, восхищенно слушая «Колыбельную» из «Жар-птицы» Стравинского, но это все скорее исключение из правила. Я думаю, что несовместимость художественных натур делает их еще сильнее (или свидетельствует об их силе). В молодости мы все более восприимчивы к новому. Помню целую полемику, когда я показывал новую тогда запись Третьей сонаты Скрябина в исполнении Гульда. Мы с Теодором Давидовичем тогда чуть не поссорились. И все же ученики, как я уже говорил, сильно влияли на него, и особенно в отношении интереса к новому.

О ПРОБЛЕМАХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Я всегда с большим интересом слушаю передачи из цикла, который вы ведете на радио «Орфей». Например, меня очень заинтересовала ваша программа, посвященная Стравинскому-пианисту. По этому поводу я бы хотел высказать одно замечание. Естественно, я говорю лишь от своего имени, поскольку большинству радиослушателей ваш тон, спокойный, уравновешенный, наверняка импонирует. Для непрофессионального слушателя именно такой тон и нужен. Но вот для меня лично, например, в отношении Горовица не столько важно повторить, что он был гениальным пианистом, сколько коснуться тех проблем, которые его игра ставит перед нами, а также и тех, которые вставали перед ним самим как перед артистом-исполнителем. Иначе нельзя понять, почему в одних случаях он приходил к невероятно убедительным результатам, тогда как в других, скажем, в Бетховене, добивался лишь относительного успеха. Кроме того, мне кажется, что исследование проблематики творчества великих исполнителей многое проясняет и в самой эволюции музыкальных стилей как таковых. Слушая ваши передачи, я ощущал, что вы любите всех своих «фигурантов» как бы в равной мере и в равной мере цените их за все ими содеянное. Может быть, если бы речь шла не на радио, а в более узкой профессиональной среде, вы бы говорили об этом иначе?

Вы знаете, когда я был в Коста-Рике, правнучка Рахманинова все допытывалась у меня, какой из композиторов мой самый любимый. Я говорю: я не знаю, мне это трудно сказать. И действительно, все эти замечательные артисты меня восхищают, но, естественно, по-разному. Конечно, я люблю Горовица, но не за исполнение сонат Бетховена, а Шнабеля не за исполнение Листа. Каждый художник несет какие-то свои ценности. Например, мне нужно было сделать передачу о Стравинском. Причем в серии «Выдающиеся русские пианисты XX века». И мне говорит один знакомый из Голландии: «Послушай, ведь он ужасно играл!» Я даже как-то сконфузился: может быть, действительно Стравинский такой плохой пианист. Оказалось же — отнюдь нет! Когда начинаешь слушать в ретроспективном плане, все акценты смещаются. Конечно, мы можем найти проблемы у кого угодно. Вот, например, передачу о Рихтере я начинаю и заканчиваю произведениями Шопена — то есть композитора, который, казалось бы, не находился среди фаворитов рихтеровского репертуара. Тем не менее оказалось, что для самого Рихтера — это любимейший композитор, и свой путь на эстраду он начал, как известно, дав в Одессе концерт из произведений Шопена. И я помню, как на одном концерте Рихтер вдруг на бис совершенно восхитительно сыграл Ноктюрн фа мажор и Этюд до минор из ор. 10. И увидев выходявшего из зала Нейгауза, я бросился к нему и сказал: «Генрих Густавович, оказывается, Рихтер может хорошо играть Шопена!» — «Да, душенька, и прекрасно его играет», — услышал я в ответ. Действительно, у Рихтера случались настоящие озарения в Шопене, хотя в полном смысле слова шопенистом его не назовешь.

Я бы его и бахианцем не назвал, хотя он много и хорошо играл Баха.

В последние годы он, мне кажется, играл Баха совершенно необычно и, прежде всего, в отношении педали, вернее акустической атмосферы, которая, возможно, стала некоей новой составляющей исполнения. Нечто вроде своеобразного импрессионизма, воссоздающего богато резонирующую акустику храма. Тут, мне кажется, он открывает нечто принципиально новое в трактовке баховской музыки. Да и вообще: разве можно переоценить влияние Рихтера на всех нас? Например, его незабываемые шубертовские программы...

Раз уж вы об этом вспомнили, то мне хочется сказать, что, как мне кажется, Рихтер совершил какое-то фундаментальное открытие, касающееся протекта-

ния музыкального времени у Шуберта. Ведь и у Шнабеля, и у Юдиной в их трактовках Шуберта время оказывалось совершенно другим.

Безусловно, открытие нового Шуберта связано именно с Рихтером. Отчасти то же можно сказать и о Листе, ведь излюбленным сочетанием для Рихтера в свое время было присутствие в одной программе этих двух авторов. И в подобной контрастной освещенности выигрывал и тот и другой композитор. Тогда, в сороковые-пятидесятые годы, творили рядом Софроницкий и Рихтер. Более разных художников трудно себе представить. Софроницкий был, что называется, рыцарь рояля. Рихтер же, как музыкант, стоял как бы над инструментом, подобно Гульду, хотя Гульд, несмотря на все его декларации, все-таки был ближе к роялю, к его специфическим качествам, нежели Рихтер, более независимый от конкретных качеств того или иного инструмента.

Я тоже давно интересуюсь Гульдом и пытаюсь его понять. И, конечно, для разговора о проблематике творчества больших пианистов он представляется самой удобной, хотя и сложной фигурой. Трудно отрицать, что наряду с потрясающими открытиями, прежде всего в Бахе, у него есть записи откровенно дискуссионные, экспериментальные, вроде Аппассионаты, Сонаты си минор Шопена, или вроде упомянутой вами Третьей сонаты Скрябина. При этом я не говорю, что у Гульда есть удаги и неудаги. Это, по-моему, слишком простое объяснение. Я думаю, что при соприкосновении исполнителя с теми или иными стилями проявляются скрытые до того момента проблемы, существовавшие внутри самих этих стилей. И мне кажется, что для молодого музыканта важно смотреть на творчество большого пианиста как на проблему, исследуя которую, он углубится сам анализировать проблемы собственного творчества.

Иными словами, вы настаиваете на такой объективации критической мысли, когда можно будет объективно сказать: «Давайте будем честными: скажем, что здесь хорошо, а что плохо». У меня несколько иной подход. Может быть, в том, что вы говорите, есть своя правда, но все-таки для меня важно войти в мир данного художника, погрузиться в него и посмотреть на все как бы его глазами...

...Так это и есть самое трудное — понять его мир, его логику...

...а уже войдя в этот мир, мы увидим разное, в том числе и эксперименты, может быть, объективно и неприемлемые, но субъективно —

потрясающе убедительные. Это не значит, что я, прослушав Аппассионату у Гульда, скажу своему ученику — вот ты сыграй теперь так.

Но если вы «вошли» в мир Гульда, вы должны и самому себе объяснить, почему он все же пришел к такому решению, а не к иному. Стремитесь ли вы к таким попыткам ответа, к такого рода анализу?

Понимаете, конечно Гульда вообще нелегко иногда понять, а если не попытаться войти в его мир, то и вообще невозможно. Мне, например, очень помогает то, что он сам пишет об исполняемых им композиторах, как он к ним относится. Или важно то, что он утверждает: например, что не нужно слушать произведение в историческом контексте, что мы должны воспринимать каждое произведение автономно, вне связи с другим произведением и т. д.

Мне кажется, что он далеко не всегда совпадает в своих статьях и в своих интерпретациях. Он, например, критикует позднего Моцарта, но замечательно играет многое из этого периода.

Я как раз не говорю о тех случаях, когда он кого-то эпатирует своими высказываниями и т. п. Но кое-что он иногда объясняет вполне внятно, и это мне порой действительно помогает. Скажем, отчего происходит его увлечение Скрябиным или Р. Штраусом — казалось бы далекими от него композиторами? Он говорит, что уважает мужество музыканта, который неуклонно следует своим путем. В этом отношении я его очень понимаю. Повторяю, надо постигнуть внутреннюю логику музыканта, а внутри этой логики может быть все что угодно. Возьмем того же Горовица. Чего только о нем ни говорили! После его дебюта в Америке в 1928 году Рахманинов написал ему письмо. Как же он там его ругает! Предостерегает против быстрых темпов, критикует его вкус и т. п.

Возвращаясь к Гульду, можно сказать, что почти весь его творческий путь прошел перед нашими глазами. Ведь это действительно был великий экспериментатор. Другие пианисты никогда не выносили на суд публики свои лабораторные эксперименты. Он же все, что делал, поверял как бы всем, публично, хотя и в записи. Бывает, что какой-то пианист сыграет на концерте что-то в дико медленном темпе. Проходит время, и тот же пианист играет то же самое уже в нормальном темпе. Гульд же зафиксировал, например, Аппассионату единожды и больше к ней не возвращался. А ведь у него есть абсо-

лютно разные трактовки одного и того же сочинения, например, Фуга ми мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира» существует в нескольких вариантах, где можно обнаружить и совершенное легато, кантабиле и т. д.

Он был человеком постоянного поиска и иногда пытался провести какую-то линию. Одна из его идей — исполнить все сочинение в единой системе пульсации, например, он это попытался сделать в Первом концерте Брамса. Отсюда известная история с Бернстайном и другие подобные случаи.

В Бахе же он много экспериментировал с формой посредством сжатия темпов, добываясь, тем самым, иной, нежели обычно, пульсации ритма. Он доказывал, что темп сам по себе вообще не имеет значения. Или взять его видение русской музыки, например, Прокофьева. Многие здесь, в России, долгое время воспринимали Прокофьева как своеобразного хулигана в искусстве. А вот Гульд, играя Седьмую сонату (у него есть несколько записей этого сочинения) вскрыл нечто глубоко традиционное, идущее от Мусоргского, от Скрябина.

Да, именно так. Со своей стороны, я услышал в шубертовских трактовках Рихтера связь с тем же Прокофьевым. Именно так пианизм «разъясняет» нам эволюцию стилей.

И это как раз объясняет, почему Нейгауз так истово восхищался Рихтером. Для того времени Рихтер символизировал какой-то новый способ контакта с авторским текстом. Эта классическая чистота рихтеровского подхода открывает новую страницу в эволюции пианизма. Другое дело, что Нейгауз, справедливо возвышая Рихтера, не столь точно оценивал многие другие явления...

Возвращаясь к тем «критическим ноткам», о которых вы говорили, скажу так: а зачем ему было заниматься пианистическими проблемами с Гилельсом, Заком, Гутманом и другими? Они просто не нуждались в этом. Это задача преподавателей музыкальных школ, в крайнем случае, училищ, но не консерваторий.

Я когда-то говорил на эту тему с Е. М. Тимакиным. Это был необыкновенно интересный педагог, ученик Игумнова. И вот, в беседе со мной, он все время подчеркивал один из аспектов педагогики Игумнова: не надо много слов, тем более слов, заимствованных в смежных областях искусства. Я думаю, что здесь есть

следы скрытой полемики с Нейгаузом, которая существовала в окружении Игумнова. Для Игумнова, видимо, приоритетным было погружение в густо звуковую среду, в атмосферу фортепианного звука, без обращения к образно-литературным ассоциациям. Например, характерно его известное высказывание о медленной части Второго концерта Рахманинова: «Тут, кроме эмоций, никаких образов нет»...

Я думаю, что Игумнов был таким уникальным, чисто русским, даже московским феноменом, рожденным в русской глубинке. Он очень чутко вслушивался в этот русский, близкий ему мир. Нейгауз же был человеком совсем иной породы, более широким, более тесно связанным с европейской, в частности с немецкой и польской культурами. Я помню случай, когда я пригласил его к нам в общежитие, и там его спросили: вот вы говорите, что сейчас идет процесс «возвращения к автору». Какое место в этом процессе вы отводите Рахманинову и Софроницкому? И он ничего не смог сказать по этому поводу. Его это просто не очень интересовало. Потому что он был все-таки в первую очередь европейцем. Если вспомнить слова Софроницкого о том, что «Шуберта надо играть чуть-чуть по-русски», то, наверное, Нейгауз вряд ли бы с этим согласился.

Надо сказать, что за границей вообще иначе, чем у нас, относятся к русскому искусству, что, впрочем, естественно. Понятно, почему, например, Фишер-Дискау отрицательно относился к Шаляпину, интерпретирующему Шуберта, или, случается, что когда слышат Моцарта в исполнении наших пианистов, то говорят: ну, это слишком «по-русски» звучит. Нейгаузу, может быть, в некоторых случаях трудно было оценить явления другой природы, например, в Софроницком ему могло не нравиться некоторое нарушение пропорций, излишняя, с его точки зрения, субъективность. У Рахманинова же — чрезмерная, с его точки зрения, трагедийность. Ведь сам он был и человеком, и музыкантом очень оптимистично настроенным, очень светлым.

При всем том он сразу и очень точно угадал значение и Микеланджели, и Гюльда.

Но при этом эстетика Микеланджели могла быть ему ближе, чем эстетика Рахманинова. Особенно в таких случаях, как знаменитая запись си-бемоль-минорной Сонаты Шопена. Это его устроить никак не могло.

О РАХМАНИНОВЕ И МЕТНЕРЕ

Кстати, в отношении Рахманинова-исполнителя меня поражает еще одна вещь. Из года в год я даю своим студентам по истории фортепианного исполнительства запись шумановского «Карнавала», а для сравнения — запись Микеланджели или Софроницкого, и из года в год убеждаюсь, что рахманиновская интерпретация абсолютно нетленна, она не устаревает. И в то же время у Рахманинова есть записи (особенно шопеновские), где rubato и другие характерные приметы эпохи сейтас уже воспринимаются с некоторым трудом.

Я помню, как Софроницкий говорил о Рахманинове-исполнителе, что если бы не было такого высокого качества, то это могло бы порой восприниматься и как некий штамп.

К «Карнавалу» я бы это никак не отнес.

Я склонен все же считать нетленным все его наследие в целом. К сожалению, он многого из своего обширного репертуара не записал, и, прежде всего, я имею в виду сонаты Бетховена. И каждое новое слушание его исполнения открывает мне какие-то новые глубины. Может быть, поэтому я и стараюсь не вдаваться в разного рода критические рефлексии.

Я понимаю: для вас важно целостное ощущение мира художника, без аналитического расчленения на лучшее-худшее, новаторское-традиционное и т. д. Я позволю себе отметить еще один момент, в котором, вероятно, несколько расхожусь с вами во взглядах. Имею в виду присущий московской музыкальной традиции культ той композиторской «троицы», о которой писал еще Нейгауз — имеются в виду Скрябин, Рахманинов и Метнер. Впрочем, я бы сразу исключил из нее Скрябина, которого, как композитора, считаю явлением гораздо более крупным, чем Рахманинов или Метнер. В этой связи хотел бы вернуть вам тот же упрек, который вы здесь высказали в адрес Нейгауза. А именно, не заслоняет ли для вас в какой-то мере музыка Рахманинова или Метнера какой-то иной музыки, скажем Бартока, Шостаковича, Стравинского?

Нет, абсолютно нет. Мне Рахманинов никого и ничего не «заслоняет». Это для меня просто всего дороже, это что называется, «мое». Ну, вот если у вас есть дети, и вы их любите, это ведь не означает, что вам не интересны все прочие дети.

Я бы не хотел остаться неверно понятым. Я тоже многое люблю в Рахманинове, особенно периода Второго концерта и романсов той же эпохи, и считаю, что вершина его творчества связана именно с этим периодом и никакой плодотворной эволюции его творчество в дальнейшем не претерпело, особенно если сравнивать с эволюцией Скрябина. В этом плане Рахманинов для меня является трагической фигурой еще и потому, что, например, в Этюдах ор. 39 я вижу неудавшиеся попытки модернизировать свой язык, попытку приобщения к современности, аутсайдером по отношению к которой Рахманинов себя, по-моему, ощущал.

Я все это вижу иначе. Для меня трагедия Рахманинова связана, прежде всего, с утратой родины. Попав в иную культурную среду, он сам очень изменился. Может быть, если бы он остался в России, его путь был бы иным и даже более плодотворным.

А вам не кажется, что для него наибольшим психологическим дискомфортом было соседство с современниками вроде Прокофьева и Стравинского? Я, например, слышу нечто близкое Прокофьеву в Романсах ор. 38 и в Этюдах ор. 39.

Мне кажется, что Прокофьев в данном случае ни при чем. Просто Рахманинов так реагировал на атмосферу русского модерна 1910-х годов. Особенно это, кстати, коснулось Четвертого концерта. Возможно, эта линия могла иметь интересное продолжение, но Рахманинов, к сожалению, не развил этого направления в достаточной мере. Ведь активная концертная деятельность за рубежом настолько поглотила его, что для сочинения оставалось совсем мало времени и сил.

Нет ли у вас ощущения, что уже здесь, в России, кризис в его фортепианном творчестве был в полном разгаре?

Нет, я вижу довольно ясную линию в его творчестве, которая естественным образом продолжилась и за рубежом. И если сравнивать его со Скрябиным, то у меня тоже не складывается впечатления, что поздний Скрябин полностью отрицает Скрябина раннего. Здесь тоже с моей точки зрения развитие было вполне естественным и логичным.

Наибольшие сомнения из этой «троицы» у меня вызывает фигура Метнера. Я знаю вас, в частности, и как яркого исполнителя и пропагандиста метнеровской музыки. И все же, за все годы, что я сталкивался с сочинениями Метнера — и как педагог, и как слушатель, — меня не оставляло чувство, что его замечательное дарование выбрало какой-то искусственный, «умышленный» путь.

Мне кажется, что мы до Метнера просто еще не доросли. И, надо сказать, играть Метнера трудно. Опыт исполнения и слушания этого композитора подсказывает мне иное, а именно, что мы Метнера еще просто мало знаем. А как можно судить о явлении, не зная его досконально? Когда же Метнера играют плохо, то, естественно, возникает впечатление, что это плохая музыка.

Вины автора в этом нет, вы полагаете?

То, о чем вы говорите, это не вина, это особенность метнеровской музыки.

Если сыграть грамотно, но неинтересно, какую-то сонату Бетховена, то она от этого не покажется плохой сама по себе, настолько прогна ее структура. Следовательно, музыка Метнера уязвима и, прежде всего, с точки зрения формы, возможно чрезмерно «правильной» и продуманной, не говоря уже о сомнительности самого музыкального материала, временами даже отдающего каким-то ароматом «китча».

Я думаю, для того, чтобы играть Метнера, надо быть немного, что ли, шахтером, чтобы добыть некую драгоценную руду, в отличие от Рахманинова или Скрябина, где все главное уже добыто. Когда Метнера играют первоклассные музыканты, его музыка становится просто замечательной. И недаром Рахманинов как-то сказал: «Вот меня забудут, а Метнера — нет». То есть он предсказал ренессанс метнеровской музыки в будущем. И мне кажется, что сейчас — даже не в России, а за рубежом, в Америке и в Европе, а также в Японии — происходит процесс познания Метнера. Есть многие примеры растущего интереса к этому композитору. Вообще, мне кажется, что к Метнеру только сейчас начинают подходить по-настоящему. Раньше, например, Вторую импровизацию никто не играл, а меня на это вдохновил Ю. В. Понизовкин. Сейчас же ее стали довольно часто играть.

Россия пока остается в этом плане «консервативной наоборот». То есть здесь еще не изжит интерес к западному авангарду. В предреволюционной России Метнер был широко признан и как композитор, и как пианист. Но играть его, повторяю, трудно, и я, например, в свое время очень критиковал своего ученика Михаила Лидского, взявшего однажды в Сонате ми минор слишком медленный темп и тем развалившего форму этого произведения, и без того очень длинного. Себя же я упрекаю как раз за то, что недостаточно упорно

пропагандирую его творчество. Когда в 1981 году отмечалось столетие со дня его рождения, я организовал научно-творческую конференцию. Там были концерты, доклады, уроки и т. д. И получается, что мы только вот так, от одной даты к другой вспоминаем Метнера. И это, по-моему, очень плохо. Нечто подобное раньше было и на Западе: в свое время, например, Горовиц, который обожал музыку Метнера и многое играл, хотел записать что-то в США, но ему не дали этого сделать...

РУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ «ДИАСПОРА» НА ЗАПАДЕ КИСИН, АФАНАСЬЕВ, МАЙЗЕНБЕРГ

Раз уже мы коснулись темы Запада, то я бы хотел в этой связи задать вам ряд вопросов. Например, хотелось бы услышать ваше мнение о Евгении Кисине и о его записях. Меня несколько лет тому назад очень огорчило одно его интервью в английском журнале Music, где нет ни слова о России. Познакомился я и с некоторыми его видеозаписями, сделанными на концертах за рубежом. Мне кажется, что Кисин, несмотря на все его оглушительные успехи, постепенно превращается в своего рода трагичную фигуру поскольку, наряду с изумительным пианистическим качеством, он все же продолжает оставаться пленником каких-то, то ли навязанных ему, то ли добровольно принятых им штампов. С моей точки зрения, он так и остался неким «суперугеником», эдаким ветным внудеркиндо...

Я был хорошо знаком с Женей и знаю, что вокруг него ходит много подобных разговоров. С одной стороны, его любят, возлагают на него надежды, а с другой — он вроде бы и не оправдывает этих надежд. Я лично его всегда очень любил, с самого начала. Да, многие критикуют влияние на него А. П. Кантор, но у него самого должна быть потребность быть самим собой. Есть ли у него такая потребность — это, конечно, вопрос. Мне он всегда очень нравился, нравился его игра и сейчас. Но многие требуют, чтобы это их потрясло всегда...

Я не говорю о каком-то потрясении. Я говорю о свободе выражения, естественной для пианиста, достигшего тридцатилетнего возраста. Например, многих сегодня раздражает игра Афанасьева, но нельзя отказать ему в необычайной

свободе выражения. В игре же Кисина мне не хватает как раз этой свободы, и я воспринимаю его трактовки как тщательно сконструированные и потому неживые.

Может быть, ему действительно надо вырваться из каких-то оков, почувствовать самого себя творцом, не знаю. Но продолжаю в него верить.

А если взять шире нашу фортепианную «диаспору», кто обратил на себя ваше внимание, вызвал ваш интерес? Ну, например, каково ваше мнение о Валерии Афанасьеве? Вы, кажется, были на его первом, после долгого отсутствия, концерте в Москве, где он играл три последних сонаты Шуберта?

Я слушал его еще раньше в Бостоне, где они с Гидоном Кремером играли все три скрипичные сонаты Брамса и Сонату Бузони. И я чувствовал во время концерта, что слушаю в первую очередь Афанасьева, настолько он меня заинтересовал своей исполнительской свободой. В этом было что-то удивительно творческое. Я пришел к нему в антракте и сказал, что он должен обязательно приехать к нам в Россию, и я уверен, что его прекрасно встретят в Москве. Потом так и произошло — он приехал, замечательно играл, имел грандиозный успех, и я сказал ему: вот видите, я же вам говорил! Но позже он стал всех немного раздражать, может быть, потому, что позволял себе выходить за те пределы, которые кажутся нам допустимыми. Хочется, чтобы это были чисто музыкальные явления, без вторжения литературы, или тем более театра. А он как раз этим сейчас и увлечен. Честно сказать, нечто подобное — в смысле вторжения литературы — меня раздражало даже у Юдиной. Вы можете себе представить Софроницкого, выходящего на сцену и читающего стихи? (Хотя, добавлю, в домашнем быту он очень любил это делать.) Нет, там, на эстраде, была чистая музыка, и это мне ближе. И когда Афанасьев привносит в музыку нечто литературное, мне это кажется излишним. Тем более, когда он пытается представить себя как актера — это получается у него еще хуже.

Хотется спросить вас и об Олеге Майзенберге, которого вы хорошо знали еще по Институту. Вот тоже для меня какая-то загадочная фигура. Я слышал его несколько раз на Декабрьских вечерах в ансамбле с замечательным певцом Робертом Холлом. Когда он, например, аккомпанирует песни Шуберта или романсы Чайковского, то, при всей необычности его посадки (он, как известно, сидит, как бы почти падая направо со стула), во всех звуковых решениях он

и изыскан, и убедителен. Но когда он выступает как солист, то впечатление совершенно иное, в целом более странное. Есть ощущение некоей умышленности, некоей надуманной оригинальности.

Я вспоминаю, как Олег начинал. У нас в Институте проходил отбор на шубертовский конкурс. Майзенберг понравился мне тогда больше других. Я помню наш разговор с Александром Сацем, впоследствии его близким другом. Но в то время Сац не принимал многого из того, что делал Олег. Нечто придуманное в игре Майзенберга присутствовало, наверное, и тогда, но это было хорошо придумано. Тем более, что он занимался в то время у замечательного педагога — Иохелеса. Позднее я его слышал в Москве в скрябинской программе. Это было просто неудачно — он сам ругал себя после концерта. А на Декабрьских вечерах, говорят, очень хорошо играл Равеля... Безусловно, это очень талантливый человек.

Кстати, хотел спросить вас и о Саце — своеобразном и очень интересном музыканте. Удалось ли ему как-то выдвинуться в Австрии, где он теперь живет? Я знаю, что он играет, ездит на фестивали, ведет мастер-классы. У него хорошие ученики, его там любят. Но я не уверен, что у него удалась большая пианистическая карьера... Живя здесь, он прекрасно преподавал и замечательно играл, и, к тому же, был всеми любим...*

Валерий Афанасьев рассказывал, что во многом ситуация у исполнителя на Западе зависит от пристрастий менеджеров, которые заставляют навязывать своим подопечным ту или иную программу. Иногда они кого нибудь неожиданно «открывают», как, например, бывшего петербуржца А. Угорского, тогда как других также неожиданно «забывают».

Ну, иногда такие открытия не могут не радовать. Я имею в виду, например, что фирма *Denon* выпускает серии дисков с записями наших мастеров — Нейгауза, Софроницкого, Ведерникова и других. И это, конечно, хорошо. Недавно они выпустили диск с записью «Гольдберг-вариаций» в исполнении Константина Лившица — бывшего ученика моей жены Т. А. Зеликман. И этот диск даже какую-то премию получил. При этом встречается, конечно, и какой-то спортивный подход — когда ставят то на одну, то на другую «лошадку».

* Увы, сейчас, к моменту выхода этой книги, к сказанному приходится добавить, что А. Сац недавно скончался в Австрии.

Японцы даже сюда приезжали и делали фильм о русской фортепианной традиции. И все мучали меня вопросом: в чем же секрет русской школы? Даже на современных наших молодых исполнителей они смотрят как на представителей загадочно-притягательной русской традиции.

Может быть, это так отчасти и есть. Помню, я играл концерт в США, в Нью-Хейвене. Играл Скрябина, Метнера, Рахманинова. Ко мне подошел кто-то из публики и говорит: «Вот есть что-то особенное в вашей игре». — «А что вы имеете в виду?» — спросил я. — «Вот многие к нам приезжают и играют технически даже более совершенно. Но в вашей игре, как и в игре вообще почти всех русских, больше “сердца”».

Так знают, они это понимают?

Может быть, это и есть характерная черта русского пианизма — присутствие «сердца», капельки «крови».

О СОБСТВЕННОЙ КОНЦЕРТНОЙ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Я бы хотел теперь снова вернуться к вашей собственной артистической судьбе. Ведь вы занимаетесь очень многими вещами сразу. Пожалуй, нет такой музыкальной профессии, кроме, может быть, композиции, которой вы бы не занимались. Вы одновременно и исполнитель, и педагог, и популяризатор, и лектор, и журналист и, отчасти, даже музыковед-архивист. Скажите гестно: вам не жалко отрывать время от собственно исполнительства?

Конечно жалко. Но вот у нас в свое время долго думали — чем же все-таки наше учебное заведение отличается от консерватории? И придумали, что наш педагог — это, одновременно, и просветитель. Мы поэтому не столько исполнители, сколько просветители. И, может быть, какая-то доля истины в этом есть, поскольку просветитель — понятие широкое.

Да, действительно, консерватория уже давно сосредоточилась на производстве лауреатов (я имею в виду исполнительские факультеты), тем самым сузив свои воспитательные цели и задачи.

Мне вообще дорог тот дух, который был раньше в Институте, когда там работали люди вроде Фейгина, и когда я видел горящие глаза студентов, которые учились педагогике. Я думаю, что для русской общественно-музыкальной жизни такое просветительство всегда было очень важным делом. Музыкант-просветитель был в России фигурой почитаемой. Но лично для меня — это не просто дань традиции, я это делаю потому, что мне самому интересно.

Я вспоминаю одно ваше давнее мероприятие. Это был вечер, посвященный Чюрленису-композитору. Меня просто поразило зрелище, когда весь ваш класс запел хором. Я думаю, что аналогов тому у нас не много можно отыскать. Мне это напомнило атмосферу класса Нейгауза, которого я знал в последние годы его жизни. Он тогда устроил классный вечер из произведений Ф. Блуменфельда. При этом Генрих Густавович понимал, что для его учеников — В. Крайнева, А. Наседкина, А. Любимова, Е. Могилевского и др. — это не столь увлекательно. Но ему было важно отдать дань памяти своему знаменитому дяде. И он был, конечно, прав. Я и теперь с удовольствием вспоминаю, что у меня были такие классные вечера, где, например, дважды полностью исполнялось «Искусство фуги», а в то время это сочинение было у нас не очень известно. Об этом прослышал один немец — автор книги об этом произведении — и прислал мне письмо с просьбой сообщить, в каком порядке исполнялись контрапункты на нашем вечере, по какой редакции. Или, например, все фортепианные сонаты Хиндемита, или вечер, посвященный нововенской школе, или Стравинскому, Шимановскому. На год чешской музыки мы откликнулись вечером чешских авторов, были, конечно, и метнеровские, рахманиновские программы. Дважды мои ученики сыграли все десять сонат Скрябина.

Я помню вечер, посвященный неоконченной опере Скрябина «Кейстут и Бирута»... Надо сказать, что такого рода вещи начал вовсе не я. Вспомним, сколько новой музыки переиграла Юдина, сколько сделала в этом направлении Гринберг! Конечно, вы правы — все это отнимает силы. Но ведь педагогика тоже отнимает много времени и сил, но, тем не менее, большинство наших выдающихся мастеров-исполнителей активно преподавали.

Таким образом, ваша просветительская деятельность — это как бы продолжение того, что вы делаете на своих уроках. Одно как бы продолжает другое.

Даже Рахманинов, как сейчас выяснилось, занимался педагогикой. Следы его педагогической деятельности, в частности, можно увидеть в моей публикации Пятой и Восьмой сонат Бетховена с его педагогическими пометками. Кроме того, подобная просветительская деятельность дает кое-что и моим ученикам. Недаром когда-то для своего дебюта в Большом зале консерватории Михаил Лидский выбрал не что-нибудь, а *Ludus tonalis* Хиндемита. И я думаю, что это следы воспитания, которое я ему дал когда-то.

ОБ УЧЕНИКАХ

Теперь мы естественным образом переходим к теме, касающейся непосредственно ваших учеников. Я, например, давно и с большим интересом слежу за концертами Михаила Лидского, хотя некоторые его программы, а порою и его стиль исполнения удивляют. Впервые я услышал его, по-моему, на одном из ваших классных вечеров, где он играл одну из поздних сонат Скрябина. С тех пор он, конечно, очень изменился. В то время меня больше всего поражало его сценическое поведение: мне казалось, что одним глазом он все время следит за реакцией публики.

Я могу сказать о нем, что он человек очень не простой в общении, но невероятно эрудированный. Я как-то с ним беседовал и выяснил что, скажем, о Прокофьеве он знает гораздо больше меня, хотя он никогда не писал научных работ.

Мне думается, что его проблемы находятся не в сфере пианизма — тут он весьма и весьма силен, — а в сфере интерпретации, где порою сталкиваешься с некоторыми странностями, особенно в области темпов, иногда преувеличенно медленных. Однажды в своей рецензии я даже назвал его пианистом-диссидентом, поскольку он загадочно делает что-то как бы наоборот, иногда вредя впечатлению, которое оставляет у слушателей.

Раз уж речь зашла о моем классе, то я попутно хотел бы отметить, что на классных вечерах у меня играли все ученики, то есть люди самых разных способностей. И лишь позднее появились мои первые «звездочки», с которыми, кстати, заниматься бывает очень сложно. Кроме того, их присутствие в классе всегда вносит в атмосферу некий дискомфорт, поскольку появляются ревность, обиды, зависть

и прочее. Потому что одни готовятся к какому-нибудь конкурсу, много выступают, другие же оказываются в тени. Михаил Лидский оказался у меня, начиная с третьего класса десятилетки (до этого он учился у М. Маршак, которая уехала в Америку). Тогда для меня это было внове, и в начале, надо сказать, с ним было легко. Я задал ему сразу какие-то трудные вещи (даже помню, как одна моя бывшая ученица возмущалась этим). Так вот, мы шли с ним как бы наощупь, но, тем не менее, он начал очень быстро развиваться. Вы сказали, что у него нет проблем с пианизмом, но на самом деле это не совсем так. Дело в том, что ему было легче играть какие-то сложные вещи, чем простые. Например, было сложно играть Баха ровно, медленно, ритмично. Это гораздо позже он сам несколько неумеренно увлекся медленными темпами, мерным движением. Раньше же все было наоборот. Как всегда, каждое его новое увлечение оказывается непропорциональным в отношении всего остального. При всем том, он человек исключительно одаренный. Что-то он, может быть, теперь забыл из того, чему я его учил в своем классе. Раньше он прислушивался к моим советам, но после того, как начались его выступления в Большом зале консерватории и на других крупных площадках, он как-то резко изменился в сторону излишней самоуверенности. И это, мне кажется, привело его к ненужным блужданиям, к не всегда органичным идеям. Он как-то отгораживает себя от публики, утрачивая верную исполнительскую перспективу. Но у него изумительно звучит рояль, и в тех случаях, когда стихийное начало преобладает над рассудочным, когда он остается верен своей интуиции, а не своим идеям, все становится на свои места, и я надеюсь, что в конце концов именно это и победит в нем. Но пока зачастую побеждает некий изоляционизм, какая-то маргинальность среди других музыкантов. Поступив в аспирантуру, например, он не пожелал сдать ни одного экзамена, ни сыграть ни одного концерта, так что его в конце концов отчислили. И все-таки я верю, что если он перестанет увлекаться какими-то абстрактными идеями, перенося их с одной музыки на другую, он сможет сделать карьеру большого музыканта.

Я к этому отношусь двояко. С одной стороны, я подобное диссидентство полностью одобрить не могу. С другой, оно мне и импонирует, поскольку я считаю, что каждый настоящий музыкант должен идти своим путем.

Конечно. И для меня, поэтому, главная педагогическая задача — стать ненужным своим ученикам. Что касается Лидского, то, конечно, надо искать свой путь, но при этом не идти куда-то вбок.

Теперь давайте поговорим о другой вашей ученице — Екатерине Державиной. Сразу хочу отметить, что они с Лидским абсолютно непохожи. Для меня это показатель очень высокого уровня педагогики. У нее и звук, и музыкальное время, и репертуарные склонности — все абсолютно иное. Впервые я услышал ее игру очень давно, еще когда она готовилась к баховскому конкурсу. Но при всех различиях между ними, и Лидского и Державину в определенном смысле можно приписать к так называемому «интеллектуальному» направлению в пианизме.

Я бы хотел сказать, что Катя Державина в каком-то смысле сотворила чудо сама над собой. Она удивительно удачно нашла ракурс приложения своих сил. Когда-то в юности она совсем не могла играть романтической музыки, по крайней мере, с достаточной убедительностью. У нее не было достаточно развитой виртуозности. Потом, на конкурсе в Риге, она очень хорошо сыграла Тридцать первую сонату Бетховена, но в тот первый раз не прошла на баховский конкурс, причем из-за этюдов Шопена! Я теперь даже рад, что она тогда не прошла. Она еще не была по-настоящему готова. Когда же, спустя несколько лет, она поехала на другой баховский конкурс, уже не в Лейпциг, а в Саарбрюккен, я тоже не возлагал особенных надежд. Но там помогла интересная идея, выдвинутая организатором этого конкурса профессором Вальтером Бланкенхаймом: «Бах на фортепиано». Там были интересные конкурсные задания, например импровизация орнаментики в репризах в сюитах. И, надо сказать, она справилась с этим лучше всех. К этому времени сформировался ее собственный внутренний взгляд на Баха, сформировался и органичный пианистический аппарат. Она проявила волю, интеллект, чувство стиля, и это позволило ей победить на этом конкурсе. С другой стороны, у нее бывают проблемы в некоторых стилях, например, в Шуберте, которого она тоже любит играть. И если в Бахе она уже наделена весьма отчетливым почерком, то в романтике такого почерка пока нет. Хотя она быстро развивается, и у нее появилась свобода, которой раньше не было. Она очень интересно записала «Гольдберг-вариации» и ряд других баховских вещей.

Я бы хотел сказать еще об одной своей ученице — Ирине Межуевой, которая попала ко мне в 10 класс из Горького. Когда она пришла, у нее были хорошие руки, но в остальном все было достаточно

сумбурно. Но мне кажется, что я сумел ее «вычислить», то есть увидеть ее возможности, угадать, какой она сможет стать позднее. Она очень пластична в пианистическом отношении, и иногда ее манера напоминает мне наши старые традиции. На конкурсе в Роттердаме она получила все главные призы. У нее есть свое лицо, хотя есть и масса проблем, например, в классике. Недавно она замечательно сыграла большую ля-мажорную Сонату Шуберта. Развивается она вообще очень хорошо. В общем, я рад, что все мои ученики представляют очень разные исполнительские стили.

У вас сейчас один из лучших классов в Академии имени Гнесиных. Если бы кто-то попросил вас сформулировать ваши педагогические принципы, чтобы вы на это ответили?

Это очень трудно объяснить. Мне кажется, что главная задача педагога — услышать ученика, его направление и развивать это направление, не забывая, разумеется, об остальном. Может быть, у меня вообще нет стойких принципов. Ведь все меняется в зависимости от конкретного ученика. Я люблю всех своих учеников. Хотя знаю, что Нейгауз, отдавший ученикам большую часть жизни, умирая, сказал одному близкому человеку: «Ты знаешь, все ученики — предатели». Или что-то в этом роде. То есть общий итог для него оказался тяжелым. Но я уверен, что даже зная все заранее, он все равно отдал бы свою жизнь педагогике. Хотя это трагедия для человека — думать подобным образом в конце своей жизни.

Но с другой стороны, педагогика в каком-то смысле продлила ему жизнь после того, как из-за болезни он уже не мог выступать. Рихтеру, который почти никогда не занимался педагогикой, наверно в этом смысле труднее...

Я слышал как-то Рихтера в Мюнхене. Он играл пять сонат Бетховена. В какие-то моменты он поднимался так высоко, что это производило ошеломляющее впечатление. Кстати, иногда он тоже занимался с кем-то, не очень регулярно, но занимался. Когда-то с Л. Берманом, с Н. Гутман, позднее с А. Гавриловым...

В последние годы вы часто бываете за границей. Удалось ли вам записать там что-нибудь?

Да, я записал на фирме *Depon* шумановский диск. Есть также диск с записями Рахманинова и Чайковского...

А в более ранние годы?

Очень мало. Прелюдии ор. 11 Скрябина, «Карнавал» Шумана, Первую и Вторую импровизации Метнера...

Вы вышли на международную арену не совсем обычным способом — сначала как педагог, как исследователь творчества Рахманинова.

У меня нет особой цели сделать там исполнительскую карьеру. Но если что-то получится, я буду, конечно, рад этому. Но сил на все не хватает.

РАХМАНИНОВСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ

Теперь мне бы хотелось услышать подробнее о ваших изысканиях в области рахманиновского творчества.

У меня тут произошла какая-то странная история. Ведь я не музыковед, не писал диссертации, но получилось так, что пришлось заниматься тем, чем занимаются обычно музыковеды. С самого детства у меня возник очень большой интерес к Рахманинову, и к его музыке, и к нему как человеку, о котором я узнавал из опубликованных воспоминаний о нем. Благодаря этому никакого другого композитора я так не чувствовал, как Рахманинова. Может быть, ни у кого другого нет такого слияния и единства между человеческой сутью и исполнительским и композиторским творчеством. Я, конечно, никогда не думал, что, собирая его записи, я так углублюсь в изучение его биографии, что мне придется изучать все обстоятельства его жизни и творчества, и все это станет частью моей собственной жизни. Сначала меня более интересовали его исполнительская и композиторская деятельность, но потом я увлекся такой малоисследованной темой, как его педагогическая работа. Я много времени провел в архивах, искал его письма, его личные ноты. Сам он почему-то считал себя никудышним педагогом, и его близкие с радостью соглашались с ним в этом. В области педагогики с ним, в общем, произошла курьезная история. Он, вероятно, единственный из одаренных воспитанников Московской консерватории, к которому его *alma mater* отнеслась не как к своему великому сыну, а, скорее, как к пасынку. Дело в том, что и Скрябин, и Метнер после окончания консерватории бы-

ли туда приглашены в качестве профессоров. Но Рахманинову было в этом отказано. Отказ был связан с конфликтом между его учителем А. Зилоти и директором консерватории В. Сафоновым. В отличие от Скрябина, который очень быстро определил свой особый путь, связанный с собственным композиторским творчеством и его пропагандой на эстраде, интересы Рахманинова были шире. Общественные проблемы его волновали гораздо больше, чем эгоцентричного Скрябина, который поэтому совсем недолго пробыл профессором консерватории и вскоре покинул ее по собственному желанию. Может быть, именно в силу и этого трагического момента (а их было в жизни Рахманинова немало) последующий разрыв с родиной так тяжело повлиял на него. В его музыке много трагичного, и это, наверное, влечет к нему людей. Кажется, Бетховен говорил: «Жизнь — это трагедия, ура!» У Рахманинова светлое и трагичное всегда рядом. Сразу после окончания консерватории он мыкался без работы, занимался частными уроками, чтобы заработать на жизнь.

Мне здесь непонятно другое. Ведь на момент окончания консерватории он уже был очень сильным пианистом. Потому он в таком слуге сразу не нагнал широкой пианистической деятельности уже в России, что этому мешало?

А он к этому просто не стремился. Его в первую очередь интересовала композиторская деятельность. Но она не могла его прокормить.

Но ведь Скрябин как раз жил за счет издания своих сочинений и их пропаганды в качестве исполнителя по всей России.

Рахманинов тоже ездил, но немного. Но ему жилось бы гораздо лучше, если бы он состоял на государственной службе в качестве профессора консерватории. И для самой консерватории это — я уверен — было бы большим приобретением. И во второй раз, уже при директорстве М. Импполитова-Иванова, Рахманинов проходил конкурс на должность профессора по классу специальной инструментовки и снова был забаллотирован. Точно год я указать не могу, но знаю, что это случилось где-то в первом десятилетии XX века.

Рахманинов ведь был поразительно одарен во всех сферах — и как теоретик в том числе. Мог он стать и чрезвычайно интересным фортепианным педагогом. Мне удалось разыскать в архиве экземпляр двух бетховенских сонат с педагогическими ремарками Рахманинова. Сейчас это уже издано. Он, конечно, понимал, что педагогика

и исполнительство — это единый неразрывный процесс. Он очень ценил образовательные традиции русской школы. Еще в 1909 году, в первый свой приезд в Америку, он убедился, насколько у нас лучше поставлено музыкальное образование, чем там.

Кстати, переехав в Америку, он мог бы наверное, подобно Говману, возглавить там какой-нибудь музыкальный институт?

Он приехал в Америку уже сложившимся композитором и пианистом. И ему трудно было начинать все сначала. Ему пришлось давать очень много концертов, пришлось заново выучить огромный репертуар, и это отнимало все его время. Он страдал оттого, что не мог сочинять: какая уж тут педагогика! Хотя некоторые опыты в этом отношении бывали и там. Мне сейчас удалось кое-что узнать об этом. Здесь, в России он очень много сделал в отношении организации музыкального образования. Он работал в Институте благородных девиц, был заместителем председателя Русского музыкального общества (РМО), ездил по всей стране и следил, как поставлено педагогическое дело. Слушал инструменталистов, вокалистов, пианистов, студенческие оркестры и т. д. Поэтому пост заместителя председателя РМО был учрежден специально для него, а после его отставки был упразднен. Так что если собрать воедино все сведения, вспомнить и его занятия с Шаляпиным, и с артистами Большого театра (ведь дирижер — это тот же педагог), получится целый срез его педагогической деятельности. Это я и собираюсь сделать, то есть собрать все воедино.

Может быть, вы расскажете подробнее про свои зарубежные изыскания в рахманиновских архивах?

Как-то само собой получилось, что судьба свела меня с людьми, связанными с рахманиновскими реликвиями. Сложилось так, что внук Рахманинова нашел меня как бы сам. Я ездил в Америку и посетил рахманиновский архив в Вашингтоне. Работая там, я столкнулся с каким-то неприятным контролем: мне не давали делать копии без специального разрешения юристов, ведающих наследием Рахманинова. Таким образом я познакомился и с юристами, которые следят за соблюдением авторских прав. К русским в то время было особо пристрастное отношение. Но это была ответная реакция на позицию наших архивных органов, поскольку мы тоже не подпускали их исследователей. В результате моей встречи с юристами они написали

письмо, в котором просили меня быть кем-то вроде посредника между американской стороной и нашей для установления контактов. И в этом случае они обещали представить меня наследникам Рахманинова. Приехав в Москву, я отправился в Министерство культуры, где к этому делу отнеслись с пониманием. Заместитель министра собрал большое совещание, куда пригласили и меня, и там было декларировано, что мы открываем наши архивы в ожидании взаимных действий другой стороны. Я написал письмо юристам, где говорилось, что просьба их выполнена. И вскоре меня по телефону разыскал внук Рахманинова, Андрей Борисович Конюс. Так мы познакомились, потом он приезжал сюда из Сенара, где он живет. Надо сказать, что он содержит архив деда в образцовом порядке, оставив в неприкосновенности кабинет Сергея Васильевича. Но это произошло лишь в последние годы, а до этого там тоже было не все ладно, и я подозреваю, что кое-что из Сенара все-таки пропало.

Когда Андрей Борисович приехал в Москву, я представил его тогдашнему министру культуры Н. Губенко и водил его по всем организациям, в том числе в Фонд культуры и в другие места. Дальше все пошло уже без меня, своим ходом. Потом он пригласил З. Апетян (нашего крупнейшего исследователя рахманиновского творчества) и меня исследовать архив в Сенаре. Мы должны были ехать туда вместе, но перед самым отъездом З. Апетян заболела и умерла, так что мне пришлось ехать туда одному. Это было в 1991 году. В Сенаре я прожил дней дней вместе со своей женой. Там образовалась интереснейшая библиотека, и книжная и нотная, много нот с дарственными надписями, много интересных фотографий. Когда-то в Сенаре была и очень хорошая коллекция картин. Теперь часть из них перевезена в Коста-Рику, где также живут наследники Рахманинова. Там же поступили и картины, висевшие в нью-йоркской квартире Рахманинова. Кроме того, перед смертью он купил дом в Калифорнии, где вскоре и умер. Все это попало к Софье, его внучке, которая была замужем за американским дипломатом, работавшим в Коста-Рике. У них трое детей и много внуков. С ними я тоже познакомился. Работал я, конечно, и в наших архивах — московском и петербургском. Там, в частности, хранится архив РМО, где отражена вся деятельность Рахманинова в России. Кое-что из этих материалов я опубликовал, например, письмо-отчет о поездке в Киев, после чего местное музыкальное училище было реформировано в консерваторию.

В Москве мне тоже удалось узнать много любопытного. Например, что Рахманинов был одно время профессором МГУ! Этого никто не знал. Он был избран самими студентами председателем музыкальной секции университета. Это давало ему право считаться профессором, хотя и без оплаты.

В Коста-Рику я был приглашен нашим послом для того, чтобы дать концерт и, конечно, обследовать тамошний рахманиновский архив. Меня ждали интересные открытия! Я повсюду искал ноты, по которым играл Рахманинов. Я не верил, что они все пропали. В Сенаре, конечно, много нот, но на них нет никаких пометок. И тут, в Коста-Рике, меня ждал сюрприз. В квартире внучки стоял большой шкаф, специально заказанный самим композитором, в нем плоские полочки — и на каждой полочке лежали ноты с многочисленными пометками, в основном аппликатурными! Это и было его рабочей нотной библиотекой. Я многое переписал, чтобы обобщить это в педагогическом плане.

Обильная аппликатура? Это удивительно, зная его огромные виртуозные возможности.

Да, обладая такими данными, он все же заботился об удобстве игры, и первым делом свой урок с учениками Рахманинов всегда начинал с аппикатуры. Каких-то других указаний я там не нашел. Еще часто встречается перераспределение рук. Как ни странно, он все время стремился что-то облегчить.

Вы не припомните, о сочинениях каких композиторов идет речь?

Это встречается и в сонатах Бетховена, и в Листе, и в Чайковском, и в Шумане.

Не удалось ли вам узнать, сохранилось ли что-нибудь из его личных вещей после отъезда из Москвы в 1917 году?

Это огромная загадка. С собой он взял только ноты Всенощной. Что-то есть в музее Глинки и в библиотеке Конгресса в Вашингтоне. Немного у внука. Авторская партитура Третьего концерта хранится в Лондоне. Что-то, конечно, пропало. Особенно, письма. Возможно, их сожгли в двадцатых-тридцатых годах, или на них наложил руку НКВД. Я буду пытаться запросить об этом его архивы. Когда говорят, что рукопись пропала, я всегда надеюсь, что это не так.

Не могли бы вы рассказать, что вам известно о взаимоотношениях Рахманинова с Горовицем? Мне кажется, это очень интересная тема. Какова, по-вашему, степень влияния Рахманинова-пианиста на Горовица?

Это влияние было колоссальным еще в киевский период, поскольку уже тогда Рахманинов был кумиром юного Горовица. Существует одно письмо Блуменфельда к Рахманинову в Америку, где он пишет о Горовице. Он говорит, что у него есть замечательный ученик, который выучил все рахманиновские сочинения. Блуменфельд, конечно, тогда не знал, что Горовиц насовсем уедет из России, и просто хотел рекомендовать его Рахманинову. И когда Горовиц приехал в Америку, Рахманинов в общем о нем уже знал благодаря тому письму. Так вот, когда Горовиц попал в Америку, он, конечно, стремился встретиться с Рахманиновым. Их свел Стейнвей. И Рахманинов, так же как и Горовиц, с нетерпением ждал этой встречи. Кстати, за много лет до этого, во время одного из приездов Рахманинова в Киев, отец Горовица договорился, что Рахманинов послушает юного Володю. Но когда они пришли к нему в гостиницу, им сказали, что Рахманинов час назад уехал. Уже в Америке, при первой встрече Горовиц рассказал Рахманинову об этом, и они оба долго смеялись. Рахманинов говорил, что в подобных случаях вообще избегает высказывать свое мнение родителям, чтобы не расстраивать кого-то. В 1928 году Горовиц играл Рахманинову и тот, как рассказывают очевидцы, смотрел и слушал с удивлением и восхищением. Поскольку ничего подобного в жизни он не слышал и не видел. То, как играл Горовиц, противоречило абсолютно всем методическим установкам. Все это не мешало Рахманинову достаточно критично отзываться о некоторых чертах горовицевского пианизма, особенно в отношении темпов, зачастую преувеличенно быстрых. Существует их переписка на этот счет. С другой стороны, известно, что Горовиц изумительно играл Третий концерт. Вместе с Рахманиновым они проигрывали его на двух роялях. Я даже думаю, что, начиная с этого времени, можно говорить и об обратном влиянии Горовица на Рахманинова. Рассказывают, что позднее, когда Рахманинов вновь записывал свой Третий концерт, то часто спрашивал у дирижера, в каком темпе играет Горовиц. Может быть, поэтому Рахманинов и записал свой Концерт в таких быстрых темпах, хотя раньше играл значительно сдержаннее. Возможно, правда, что тут сказалось скорее влияние Тосканини, чем самого Горовица.

Я помню эту запись. Это был 1960 год, когда все у нас были еще под обаянием Клиберна, и меня, помню, поразило, насколько скупо в отношении выразительности проявляет себя здесь Рахманинов. Он как бы и не замечал всех тех красот, где Клиберн словно соловьем разливался...

Не забудьте: мы в данном случае слышим лишь одно из тысячи рахманиновских исполнений Третьего концерта. Хотя действительно ему в поздние годы было свойственно как бы несколько прятать лирику.

Мне кажется, что Горовиц все же в большей степени оказался под воздействием той своеобразной «философии успеха», которая свойственна Америке. Рахманинов в этом отношении остался фигурой более цельной, более непоколебимой. Мрачный, отчужденный, трагически-скупой облик Рахманинова на эстраде резко отличается от как бы лугезарного, несколько кокетливого и даже порою жеманного Горовица.

Здесь все не так просто. Когда Горовиц был здесь, то, несмотря на все свои улыбки, он остался очень закрытым человеком. И я подумал, что мир Горовица, вопреки всему внешнему, был им тоже очень оберегаем. Ему пришлось сыграть невероятное количество концертов. Его так эксплуатировали менеджеры, что он иногда вообще переставал играть. И в моменты таких кризисов Рахманинов очень помогал ему в психологическом плане. Например, в 1938–39 годах. И Горовиц доверял ему более, чем кому бы то ни было другому.

Не возникало ли между ними ощущения конкуренции?

Никогда. Много позднее Горовиц любил пошутить в том духе, что Рахманинов усиленно советовал ему заняться композицией для того, чтобы тот поменьше играл. Это такая же шутка, какую рассказывают о Крейсере, который, оказывается, замечательно играл на рояле. И Падеревский будто бы, услышав, как тот играет на рояле, воскликнул: «Боже, какое счастье, что вы скрипач!» Я думаю, что на самом деле Рахманинов не опасался конкуренции. Помните этот знаменитый отзыв в одном из писем Рахманинова о Горовице: потрясающие октавы, женился на дочери Тосканини, но женат недавно и поэтому пока неглубоко играет. Но это была, конечно, только часть их взаимоотношений, очень разносторонних и глубоких. Все было гораздо сложнее. Рахманинов любил Горовица и гордился тем, что Горовиц был его преданным другом. В Нью-Хейвене, куда Горовиц передал весь свой архив еще при жизни, я узнал, что в годы

войны они с Рахманиновым часто музицировали в Калифорнии в доме Рахманинова. Собирались даже что-то записывать и давать концерт. Я искал те ноты, по которым они играли, а играли они, в частности, «Симфонические танцы». И нашел ноты, на которых рукой Рахманинова написано: моему высокоталантливому партнеру. Таким образом, Горовиц прошел путь от ученичества до партнерства с Рахманиновым. И если бы Рахманинову довелось услышать позднего Горовица — глубочайшего музыканта, я уверен, что он был бы счастлив. Горовиц необычайно изменился в последние свои годы, и это пример того, как мы часто торопимся с выводами о ком-то.

Каковы ваши дальнейшие планы исследовательского характера? Каков может быть итог подобных изысканий?

Конечно, мне хотелось бы написать несколько статей по разным вопросам, относящимся к творчеству и жизни Рахманинова и, в частности, о Рахманинове-педагоге, а также о взаимоотношениях Рахманинова с Горовицем, Метнером, Гофманом. Мне, например, удалось собрать переписку Рахманинова с Гофманом. Это предстоит обработать и издать.

Насколько силен интерес к Рахманинову в Америке? Издаются ли там о нем какие-то материалы?

Там существует фонд Рахманинова, который аккумулирует средства, приходящие на основе авторского права от переиздания нот, дисков и т. д. Рахманинов интересует многих. Я уверен, что новая генерация музыковедов будет этим заниматься. Недавно мне довелось прочесть очень интересную статью «Русские ученики Листа». Невероятно плодотворная тема, поскольку влияние Листа на Антона Рубинштейна неоспоримо, а уж влияние Рубинштейна на русский пианизм общеизвестно. Сейчас многое меняется, возникают новые возможности, и в старых публикациях о Рахманинове, где о многом приходилось умалчивать, надо все восстанавливать и дополнять. Начата работа по изданию Полного собрания сочинений Рахманинова, и я уверен, что это будет сделано на высоком научном уровне. Я тоже хотел бы в этом участвовать. Мне также хотелось бы написать монографию о Рахманинове-исполнителе. Подобной работы до сих пор не существует. Вспомним, ведь еще относительно недавно у нас переименовывали Рахманиновский зал консерватории в «Новый». Директор музы-

кальной школы в Новгороде, организовавшая там замечательный музей, отыскавшая могилу матери Рахманинова и собиравшаяся присвоить его имя школе, чуть не была за это исключена из партии. В это сегодня трудно поверить, но все это было относительно недавно.

Необходимо, конечно, открыть музей на Страстном бульваре, в его последней квартире в Москве. По идее, в Москве следует организовать и Институт Рахманинова, который бы изучал его наследие во всех аспектах. Моя мечта, чтобы этот институт занимался тремя великими представителями музыкальной Москвы: Рахманиновым, Метнером и Скрябиным, поскольку, по словам Генриха Густавовича Нейгауза, эти три имени произносятся как бы на одном дыхании. Скрябину, конечно, повезло, что его дом сохранился. Рахманинову же повезло куда меньше. Для меня главное состоит как раз не только в организации конкурсов Рахманинова. Есть, по-моему, более важные задачи, и, прежде всего, по изданию его сочинений, всего его наследия. Хорошее начинание — ежегодные рахманиновские летние курсы в Тамбове.

Что касается дальнейших поездок, то главным здесь считаю собрать все письма, еще рассеянные в частных собраниях. Рахманинов прожил в Америке много лет и вел обширную переписку. Будучи в США, я как-то пришел в один дом и на стене увидел вставленное в рамку письмо Рахманинова! Надо торопиться, пока живы люди, лично знавшие композитора. Я нашел в архивах примерно двадцать неизданных писем. Моя мечта — создать совместно с американцами работу или сборник работ о Рахманинове.

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ РАБОТЫ НА РАДИО

Не могли бы вы рассказать о ваших проектах на радио «Орфей»?

Я уже довольно давно веду там цикл под названием «Пианисты XX века». Эти часовые передачи я представляю себе как главы своеобразного «устного» учебника по истории исполнительского искусства. Параллельно я делаю цикл о русских пианистах. Я хотел бы вернуть России забытые имена А. Боровского, Н. Орлова, С. Барера, Б. Моисеевича, М. Левицкого и других. Очень интересная тема, тем более, что у этих исполнителей сохранилось много записей. У нас сейчас та-

кая ситуация, что люди учатся играть на рояле, не изучая и даже не интересуясь нашими традициями. Уезжают на Запад, хотя кто-то ведь должен восстанавливать культурные ценности здесь. Есть трудности и с некоторыми записями, давно не переиздаваемыми. На Западе в любом учебном заведении есть огромная фонотека. Наше радио, точнее радиотелевизионный Фонд, мог бы заняться и коммерческим распространением записей, хранящихся у них в архивах. Вместо этого они за бесценок их продают, да еще с эксклюзивными правами. В результате наши студенты не знают или плохо знают Рахманинова, Софроницкого, Игумнова. А сколько замечательных пианистов работало в стенах нашего Института! Такое ощущение, что понятие истории существует где-то вдали, вне нас. А ведь история исполнительства XX века — это живая история. Здесь впервые можно обозреть, услышать все, что было в богатейшем в этом плане столетии. Сейчас обнаружены даже записи Танеева на фонографе. К сожалению, почти нет рахманиновских записей, сделанных до 1917 года.

Я считаю, что самое ценное в России — это ее культура, ее история, поскольку новое пока только начинает складываться. Корни нашей великой традиции понемногу отсыхают, не давая новых побегов. Если мы отрежем от себя этот живой источник — нашу историю, — то я не представляю, как мы сможем развиваться в дальнейшем.

1997 г.

НАТАН ПЕРЕЛЬМАН

*Автопортрет в монологах и диалогах
на фоне конца столетия*

ВОКРУГ МОЦАРТА...

Из выступления в Институте имени Гнесиных, апрель 1988 года

...Основное, что я хотел бы вам сказать,— это то, что я никогда не знаю, о чем буду говорить. Сидящий здесь в зале мой давний друг Теодор Давидович Гутман и я — это люди, которые еще помнят аромат XIX века, но сегодня должны чувствовать запахи приближающегося XXI века. Не знаю, как моим сверстникам, но мне уже надоели предрассудки конца прошлого и трех четвертей нынешнего столетий. Я мечтаю о создании новых предрассудков, которые будущие ниспровергатели станут, в свою очередь, уничтожать.

К потрясающим предрассудкам XIX века я отношу прежде всего то, что произошло с нашим отношением к музыке Моцарта. Эйнштейн как-то сказал: если разразится столетняя война, то некому будет слушать Моцарта. Великий ученый, он не назвал ни Леонардо, ни Баха, ни Бетховена, назвал только жизнелюбца Моцарта. (Мне кажется, Эйнштейн имел право так говорить, в частности, и потому, что отлично играл на скрипке.) Так неужели он имел в виду этого Моцарта, которого превратили в манную кашу для детей (показывает начало Сонаты до мажор KV 545)? Редакторы покрыли звонкого гения «паранджой» из *piano, pianissimo*, и т. д. Я вспоминаю, какая тоска охватывала всех, кому доводилось приступать к фортепианному Моцарту.

В чем, по моему мнению, недоразумение? Я знаю, например, что Вальтер Гизеккинг играл Моцарта почти без педали. Кто-то говорил, что «левую руку» надо играть очень тихо, а «правую» — очень рельефно. И подобных правил множество. Вот они-то и превратились в предрассудки, предопределившие эту «манную кашу».

Моя долгая жизнь, полная ошибок, привела меня, возможно, к очередной ошибке, которую исправлять придется уже вам. Я считаю, что только в том случае, если мы будем относиться к Гайдну, Моцарту, Бетховену как к композиторам, мыслящим оркестрово (а не фортепианно), или к Шуберту как к композитору, мыслящему вокально (а не опять-таки — фортепианно), — только тогда мы что-то поймем правильно и не окажемся в плену динамических обозначений. Возьмем, к примеру, моцартовскую Сонату до минор KV 457.



Начало играют струнные, а следующий мотив — деревянные, которые в реальности будут звучать ярче, пронзительнее, чем струнные. Таким образом, выставленные в тексте обозначения *forte* и *piano* как бы меняются местами.

Часто говорят — «классический Моцарт», его надо играть строго, по-немецки, как велит, например, Гизекинг. А между тем, он сочинял для фортепиано чувствительные *bel canto*:



Это ведь прямо из репертуара какой-нибудь итальянской певицы. Давайте же создавать новые предрассудки.

Моцарт — оркестровый, оперный и меньше всего фортепианный композитор, он не обласкивал фортепиано, подобно Шопену и Шуману. Моцарт карнавален. И вот, например, чисто карнавальная музыка (показывает начало Сонаты фа мажор, KV 547-а). Не надо бояться рояля, полноты его звучания, его педали. В XXI веке рояль обогатится еще чем-то, и тогда Бах, Моцарт и Бетховен станут еще щедрее...

ИЗ БЕСЕД С НАТАНОМ ПЕРЕЛЬМАНОМ У НЕГО ДОМА, НА УЛИЦЕ ЧАЙКОВСКОГО В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Январь 1991 года

...Почему я снова и снова хочу говорить о Моцарте? Какую функцию выполняет его музыка в наше сложное время? И что происходит с ней самой? Я на своем веку видел всякое, видел, как Моцарт был «композитором для начинающих». Я хорошо помню, как один из виднейших представителей русской интеллигенции, Александр Борисович Гольденвейзер, играл Моцарта и как он учил его играть. Но к концу XX века уже невозможно представить Моцарта в столь идиллическом виде. Сейчас он должен звучать совсем иначе. Почему я называю его преимущественно оперным композитором? Я покажу вам образец музыки, где ничего, по существу, фортепианного нет. Что представляет собой Концерт до минор (KV 491)? Да с этим концертом ни один Реквием не сравнится! Послушайте тему финала — это же вопли! Это должно звучать страшно! (В свое время мне казалось: Моцарт не дописал здесь чего-то, и я вставлял в фортепианную партию кое-что из оркестровой. Теперь я понимаю, что не стоит этого делать.) Вспомните I часть: после оркестрового вступления «выходит» оперная певица, потом певец, затем будет дуэт — вот если бы мы так слышали Моцарта, он приблизился бы к нам...

Или ликующий Моцарт. Это ведь тоже чудо (показывает тему Концерта ля мажор KV 488). И здесь наша ошибка также в том, что мы все воспринимаем сквозь призму рояля. Редакторы всегда выставляют динамические указания. Тогда как динамика никакой роли не играет. Играет роль совершенно другая вещь — рельефность. Если вы сильный человек, у вас будет большой звук, только и всего. Моцарт требует, в первую очередь, рельефности главного материала и умения убрать в сторону все остальное. Это создает совершенно другой облик музыки...

Надо восстанавливать живую струю моцартовского творчества, и тогда нам станет легче жить в наш нелегкий век. Я знал когда-то одного профессора фортепиано, который заставлял своих учеников улыбаться при исполнении музыки, выражающей улыбку. Он совершал глубочайшую ошибку: не губы должны улыбаться, но душа. Исполнитель, играя ликующую музыку, может иметь и безразличное лицо — не в том дело! Прожив свой век и зная все, что было, начи-

ная с 1914 года, я должен призвать музыкантов к тому, чтобы они понимали: если занятия музыкой не оказывают влияния на восприятие всей жизни — это лишь ремесло, а не искусство. Конечно, нельзя не обращать внимания на процессы, происходящие в обществе, но эти процессы должны проникать в душу музыканта, а не обывателя.

Вот о каких вещах говорит старик на исходе века, касаясь Моцарта. Повторяю, я говорю сейчас не о Рахманинове, не о Скрябине — хотя, впрочем, должен заметить, что считаю вредным для людей, живущих в наше тревожное время, играть позднего Скрябина. Я бы даже «в законодательном порядке» запретил это. Почему? Скрябин внушает нам неустойчивость, какое-то ритмическое неблагополучие, а его — неблагополучия — и без того слишком много в жизни. Сейчас нужно заниматься тем в музыке, что ведет нас к устойчивости: и ритмической, и психологической. Как раз это в избытке дарует Моцарт!

ДВАДЦАТЫЕ... КИЕВ... НЕЙГАУЗ... ГОРОВИЦ...

Натан Ефимович, расскажите о первых годах вашей профессиональной карьеры.

В начале двадцатых годов я учился в Киевской консерватории у Генриха Густавовича Нейгауза.

Я попал в Киев из своего провинциального Житомира, где был одним из «выдающихся» детей, которые занимались добычей хлеба для мамы, папы, братьев, сестер. Мне было лет четырнадцать, и я организовал трио: мы играли в прославившемся благодаря Бабелю агитпоезде Первой конной армии. В соседнем вагоне была типография — в ней и работал Бабель, о чем я, естественно, не знал. Недавно, находясь в Тбилиси, я купил новое издание «Конармии», и представьте мое удивление, когда я обнаружил, что Бабель, находясь в моем родном Житомире, останавливался на моей улице, разговаривал со знакомым мне с детства евреем, выведенным в книге под именем Гедали, а затем по той же улице шел на вокзал, где стоял «сияющий огнями» поезд Первой конной. Правда, тут он несколько преувеличил, ничего не сияло, но, видимо, сияла его собственная душа...

Обаяние молодого Нейгауза — необыкновенно артистичного человека — было неотразимым. Мы все подчинились ему. Конечно, я оказался и под огромным воздействием его естественной, лишенной всякой манерности игры. Он в то время был очень увлечен тогдашней современной музыкой, главным образом Шимановским и Скрябиным, и был еще так педагогически неопытен, что давал мне, совершенно не владевшему профессиональным мастерством, сонаты Скрябина. Я испытывал от них — должен прямо сказать — какие-то эротические ощущения, да и вообще эта музыка скверно действовала на мою нервную систему, не говоря уже о восприятии ритма. Одна талантливая пианистка*, ученица Генриха Густавовича, переехавшая затем в Петроград и поступившая в класс к Леониду Владимировичу Николаеву, не могла ровно сыграть в *fugato* из Сонаты Бетховена № 28 четырех шестнадцатых: она была слишком «скрябинизирована». В те времена Генрих Густавович находился под серьезным присмотром своего дяди — блистательного Феликса Михайловича Блуменфельда. (Между прочим, Блуменфельд ужасно любил лошадей, всегда старался погладить их морды — лошади были его хобби.) Феликс Михайлович вел, помимо спецкласса, большой класс ансамбля. Помню, я присутствовал на уроке, когда он показывал Трио Чайковского. Забыть это невозможно. Он уже был тогда частично парализован... Генрих Густавович и Феликс Михайлович часто играли в четыре руки. Естественно, оба эти музыканта существенно отличались от представителя есиповской школы Сергея Тарновского — эдакого барина, игравшего очень комфортабельно. Его звук, его трактовки, как и киевское кафе, где он любил сживать в годы нэпа, пить кофе и наблюдать за юными девами, — все было комфортабельно. У него, собственно, и учился великий Горовиц (а у Блуменфельда — только один год перед окончанием консерватории). Отсюда, от Тарновского, у Горовица и появились салонные манеры: да-да, этот гений играл когда-то очень кокетливо. За один год учебы у Феликса Михайловича он не мог, разумеется, измениться. Изменила его потом жизнь. И под конец он перестал играть салонно — играл уже совершенно замечательно. Помню, в год своего окончания консерватории он выступал с Зосей

* Н. Е. Перельман имеет в виду В. Х. Разумовскую, впоследствии профессора Ленинградской консерватории.

Лодий — знаменитой камерной певицей, горбуньей, приехавшей на гастроли в Киев. После концерта овация была устроена, естественно, солистке. Тогда со своего места встал отец Горовица и заявил: «Я не понимаю, ведь Володя тоже играл!» Вот какие были нравы в те времена. Все еще оставалось очень достопочтенным, по старинке. Помню, как Григорий Михайлович Коган, который был тогда проректором консерватории, приезжал на работу на пароконном экипаже, поскольку происходил из состоятельной семьи. Он был лыс, и мне казалось, что ему лет шестьдесят. А ему было тогда двадцать два года...

Кажется, и Анна Даниловна Артоболевская тоже утилась в те годы в Киевской консерватории?

Да, хотя тогда у нее была девичья фамилия — Карпеко. Анна Даниловна была настолько хороша собой, что все были в нее влюблены. Впоследствии она вышла замуж за сына академика Артоболевского, она снискала славу замечательного педагога — у нее были действительно выдающиеся ученики. Алексей Любимов, в прошлом ее воспитанник, как-то был у меня дома и прелестно играл Моцарта. Он очень интересный музыкант...

Расскажите подробнее о вашем знакомстве с Горовицем.

Впервые я увидел его в дверную щелку, когда он пришел на день рождения к нашим соседям по квартире. Было это в 1921 году, вскоре после нашего с мамой переезда в Киев.

Позднее мне довелось много раз слышать игру Володи. Помню, в Киеве происходило нечто вроде турнира двух виртуозов — Самуила Барера и Владимира Горовица. Горовиц играет в концерте Шестую рапсодию Листа, скажем, в таком-то темпе. Через неделю Барер играет уже быстрее. Еще через неделю Горовиц играет еще скорее. И так они доводили свои темпы до немыслимого уровня. Нельзя забыть одного случая, равного которому не встречал больше никогда: я говорю об исполнении юным Горовицем Третьего концерта Рахманинова в купеческом саду на открытой эстраде. Дирижировал Лев Штейнберг. Сад — переполнен. Когда Горовиц дошел до кульминации в финале, многие стали вставать на скамейки, чтобы посмотреть, что это такое. В результате вся публика стояла на скамейках без спиночек. Это был воистину исторический концерт.

Однажды, перед самым отъездом в Петроград, я отправился к Генриху Густавовичу на дачу в Святошино, чтобы сыграть ему «Смерть Изольды» и еще что-то. Приезжаю. Только зашел в комнату, где стоял рояль,— из сада послышалось: «Гаррик! Пришли гости». Ими оказались Володя Горовиц, Натан Мильштейн и Регина, очень красивая сестра Горовица и моя приятельница. Горовиц на весь день завладел роялем. Это легенда, что он не знал музыки. Он все время играл клавиры, пел. Невозможно было оторвать его от рояля. Вечером мы возвращались в город. До трамвая шли пешком примерно с километр. Володя, в бархатной курточке, все время чистил свои брюки и спрашивал Мильштейна, почему одни звезды мерцают, а другие нет. И тот объяснил ему разницу между звездами и планетами. Так и дошли...

Спустя много-много лет, вскоре после Первого конкурса имени Чайковского, сюда приезжала жена Горовица, Ванда, дочь Артуро Тосканини, и я принимал ее у себя по просьбе Регины. Это оказалась совершенно трагическая женщина: глубоко несчастная, мрачная. Мы пришли с ней в консерваторию, поднялись в нашу лабораторию звукозаписи, где я сказал ей: «Видите, вот аппаратура, которую нам прислал Клиберн». А она в ответ: «Ну конечно, он же человек богатый, не то что мы с Володей». — «А вы разве бедствуете?» — спросил я ее. «Нет, но никакого сравнения с Клиберном, он гораздо богаче!» Ванда говорила это с нескрываемым раздражением...

...Так вот, в то далекое киевское время я жил на Кузнецкой, 10, Горовиц — на Житомирской, а Генрих Густавович — на самом верху Гористой улицы. Мы с Теодором Гутманом приходили на урок и, если была зима, приносили по одному полену. Генрих Густавович встречал нас в шубе, в которой он был необыкновенно красив. Как-то я пошел на концерт, где Горовиц играл Скерцо до-диез минор Шопена (в ослепительном темпе, конечно). Я захотел тоже выучить его и принес на урок к Генриху Густавовичу (с поленом). Стал играть. «Что это за темп? — закричал Генрих Густавович. — Ты что, с ума сошел?» «Но ведь Горовиц вчера играл еще быстрее», — пролепетал я. «Осел, болван твой Горовиц! Он ничего не понимает!» Конечно, то, что к лицу было Горовицу, совсем не к лицу было мне. А Генрих Густавович, разумеется, понимал, что собой представляет Володя...

Сам Генрих Густавович в то время много выступал, в основном играл Скрябина. Шопена в те годы играл меньше. Но играл очень хо-

рошо, при довольно плохих от природы руках. Должен сказать, что если в жизни он вовсе не был образцом добродетели, то за роялем он становился благороднейшим человеком из тех, кого я когда-либо слышал. И разрыв этот прошел через всю его жизнь...

Тогда я обожал Генриха Густавовича, хотя старался не подражать ему. Во всем подражал ему Теодор Гутман, который так и остался его рабом на всю жизнь. Вскоре Генрих Густавович уехал из Киева в Москву, а затем уехал и я, чтобы поступить в Петроградскую консерваторию к Леониду Владимировичу Николаеву.

После войны он приезжал в Ленинград, давал уроки в шестом классе (где я теперь работаю) или в историческом десятом, где некогда работал Леонид Владимирович, куда ходили к нему Шостакович, Софронидский и Юдина. Собиралась толпа. Генрих Густавович сидит за роялем. Я захожу в класс. Он говорит мне: «Ты что, пришел поиздеваться?» Я отвечаю: «Да нет, что вы, Генрих Густавович, я радуюсь». Конечно, это был не урок, а спектакль. Блестящий, остроумный спектакль, блестящее владение речью, блестящее владение языками. Все это создает некую ауру, и все восхищаются. По-моему, в этом было больше театра, чем реальной педагогики. Впрочем, «реальную» педагогику очень трудно показывать в публичном исполнении...

...Последняя наша встреча была в Москве. Мы с ним расцеловались, и я сказал ему: «Генрих Густавович, когда я вас вижу, я вас люблю, но когда я вас не вижу, я вас ненавижу...» А дело в том, что, безмерно любя Рихтера, по причине очень большой — в том числе и национальной — близости с ним, Генрих Густавович совершенно «отставил» Эмиля [Гилельса. — А. Х.] и Яшу [Зака]. Он позволял себе весьма небрежно о них отзываться, и те это знали. Мне известно, что Зак писал ему убийственно резкие письма. Нейгауз отвечал, упрекая Якова Израилевича в несправедливом к себе отношении...

Натан Ефимович, как вам вспоминается, ощущался ли в те далекие годы в жизни консерватории какой-то идеологический контроль, какое-то давление?

В те времена? Абсолютно никакого. Все это началось позже. Киев вообще жил в каком-то своем особом измерении. Когда кончилась Гражданская война и в Петрограде был голод, многие музыканты устремились на юг, в более хлебные края. Поэтому в начале двадца-

тых в Киеве оказалось много петербуржцев. Помимо тех, о ком я уже говорил, — Глиэр, скрипач Павел Коханьский (с которым играл Нейгауз) и ряд других. В общем, получилось так, что именно в Киеве состоялся расцвет русской исполнительской культуры двадцатых годов. Кстати, целая плеяда известных московских музыкантов родом из Киева: Григорий Коган, Болеслав Яворский, Исаак Рабинович. В Киеве тогда работал Николай Малько, там же у него учился Николай Рабинович, впоследствии известнейший ленинградский музыкант. Городской оркестр возглавлял Лев Штейнберг, волевой дирижер, ученик Римского-Корсакова. И оркестр, разумеется, был первоклассным.

Мне вспоминается киевский музыкант Шейнин, очень интересная личность. Он организовал музыкальную школу для детей из семей, ставших жертвами еврейских погромов. Почему-то я был приглашен туда преподавать (мне было 16 лет). Система, которую придумал Шейнин (до этого он руководил хором), заключалась в том, чтобы сразу приучать детей к ансамблевой игре: в 6–8–12 рук, пусть хоть по одной ноте. К сожалению, о дальнейшей судьбе школы я ничего не знаю.

И появился еще один удивительный человек. Помню, как в нашей двухэтажной консерватории повесили афишу размером с большую простыню. На ней значилось: Ростропович, виолончелист. И все, что написано для виолончели — за все века, — все перечислялось в афише. Это был отец М. А. Ростроповича...

Музыка... РечЬ... ЛОГИКА...

Из выступления в Институте имени Гнесиных

Хочу поделиться с вами одним открытием, а может быть, мне только чудится, что это открытие. Знаете ли вы, что такое *alla breve*? Самые лучшие музыканты не могут объяснить этого толком. Так что же это такое? *Alla breve* отвергает все виды однотоковой пульсации (я не говорю — «ритм», я говорю — «пульсация», так как пульс — не метроном, а живая вещь). Ликвидируя тактовую черту, *alla breve* замещает такие виды пульсации стремительным, всесокрушающим движением к ближайшему знаку препинания — точке, запятой, во-

просу, фермате и т. д. Если просто считать на два, например, в бетховенских сонатах, то придется играть так (показывает начало Первой сонаты фа минор, подчеркнуто деля такт на две половины). А если понять, что здесь нет тактовой пульсации, а есть стремление к кадансу, который и является первой, так сказать, точкой с запятой, а до этого всякие знаки препинания отсутствуют, то мы поймем и смысл *alla breve*.

Вообще вопрос о знаках препинания — это то, из-за чего я много лет воюю с учеными. Я считаю, пока мы не осознаем знак препинания как решающий момент понимания всего, что мы делаем, ничего не продвинется в нашей профессии. А то мы сначала чувствуем, а лишь затем что-то начинаем понимать. Однако чувство должно сопутствовать пониманию, а не наоборот. Иначе говоря, мы стоим перед выбором: или чувствительно и красиво, или осмысленно.

Возвращаясь к «роковому» *alla breve*, я должен привести пример, по-моему, убийственный. Знаменитая так называемая Лунная соната также имеет это обозначение. Что мы слышим здесь? Человечество, мечтающее о луне, о красоте, человечество, сидевшее в теплых гостиных, еще слышало здесь «на четыре». Почему все-таки Бетховен поставил *alla breve*? Да потому, что это оказывало влияние на темп. Потому что, если я думаю не о тактовой пульсации, а о периоде, то буду стремиться к первой точке (кадансу), без чего это все продлится целый час (показывает в подвижном темпе, затем — в пульсации четвертями; в зале смех). Переведите «это» на человеческий язык, и вы поймете, что разговаривающий с вами — дурак. Я сторонник того, чтобы музыка была так же логична, так же ясна, так же осмысленна, как умная речь. Не знаю, убедил ли я вас?

А теперь возьмем знаменитую Семнадцатую сонату Бетховена — несчастную жертву красоты, чувствительности и проч. (показывает второй элемент темы). Оказывается, здесь не пульсирует «раз», не пульсирует «два» — это чистейшее *alla breve*. Все стремительно идет к кадансу. Кстати, в мелодии есть ход *соль-диез-ля*, где каждому предоставляется возможность продемонстрировать «глубокую музыкальность». Я как огня боюсь «музыкальности», которая приобретает сейчас совершенно трагические очертания...

Вообще с этой сонатой связана куча нелепостей. Например, в первой части одиннадцать фермат! И одиннадцать раз останавливаются, чтобы показать свое глубокомыслие (играет первое арпеджио

с очень длинной ферматой). Неужели Бетховен сочинял такую бессмыслицу? Очевидно, что этот тезис немногословен, скуп. Какова же тогда функция фермат? Да просто движение продолжается, но как бы по узкому коридору. В начале столетия, до 1914 года, хотелось отдохнуть, выждать. Сейчас другой век. Мы воспринимаем музыку как движение по преимуществу.

И еще. Раньше я считал, что композитор настолько точен в изложении связующей партии, что надо неукоснительно выполнять его просьбу играть четкие триоли. Потом я понял, что ему было важно совсем иное: все объединить в одном дыхании. Он не боялся здесь и густой педали...

Обо всем этом и о подобных вещах я не раз говорил людям, занимающимся детской педагогикой. Я считаю, что в самих нотах нужно учить детей понимать музыку для того, чтобы правильно чувствовать. Надо ввести систему знаков препинания, существующую в литературе. Обозначать длину фраз, ставить запятые, восклицания и др. Это совершенно изменило бы отношение детей к так называемому «чувству». В нашей педагогике мы слишком много говорим о чувстве и очень мало о логике. Только тогда, когда музыкальная речь возьмет за образец речь человеческую, она станет на правильный путь. Впрочем, это еще Мусоргский понимал...

ИЗ БЕСЕД НА УЛИЦЕ ЧАЙКОВСКОГО В ПЕТЕРБУРГЕ: НИКОЛАЕВ... СОФРОНИЦКИЙ...

Натан Ефимович, как случилось, что вы решили поехать в Петроград, не кончив курса в Киеве?

Не знаю, интересно ли это. Дело в том, что Горовиц — кумир нашей молодости — оказался вместе с тем и губителем наших рук. Однажды я пытался играть октавы в листовской Сонате си минор «как Горовиц». В итоге переиграл руки. Меня направили к профессору Яновскому. Он посмотрел и сказал: «Ну что же, молодой человек, у вас еще вся жизнь впереди, меняйте специальность, играть вам уже не придется». Мне было тогда лет семнадцать. Я узнал, что есть человек, который делает чудеса, вылечивая руки, и что живет он в Петрограде, на Карповке. Собрав какие-то гроши, я приехал сюда, остано-

вился у своего знакомого, соученика по Житомиру, и на последние деньги отправился на Карповку. Нашел нужный дом, зашел в парадное — навстречу спускается похоронная процессия. Выяснилось, что выносят моего знахаря. На этом «лечение» мое и кончилось.

И тогда я пошел поиграть Леониду Николаеву. (Он был уже очень знаменит.) Робко позвонил в дверь, которую открыл, как мне показалось, лакей, и спросил, дома ли профессор. «Я и есть профессор», — ответил Леонид Владимирович. Ничего из моей игры он как-то не понял и поручил меня бывшему своему ученику Савшинскому. Тот отнесся ко мне безо всякого интереса. Тогда я обратился к какому-то военному, который играл на рояле, чтобы хоть как-то подготовиться к поступлению в консерваторию: он со мной позанимался и привел более или менее в порядок. На экзамене Леонид Владимирович сразу сказал, что берет меня в свой класс.

Наверное, атмосфера в классе Николаева была существенно иной, чем у Нейгауза в Киеве?

Я попал в необычайную обстановку. В противоположность раскрепощенному Генриху Густавовичу, здесь царила невероятная собранность, сдержанность. Феноменально одаренный, Леонид Владимирович был сыном знаменитого архитектора, строителя Владимирского собора в Киеве. До революции преподавал в итальянском пансионе, свободно говорил по-итальянски. Помню, Гавриил Попов сыграл ему наизусть свою новую сонату. Нот не было. Леонид Владимирович, сидевший за соседним роялем, говорит: «Ты знаешь, здесь можно сделать иначе». И повторил по памяти какой-то фрагмент! Играл ему свои произведения и Владимир Дешевов — тоже прекрасный композитор (кстати, друг юности Генриха Густавовича по Елизаветграду) и очень интеллигентный человек — таких теперь и не встретишь...

А Шостакович тоже играл ему свои вещи?

Ну конечно, играл. И, кроме того, они дружили домами. Кстати, вы, наверно, не знаете, что у меня одно время учился его сын Максим? Это было уже после войны. Однажды мне звонят и говорят, что есть письмо ко мне от Дмитрия Дмитриевича. Вскоре приходит мальчик — это был Максим — и передает письмо. В письме Дмитрий Дмитриевич, со свойственной ему необычайной любезностью, просил взять к себе в класс Максима. Дело в том, что в Москве тогда не у ко-

го было учиться дирижированию. А в Ленинграде преподавал замечательный музыкант Николай Семенович Рабинович. И вот Дмитрий Дмитриевич хотел, чтобы Максим учился у Рабиновича по дирижированию, а у меня — по фортепиано. Я сказал, что мне письмо и не нужно, достаточно обращения Дмитрия Дмитриевича. Конечно, я его взял. Такой был скромный мальчик. Жил он в Москве и приезжал сюда на своей машине. Но каждый раз был не готов. Пока мы не дошли до папиных сочинений. Тут он заиграл совершенно по-другому. Прошел год. Наступили экзамены. Он сыграл вполне корректно. Звонит мне Дмитрий Дмитриевич. И говорит: «Как выживаете? Вы не простужены? Не больны гриппом?» Он, конечно, должен был спросить о Максиме, но из деликатности не мог себе этого позволить. Так и кончился наш разговор — он не спросил, а я ничего не сказал. Вскоре затем Максим уехал в Москву...

А как проходили уроки у Леонида Николаева, в чем были особенности его педагогической системы?

Для меня ситуация тут оказалась довольно сложной. Леонид Владимирович был прекрасным композитором и пианистом, замечательным педагогом, но у нас с ним что-то не клеилось. Играю, скажем, ми-минорный Концерт Шопена. «Нонушка,— говорит он, останавливая меня, — это недостаточно декламационно». В прошлом ученик Василия Сафонова, Леонид Владимирович был привержен такой «московской», что ли, манере высоко поднимать руки. Мне с моим темпераментом эта «декламационность» была чужда. Я говорю: «Не могу так, Леонид Владимирович. Зачем поднимать руку; ведь мне здесь нужно *legato*!» Необыкновенно умный человек, он скоро понял, кого имеет в моем лице, и сказал как-то: «Ноночка, играй, пожалуйста, как ты играешь». Мало того, он вытерпел даже, когда я принес на урок шопеновскую Сонату си минор, заявив по поводу финала, что мелодия меня тут не интересует и что в наш динамичный век мне важен прежде всего ритм! В общем, Леонид Владимирович перестал «давить» на меня. По его собственным словам, у него занимались только два непокорных ученика. Фамилию первого не стану называть; вторым был я. При всем своем уважении и восхищении я никогда не подчинялся ему как музыканту. Подчинялся, например, Виктор Рензин. А те, у кого был характер, играли по-своему, он же проявлял в таких случаях исключительную муд-

рость. Бывало, на концерте вздыхал: «Ах, Маруся», — когда Юдина бог знает что вытворяла...

Работал он безо всяких ассистентов. Технологическим проблемам придавал огромное значение, но я его взглядов не понимал. У него была целая теория — он ведь даже здоровался «концептуально» — от плеча. (Был маленького роста, а здоровался всей рукой.) Я лично считаю, что правил никаких быть не может — вернее, для каждого слушателя существует свое правило.

Но ведь были же когда-то «методы» — у Есиновой, например?

Да, и в результате почти все ее ученики играли одинаково — Зейлигер, Поздняковская и другие. А я, скажем, сижу то низко, то высоко, в зависимости от того, какой мизансцены требует музыка...

Каков был репертуар в тогдашней консерватории, что звучало в классе Леонида Николаева?

Репертуар был с сегодняшних позиций странный. Моцарта играли мало. Баха — только из приличия. Но зато в огромном количестве исполнялись листовские транскрипции и рапсодии! Что касается фортепианного Шуберта, то о его существовании в России, казалось, вообще забыли. В Москве ни Нейгауз, ни Игумнов Шуберта не исполняли. В классе Николаева тоже не играли ни одной шубертовской сонаты, хотя и звучали песни в транскрипции Листа. И вдруг в начале двадцатых годов в Петрограде является Артур Шнабель и играет какую-то очень длинную Сонату си-бемоль мажор. Мы ее вообще не знали! И только после этого наши молодые музыканты заинтересовались Шубертом.

Шнабель был одним из самых просвещенных музыкантов XX века. К нам он приезжал несколько раз, всегда что-то меняя в своих трактовках. В один приезд он играет медленную часть бетховенской сонаты так медленно, что невозможно передать. Спустя некоторое время он приезжает вновь и играет то же Adagio значительно подвижнее. Кстати, ведущие русские музыканты вначале очень плохо приняли Шнабеля. Генрих Густавович отзывался о нем весьма пренебрежительно. Александр Борисович Гольденвейзер, помню, пробега мимо меня, фыркнул: «Какая скука, какая тоска!»

Из впечатлений тех лет вспоминается и приезд Оскара Фрида. Первый раз я слышал его еще в Киеве: в тамошнем оперном театре

он давал Пятую Бетховена. Огромное впечатление! Фрид начинает: та-та-та-там... огромная пауза. Та-та-та-там... Снова огромная пауза. Проходит полвека, и приезжает Герберт фон Караян: все — в два раза быстрее. Ну так что ж, время уже другое...

Кстати, еще о Фриде. Он впервые приехал еще в царские времена и должен был дирижировать в Мариинском театре. Репетиция шла долго. Потом он попросил дополнительное время, потому что считал, что не все еще доделано. Тогда один человек, впоследствии весьма известный, сказал: нет. Тогда Фрид предложил заплатить оркестрантам из своего кармана. «Нет, — ответили ему, — мы за деньги не продаемся». — «Ах, вы не продаетесь, — вскипел Фрид, — Да у вас самого царя можно за деньги купить!» В тот же день его выслали из России. То есть на него тут же донесли. Я его очень хорошо помню, но уже по тому времени, когда он после революции тут поселился.

Помню Альфреда Корто. Его игра была довольно необычна, не имела ничего общего ни с русской, ни с немецкой школами, в ней была некоторая манерность (нам все-таки чуждая). Этот замечательный пианист играл примерно так (показывает преувеличенное *rubato* в начале Четвертой баллады Шопена). Это звучало прелестно, но я, привыкший в классе у Нейгауза к гораздо большей строгости, — этого принять не мог. Такой манерой увлекался тогда Павел Серебряков... Нам же гораздо ближе оказался все-таки Шнабель. Кто не вызывал никаких споров — так это Робер Казадесюс. Его исполнение отличалось безупречным вкусом. Никаких нарушений!

Еще приезжал итальянский виртуоз Эгон Петри. Этот знаменитый листианец затеял в Большом зале консерватории концерт из произведений Прокофьева. И вот он начинает играть и... забывает текст. Один раз забыл, второй, третий. И тогда он встает и обращается к публике с просьбой разрешить ему играть других композиторов. Публика разрешила, и Петри что-то играл. Прокофьев, видимо, просто не укладывался у него в голове. Он привык к другой музыке...

Наверное, вы слышали игру Софроницкого?

Софроницкий... Как он начинал Первую балладу Шопена! Первое *do* тянется до невозможности, мы ждем, а этот красавец смотрит на нас (кому еще могло быть позволено?), сидит минуты три и потом игра-

ет непохоже ни на кого: все, буквально все оказываются под гипнозом необыкновенного исполнения. При этом надо было присутствовать: в записи ничего не остается... Мы, конечно, были достаточно хорошо знакомы, поскольку он часто заходил к Леониду Владимировичу. Софроницкий никогда не мог простить мне одного высказывания. В классе у Леонида Владимировича занимался такой виртуоз, Михаил Бреннер, который позднее стал профессором Бакинской консерватории. (У него, кстати, там училась Белла Давидович.) И как-то раз он превосходно сыграл «Симфонические этюды» Шумана. После чего дома у Леонида Владимировича я говорю в присутствии Софроницкого: «Вы знаете, Бреннер очень хорошо сыграл «Симфонические этюды»». И вот этого он простить мне никогда не мог. При всякой встрече со мной Владимир Владимирович «припоминал»: «Ну, что, хорошо сыграл Бреннер?» То есть — как я осмелился рядом с ним поставить еще кого-то!

В конце двадцатых приехал Мирон Полякин. (Он был первым крупным музыкантом, вернувшимся после революции из-за границы.) По приезду Полякин устроил конкурс пианистов, чтобы выбрать себе партнера. Пошел к нему Каменский, который и играл с ним на первом концерте. Потом Мирон Полякин отказался от него, и снова был устроен конкурс: маэстро выбрал вашего покорного слугу. Я учился тогда на третьем курсе консерватории и был партнером Мирона Полякина в течение нескольких лет. Мы играли в Большом зале филармонии и Крейцерову сонату, и ре-минорную Брамса, ездили по всем городам. В Одессе Петр Столярский показывал ему весь свой класс: Давид Ойстрах был еще мальчиком. Боже, до чего я давно живу на свете!

ВОКРУГ ПРОБЛЕМЫ ПЕДАЛИ...

Во время войны, в эвакуации в Ташкенте ко мне частенько заходил Александр Борисович Гольденвейзер. Однажды он увидел у меня на пюпитре «Крейслериану» под его редакцией. Должен сказать, что в этой редакции много любопытных вещей. Например, во втором эпизоде на каждую восьмую указана новая педаль. Создается впечатление, что для педализации нужен какой-то специальный ме-

ханизм, потому что нога не в состоянии так быстро двигаться. Я спросил Александра Борисовича, как же пользоваться такой педалью. Он сказал: «Молодой человек, это редактировалось в начале века, сейчас я думаю по-другому». Спустя время я вновь столкнулся с редакцией Гольденвейзера, выпущенной уже позднее, где увидел ту же педаль. Видимо, люди его поколения очень боялись смешения гармоний, и густая педаль казалась им неуместной. Я думаю, теперешние времена требуют иного — «грязной» педали: олицетворения происходящего вокруг нас. Может быть, кто-то не согласится с подобными параллелями, но я убежден: педаль не пачкает музыку — она окутывает ее именно той аурой, которую заслуживает наш век...

Педаль — одна из самых болезненных точек фортепианного исполнительства. Когда-то в десятых годах столетия все любили чистую педаль. Причем не только в педагогике, но и на эстраде: виртуозы того времени играли очень чисто в отношении педализации. Однако выяснилось, что композитор Людвиг ван Бетховен невероятно любил «нечистую» педаль. Тому достаточно доказательств: вспомним авторскую педаль в Семнадцатой или Двадцать первой сонатах. Что остается делать мне? Я диктую (тем, кто хочет меня слушать) новые правила и прежде всего — смелую педаль у Бетховена. Она возможна всегда, но при условии рельефного голосоведения. Тогда ее роль созидательна, а не разрушительна. При точном соблюдении законов рельефности педаль применима в любом стиле. Скажем, у импрессионистов смешанная педаль — вообще закон. Но там ее густота превращается — при мастерском исполнении — в необыкновенную прозрачность звучания.

Вот у меня есть ученик — он уже давно самостоятельно преподает — Олег Малов. В его исполнении Брамс, например, меня несколько не впечатляет. Но когда Олег играет современную музыку «тридцатого» века, которую я даже не знаю, — возникает необыкновенная звучность, потрясающая педаль. Он приводит ко мне в класс своих учеников, чтобы показать Шопена, Бетховена, но если у меня играют что-то новое, я, в свою очередь, прошу его прийти в качестве «консультанта». В новой музыке таятся педальные чудеса, неведомые старой музыке. Я хочу обогатить музыку прошлого всеми достижениями XX века, чтобы и Моцарт, и Бетховен зазвучали иначе, с иным привкусом, которого не было и быть не могло при их жизни...

ТРИДЦАТЫЕ... КОНКУРС... КОГАН... ГИЛЕЛЬС... ЗАК И ДРУГИЕ...

Натан Ефимович, расскажите о вашем участии в шопеновском конкурсе 1932 года и о последующих событиях.

Сначала предыстория. Я приехал в Москву на отбор с ми-минорным Концертом Шопена. Аккомпанировал мне Теодор Гутман. Исполняя финал, я позволил себе некоторые вольности в таком, что ли, прокофьевском духе. И это произвело настоящий фурор. (Давид Рабинович вообще кричал, что я гений, но более ни на одном моем концерте не был.) Мало того, сразу после выступления в артистическую явился П. А. Коган, тогдашний знаменитый импресарио, и пригласил меня завтра на чашку чая. С ним пришел Давид Ойстрах: поздравил, сказал, что вот так, в пятнадцать минут делаются всемирно знаменитыми. Малиновская, директор Большого театра хотела, чтобы я сыграл с их оркестром какой-нибудь концерт. Я отвечал: «Меня никто не знает, я в кино играю, я из Ленинграда!» (Я тогда работал тапером в кинотеатре «Гладиатор» на Литейном.) Она ответила: «Того, кто играет с оркестром Большого театра, должна и будет знать вся страна!» ЦДРИ пригласил меня зачем-то на соревнование (!) со Львом Обориним. Мы оба были недовольны и оба ужасно играли, особенно я...

С конкурсом же произошло так. До последней минуты не было разрешения на выезд. Наконец, кто-то обратился к всемогущему Кагановичу, и тот распорядился, чтобы мы выехали. В Варшаве я заболел. Посол, Владимир Александрович Антонов-Овсеенко — престелный человек — сказал мне: «Ну, надо играть». Оставался последний день. Мне назначили в 9 утра первым номером, и никто из публики этого не знал. В результате — пустой зал. Комиссия сидит на эстраде. Я выхожу, начинаю играть и чувствую, что рояль шатается, к тому же несколько клавиш наверху не отвечают. Останавливаюсь и говорю: «Как мне быть?» В общем, все кончилось неудачно... Тем не менее, именно тогда и началась моя артистическая карьера.

Ее начало совпало с довольно-таки страшным временем...

Несомненно; но я обязан сказать здесь и о другом, вспомнить о появлении — считаю это событие историческим — артистической антрепризы, которую возглавил упоминавшийся мною бывший артист-

чтец П. П. Коган. Он был родом из Харькова, очень интеллигентный человек. Антреприза называлась «Государственные академические ансамбли и солисты» (ГААНИС). У него есть интересная книга обо всем этом. Скажу лишь о том, что не вошло в книгу. Дело было поставлено так. Прежде всего, на место, скажем, в города Сибири, выезжает лектор и подготавливает аудиторию к тому, что будут исполнять молодые артисты. В течение месяца этот лектор печатает статьи в местных газетах, проводит беседы по заводам и фабрикам. После чего начинается приезд гастролеров. Вам предоставляется номер-люкс. Напротив гостиницы — концертный зал. Однако к концерту подается машина: ведь артист должен быть небожителем! Я говорю администратору: «Да я сам перейду улицу!» Мне отвечают: «Артист не может пешком подходить к концертному залу, он должен подъехать». Ни одного концерта без супераншлага! Отсутствие аншлага у Когана означало ЧП.

Слушая ваш рассказ, я испытываю, должен признаться, двойственное чувство. С одной стороны, восхищает организационный талант Когана, с другой — трудно все же избавиться от подозрения, что за всем этим трудом стояли некие могущественные силы...

Вы имеете в виду, наверное, НКВД? Да ничего подобного! Просто Коган умел привлечь нужных людей и заработать деньги. С работой в его антрепризе у меня связано очень много воспоминаний.

Вспоминается, например, зима 1932–33 годов. Вокзал в Ростове. Ночь. Я в заграничном костюме, в брюках с пуговицами на лодыжках, каких ни у кого тогда не было, в меховой шубе и шапке. При виде этой шубы варшавские извозчики кричали мне: барин, садись, подвезем! Так вот, в 12 часов ночи я сижу на вокзале в отделении для иностранцев, пью чай с администратором, который меня сопровождает прямо из Москвы (в то время я почти не жил в Ленинграде, в основном находясь в Москве). И вот я выхожу в главный зал и вижу жуткую толпу стариков, кашляющих, грязных, лежащих прямо на полу. Их просто тьма. И среди ночи их всех милиционеры выгоняют на улицу. А Ростов отличается ужасными ветрами, особенно зимой. И тогда я, возмущенный таким отношением властей, сразу направляюсь в привокзальное НКВД и говорю: «До каких пор вы будете издеваться над великим русским народом?» Сейчас, когда я читаю об этом времени и представляю себе — что могло со мной быть, у меня

волосы шевелятся на голове. А тогда я был самоуверен и абсолютно спокоен. Мне очень вежливо ответили: «Понимаете, необходимо сделать дезинфекцию, потому что могут распространиться болезни». — «Но они же могут умереть от холода!» — «Нет, мы сделаем дезинфекцию, и они вернутся в зал». Теперь я удивляюсь, как они меня сразу не расстреляли.

Помню, например, поездку в Кузбасс. Там еще царил, так сказать, «первый день творения». На какой-то телеге нас везут на квартиру начальника строительства. Рядом небольшая гостиница, где живут английские инженеры. В программе концерта: Бах, Фантазия с фугой соль минор и т. п. И есть даже рояль. Тамошним строительством руководил очень просвещенный начальник, которого потом, конечно, расстреляли. После этого концерта в английских газетах писали: «Это сумасшедшая страна. У нас в ста километрах от Лондона никто не рискнет играть Баха, а у них Баха играют где-то на краю света». Оттуда, скажем, я еду в Красноярск. Концерт происходит в цирке. В зале — ни одного свободного места: за несколько дней до моего выступления вся городская почта штемпелюется рекламой концерта.

Из артистической я с удивлением слышу французскую, немецкую, польскую речь. Спустя годы понимаю: в Красноярске, Томске, да и в других местах Сибири было много репрессированных, сосланных интеллигентов.

Об этом говорить сейчас стыдно, но пока не пересажали всех ленинградских писателей из дома на канале Грибоедова, я продолжал как бы «отсутствовать» (да и действительно почти все время отсутствовал). Приезжая домой, узнавал, что еще и еще кого-то «взяли». И все же был убежден, что меня и моего брата это не коснется, — так, впрочем, думали тогда очень многие. Мой брат был секретарем городского СП. Когда его все же арестовали в 1937 году, я позвонил Гоглидзе, начальнику нашего районного НКВД, и попросил меня принять. Мне было назначено на час ночи. Я надел свой лучший костюм, бант и пошел. Поднялся в роскошный кабинет и говорю: «Товарищ Гоглидзе, я пришел по поводу моего брата Горелова, он самый настоящий коммунист! Как могло случиться, что его арестовали?» Он ответил примерно так: «Молодой человек, неужели вы думаете, что ваш брат — вам, музыканту, будет рассказывать о своих темных делах? Занимайтесь, дорогой мой, своим делом, мы лю-

бим вас слушать по радио», — и распрощался. Позднее я узнал, что те, кто приходил таким образом хлопотать, уже оттуда не выходили...

Долгое время я жил в таком, что ли, оазисе. Помню, в 1934–1935 году Коган устроил для всех артистов своей антрепризы райское лето в Кисловодске. Мы с семьями жили в чудесной гостинице: Юрий Брюшков, Эмиль Гилельс с мамой и сестрами, Давид Ойстрах с маленьким Игорем, которому было годика три, и все щипали его за пухлые щечки; виолончелист Герц Цомык и другие. Было двенадцать дирижеров, среди них Гжегож Фительберг, с которым я играл в Варшаве. Все они по очереди выступали с местным оркестром. Стояла чудесная погода, мы прекрасно питались, я занимался по утрам верховой ездой, чтобы сбросить лишний вес. Только что окончилась челюскинская эпопея, капитан Воронин — мой лучший друг — приглашает меня в кино. Вы не представляете, какое было в стране ликование по поводу спасения челюскинцев, — а я запросто сижу рядом с легендарным Ворониным!

А вы знали о голоде на Украине?

Нет, мы не знали и не ощущали голода. А вот сыпным тифом я болел. Во время гастрольных переездов в поездах я не сидел в купе, а стоял в тамбуре, в гостиницах спал на столе — боялся заразы. (Давид Ойстрах спал себе на кровати, ничего не опасаясь.) И все-таки заразился. В Артемовске я вдруг потерял сознание во время концерта. Меня сразу же увезли в Москву, и очнулся я в комнате Ойстраха (он жил тогда у П. Когана со своей женой, Игорь еще не родился). А после больницы еще месяц жил у Когана в спальне. Меня кормили за счет филармонии икрой — выхаживали. Давид Федорович в соседней комнате занимался и одновременно играл сам с собой в шахматы, смычком передвигая фигуры.

Вам довелось близко знать и Гилельса?

Я знал его еще тогда, когда он был мальчиком. Вскоре после варшавского конкурса (1932) я давал концерт в Одессе. После концерта в артистическую зашел рыжий парнишка в каком-то странном пальто и сказал: «Я — Гилельс». Мы впоследствии очень подружились. Я как старший его опекал в течение нескольких лет. Он происходил из скромной семьи и настойчиво рвался к культуре. Его первым

учителем был Яков Ткач, ученик Рауля Пюньо. Так вот, на первом уроке Ткач сказал Эмилю, что, когда сидишь за роялем, надо сидеть как победитель, левую ногу отставить и т. д. Потом его очень хорошо учила Берта Рейнгальд. При всей несоизмеримости наших пианистических дарований Эмиль прислушивался к моим советам. Приезжал как-то ко мне на дачу заниматься Шуманом. Ему было интересно общаться со мной, поскольку он был очень пытливым человеком и стремился наверстать упущенное в детстве в отношении своего образования.

Не знаю, как вы относитесь к Гилельсу, но я считаю, что пять концертов Бетховена, записанные с оркестром под управлением Джорджа Сэлла, являются шедеврами, которые никогда не померкнут: по естественности, по совершенству, по отсутствию позы, по абсолютной правде это исполнение не имеет себе равных. И поэтому меня очень огорчило, когда в одно прекрасное время Эмиль решил что-то менять в своих трактовках. Однажды я слышу трансляцию из Зальцбурга: Гилельс играет Моцарта с какими-то жеманными манерами, до такой степени несвойственными этому очень мужественному пианисту! Я был потрясен и, будучи проездом в Москве, позвонил ему и сказал: «Тебе все можно, но не подражай никому!» В то время мы уже не были друзьями. Дело в том, что после войны, когда мне случалось гастролировать в тех же городах, где до меня был Гилельс, я неоднократно слышал жалобы музыкантов-оркестрантов на грубость Эмиля. «К нам приезжал Рихтер, — говорили они, — он такой вежливый человек, так любезен, а Гилельс так высокомерен...» И вот, когда Эмиль вернулся из Америки, он сразу позвонил мне, и я сказал, что жду его, чтобы сказать, что он меня огорчает. «А что случилось?» — «Зачем ты себя так ведешь, на тебя повсюду жалуются. Я тебя прошу, забудь свои одесские манеры!» — «Они ничего не понимают», — сказал он. И все. На этом наши отношения прервались. Впоследствии Лев Баренбойм пытался нас помирить. Мы оба были у него в гостях, пили вино, разговаривали, но прежняя дружба уже не возвратилась...

Кстати, я хочу рассказать вам еще одну интересную историю, связанную с Гилельсом. Когда кончилась война, в Потсдаме состоялась мирная конференция. После окончания конференции был устроен концерт. От СССР должен был играть любимец Сталина Гилельс. Да, я не случайно употребил это слово: Сталин любил его,

называл «мой рыжий», и более того — под строжайшим секретом Эмиль давал в Кремле уроки дочери Сталина, Светлане. Ни я, ни Яша Зак об этом ничего не знали. Но однажды кто-то увидел выезжавшую из ворот Кремля машину, и за занавеской узнали Эмиля. И все стало ясно. Мы все, естественно, молчали, пока был жив отец этой необычной ученицы.

Так вот, Гилельс должен был играть на Потсдамской конференции. От США играл Хейфец, одетый почему-то в военную форму. Софроницкий тоже играл, но это прошло малозамеченным. Главным действующим лицом должен был стать Гилельс. И вот он в присутствии Сталина и его партнеров начинает Шестую рапсодию Листа. После нескольких тактов вступления вождь народов встает, подходит к нему, прерывает и просит что-нибудь «лавэселей». Эмиль сразу начинает играть заключительные октавы. Вождь садится, слушает. Следующая пьеса в программе — Полонез Шопена ля-бемоль мажор. Гилельс начинает, вождь снова подходит и спрашивает: «Это полонез Глязунова или Ляпунова?» Гилельс останавливается и отвечает: «Шопена, Иосиф Виссарионович». — «Что Шопена, я знаю, — отвечает вождь, — но Глязунова или Ляпунова?» Гилельс в полной растерянности: в чем дело? Полуобморочное состояние — и снова: «Иосиф Виссарионович, это Шопен». Напряжение нарастает. Наконец Эмиль осеняет: Полонез ля мажор был когда-то переложен для оркестра не то Ляпуновым, не то Глазуновым, и Сталин со своей сумасшедшей памятью это запомнил и требует, чтобы тот сказал. В общем, Гилельс все же как-то доиграл. Его немедленно везут к самолету и Поскребышев, летящий вместе с ним, говорит: «Все забыть, ты ничего не помнишь!» И Миля, с которым я тогда был очень близок, сказал мне: «Лучше бы мне умереть, чем еще раз попасть в такое положение!» Тем не менее, когда позднее развернулась антисемитская истерия, Гилельса это никак не затронуло...

Вы говорили и о своей дружбе с Яковом Заком.

Яша Зак был незаурядным человеком. Приезжая в Москву, я часто заходил к нему, оставался ночевать. Он меня вечно «мучил» пластинками. Он же привозил из-за границы только пластинки и собрал колоссальную фонотеку. Целую ночь мы слушали записи, Яша изредка лишь кричал домработнице, чтобы принесла нам чаю. Зак обладал феноменальной памятью, знал больше многих ученых. Бывал в доме

Горовица (в отличие от непочтительного Гилельса). А мне мог сказать: «Вот я сажусь и играю Моцарта, я ученик, а ты учитель». Он очень любил учиться. «Брось, Яша, — говорю ему, — ты же Народный артист». — «Нет, я так хочу». И вот играл, а я что-то говорил. Он был безупречным, умным пианистом. Но божьей искры в нем не было. Все правильно, безупречно, но не было ошибок.

Зак был ночным человеком, и его звонки начинались часа в два ночи. Когда я приезжал, мы часто гуляли по ночной Москве, и его беседы были всегда необыкновенно интересными. Бывая за границей, он встречался там с нашими послами и поэтому знал то, чего никто почти не знал. Никогда не забуду: мы вместе отдыхали под Ригой, и он вдруг говорит: послушай, сегодня день рождения этого посла. Пошли на почту, и он дал телеграмму куда-то на край света, стоившую кучу денег.

Он был, конечно, незаурядным человеком, наверно, лучше всех нас понимавшим суть происходящего. Я его знал с одной стороны, а многие его не любили, считая его «дипломатом». Он был членом партии, а я — нет, но со мной он был просто Яша Зак. В последние годы у него случилась беда, он попал в автомобильную катастрофу, и это ускорило его смерть. Я помню это время: тогда у меня умерла жена, я лежал в ужасном состоянии, и в это время мне позвонили и сказали, что Яша умер...

ВОКРУГ ШУБЕРТА И ШОПЕНА...

Хотелось бы вспомнить о вашем сольном концерте в московском Малом зале консерватории 6 октября 1990 года. Мне очень понравилась ваша идея своеобразного non-stop в Шуберте.

Совершенно ясно, что если бы я затеял нечто подобное с Бетховеном, то был бы смешон. Железная конструкция Бетховена не допускает самоуправства. Шуберт же никаких особых конструкций не создавал, или его конструкции следует признать нелепыми. Он, например, возводил пятиэтажные сооружения там, где достаточно одного этажа. Принято говорить о «божественных длиннотах» у Шуберта. С моей точки зрения, это глубочайшее заблуждение. Длинноты никак не могут быть «божественными». Предоставьте гению право

ошибаться и среди сотен гениальных идей разместить несколько нелепых. Сонаты ре мажор и си-бемоль мажор еще ничего, Соната же ля минор (D 537) по форме просто никакая. Поэтому я как бы вступаю с Шубертом в диалог, составляю из фрагментов разных сочинений нечто новое, меняю последовательность отрывков. Импровизационность его формы дала мне свободу и право выбора. Все складывается само собой, без труда.

Приезжал сюда известный пианист Альфред Брендель. Играл Шуберта. Мне его интерпретация совсем не понравилась. Я сидел близко к сцене и видел, как этот безусловно талантливый человек играет себя и для себя. По-моему, это было какое-то музыкальничанье, а не человеческая речь. Потом он в консерватории рассказывал о том, как он понимает Шуберта, и я не мог согласиться решительно ни с чем. Он говорил о вокальном в Шуберте... Я знаю, что и у нас Шуберта могут играть произвольно. Но как бы ни был велик исполнитель, он не вправе не считаться с законами, диктуемыми автором. Поэтому, когда в московском Большом зале консерватории исполняется в течение часа первая часть Сонаты си-бемоль мажор, со всеми повторениями, по-немецки педантично — это для меня неприемлемо; я хорошо помню, что милиционер, стоявший у входа, заснул. Все зевали, а потом шумно восхищались. Я говорю, как вы поняли, о Рихтере. Какой-то гипнотический элемент у него, конечно, есть, но меня не интересует его гипнотический элемент, меня интересует логика самого Шуберта. По-моему, нельзя ставить себя над гением... Медленная часть той же сонаты снова провоцирует на демонстрацию музыкальности. Можно играть очень красиво, очень долго. Однако это не бетховенское *adagio*, это *Lied*, песня...

Можно сказать, что почти весь Шуберт основан на простейшей вещи (играет начало финала Сонаты ре мажор). Шуберта надо играть не просто красиво, но характерно...

Допускаете ли вы подобный принцип non-stop для других авторов, например для Шопена?

Да, иногда я делаю своеобразные сюиты из мазурок с вкраплением вальсов. Мазурки я рассматриваю как вершину человеческой душевности у Шопена. Представление, будто главное в них — жанровость, губит эти пьесы. Что «мазурочного» в мазурках до минор (ор. 30 № 1), до-диез минор (ор. 50 № 3)? Насколько надо быть точ-

ным в Бетховене (он тиран и диктует буквально все), настолько нельзя быть буквоедом в Шопене: не существует таких знаков, которые объяснили бы то, что он хочет! Мысль здесь бесконечна... Кстати, Казадезюс, по-видимому, был первым, кто решился продемонстрировать, что мазурки — это вовсе не такие хрупкие сочинения. Мы, помню, были в восторге. Указания Шопена — не директивы. Надо прожить большую жизнь, чтобы понять то, что он хотел сказать. Надо следить за потоком мысли, а не за потоком динамических указаний. Особенно осторожным быть с паузами. Пауза — самая значительная, самая выразительная часть речи. Разве мог гениальный Шопен уложить свои паузы в арифметику восьмых, шестнадцатых, тридцатьвторых? Религия Шопена — это *legato*. И паузы тоже выполняют легатную функцию.

Все это очень интересно, но трудно все-таки угадать, на какое расстояние можно уйти от жанра...

Что это такое? (показывает целиком Мазурку ля минор из ор. 17). Этому даже нет названия. Любая мазурка, кроме некоторых — это не мазурка. А полонезы? Скажем, Полонез ми-бемоль минор — ведь это похоронный марш! Это просто смертоубийственный Полонез!

ВМЕСТО ЭПИЛОГА...

Из выступления в Институте имени Гнесиных

Вы любите Окуджаву? Я вам сейчас сыграю нечто окуджавовское... Дело в том, что я обожаю испанскую музыку. Можно сказать, что она несерьезна — она гениальна. Это просто — меланхолия, тоска... Великий испанский поэт Лорка говорил, что нигде печаль и грусть не бывают такими печальными и грустными, как в Испании. В его стихах тоже много печали.

Почему я играю все это? Дело в том, что в детстве по пасхальным дням отец водил нас в синагогу. И там звучали напевы, которые по характеру своей печали были абсолютно испанскими! Мою нацию когда-то в Средние века изгнали из Испании, она разъехалась по всей Европе, попала в Польшу, на Украину... Вот почему, наверное, мне так дорога эта музыка...

ПОСТСКРИПТУМ: ИЗ НОВЫХ «КОРОТКИХ РАССУЖДЕНИЙ»

Педадь — модельер, а *legato* — синяя птица пианизма.



Пауза — подводное царство музыки.



Среди огромного количества забот исполнителя одна из самых трудных — это забота о беззаботности.



Умейте ощутить и оценить талантливость ошибки.



Самая благотворная привычка — привычка к усилию.



Честолюбцы, минуйте Моцарта. Он вас мгновенно разоблачит.



Не следует каждый подвернувшийся мажор обречь на оптимизм.



Находка оказалась бывшей потерей.



С годами приходит умение преодолевать сопротивление опыта...

1992 г.

СОДЕРЖАНИЕ

А. Хитрук. КРУГИ И СКРЕЩЕНИЯ	3
------------------------------------	---

ЛЕВ НАУМОВ

Композиторское и исполнительское для меня неразделимы

Начало пути	14
Нейгаузы — отец и сын	19
Святослав Рихтер	23
Педагогика	26
Ученики	30
Репертуар	33
Это огромное счастье — играть... ..	35
Профессор или продюсер?	36
Мало быть «стойком» — нужно бороться	38

АЛЕКСЕЙ ЛЮБИМОВ

Вкус к подлинности

Бах, барокко и проблема аутентичности	42
Венская классика и «скачок» в XX век	52
Значение Востока, рок-музыки и Кейджа. «Возвращение» к романтизму	56
Современная ситуация на Западе: ощущения апокалипсиса почти не заметны... ..	66
Краткий взгляд в прошлое	74

ВАСИЛИЙ ЛОБАНОВ

Нот не должно быть

Часть I	78
Часть II	94

ИВАН СОКОЛОВ

В лабиринте себя не теряют — в лабиринте себя находят

В начале было... ..	103
Скрябин и вокруг... ..	112
А был ли кризис?... ..	122
Что наша жизнь?... ..	127

ПЕТР МЕЩАНИНОВ

Прикасаясь к Баху, мы неизбежно заставляем звучать весь объем

музыкальной истории...

Часть I	131
Часть II	151

ВАЛЕРИЙ АФАНАСЬЕВ

Продолжая писать историю России164

ЕВГЕНИЙ ТИМАКИН

Каждый ученик — это новая книга, которую мы должны изучить178

ПАВЕЛ ЛОБАНОВ

Комментарий к семейному альбому

Из семейного прошлого.

Дом в Лосинке. Знакомство с Софроницким204

В Институте имени Гнесиных. Создание лаборатории ТСО208

По следам скрябинских записей...212

Возвращаясь к Софроницкому...216

Эпилог220

АЛЕКСЕЙ СКАВРОНСКИЙ

Педагогика открыла для меня вторую молодость. Из воспоминаний223

ВЛАДИМИР ТРОПЬ

Я всегда чувствовал себя членом большой гнесинской музыкальной семьи

В начале пути. Атмосфера в гнесинских учебных заведениях252

Знакомство с Гутманом и обучение в его классе257

О проблемах интерпретации262

О Рахманинове и Метнере268

Русская фортепианная «диаспора» на Западе.

Кисин, Афанасьев, Майзенберг271

О собственной концертной и просветительской деятельности ...274

Об учениках276

Рахманиновские изыскания280

Просветительские работы на радио288

НАТАН ПЕРЕЛЬМАН

Автопортрет в монологах и диалогах на фоне конца столетия

Вокруг Моцарта...290

Из бесед с Натаном Перельманом у него дома,

на улице Чайковского в Санкт-Петербурге292

Двадцатые... Киев... Нейгауз... Горовиц...293

Музыка... речь... логика...298

Из бесед на улице Чайковского в Петербурге:

Николаев... Софроницкий...300

Вокруг проблемы педали...305

Тридцатые... Конкурс... Коган... Гилельс... Зак и другие...307

Вокруг Шуберта и Шопена...313

Вместо эпилога...315

Постскриптум: из новых «коротких рассуждений»316

ISBN 978-5-89817-196-4



9 785898 171964

Андрей Федорович Хитрук
ОДИННАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ
НА ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО

Ответственный редактор Н. Енукидзе

Редактор Е. Двоскина

Корректор Н. Лебедева

Верстка: В. Кудряшова

Дизайн обложки: Д. Долгов

Подписано в печать 30.04.07. Формат 60х88 1/16.
Бумага офсетная №1. Гарнитура KisCBT. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 19,4+0,5 вкл. Тираж 2000 экз. Заказ 5445.

Наши издания можно приобрести
через сайт www.classica21.ru
или воспользовавшись услугами
отдела «Классика — почтой».

Заявки направляйте по адресу:
123098, г. Москва-98, а/я 28
Издательский дом «Классика-XXI»

Тел./факс: (495) 290 3937

E-mail: info@classica21.ru

Издательский дом «Классика-XXI»
Юридический адрес:
123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1

Отпечатано в соответствии с качеством предоставленных диапозитивов
в ФГУП "Производственно-издательский комбинат ВИНТИ",
140010, г. Люберцы, Московской обл., Октябрьский пр-т, 403. Тел. 554-21-86.

ЛЕВ НАУМОВ

КОМПОЗИТОРСКОЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬНОЕ ДЛЯ МЕНЯ
НЕРАЗДЕЛИМЫ

АЛЕКСЕЙ ЛЮБИМОВ

ВКУС К ПОДЛИННОСТИ

ВАСИЛИЙ ЛОБАНОВ

НОТ НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ

ИВАН СОКОЛОВ

В ЛАБИРИНТЕ СЕБЯ НЕ ТЕРЯЮТ — В ЛАБИРИНТЕ
СЕБЯ НАХОДЯТ

ПЕТР МЕЩАНИНОВ

ПРИКАСАЯСЬ К БАХУ

ВАЛЕРИЙ АФАНАСЬЕВ

ПРОДОЛЖАЯ ПИСАТЬ ИСТОРИЮ РОССИИ

ЕВГЕНИЙ ТИМАКИН

КАЖДЫЙ УЧЕНИК — ЭТО НОВАЯ КНИГА

ПАВЕЛ ЛОБАНОВ

КОММЕНТАРИЙ К СЕМЕЙНОМУ АЛЬБОМУ

АЛЕКСЕЙ СКАВРОНСКИЙ

ПЕДАГОГИКА ОТКРЫЛА ДЛЯ МЕНЯ ВТОРУЮ
МОЛОДОСТЬ

ВЛАДИМИР ТРОПП

Я ВСЕГДА ЧУВСТВОВАЛ СЕБЯ ЧЛЕНОМ ГНЕСИНСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМЬИ

НАТАН ПЕРЕЛЬМАН

АВТОПОРТРЕТ В МОНОЛОГАХ И ДИАЛОГАХ НА ФОНЕ
КОНЦА СТОЛЕТИЯ



КЛАССИКА-XXI