

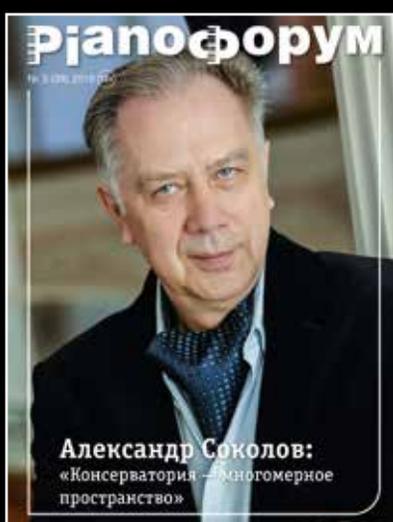
РiаноФoрyм

№ 4 (44) 2020 (12+)



Екатерина МЕЧЕТИНА:
«Основная деятельность ДШИ —
системное образование,
а не досуг по интересам»

Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2019 год

PIANOФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

Рiанофорум

№ 4 (44), 2020

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

ИЗДАТЕЛИ: 

Национальный фонд
поддержки
правообладателей

АО «Юридическая
экспертиза № 1»

при содействии
Российского
Музыкального союза,

Международного Союза
музыкальных деятелей

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ
Директор
Марина БРОКАНОВА
Дизайн и верстка
Александр АРЬКОВ

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

Типография:
ООО «Тверской
Печатный Двор»

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

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

Журнал выходит с 2010 г.

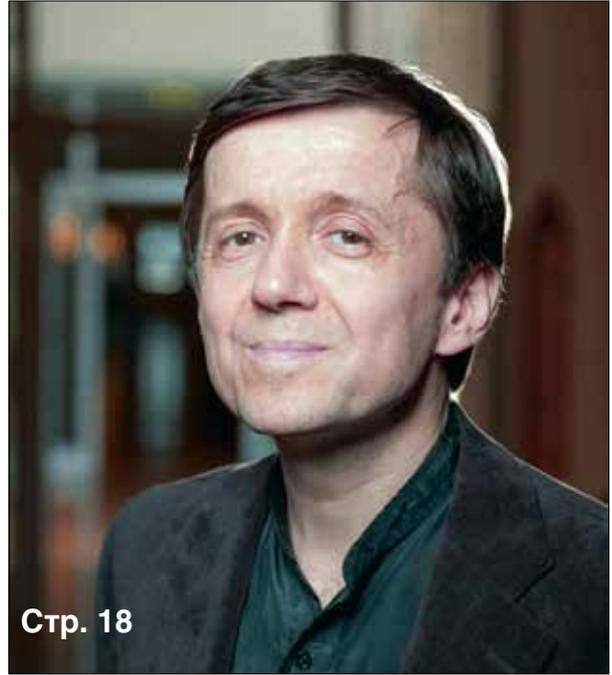
Тираж 3.000 экз.



Джованни Больдини. Пианист, который играет в студии художника. Рисунок.



Стр. 30



Стр. 18



Стр. 50



Стр. 86



Стр. 60



Стр. 66



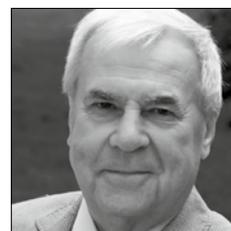
Стр. 96

СОДЕРЖАНИЕ

- 4** ЭССЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА
О музыкальных предпочтениях нового времени
- 14** ПЕРСОНА
Екатерина МЕЧЕТИНА: подлинный хедлайнер-2020
- 18** ПЕРСОНА
Балаш СОКОЛАИ: «Хочу убеждать правдой, а не «чувствами на тему»
- 30** ЭССЕ ВЛАДИМИРА ЧИНАЕВА
Неосентиментализм... Неоштюмерство... Новая парадигма
в исполнительской культуре? Очерк III, часть II
- 38** ФЕСТИВАЛЬ
К вопросу о Седьмом «Другом пространстве»
- 50** СЛОВО ИНТЕРПРЕТАТОРА
Лукас ГЕНЮШАС о цикле Ludus tonalis Пауля Хиндемита
- 60** ПОРТРЕТ
«Комета по имени Этелла»: памяти Этеллы ЧУПРИК
- 66** 75 ЛЕТ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ
Всеволод П. Задерацкий. «Поэма о русском солдате»
- 76** ОБРАЗОВАНИЕ
Представительство WPTA в России
- 78** КНИГИ
- 86** РЕПЕРТУАР
Фортепианное творчество Василия Сафонова
- 94** CD
Алиса ЗУБРИЦКАЯ. «Лирические транскрипции»
- 96** ГРАНИ ПРОФЕССИИ
Тапер немого кино. Публикация Бориса БОРОДИНА



О музыкальных предпочтениях нового времени (нефортепианные размышления)



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

Аварийное торможение, растянутое во времени, — возможный образ концертно-театрального процесса в долгие дни пандемии, охватившей планету. В лучшем случае — приостановлено, а в сущности — остановлено непосредственное общение с искусством в концертных залах. Настало время размышлений, скромных попыток осознать пережитые накануне мгновения — не усеченные, а те, предкарантинные, к которым мы все надеемся вернуться. Само «мгновение» — часть вечности общечеловеческой жизни — движущейся во времени цивилизации, каждый фрагмент которой наполнен неисчислимым множеством смысловых элементов и посылов. Я далек от мысли о возможности представить миг в системе жестко детерминированных координат, кристаллических дефиниций, претендующих на «скрижалность». К тому же это невозможно в отрыве от прошлого. Вообще представление даже одного мгновения культурного процесса, «точки» на линии, протянутой из прошлого и устремленной в грядущее, — сверхзадача, решаемая коллективным разумом. Я просто решил побеседовать с читателем

на тему, что есть наше музыкальное время в контексте слушательских предпочтений. Без претензий на какую-либо всеохватность. И заранее прошу простить меня за субъективное оттенение и, быть может, наивную определенность чего-то не вполне определенного.

Мне кажется, что непринужденная и живая беседа с условно-философским уклоном способна увлечь больше, чем экспозиция строго выстроенной доктрины, поданной в характере суггестивного императива. Обсуждая искусство, мы словно обсуждаем самих себя. Да мы и жаждем искусства прежде всего как познания самих себя. Мы тянемся к нему, как изумленный дикарь тянется к зеркалу. Для нас это зеркало нашей ментальности, таящей и опыт веков, и спонтанность текущего времени. И беседа об искусстве в той или иной мере всегда обозначает столкновение минувшего с нынешним, как столкновение в себе самом. И далеко не всегда знак экуменической толерантности выступает в значении силы, поднимающей купол над ментальным пространством, — силы расширения и всеохватности. В восприятии искусства очень часто обнажается радикальное склонение: только классика или только новое. Конечно, поляризация — удел прежде всего творческого сознания. К творческой братии я отношу и исполнителей — пестрое собрание индивидуально-группирующихся в приблизительно (т.е. не всегда жестко ограниченном) соответствии трем признакам: опора исключительно на классику (примерные адепты — Г. Соколов, М. Плетнев); опора преимущественно на новую музыку (примерный адепт — П.-Л. Эмар); опора на паритет «пантеона» и новейших обретений (примерные адепты — М.-А. Амлен, А. Любимов).

Но создающие искусство — это особое племя, особое в смысле модуса сопряженности с музыкой — с этой, быть может, самой таинственной формой отражения ментальности. Им ведомы внутренние законы искусства, которые они призваны знать, чтобы пополнять или нарушать. Иное дело многотысячное собрание «непосвященных». Их много, но они символизируют интеллектуальное меньшинство, выделенное из «массы», интеллектуальную элиту общества. Это они наполняют концертные залы и объективно выступают в значении силы спасения культуры, сохранившей опору на Дух в процессе всеохватной эманации сферы «музыкального потребления».

Но расслоение воспринимающих наше искусство — явление извечное. Мысль моя невольно обращается в прошлое за примером, подтверждающим настоящее. Жажда поделиться своей радостью, вероятно, свойственна многим. Не жажда она и мне, а вспомнил я об этом в связи с одним назидательным случаем, приключившимся где-то в конце 50-х лет прошлого столетия в городе Ленинграде. Я пригласил на концерт в филармонию своего старшего друга — капитана первого ранга, авторитетнейшего военно-морского инженера, человека тонкого ума и редкой природной музыкальности. Будучи первейшим специалистом в области корабельных котлов и турбин, он при этом изрядно владел роялем, и на пюпитре у него встречались и Шопен, и Бетховен, и Чайковский. Я пригласил его на вечер, гвоздем программы которого был Второй фортепианный концерт Прокофьева. Сейчас уже не помню, кто играл и дирижировал, но отчетливо помню реакцию приглашенного мною энтузиаста-меломана на музыку, которая тогда еще не казалась «классикой». Чеканный прокофьевский

ритм откликнулся фразой: «Ну, точно как у меня в котельном цехе». И все! Я, восхищенный прокофьевской интонацией, к досаде своей, так и не нашел иного отклика в его душе. Тогда я и задумался впервые над неисповедимостью путей познания и признания новой музыки не только представителями цеха, но и просвещенными ценителями искусства.

Путь к постижению нового искусства на каждом историческом этапе XX века был усложнен и для тех, кто желал вслушаться в «новый звук» и найти в нем отраженный образ времени. Возникшая перед воспринимающим сознанием сложность перехода от «классического» к «новому» — это особенность именно XX века. Сокрушение музыкально-грамматического фундамента — процесс, содержащий свои этапы. Многими это воспринимается как процесс отдаления от «музыкального архетипа», как его отстранение с попыткой замены, претендующей на дальнейшую вневременную жизнь. Раньше, как и теперь, музыка высокой традиции не принадлежала массам. Демократизация интеллектуальных элит к концу XIX века мощно расширила круг потребления академического искусства. Но и тогда он вряд ли превышал 3–4% населения. Но век 20-й раскалывает и эти элиты, определив полюсные ментальные склонения. XX век порождает еще одно свойство и масс и интеллектуальных элит: тяготение к комфорту, точнее — к комфортному звуковому фону жизни. Этот «комфорт» разный для масс и элит. Масс-культура и замыкание внимания исключительно на классике минувших эпох — разные сущности. Но элитарное сознание, разветвляясь в ценностных акцентах, сохраняет непреложное тяготение к новой интонации, отвечающей новой ментальности. Мой капитан-инженер воспринимал аполлоническую кра-



со-
ту вы-
сокой
классики как
пространство
спасения от ур-
банистического кон-
текста жизни. В музыке
Прокофьева он не нашел при-
вычную метафору, но нашел ассо-
циации со все той же урбанистикой.
Его слух не призвал покинуть пре-
делы «комфорта», но оценил энер-
гию внушения нового (для него) ин-
тонационного поля.

А что же сегодня? Звуковой фон
нашего времени целиком образо-
ван продуктами масс-культуры.
Сочетание определенной менталь-
ной усредненности с поддержкой
власти возвышает усредненность,
переводя ее в позицию разумной
целесообразности. Всеохватность
масс-культуры — продукт под-
держки власти государственной.
Вектор властной прагматики оче-
виден и стар как мир: хлеба и зре-
лищ! «Зрелище» — оскпление масс.
Мы помним из истории: властная

элита сочувствует «зрелищам», даже
участвует в них. В наши дни это вы-
ражено в актах возвышения деяте-
лей масс-культуры и включения их
в «близкий круг» общения. И это
знак всего северного культурного
пояса планеты со второй половины
XX века. Духовное оскпление масс
через подмену ценностей — свер-
шившееся деяние, завершение
процесса, в котором действо-
вал не императив, но под-
держанная эволюция.



Последняя, одна-
ко, не приве-
ла к исчез-
новению
и н -
тел-
лек-
туальной
элиты, со-
хранившей при-
верженность к вы-
сокой художественной
идее — воплощению куль-
туры Духа. Но ее расслоение
на векторе предпочтений усили-
лось до чрезвычайности. И не в по-
следнюю очередь виноваты в этом
новые призывы в творчестве, по-
рывающие с большинством знаков
из сферы «аполлонического ком-
форта». Новое искусство устреми-
лось в пространство новой менталь-
ности. Последняя действительно

обрела иные измерения, но не по-
рвала с извечным. Творческое созна-
ние сегодня перед выбором: какой
modus operandi взять за основу? Тот,
что полностью отвергает опыт, тот,
что подразумевает опору исключи-
тельно на него, или тот, что призы-
вает к поиску диалектики традици-
онного и новооткрытого?

Мы обрели свободу. В недалеком
прошлом была ситуация подцензур-
ного мышления, идеологических
внушений и стилевых императивов.
Власть всегда, во все времена насто-
роженно относится к Духу. В пери-
од тоталитарно-командной системы
это выражалось в самых уродливых
формах. Но Дух эластичен. Он спо-
собен жить в катакомбах, выходить
на поверхность и настоятельно за-
являть о своем присутствии вопреки

всему. Сегодня все
угрозы прошлого сня-
ты. Мы стали «вне-
запно свободны-
ми». Проблема
«адаптации
в сво-
бо-





де»
в си-
туа-
ции
откры-
вшегося
доступа
к миро-
вому зна-
нию ока-
залась
весьма
сложной
и прихот-
ливо ре-
шаемой.
Одновре-
менно
мы ощу-
тили, от
чего не-
отдели-
ма твор-
ческая
свобода:
1) от от-
ветствен-
ности; 2)
от генных
основа-
ний; 3)
от воспи-
тания; 4)
от соци-
ального
спроса; 5)
от себя
как от
искрен-
ности. С-
вобода
несет с
собой
целую
сумму
зависи-
мости,
не все-
гда ос-
знавае-
мых. Об-
аяние
откры-
тых воз-
мож-
ностей
захлест-
ывает
созна-
ние, и
отдель-
ные (ва-
жней-
шие!)
эле-
менты
само-
контро-
ля ока-
зывают-
ся не
вовле-
ченны-
ми в
твор-
ческий
процесс.
Я гово-
рю о са-
мокон-
троле
в плане
расче-
та на
воспри-
ятие. Эта
сторона
твор-
ческого
замы-
сла как
бы сб-
расыв-
ается
со сче-
тов. О-
пора на
выдум-
ку фор-
мы ста-
новит-
ся при-
оритет-
ом. В ре-
зультате
может
показа-
ться, что
нынеш-
ний век
— время
концеп-
туаль-
ных пред-
ложе-
ний: сна-
чала
конструк-
т мысли
— потом
сама
мысль.
Ratio бой-
ко отта-
лкивает
затуманен-
ную инту-
ицию,
выбегая
вперед-
спро-
яснен-
ным

(для
себя)
предло-
жением
алго-
ритма,
вынужда-
ющего
«плановое
строитель-
ство» фор-
мы. Оболь-
щение кон-
струк-
том — не
только
интровер-
тная
сущность.
Оно обра-
щено и
вовне,
как экс-
травер-
тная дан-
ность, за-
мкнувшая
на себе
основной
«знак
содержа-
ния». Дек-
ларативное
попри-
ание инту-
иции снимает
обаяние
искренности.
Современ-
ный комп-
озитор
чувствует
это и гово-
рит: инту-
иция уча-
ствует в
предвидении
и поиске
структуры
алгоритма.
Круг
замкнулся.

Мы ощу-
щаем
тенден-
цию: му-
зыка
словно
устремил-
ась в
сторону
от из-
вечной
сферы
искусства
— сферы
эмоци-
ональных
состоя-
ний и аф-
фектов.
Кажется,
что му-
зыка на-
чинает
позици-
онировать
себя как
знак
интел-
лектуаль-
ной куль-
туры
вре-
мени. Но
интел-
лектуаль-
ное нача-
ло
всегда
и было
в серд-
цевине
любо-
го состо-
явшегося
худож-
ества.
Речь о
самоут-
вержде-
нии
интел-
лектуаль-
ной со-
ставляю-
щей в
каче-
стве ини-
циаль-
ного по-
сылки,
а точнее
—
речь

о гипертрофии этой составляющей. Новое искусство меняет вектор предчувственных ожиданий. И связано это с обновлением контура ментальности в ходе стремительно движущейся цивилизации.

В творческой практике обозначился некий «мейнстрим»: апология авангардных средств в замкнутом круге действия, преимущественное отторжение всей суммы знаков из любого прошлого, воссоздание «хроматического мира» звучания, где тембро-ритмо-сонор образует «цвето-звуковой» ход композиции, не знающей не только мелоса, но порою даже обезличенной линейности. Каждая такая композиция подается как «индивидуальный проект», чаще всего с предуказанной концепцией звукоотношений. Динамический контур сочинения определяет экспрессию движущей-





щихся сонорных масс. Эта тенденция, ставшая во главе, что-то вроде моды (слово, которое я не хотел привлекать, но оно явилось само). Явление заимствованное, но невозможно представить подобное «заимствование» в прошлом. К тому же, заимствована лишь тенденция, направление, но не реальные композиторские воплощения. Они разные, достаточно индивидуальные, и среди них случаются яркие проявления. Нечастые, но замеченные и отмеченные на конкурсах в Европе.

Однако в России их звучание — удел специализированных фестивалей. У этих «резерваций» есть своя публика, добрая половина которой — сами создатели и причастные к делу. Многие зависят от исполнителей, вовлеченных в творческий процесс конечного звукового воссоздания произведения. «Другое пространство» Владимира Юровского — мощный акцент для многих. Точнее — для всех совокупно, почитающих новое и новейшее искусство. Ансамбль «Студия новой музыки» Владимира Тарнопольского всегда звучит в наполненном камерном зале Московской консерватории. И это тоже немало, ибо речь о самых дерзновенных жестах современного творческого ума. И в череде

экспозиций творческие удачи — редкий подарок. Но слушатель есть! Есть «ловцы удачи».

Итак, русская музыка зазвучала в русле авангардного (общемирового) «мейнстрима». Путь к этому был долг и осложнен преодолениями. Мысль моя снова обращается к прошлому.

Полвека тому назад в Москве состоялся конгресс Международного музыкального совета (ИМС) при ЮНЕСКО. Событие необычайно шумное, а потому знаковое. А раз так, то, согласно правилам времени, ему необходимо было придать



идеологический ориентир. Но это следовало сделать так, чтобы «идеологическое усилие» было не слишком заметно. Простой заголовок «Музыкальная культура народов» снабдили подзаголовком «Традиции и современность». В ту пору в СССР шла борьба за традицию (в основном, в лоне Союза композиторов, бывшим тогда теневым «министерством музыки»), борьба с нарастающими «авангардистскими» тенденциями в творчестве. Обозначилась знаменитая «тройка» советских авангардистов, ругаемых, от чего популярность их возрастала совершенно независимо от их музыки,

которую по-настоящему узнали позднее. В этих обстоятельствах слово «современность» в подзаголовке намекало на возможность изменений, но акцент на главном сохранялся. А главным была ощутимая, точнее, — декларируемая привязанность всего создаваемого к традиции. Авангардная (западная!) тенденция связывалась с покусительством на «священную корову» традиции, даже на сам статус искусства. Два полюса. Конгресс был призван насколько возможно сгладить ментальное противостояние. В конечном итоге на время конгресса удалось перекинуть мост через эту «тектоническую трещину». На помощь был призван фольклор — парад непрерываемых символов вечности, величия традиции, что называется, в чистом виде, способной заслонить суету искусственного обновления.

Но творческая жизнь шла своим чередом, подстегиваемая цензурными окриками и запретами. Тема «Композитор и фольклор, фольклор и композитор» какое-то время оказалась ведущей: удобно резонирующей и одновременно подталкивающей на пути творческих проб в решении все той же темы «Традиции и современность». При этом сочинения периода «волны» содержали чудесные примеры преломления новейших средств, вовлекаемых «под прикрытием» фольклора. Это нередко оказывалось «эзоповым жестом», поскольку зоркое наблюдение над стилем не ослабевало. Помогала также опора на опыт Стравинского, в 60-е годы признанного, наконец, русским композитором. Характерно, что Стравинский сразу был признан символом-создателем первой «фольклорной волны», а следствием «новой» становится рождение техники минимализма — еще одного мейнстрима в русской музыке рубежа веков (линия, протянутая в наше время все от того же Стравинского).

Однако живая мысль подвижна. И хотя «новая фольклорная волна» оказалась явлением фронтальным, параллельно пробивалась другая линия сомкновения с традицией, предвосхищенная титанами первой половины XX века. Неоклассицизм. Он обозначил свой путь в решении проблемного соотношения традиций и «современности», которая во второй половине XX века остро отличалась от первой, возродившей «ренессансное» отношение к прошлому. Точнее, — к прошедшему времени и его архетипам. Опора на барочные, классицистские и романтические прототипы форм и жанров позволяла самые смелые (в смысле вовлечения новейших средств) операции в сфере звуковязей, ритмики, звуковой комплектации ткани, в сфере жанровых наклонений. Наглядная связь с традицией обеспечивала «прощение». Такие сочинения, как *Basso ostinato* Р. Щедрина и «Экзерсис в манере Скарлатти» И. Кефалиди были оценены высшим баллом признания. Жанр фортепианной прелюдии и фуги становится полигоном адаптации старинной формы в новотональном мышлении. Это еще один «мейнстрим» в русской музыке XX века, отрезонировавший и в веке 21-м: Прелюдия и fuga из «Хорошо препарированного клавира» Настасьи Хрущевой — состоявшийся пример подлинной удачи, воспринимаемой в значении «образа завершения» творческой линии уже во время господства иных музыкально-грамматических представлений.

Конечной станцией этой эволюции стала наконец достигнутая свобода. Прежде всего — свобода выбора в теперь уже бесцензурном процессе: какой из наметившихся «мейнстримов» принять (присвоить). Естественно, побеждает самый запретный: авангардная тенденция порою самого крайнего выражения захватывает приоритетную позицию

в среде «новых академистов». Тезис: новая ментальность — новые звучания. Они говорят: искусство как будто призвано объяснить нам суть ментальной эволюции. Оно (искусство) обращено лишь к тем, кому ясна конечная точка этой эволюции. Только они в состоянии понять наше усилие. Мы беседуем только с себе подобными, мы обращены к нашей элите — к «своим», и внимания толпы мы не ищем.

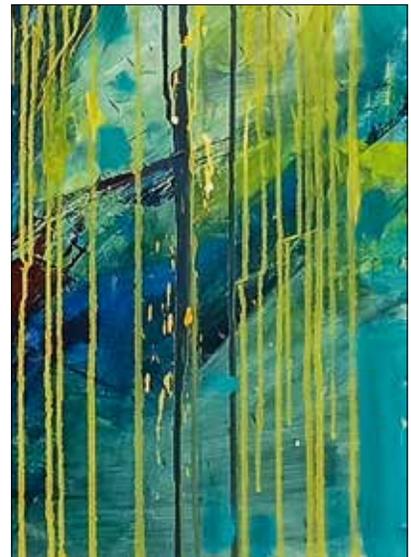
Позиция острая. Скорее всего — защитная, а потому привкус фарисейства ощутим. Нет признания не только у «толпы», но и в просвещенной аматорской элите. А дело, видимо, все в той же ментальности, вернее, — в апелляции исключительно к тем ее «конструктам», которые отвечают мироощущению новым акцентам в мироощущении. Да, у нас (в нас) обновилось чувство пространства, мы пронизаны эсхатологическими предощущениями, у нас иное чувство времени и чувство скорости, мы ощущаем себя в планетарном масштабе процесса глобализации, в распахнутом информационном поле и в ситуации мгновенных коммуникативных контактов. Но отвергнуто ли все, что насыщало наш менталитет — нашу духовность? Отвергнут ли взгляд на психологию личности, отразившую психологию нации? Окончательно ли нарушена в нашей ментальности диалектика единичного и универсального в пользу «глобального универсализма»? Наконец, действительно ли чувственный аспект жизни должен в принципе покинуть пределы искусства, и тот самый (весьма условный!) процесс «дегуманизации» должен получить законченное выражение?

Нет! Реально в нашей ментальности сегодня все смешано и все актуально. Менталитет, как само искусство, имеет только накопление качеств: развитие, но не прогресс как деактуализация базовых оснований.

Потому и публика — та самая интеллектуальная элита — поделилась: основная часть в поисках компенсации хлынула в «классические» залы. А «свои» (когда они собираются все — их немало!) в поисках отраженной ментальной новизны основали авангардные анклав — свои секты и резервации с аудиторией постоянно, однако, расширяющейся. И думается мне, что без этих новейших ассоциаций невозможно представить современный музыкальный мир. И независимо от числа художественных удач и неудач невозможно без нашего нового «экстрима» представить развитие музыкального искусства и у нас, и в мире.

Историк искусства там, в отдаленном будущем, изучая наше время, вряд ли затронет детали устройства масс-культуры времени. Он лишь зафиксирует ее власть над пространством людей. К тому времени конкретные артефакты музыкальной масс-культуры сегодняшнего дня исчезнут с прилавка потребления без следа. А вот избранное из ныне «сектантского», вполне возможно, сохранится в «пантеоне» уже в значении классики времени.

Мысль моя опять обращается в прошлое. Не к музыкантам, но к живописцам. Василий





Кандинский был одним из первых, отвергнувших *вещность* в искусстве, то есть как таковую связь с живой реальностью. Нефигуративная живопись, культ цвета и условного ритма живописной композиции — предвосхищение свободной сонорики, внемелодийных ритмо-колористических структур в музыке. Что это? Потеря связи с живой реальностью? Но искусство и «живая реальность» — меняющиеся отношения. Сама по себе живая реальность не может быть воспринята как нечто однозначное, ибо в нее включен человек. Для живописца человек — физический объект. А для музыканта это означает включение в «поле отражения» исключительно ментальности как объекта. Изменение основного знака ментальности выражается в искусстве по-разному в разные эпохи. Для живописи нефигуративность — прежде всего

знак сокрушения антропоморфности в привычном понимании. Для них это означает апелляцию исключительно к ментальности, минуя фигуру объекта, т.е. крайнее сближение с музыкой. Но сегодня мы понимаем, что музыка тоже имеет свою фигуративность и нефигуративность. Мелос — линейно выраженная чувственная ипостась музыки — своего рода символ фигуративности. Уход мелоса с приоритетных позиций также воспринимается как покушение на антропоморфность искусства. Но в сущности речь о покушении на привычное выражение открытой чувственности. Та самая «дегуманизация»? Еще в начале прошлого века Дебюсси (!) был обвинен в подобном ослаблении чувственного начала, а Валерий Брюсов прямо восклицает: «Над миром восходит бесстрашие»... В каком-то смысле тенденция протянута в наше время и кажется достигшей «чистого результата».

Но что значит нынешняя дегуманизация? Если новая музыка обращена не к чувственной стороне (в обобщенном понимании лирического «космоса» человека), то к какой части нашего ментального пространства? И что оно (это пространство) накопило?

Прежде всего — ощущение глобальной причастности, чувство примата цивилизационных (но не культурных) стремлений. Но при этом чувство своего национального тоже сохранило свою «ментальную динамику». Я уже говорил, что человек нашего времени пронизан эсхатологическим предощущением. Это скрытый трагический подтекст жизни современного человека, осознавшего возможность самоуничтожения. Исторически мы вышли из процесса распада с непогашенным ощущением зыбкости итога. Но, быть может, самая удивительная черта новой ментальности — космо-пространственные ощущения,

вошедшие в наше чувствование мироздания: пространство, наполненное непознанными (и непознаваемыми) значениями. И это лишь те абрисы новой ментальности, которые на поверхности. Человек открытого информационного поля и новых коммуникативных скоростей требует новой «звуковой фигуративности».

В недавнем прошлом мы наблюдали в искусстве бурное накопление артефактов, не отмеченных знаком вневременного достоинства. Конечно, это свойственно разным эпохам, но в период тоталитаризма и авторитарной идеологической подцензурности рост подобных накопленных становится символом культуры, обреченной пасть под напором перемен. Перемены случились, и искусство устремилось в поиск. Энергия поиска порождает истинное и случайное (нередко — совершенно пустое). Но в этой ситуации *переменность* «культурного тренда» становится скользкой.

А что же просвещенная публика? Ставлю себя на место инерционно мыслящего ценителя искусства, сознание которого отягощено новыми догадками, подозрениями и предощущениями. Он прежде всего тянется к чему-то, символизирующему гармонию и (по ощущению) — к сигналам, противопоставленным всему затемняющему современное сознание. Он тянется к тому, что рождает ассоциации с чем-то наподобие «аполлонической» красоты, и направляется в филармонический зал, куда новое искусство проникает только по отдельной договоренности. Он ищет свое пространство комфорта и находит его, принося к типовым филармоническим программам. «Ба! — знакомые все лица!» восклицаете вы, зайдя в одно из тесных «резервационных пространств» новейшей музыки. «Ни одного знакомого лица», — констатируете, сливаясь с мощным потоком,

втекающим в громадный филармонический зал. И это понятно: новейшая интонация — для «своих». А они ходят в основном на «свое». Менталитет этой небольшой касты заточен на прорывную новизну, на поиск звукового резонанса исключительно нововозникшим знакам ментальности. Это избранные. Для них в первую очередь создается некая звуковая символика времени. Среди них добрая половина причастных к творческому делу, но есть и «вольные каменщики». Это они определяют сам факт продолженной жизни новейших звуковых поисков. Это расширение их круга может стать залогом общего стремления к возникновению «нового великого». Случилось же воплотить такое ожидание в первой половине XX столетия! Русская музыка предложила миру своих гигантов, но Стравинский, Прокофьев, Шостакович, как видим, не сразу вошли в «пантеон» классического признания просвещенных ценителей искусства. Вы скажете: и нам надо подождать. А я выражу сомнение в успехе. По крайней мере — в ближайшее время.

Давно уже чувствую: эпоха Писателя, Композитора, Художника кончилась. В музыке (и не только) поиск кумиров сместился в необъятную сферу масс-культуры. Там нет традиции ожидания. Там властвует потребление. Кумиры явятся «по требованию», сменяя друг друга и не претендуя на «вечность» присутствия. Культура большой традиции — культура Духа — лишилась важнейшего сопутствующего фермента: внимания и участия общественного мнения. Сознание гениальных творцов прошлого всегда находилось в тревожном сопряжении с общественным мнением. Пушкин, в уже далекие от нас времена, сетовал: «Отсутствие общественного мнения... — это циничное презрение к мысли и достоинству

человека». Мысль вечно актуальная, и то, что академическая стезя музыкального творчества оказалась в стороне от магистрали общественных вожделий и ожиданий, — недобрый знак времени.

А чья вина? — спросите вы. И легче всего ответить на этот вопрос, свалив все на самую «новейшую музыку». Однако дело сложнее. Ощутимое нарастание новых оттенков в целом «ментальном пространстве» (если его можно представить) современного человечества — вероятно, первая причина всего происходящего. А в сердцевине этого происходящего — тотальный поворот общественного внимания (точнее — стремления) к масс-культуре во всех ее формах. События в масс-культурном процессе становятся «веками измерения» параметров культурной жизни общества. Это то, что на первых экранах и полосах. Государство так же горячо участвует в судьбе этого культурного слоя неслучайно: оно вслушивается в тектонику предпочтений миллионов. А сами предпочтения порождаются тягой к компенсаторному комфорту. Все то же нарастание эсхатологического компонента в нашем сознании, чувство предкатастрофных напряжений мира, планетарные климатические катаклизмы. Оружейный прорыв в космос притупляет начальное ощущение триумфа мысли. Глобализация внезапно повернулась кошмаром пандемии. Универсум торжествующей цивилизации постепенно воссоздаст некий планетарный «человек», где царствует стремление к подобию на базе усредненного «образа комфорта». Вот это стремление и рождает безоговорочное господство масс-культуры, которая остро востребована и в значении своеобразного «анальгетика», и как ответ на актуальность условно-«средней» культуры, доступной

всем. Искусство должно принадлежать народу. Теперь это искусство создано.

А что же наследие и высокое творчество? О, в классическом своем объеме оно в чести. Как и прежде, но в доброй динамике. Неуклонно растут города, ширится круг интеллектуальных элит. Возникают новые большие концертные залы. Быть может, прежние 3 процента внимающих высокой классике и сохранились, но это уже 3 процента от другой цифры. Филармонии наращивают усилия по воспитанию любви к наследию. Точнее — по инерционному закреплению этой любви. И они следуют «призыву кассы» — прагматического символа неуклонной (снова-таки компенсаторной!) тяги к звуковому комфорту высшего порядка. Новейшая музыка — за бортом филармонического внимания. Она даже не пасынок. Она — нечто иное, имеющее право на жизнь в стороне. То есть на свою жизнь для «своих». Словом, действительно в другом пространстве. И, может быть, неслучайно имманентные свойства новейших «интонационных полей» (т.е. то, что на поверхности) становятся в представлении большинства причиной и расслоений, и неприятия.

Мысль моя невольно снова обращается к теперь уже совсем далекому прошлому, к VIII столетию, когда на VII Вселенском соборе утвердили непреложное правило иконописи: полное устранение возможности чувственного соблазна. Видимо, существует некий исторический «маятник», фиксирующий условный абсолют тенденций устремления к чувственности и отрицания чувственности в формах и процессах искусства. В этом смысле новое искусство ближе к VIII веку, чем даже к XVIII с его гениально выраженными формулами общинного чувствования.

Отказавшись от фигуративности, художники-абстракционисты сохраняют понятие «чувственной линии» (по всей видимости, индивидуально понимаемое каждым). Они открыто ищут ответ на новые знаки ментальности, но при этом пытаются (в большинстве случаев тщетно) сохранить сигналы от имени базовых значений. Масс-культура — на противоположном полюсе. Она ставит чувственное начало в центр: реализованная релаксация. Современный «академический» мейнстрим полностью исключает «чувственный соблазн», если и предлагая какой-то ассоциативный ряд, то совершенно иной. Какой?

Тут лучше прислушаться к тому, что говорят сами композиторы. Они говорят о новом пространстве (о космопространственных ощущениях), об уходе от «памяти инструментов» и обращении к любым формам искривления природных звуковых основ, об изменении визуального аспекта сценической подачи исполняемого инструментального сочинения (отказ от привычного исполнительского жеста), о «говорящей» гипертрофии пауз, об упреждающих сочинение концептах. Даже сравнивают новое творчество с фундаментальной наукой, забывая, что наука опирается на идею прогресса, т.е. на деактуализацию новым старого. Но главное, что отвергается, — это мелодичный фактор — та самая условная «музыкальная фигуративность», которая во все века жизни нашего искусства символизировала весь космос чувственного восприятия человеческого мироздания. Сонорика самых различных концептуальных оснований ставится во главу формотворения. Электроакустическая композиция венчает тенденцию, открывая колоссальные перспективы, размыкая границы поиска на путях соответствия исключительно новым знакам нашего мышления сегодня.

Еще раз замечу: та самая условная совокупная ментальность, наряду с нарождающимися оттенениями, имеет некую базовую основу — отложение величайшего опыта. И можно предположить, что корифей-реформаторы первой половины XX в. тоже искали ответ на новорожденные черты менталитета, но при этом помнили и о базовых. Их антиромантизм включает и «анти», и «романтизм». Их мелос несет в себе энергию глубокого преобразования, но сохраняет саму идею, рождая новые «образы чувствования». Активизация полифонии усиливает роль обновленного мелодичного компонента, акцентируя своего рода «новую антропоморфность». Просвещенные ценители искусства в подавляющей массе своей приняли в сущности все прорывные стили первой половины минувшего века. Но новейшие тенденции пока не в состоянии преодолеть отторгающую настороженность большинства филармонической публики. И то сказать: препарированный рояль и звуко-кластерный квартет «за подставкой» (и вообще за пределами смычков и струн) — не привлечение (в силу нетерпимой резкости ревизии), но скорее знак наподобие «посторонним вход запрещен».

Нынешнее поколение 30-летних задает тон (порою весьма крикливый), формируя новый мейнстрим. Мощная реакция на прежний занавес — реализация свободы выбора. Ситуация, на мой взгляд, совершенно природная и праведная по культурно-психологическому критерию. Вопрос, насколько она обещает рождение художественных значений уже по критерию культурно-аксиологическому. Какова цена усилия?

Мы ощущаем преобладающие знаки: произведение замыкается на технике, техника — на себе. Возврат к «герметике» авангарда? Возможно, но уже в ситуации поиска самых различных «индивидуальных

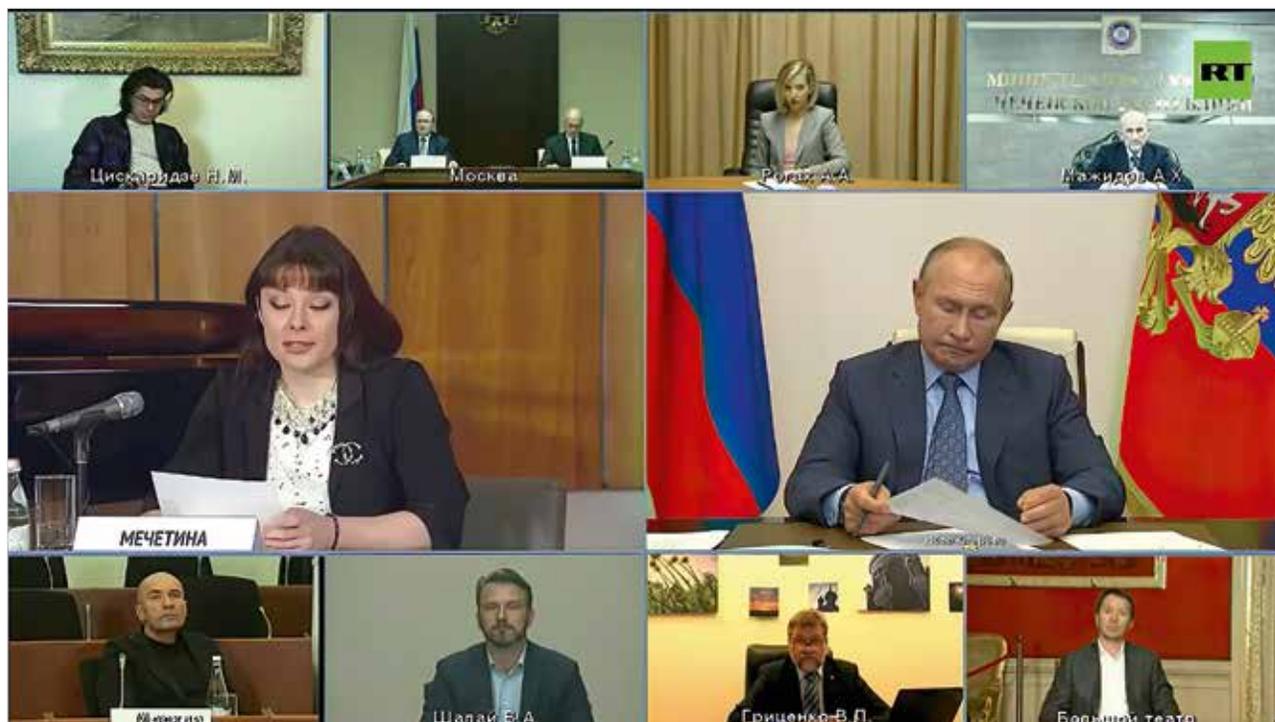
проектов». Множественность решений — попытка разомкнуть монотонию и стереотип заданных параметров алгоритма привлекаемых техник. Названия «проектов» отражают абстрактную размытость (неуловимость) символики — несомненный отсвет новых ментальных суб-ощущений. Этот «стрим» живет в цеховом пространстве и сегодня заявляет о себе громче постепенно затухающих «мейнстримов» — минимализма (где ярким адептом был В. Мартынов) и «новой простоты», берущей начало в творчестве В. Сильвестрова и А. Пярта. Этот острый господствующий мейнстрим тридцатилетних — голос обретенной свободы, и направление это должно само исчерпать себя.

Вы скажете: они ведь явные эпгоны, подхватившие самые острые новационные вбросы послевоенного авангарда. Однако, это и так, и не так. Они действительно опираются на отдельные универсалии прошлого, но содержательный контур конечного результата включает индивидуальные привнесения. Дело, в сущности, в другом — в способности создаваемого сейчас жить в пространстве истории. Такие сигналы пока неощутимы. Музыка, по преимуществу исключившую привычную «мело-фигуративность», часто называют «актуальной». «Фестиваль актуальной музыки» — почти привычное словосочетание. Здесь намек: есть просто музыка, а есть музыка актуальная. Но что по-настоящему актуально сейчас? То, что собирает многотысячные залы. Это исторические программы, включающие также классику первой половины XX века. Мы изучаем историю, но почти никогда не касаемся психологического среза того или иного процесса. Когда, в какой момент мы все начинаем понимать, что общественное чутье безоговорочно назначило перечень «классических фигур» — символов

времени? По отношению к первой половине минувшего века мы это знаем. А если я сейчас начну другой перечень фигур из отечественного пространства: Г. Канчели, Р. Щедрин, А. Тертерян, Э. Денисов, В. Сильвестров, А. Эшпай, С. Губайдулина, А. Шнитке, Б. Тищенко, Н. Сидельников, М. Вайнберг, С. Слонимский... — скажете ли вы, что все они (включая не названных) олицетворяют «классику времени»? Мы близки к тому, но с оговорками. А пока оговорка возможна, следует ждать ощущения безоговорочного итога. То, что предлагает нам нынешнее поколение 30-летних, напоминает хаос. Хаос поисков и звуковых результатов (при всей упорядоченности упреждающих «концептов»). Но при этом невольно вспоминаешь Ницше: «Тот, кто не несет в себе хаос, никогда не родит звезды». Мы в плену гравитации ожидания. Наше музыкальное время беременно интригой такого ожидания, предполагающего постепенное перестроение воспринимающего сознания. Не одна только мысль творящих должна приблизиться к нам, но и мы должны устремить свое внимание навстречу новым звуковым идеям. Мои ожидания и чаяния прильнули к возможностям электроакустических принципов композиции. Здесь безграничная перспектива звукопревращений, создания звуковых стерео-пространств, но главное — вольных смещений и синтезов с визуальным эффектом и с традиционным («микстовым») образом концертно-сценической реализации — с участием инструментов и голосов. На этом пути мне видится безграничный рост возможностей ответов на новые вызовы. Однако, нам не дано предугадать, откуда, из каких сфер кажущихся беспорядочными поисков придет ожидаемый знак «золотого соответствия» новому времени. ■



Екатерина МЕЧЕТИНА: ПОДЛИННЫЙ ХЕДЛАЙНЕР-2020



20 января 2021 года Государственная Дума единогласно приняла в первом чтении президентский законопроект «О внесении изменений в Федеральный закон „Об образовании в Российской Федерации“ (в части регулирования деятельности образовательных организаций, реализующих образовательные программы дополнительного предпрофессионального, среднего профессионального, высшего образования в области искусств). Если перевести эту сухую фразу на «человеческий язык», то можно воскликнуть: свершилось! Борьба за особый статус детских школ искусств шла более шести лет, борьба за то, чтобы ДШИ не приравнивали к кружкам, борьба за то, чтобы при приеме в музыкальные вузы главенствовал не конкурс аттестатов, а конкурс творческий... По сути — борьба за сохранение уникальной системы музыкального образования, созданной в нашей стране. Конечно, в этом процессе был важен каждый голос. Но, как в любом сражении, нельзя переоценить роль полководца. Именно в этой роли выступала Екатерина Мечетина — человек, обладающий сверхъестественной энергией. Казалось бы: знаменитая концертирующая пианистка, педагог ЦМШ и Московской консерватории, руководитель Гильдии академического исполнительства Российского музыкального союза, с 2020 — ведущая авторской программы «Дневник пианистки» на радио «Орфей»... Творческая личность, востребованная в самых разных ипостасях. А еще — человек, который не умеет быть «свадебным генералом», и каждая «должность» для Екатерины — не украшение визитной карточки, а повод к действию. Все знают, что Екатерина Мечетина входит в состав Совета при Президенте РФ по культуре и искусству, немногие знают о том, что с 2013 года она также возглавляет Ассоциацию школ искусств. Кульминацией (или точкой золотого сечения), изменившей ход долгого процесса борьбы, стало выступление Е. Мечетиной на заседании Совета по культуре и искусству 27 октября 2020. Нам представляется, что эта историческая речь должна быть зафиксирована не только на просторах интернета, но и на бумаге.

«Уважаемые коллеги, добрый день! Спасибо за предложение поговорить о нашей системе творческого образования.

Вы всегда большое внимание уделяете этой теме, и мы Вам очень благодарны, поскольку каждое Ваше слово, сказанное в защиту нашей системы образования, всегда нам очень помогает в работе.

И действительно, как Вы сказали, в школах сейчас идёт процесс оснащения новыми музыкальными инструментами, в том числе и российского производства, здания ремонтируются. Всё это очень важно и очень здорово.

Но у нас сейчас есть одна главная проблема, которая требует срочного решения, а именно внедрение системы ПФДО, то есть персонализированного финансирования дополнительного образования детей. По её условиям каждому ребёнку выдаётся именной сертификат, дающий право на получение дополнительного образования. Он имеет конкретную

стоимость, в каждом регионе она своя. Сертификат этот выдаётся сроком на один год. В эту систему вовлечена уже большая часть регионов, и список ширится.

Но к детским школам искусств с их полноценными многолетними образовательными предпрофессиональными и общеразвивающими программами этот сертификат неприменим из-за его стоимости и срока действия. Сертификат покрывает стоимость только групповых несложных занятий по типу кружков. На программу с индивидуальными занятиями его никак не хватит. Стоимость сертификата, например, в Калининградской области — 4700 рублей в год, а полноценная предпрофессиональная программа в среднем стоит более 40 тысяч в год. Разница на порядок. Подобные соотношения и в других регионах, то есть совсем никак не стыкуются.

И теперь школы вынуждены приспособливаться и создавать

недорогие, упрощённые программы обучения в ущерб, конечно же, качеству и объёму. В результате опять можно говорить о том, что совершается реформа. Мы в этой ситуации обязаны не спутать досуговые кружки и многолетнее, полноценное художественное образование первой ступени, предполагающее преемственность с последующими уровнями образования. Пусть не все выпускники школ искусств пойдут учиться дальше, но на качестве самого образования это отражаться не должно.

Министерство культуры и Министерство просвещения выпустили совместное письмо, содержавшее рекомендации главам регионов не использовать систему ПФДО в отношении детских школ искусств. Большое им за это спасибо, это было очень важно. Также письмом Министра культуры было указано о недопустимости количественного увеличения краткосрочных программ в ущерб многолетним.

Казалось бы, вопрос исчерпан. Однако, поскольку эти письма носили рекомендательный характер, они никого особо не останавливают, и внедрение системы ПФДО продолжается.

Даже признавая рекомендации федеральных министерств, местные органы управления образованием все равно требуют внести образовательные программы школ искусств в так называемый навигатор ПФДО, якобы не более чем просто для учета обучающихся. Но как только школы регистрируются в таком навигаторе, они автоматически переходят в ведение системы ПФДО со всеми ее правилами.

К тому же по условиям системы ПФДО маловостребованные населением образовательные программы автоматически убираются из списка предлагаемых детям. Так что у программ, например, по обучению игре на оркестровых духовых инструментах или на редких народных инструментах совсем мало шансов на выживание.

Я сейчас приведу выдержку из письма нижегородских педагогов: *«Если процесс вовлечения ДШИ в систему ПФДО не пресечь раз и навсегда, то в недалеком будущем Нижегородская область лишится сначала выпускников ДШИ, затем профессиональных кадров в сфере искусства, затем учреждений культуры и искусства среднего и высшего профессионального образования. И наконец, самого института детской школы искусств как основы и фундамента отечественной системы художественного образования, сложившейся к середине XX века и не имеющей аналогов в мировом образовательном пространстве»*. Это конец цитаты, но аналогичных писем у меня очень много.

Владимир Владимирович, нам нужно раз и навсегда исключить наши школы из системы ПФДО, иначе эта система очень скоро их

сломает, превратив в кружки. Я понимаю, что разработчики хотели как лучше, но вышло так, что для ДШИ она совсем не применима, она подходит только для кружково-досуговой деятельности.

Мои предложения таковы. Первое. **Запретить включение ДШИ в систему ПФДО как несоответствующую уставной деятельности и задачам ДШИ.** Для этого можно внести изменения в приказ Минпросвещения России под названием «Об утверждении целевой модели региональных систем дополнительного образования детей».

Второе предложение. **Внести изменения в Федеральный закон об образовании, то есть придать детским школам искусств особый статус как учреждениям дополнительного многолетнего образования в сфере искусств,** реализуемого в соответствии с нормативными документами Министерства культуры РФ. Здесь можно еще о терминологии поговорить, потому что слово «дополнительное образование» не совсем соответствует, скорее, может быть, «первая ступень образования в сфере искусств».

Мы говорили об этих проблемах на разных площадках: в Государственной Думе, в Общественной палате, которая по итогам выпустила рекомендации Правительству, где было сказано «установить запрет или ограничения на распространение системы ПФДО на дополнительные предпрофессиональные программы в области искусств». Я добавлю — «и на общеразвивающие тоже».

И сейчас еще буквально пару слов о среднем и высшем звене образования. В среднем звене есть проблема под названием «конкурс аттестатов», а именно сейчас при проведении вступительных экзаменов по закону за творческое испытание нельзя выставить баллы, только «зачет» или «не зачет». И в случае, если

число абитуриентов превышает количество бюджетных мест, учебное заведение обязано учитывать только средний балл аттестата об общем образовании. Таким образом, поступают не наиболее талантливые, лучшие по специальности, а те, кто в школе по всем предметам хорошо учился. А должно быть все наоборот, нужны оценки именно творческих испытаний, а общий аттестат уже «зачет» или «не зачет».

В высшем же образовании сохраняется тенденция сокращать количество мест в вузах Министерства культуры и увеличивать места приема на те же специальности в непрофильные вузы. То есть университеты объявляют прием на специальность, например, «музыкальное исполнительское искусство», в то время как в этом же городе есть консерватория или институт искусств. В прошлом учебном году цифры приема в вузы Минкультуры сократились на 1397 мест, а ведь творческим вузам надо формировать учебно-исполнительские коллективы, оркестр, хор — это же базовая практика студентов. И конечно, уровень абитуриентов в непрофильных вузах несравним с творческими вузами с огромным опытом и традициями. Это тоже требуется исправить и привести в соответствие с логикой.

Владимир Владимирович, большое спасибо, что Вы дали мне возможность высказаться. Эти темы очень болезненные, я прошу Вас уделить им внимание».

Президент подчеркнул, что *«нельзя превращать наши школы искусств, прежде всего, конечно, музыкальные школы, это вообще наше культурное наследие, в кружки при Доме пионеров. (...) Если все причислить под одну гребенку, так они исчезнут просто, у нас не будет той питательной среды, откуда возникают наши замечательные музыканты и художники. Откуда это все возьмется? Это было создано еще*



в советские времена, и это то, чем мы можем гордиться. Это создает, повторяю еще раз, питательную среду. Это не только десятилетки при консерваториях, а музыкальные школы в широком смысле этого слова, они же по всей стране, огромная сеть была создана. Зачем же мы их уничтожаем? Если дальше будет все происходить, о чем Екатерина Васильевна сказала, они исчезнут просто. Беда, это просто реальная беда будет».

А дальше события уже развивались по оптимистичному сценарию и с небывалой скоростью: 12 ноября — первое заседание Координационного совета руководителей образовательных и научных организаций в сфере культуры и искусств в Министерстве культуры; 7 декабря — рабочая встреча Президента РФ В. Путина с министром культуры О. Любимовой; по итогам встречи Президент вносит в Госдуму законопроект об особом регулировании детских школ искусств... Если закон (хочется все же написать «когда») будет принят, новые нормы вступят в силу с 2022–23 учебного года.

И еще две новости, очевидно связанные с описанным процессом.

Правительство РФ выделит 9,5 миллиардов рублей на капитальный ремонт и реконструкцию детских школ искусств в ближайшие три года. Соответствующие изменения внесены в госпрограмму «Развитие культуры».

В 2021 году будет запущена система грантовой поддержки лучших педагогов в сфере академической музыки. По сообщению пресс-службы Минкульта, ежегодно будет выдаваться 150 грантов: 100 грантов по 500 тыс. рублей — для педагогов детских школ искусств, 50 грантов по 1 млн. рублей — для лучших преподавателей организаций высшего и среднего профессионального образования.

Остается поздравить всех нас с оптимистичным началом года, а Екатерину Мечетину, помимо этого, — с **блистательным клавирабеном в Большом зале Московской консерватории.** Традиционный рождественский концерт пианистки под титулом «Русские картины» теперь доступен и на YouTube. Позволим себе процитировать

отклик пианиста, фортепианного мастера и публициста Игоря Берова (Берлин):

«Игра Е. Мечетиной всегда является «качественным продуктом высокой пробы» во всех отношениях. Это техническая безупречность исполнения, отличный вкус, очень глубокая и тщательная проработка материала, продуманность трактовки и самое главное — гармония в игре.

У Кати всегда и во всем есть мера. Она никогда не допустит выхода из эмоциональных рамок, переходящих в сферу сверхчувственной раскрепощенности (проще говоря, «пошлости»), которая выходит за грань музыкального вкуса.

Это всегда настоящая, образцовая игра большого мастера, в которой сочетаются подлинная музыкальность, естественный темперамент, мощный интеллект, высокая культура исполнения и колоссальный внутренний контроль.

Все музыкальные намерения Кати очень ясные и точные! Они, прежде всего, направлены на исполнение авторской воли, на уважение к композитору». ■



**Балаш СОКОЛАИ:
Хочу убеждать правдой,
а не «чувствами на тему»**

В своих дневниках, 7 декабря 1993 года, Святослав Рихтер пишет: «... Вот его кассета, которую я наконец удосужился послушать. Сейчас я в нерешительности. Все три сонаты Скарлатти мне просто понравились своей точностью исполнения и блеском техническим, не говоря уже о красоте самих произведений. Фантазия Гайдна была полной неожиданностью (я даже решил, что буду ее играть)». Эти слова — о записи героя этого выпуска. Венгерский пианист Балаш Соколаи — один из выдающихся представителей венгерской фортепианной школы, профессор Музыкальной академии имени Ференца Листа в Будапеште, победитель 14 международных конкурсов (в том числе, имени Роберта Шумана в Цвиккау, Королевы Елизаветы в Брюсселе, конкурса в Лидсе и др.). В 2001 году Венгерское правительство наградило пианиста Премией Листа, среди его учеников — лауреаты престижных международных состязаний.

О достоинствах и недостатках русской, венгерской и немецкой фортепианных школ, об артикуляции, колористике и свободе в музыке Баха, о лигах в произведениях Моцарта, о магии уртекста и важности объективности в исполнении, о миссии артиста и воображаемой «музыкальной полиции», а также о том, почему так важно противостоять виртуозности в музыке Листа и не доверять своим чувствам, рассказал Балаш Соколаи в эксклюзивном интервью журналу «PianoФорум».

— Поговорим о фортепианной школе Венгрии. В мире широко известно понятие русской фортепианной школы и европейских фортепианных традиций (немецкая, французская, английская и венгерская школы в их числе). Как представитель венгерской традиции, как бы Вы ее охарактеризовали?

— Венгерская фортепианная традиция имеет давнюю историю. Мой бывший преподаватель, например, был учеником ученика Ференца Листа. Вы, конечно, знаете, что у Листа было немало учеников, у которых потом также были ученики, и все мы в каком-то смысле — большая музыкальная семья. Это и есть традиция. Таким образом, начиная с Листа постепенно формировалась пианистическая школа Венгрии, к которой принадлежу и я. Сейчас я считаю своей миссией передать эту традицию своим студентам. А это сложная задача. Я считаю самыми важными аспектами в венгерской традиции чрезвычайно глубокое ощущение музыкальной фразировки, сильное структурное понимание музыки и острую точность ритма. Для венгерских пианистов эти аспекты чрезвычайно важны!

Я преподаю в разных университетах в Германии и в Венгрии. Я также учился в Москве у Михаила Воскресенского, затем немного в Германии, я был в разных странах, во Франции, в США, у меня множество прекрасных коллег по всему миру, и я вижу сильные стороны различных педагогических традиций. Иногда я совершенно точно понимаю, к какому преподавателю я бы отправил своего студента и для чего. Я знаю, чем сильна русская школа, чем — наша венгерская традиция, а в чем отличие немецкой школы. В своем сознании и стиле педагогической работы я стараюсь объединить сильные стороны различных школ.

— Можете привести примеры сильных сторон в разных школах?

— Конечно. В российской традиции — это качество звука, в частности, forte, и выразительность исполнения в романтической музыке. Характерный способ выразительности, особая певучесть фразировки, великолепное cantabile — это то, что отличает русскую фортепианную школу, в этом она сильна. Также использование тела как продолжения экспрессии души, piano как продолжение нашего тела — это я вижу у многих русских пианистов. Мягкое forte столь естественно для вас! Думаю, в этом русская школа значительно сильнее венгерской. Есть множество прекрасных венгерских пианистов, которые не заботятся так о качестве forte и о красоте большого звука. Гилельс, Рихтер, Горовиц — у них даже fortissimo никогда не бывает жестким или резким! Это лучшее в русской школе.

Также я считаю, что у вас в России великолепная система начального музыкального образования: то, как вы обучаете музыку детей, — просто великолепно. Конечно, не все играют в 12 лет так, как это делал Кисин в этом возрасте, но множество учеников в музыкальных школах уже в юном возрасте играют, как профессиональные пианисты: техническое развитие находится на очень высоком уровне.

Что касается Германии, в немецкой фортепианной традиции мне импонирует объективность. Я думаю, ничто не является столь важным для концертирующего пианиста, как контроль. Контроль абсолютно объективен. Умение контролировать все, включая баланс между эмоциями и движениями тела для их воплощения в звуке. И считаю, наш мозг должен четко контролировать, какие эмоции мы испытываем, какие выражаем, их меру! Можно выразить сентиментальность,



но важно не переборщить — контроль помогает сохранить пропорции.

В российской традиции даже у выдающихся пианистов я не всегда нахожу (по моему вкусу, конечно) точный контроль управления временем и эмоциональной экспрессией. Иногда из-за такой свободы (которая изначально потрясающая, потому что идет из самой души, от искренних эмоций) страдает пропорциональность *rubato* и точность ритма в целом. Порой выдающийся пианист из России не так сильно озабочен точностью ритма, как, например, венгры. А венгерские пианисты не слишком заботятся о качестве *forte*. Во всяком случае, не так, как это делают российские пианисты.

— Вы говорите о технологии пианизма, а каковы, по-Вашему, различия в интерпретации музыки?

— Если говорить о стиле, то, скажем, музыку Моцарта и Гайдна очень хорошо играют в Венгрии, также исполнение сочинений венских классиков сильно в Германии (особенно Бетховена и Моцарта, хотя последний, как мы все знаем, бал австрийцем). Конечно, я не считаю, что нужно быть австрийцем, чтобы прекрасно играть Моцарта, или венгром, чтобы исполнять Бартока. Тем не менее, язык, на котором говорили композиторы, имеет значение. Например, родной язык Белы Бартока был венгерский, и в его музыке вы можете слышать множество элементов венгерской фольклорной музыки. Это касается мелодизма и в равной степени акцентов и ритма. Динамические нюансы, даже «вилки» *crescendo* и *diminuendo* содержатся в самом языке, в его ритме и музыкальности. Знание языка чрезвычайно важно.

То же относится и к артикуляции в музыке Моцарта. Мне думается, что в русском методе не хватает того, что

венграми воспитывается с раннего возраста относительно музыки Моцарта. Яркий пример такого подхода — венгерский профессор Ференц Радош, один из гуру венгерской педагогики, учитель Андраша Шиффа, Золтана Кочиша и многих других пианистов, включая меня.

В юности я не придавал такого большого значения артикуляции в музыке Баха или Моцарта, как сейчас. Тогда моим любимым пианистом был Святослав Рихтер, мне очень нравилась его полифоническая игра, его звук и простота манер — многое в его исполнении привлекало меня. Но энтузиазма по поводу его Моцарта и Баха всегда было значительно меньше, и сейчас я понимаю, почему. Как музыкант я совершенно не согласен с ним в некоторых вопросах, хотя преклоняюсь перед его звуком и художественными интерпретациями. И, конечно, я предпочту Баха в его исполнении, чем исполнение среднего пианиста с идеальной артикуляцией: Рихтер говорит со слушателем на высшем художественном уровне, как великий артист. Но не согласен я с его артикуляцией, и все тут! Если мы почитаем научную литературу об интерпретации музыки эпохи барокко, а также труды Карла Филиппа Эммануила Баха (все это относится в равной степени и к Моцарту!), то все станет понятно. Знаете, у меня есть очень талантливые студенты из России, и они больше всего удивляются, когда мы начинаем проходить именно Моцарта. Сначала они мне не верят, затем прислушиваются, постепенно привыкают, и их энтузиазм растет. А потом — они благодарят меня.

— В вопросах стиля Вы авторитарны как педагог?

— Ни в коем случае. Я не считаю, что нужно обобщать или усреднять для всех студентов стиль исполнения, и уж тем более не навязываю некий исполнительский «стиль Соколаи». Нет. Возьмем, к примеру, Сергея Рахманинова, величайшего пианиста XX столетия. Владимир Горовиц обожал его игру, Святослав Рихтер, Золтан Кошич — все считали его абсолютно совершенным пианистом. Но Рахманинов играл, как композитор, и вся музыка в его исполнении звучала по-рахманиновски: его личность была столь велика, что отпечатывалась на исполнении музыки других композиторов. Безусловно, это было артистически великолепно и убедительно. То же самое мы можем сказать отчасти об исполнениях Горовица и Гульда, некоторых других фортепианных гигантов прошлого века. Но мое кредо иное. Как сказал однажды Святослав Рихтер, очень скромно: «Я на втором месте, на первом — композитор». Я с ним совершенно согласен. Поэтому он один из моих любимых артистов. Однако с Бахом, позволю себе сказать, он немного ошибался. И вот почему. Скорее всего, он использовал старые редакции, принятые и распространенные в то время в России...

— Вы затронули очень любопытный момент. Помимо уртекста, Рихтер использовал редакцию Б. Муджеллини — это слышно в записи, и об этом же упоминает Лидия Бальдекки-Аркури, профессор Консерватории Николо Паганини в Генуе, в своих воспоминаниях о гастроях Святослава Рихтера в Италии. Действительно, это было одно из самых популярных изданий в советское время, и отчасти поэтому до сих пор остается самым распространенным в библиотеках музыкальных школ и училищ, хотя сейчас пианисты относятся к этой редакции скептически. Тем не менее, в упомянутых воспоминаниях есть любопытный момент: после концерта в Специи пианистка увидела в руках Святослава Рихтера затертый истрепанный том «Хорошо темперированного клавира» в редакции Муджеллини (а незадолго до этого у них состоялось эмоциональное обсуждение уртекста и редакций Экспромтов Шопена). Увидев ее изумление, Рихтер сказал: «Знаете, в нем есть масса поразительных догадок. Почему бы не использовать его почаще?». Тем самым, признается она, Рихтер навсегда разрушил ее «ограничивающие академические предрассудки».

— Святослав Рихтер — один из моих самых любимых пианистов. Но Бах — это музыка, которую нужно исполнять исключительно по уртексту. Причем только лучшие urtext-издания отражают, что композитор на самом деле написал и что имел в виду. Возвращаясь к высказыванию Рихтера о первостепенном значении замысла композитора, — как же мы можем знать, что имел в виду композитор, если мы пользуемся плохими изданиями? Это, конечно, долгий разговор, но даже исполнение музыки Баха по нотам издательства Peters не всегда хорошая идея. К слову сказать, в изданиях Peters много ужасных ошибок в музыке Шопена (неверные ноты, неверный ритм), публикуется то, чего никогда не было в рукописях композитора!

Нужно быть чрезвычайно внимательным при выборе нот и пользоваться уртекстом издательства Baerenreiter Urtext для Моцарта, Wiener Urtext Edition для Гайдна и G. Henle Verlag для Бетховена.

Еще одно, в чем я не могу согласиться с Рихтером, — это повтор реприз без изменений (например, дублей в Сарабанде). Исполнение барочной музыки с репризами подразумевает изменения при повторах — обязательное использование орнаментации и импровизационных элементов. В ту эпоху каждый музыкант должен был уметь импровизировать или написать собственную каденцию, например. К сожалению, сегодня импровизация даже не преподается пианистам. Я уверен, что импровизация должна быть частью образования



современных пианистов! Что касается меня, я не умею импровизировать и очень сожалею об этом. А джазом я увлекся значительно позже, чем следовало бы. Возможно, еще не поздно научиться, но ведь мозг у музыканта импровизирующего совсем другой — это иной способ музыкального мышления. Только представьте, если дети с самого начала музыкального образования начнут еще и импровизировать, они же смогут обучиться этому очень быстро, как иностранному языку!

— **Один очень известный в России пианист изучил джазовую импровизацию уже в солидном возрасте и сейчас включает такие импровизации в концерты, причем с заметным куражом.**

— Да, мне нравится то, что делает Денис Мацуев. Вы мне напомнили один случай, когда я все-таки симпровизировал каденцию в соль-мажорном концерте

Гайдна — на некоем кураже, прямо на концерте. Я страшно боялся, что недостаточно талантлив и прочие глупости... Я тогда решил, что добавлю в эту каденцию кусочек симфонии Гайдна и фрагмент из его сонаты, просто «for fun». Перед концертом сказал дирижеру, что не знаю, что именно буду играть в каденции, но конец будет такой (и сыграл ему эти эпизоды). Во время концерта я чувствовал себя невероятно счастливым и свободным, и в итоге каденция вышла совершенно другой. Все музыканты смеялись и радовались, понимая, что это была чистая импровизация. Так что это еще и психология. Да, можно научиться импровизации в любом возрасте, но лучше всего начинать в детстве.

— **Согласитесь, джазовая импровизация это одно, а умение импровизировать в стиле композитора — например, расцветить орнаментами**

барочную фактуру в дублях или сымпровизировать каденцию в концерте Моцарта, Гайдна или Бетховена — это отдельные умения, разные навыки. И все же, вернемся к уртекстам, на игре по которым Вы настаиваете. Если с музыкой Бетховена, Гайдна и Моцарта это совершенно оправдано, то как быть с музыкой Баха? Бах практически не оставил пометок или штрихов в своих рукописях. Чтобы исполнять музыку Баха по уртексту, нужно быть опытным и хорошо образованным музыкантом, а желательно и начитанным человеком.

— Безусловно, чтобы исполнять музыку Баха, нужно быть достаточно интеллектуально развитым — способным читать сложные тексты, мыслить, понимать специфику его времени и стиля эпохи. В его текстах можно найти указания forte, piano, иногда Allegro, редкие лиги (кстати, как и у раннего Моцарта).

У Моцарта, к слову сказать, самым важным указанием в нотах являются именно лиги. Для меня лиги в текстах Моцарта — как библия: если я игнорирую какую-то лигу, я чувствую вину! Если бы существовала какая-нибудь музыкальная комиссия или суд, многим даже выдающимся пианистам пришлось бы платить немалые штрафы за нарушение текстовых обозначений в произведениях Моцарта. О том, что такое интерпретация, можно рассуждать долго, и все же для меня исполнение, в котором слышен исполнитель прежде композитора, не является аутентичной интерпретацией. Музыкантов, в чьем исполнении я могу сегодня слушать музыку Моцарта, можно перечесать по пальцам одной руки.

И теперь к вопросу об уртекстах Баха. Да, мы должны читать музыкальный текст и уметь размышлять. Камнем преткновения в вопросах исполнения Баха является вопрос инструментария. Инструменты, для которых писал музыку Иоганн Себастьян Бах, сильно отличаются от современных роялей. Совершенно справедливо встает вопрос: можно ли вообще исполнять музыку других эпох на современном инструменте? И мой ответ совершенно однозначный: можно, поскольку возможности фортепиано очень обширны, в том числе и в имитации звучания. На современном рояле возможно почти все.

Студентам я всегда предлагаю изучить все характеристики старинных танцевальных жанров и отличительные особенности, например, французских и английских сюит, сравнить менуэт и другие старинные танцы между собой; они должны понимать разницу между, скажем, лендлером и вальсом, между мазуркой и вальсом Шопена. Между тем, музыкантов, которые играют мазурки, как вальсы, довольно много. А ведь это игнорирование ритмических характеристик танца!



Что касается музыки барокко, своим студентам я всегда говорю так: представь, какой звук ты хочешь имитировать, звучание какого инструмента передать. У Баха есть фуги, которые звучат, как хор или как орган, как трио-соната, струнный квартет или камерный духовой оркестр (не зря же Моцарт делал транскрипции некоторых фуг в виде струнного квартета!). Исполняя музыку эпохи барокко на современном фортепиано, мы должны обладать очень сильным звуковым воображением. При этом важно соблюдать стиль: в частности, не злоупотреблять микродинамикой, свойственной романтическому стилю, избегать пестрой колористики при исполнении барочной музыки (хотя сами по себе это великолепные навыки). Например, звуковая колористика была сильнейшей стороной Горовица: для каждой гармонии он мог создать особый звук; его педализация, звуковая палитра и невероятное звуковое воображение выделяют его среди величайших исполнителей. Однако мне сложно слушать Баха в исполнении Горовица: я слышу Горовица, не Баха. И поэтому не верю.

— Вы прямо как Станиславский говорите. Не верите, потому что неубедительно?

— Понимаете, я стараюсь быть объективным. Да, мне нравится исполнение Горовица, но какая-то часть мозга, отвечающая за объективность, говорит: не верю. Есть ощущение неправильности. Иногда нам, артистам, нужно сдерживать себя и противостоять порою собственной

виртуозности. Например, в некоторых произведениях Листа. Если исполнять Сонату Листа слишком бравурно, теряется глубина идеи этого шедевра.

Поймите меня правильно, я сейчас говорю об одном из своих любимейших пианистов — Владимире Горовице. И все же мне кажется, иногда он не мог сдерживать свою невероятную виртуозность — он наслаждался ею, не оставляя места для аутентичного восприятия музыки. Особенно когда хотел показать виртуозность в тех эпизодах и тактах, идеи которых к виртуозности как таковой вообще не имеют отношения: там речь о драме, грандиозности экспрессии! Драма не есть виртуозность.

Не всегда нужно играть в быстром темпе (даже если вы можете это делать), если музыка этого не требует. Я могу играть первый этюд Шопена невероятно быстро, во всех тональностях, как когда-то выучил в юности. Но музыка в этом не нуждается. Также как не стоит играть Этюд № 8 ор.10 быстрее, чем того требует характерность темы в левой руке (которая там является дирижером).

— Как в таком случае найти меру? Ведь ощущение скорости и времени, технические и слуховые возможности у пианистов разные, особенно у студентов.

— Например, над Восьмым этюдом Шопена я со своими студентами работаю так: сначала они учат правую руку, затем играют партию правой руки с максимальной возможной скоростью. После этого учат левую руку. Затем нужно дать левой руке решить, в каком темпе этот этюд должен быть исполнен. Это и есть объективность.

В Бахе нужно многое понимать, чтобы выбрать правильный темп, верную артикуляцию, чтобы передать корректно звук на современном фортепиано. Да, эти нюансы не отражены в нотах, поскольку в то время эти произведения учитель и ученик проходили вместе, уделяя этому достаточно времени, которого сегодня у студентов не хватает. Сейчас мир бежит! Во времена Баха, я думаю, просто не было необходимости писать все это в нотах: Бах доверял учителям (в том числе и мне) будущую педагогическую работу над его сочинениями. Не надо воспринимать его в текст так буквально — в музыке барокко было много свободы, и, конечно, мы должны понимать, что это за свобода. *Tempo giusto* или *tempo rubato* очень важные для барочной музыки понятия: метричная игра в Бахе иногда большая ошибка.

— Кто из интерпретаторов музыки Баха, по Вашему, наиболее близок к музыкальной истине, если таковая существует?

— Лучшим интерпретатором музыки Баха на сегодняшний день я считаю Джона Элиота Гардинера. Всем

своим студентам я задаю каждую неделю слушать по кантате Баха с Гардинером, и только после этого они могут приступать к занятиям над прелюдиями и фугами. Цель этой практики — найти подходящий образ в кантате Баха, который резонирует с музыкальным образом полифонических пьес. Таких музыкальных образов в баховских кантатах более 200 — и это прекрасный ориентир для студентов. Если мы не размышляем над образом, а просто играем то, что чувствуем, — мы находимся в темноте. Нельзя быть интерпретатором-глупцом, даже при наличии таланта! Знаете, меня злит, когда я слышу очень талантливых людей, допускающих подобные интерпретационные ошибки. Почему они должны быть важнее композитора? Я не могу этого понять. Можно оставаться яркой индивидуальностью, уважая замысел композитора.

Вернусь немного к Венгрии. Одним из моих учителей был Дьердь Куртаг, выдающийся композитор, работавший с Лигети. Я был первым исполнителем некоторых его фортепианных произведений, в частности, цикла «Игры» (по масштабу замысла этот цикл сопоставим с «Микрокосмосом» Бартока). Я много играл для него, и однажды он серьезно сказал: «Балаш, нет ничего ужаснее для композитора, чем талантливый пианист, как ты, который не относится с полным вниманием и всей серьезностью к каждой детали, которую указывает композитор в нотном тексте». Я почувствовал стыд. «Но, — продолжил он, — еще ужаснее, когда исполнитель играет только то, что написано в тексте». Очень мудро. В итоге, нужна моя личность, душа, фантазия, чтобы оживить музыкальный текст!

Я не согласен со Стравинским, который говорил, что ему достаточно, чтобы исполнитель сыграл все, что композитор указал в тексте. Когда я исполнял «Петрушку» и транскрипции из «Весны священной», я всегда старался исполнить 100% текстовых указаний, но я убежден, что без моей личности и таланта, которые сформировали мои учителя, ничего бы не состоялось.

— Роберт Шуман в своих письмах отмечал, что создавая новое произведение, композитор никогда не знает, что именно он создал. И только лишь услышав свое творение в интерпретации музыкантов, он узнает, какую именно музыку написал. Действительно, грань между интерпретацией и точным воспроизведением текста тонка. Чувство текста, вкус, стиль — это нескончаемая работа для пианиста.

— Согласен. Это большой вопрос, где проходит граница между свободой и интерпретацией, и каждый раз, слушая исполнения выдающихся пианистов, я заново на него отвечаю. Поэтому я очень люблю обсуждать



исполнения с коллегами, в том числе с более молодыми пианистами, с моими студентами, а также с выдающимися музыкантами.

— Вернемся к артикуляции в музыке Моцарта. Вы упомянули, что в этом вопросе Вы не согласны с русскими пианистами и полагаете, что это «слабое место» в русской фортепианной школе. Приведите, пожалуйста, примеры ключевых расхождений в этом вопросе. Также интересно узнать, как Вы преподаете артикуляцию музыки Моцарта своим студентам, включая студентов из России?

— Хорошо, погрузимся в детали. Когда вы занимаетесь произведением медленно, вы должны понимать значительно больше, потому что чем медленнее игра, тем она сложнее — особенно в дыхании и фразировке. Кроме того, в медленных занятиях может разрушаться музыкальная структура произведения, которая складывается именно в быстрой игре. Переносить сверхмедленные темпы (полезные для занятий) в исполнение, на мой взгляд, не всегда верно. Например, когда Григорий Соколов, величайший пианист современности, исполняет вторую часть Ля-мажорного концерта Моцарта — прекрасную и драматичную, я испытываю смешанные чувства. Не будем забывать, что это *Siciliana*. Я считаю, что в определенных темпах добиться стилистики и ощущения Сицилианы очень сложно, поэтому я не могу согласиться с медленным темпом Соколова: он разрушает идею Сицилианы. Возьмем пример из спорта,

водные лыжи: для того чтобы удержаться на воде, нужна определенная скорость, иначе спортсмен уйдет под воду. Или вы не сможете совершить прыжок в воду — медленно. И в этом смысле, я полагаю, медленные темпы могут быть очень опасны, потому что они делают музыку статичной.

Далее, в случае с упомянутой частью моцартовского концерта, я не согласен, что в медленной Сицилиане все ноты должны быть легато [*напекает тему второй части Концерта Моцарта ля-мажор на легато*]. Если бы эту тему исполнял скрипач, ему нужно было бы менять смычок: всю фразу не сыграть на одном смычке. Здесь обязательно нужно дыхание, «смена смычка» и больше артикуляции. Далее, переход от конца лиги в одной фразе к началу другой — еще одна задача для «музыкальной полиции».

Лиги в клавирах Моцарта никогда нельзя менять. Разумеется, конец лиги легче, и последняя нота под лигой чуть короче. Но мера должна исходить из характера и вкуса! Некоторые мои студенты воспринимают буквально, и получается карикатура.

Поэтому для исполнения фортепианных сочинений Моцарта очень важно слушать скрипачей, в том числе исторические исполнения. Да, исполнители на исторических инструментах не всегда и не все одинаково талантливы, но слушание исторических инструментов чрезвычайно важно. И кстати, не всегда исполнение должно нравиться. Особенно, когда мы говорим об исполнении на исторических инструментах и аутентичном исполнении. Есть исполнители, игра которых мне

не нравится, но я понимаю: они правы в своей интерпретации и звукопередаче.

— Приведете пример?

— Знаете, мой учитель Золтан Кошич любил покритиковать коллег. Я избегаю этого. Я набрался смелости покритиковать Рихтера и Горовица, потому что они — мои любимые пианисты. А говоря об историческом исполнении, я вспоминаю, например, моего друга из Веймара Бернарда Клаброда — он дирижер и второй концертмейстер в оркестре, исполняющем старинную музыку. Я часто обращаюсь к нему за советом, когда у меня есть вопросы по *rubato* или артикуляции в барочной музыке. Это его язык, и мне важно вдохновиться мнением авторитетного музыканта, который взаимодействует со старинной музыкой каждый день! Нельзя фантазировать о себе, что раз у меня есть талант, я могу интерпретировать, как хочу. Это примитивно. Мы должны учиться до конца своих дней.

Ференц Радош, мой учитель, говорил: «Важно не наслаждаться музыкой, но понимать ее!». Есть прекрасные фильмы, а есть дешевые фильмы. Я и сам иногда смотрю дешевые фильмы, когда очень устал. Но моя миссия как артиста — передавать стиль, а не просто создавать приятное и красивое звучание. Я могу сыграть прекраснейшее *piu mosso*, создать псевдоромантическое звучание в Бахе, которое может очень понравиться слушателю. Но мы, артисты, не должны этого делать! Моя артистическая мораль определяет то, как я буду убеждать публику в своем таланте. Я хочу убеждать правдой, истинной стилистикой, а не просто «чувствами на тему». Ведь я могу ошибаться в своих чувствах. В Германии очень развит объективизм. Он созвучен и мне, и каждый раз я задаюсь вопросом: то, что я сейчас чувствую, отражает реальность, или это мое личное состояние, с реальностью не связанное? И в таком случае, верно ли мое чувство? Это важно делать и в музыке. Тем более, что у меня очень сильный эмоциональный контакт с музыкой: для меня величайшая радость играть на фортепиано, у меня много эмоций, и каждый день я контролирую себя...

И да, я никогда не могу быть уверен полностью. Ведь поговорить с композитором я не могу. Но я знаю, что я горжусь концертом не тогда, когда получаю комплименты от слушателей, но тогда, когда чувствую после концерта, что композитор был бы счастлив.

— Прекрасно. Вернемся тогда к композитору. Музыка Листа занимает большое место в вашем репертуаре. В России среди музыкантов существует клише, что музыка Листа, прежде всего, про виртуозность. Вы же сказали, что музыкант должен сопротивляться своей виртуозности

и привели в пример Сонату h-moll. Нет ли здесь противоречия?

— Я думаю, Лист был характерным музыкантом своего времени, со всеми противоречиями, и одним из лучших примеров романтического героя. В его душе уживались и Фауст, и Мефистофель, и Гретхен. Он был очень религиозен, но и гедонистом он тоже был (хотя, думаю, слухи о количестве его любовниц преувеличены). Противоречия его личности отражаются и в сложности его музыки. Он не был интеллектуалом в привычном смысле слова, хотя и интересовался политикой и был начитан, но Листа нельзя упрощать до чисто виртуозной музыки, — истинно романтическое начало в ней также очень сильно. Кроме того, поздний Лист очень отличается от раннего (как и поздний Бетховен). В своих последних сочинениях он предвосхищает музыку XX века, его можно считать композитором пред-импрессионистом (яркий пример — «Фонтаны виллы д'Эсте» из цикла «Годы странствий»). Поэтому я сказал, что в некоторых произведениях все-таки нужно противостоять виртуозности. Иначе «Испанскую рапсодию», например, лучше вовсе не играть: в ней помимо виртуозности нужны очень хороший вкус и знание характерных танцевальных тем. Главная тема должна быть с сильным испанским ритмом, при этом в ней должен ощущаться барочный характер. Чтобы играть «Испанскую рапсодию», нужно хорошо понимать испанские ритмические фигуры, знать испанскую музыку. Я слышал столько плохих исполнений «Испанской рапсодии», что не счесть, — и все начинается с темы! Поэтому я всегда советую своим коллегам прочитать книгу Алана Волкера о Листе. Волкер хорошо понимает сложность личности композитора, кроме того, в книге содержатся прекрасные истории, связанные с разными листовскими фортепианными циклами (например, с его Трансцендентными этюдами).

— А как же исполнительская интуиция пианиста?

— Понимаете, с одной стороны, исполнитель должен доверять своей интуиции (но тогда это лотерея!), с другой — изучать исторические источники. Не знаю, как Вам, а мне не известно ни одного пианиста, который бы всецело и точно мог понять и почувствовать всех композиторов.

Могу лишь назвать Дину Липатти. Он был практически совершенным пианистом, с фантастической фортепианной техникой. Правда, почти не играл Бетховена — ему не хватало драмы. Он хорошо это понимал, и поэтому больше играл Моцарта. Лирико-драматические переживания Концерта Шумана были ему ближе масштабного пафоса и драмы фортепианных

клавиров Брамса, например. Он был очень умен и учитывал это в выборе репертуара.

Однажды я спросил своего коллегу Раду Лупу, отчего он не играет Шопена. И он сказал: «Все очень просто. Когда я начинаю играть Шопена, у меня он звучит как Шуман или Шуберт. Поэтому мне лучше его не играть». И это честно! Я уверен, что он любил Шопена, но это не мешало ему критично относиться к себе, не предаваться одним лишь чувствам. И это, я считаю, для пианиста очень важно.

— Какие произведения Листа Вы любите больше исполнять, а какие преподавать?

— У Листа мне нравится играть все! При этом преподавать намного легче, чем самому исполнять. Самым выдающимся произведением у Листа я считаю Сонату h-moll (которую сам Лист, кстати, никогда не исполнил публично, только для своих друзей). Это произведение я слышал много раз с самой юности (в частности, на конкурсе Ференца Листа в Будапеште) и каждый раз испытывал катарсис, слушая прекрасные исполнения. Значительно позже, когда сам стал преподавать, я осознал, что нет ни одного исполнения, которое бы мне нравилось целиком — лишь отдельные части. Помню, какое неизгладимое впечатление на меня произвело исполнение этой сонаты Святославом Рихтером, но даже в его игре я был не согласен со многими вещами. Возможно, поэтому я долго не брался за нее сам. Даже мои студенты играли эту сонату и получали призы на конкурсах, в то время как сам я к ней даже не прикасался. Я начал ее учить в возрасте 50 лет. Я поехал преподавать в Веймар (сейчас я профессор в двух Университетах Ференца Листа — в Веймаре и в Будапеште) и тогда выучил эту сонату. С тех пор я исполнил ее раз десять на концертах. И, знаете, я очень рад, что столько ждал. Я был очень счастлив, когда в 2016 году одна из моих концертных записей получила Гран-при от Международного конкурса Венгерского общества Листа. На этом диске были Соната Листа и Фантазия Шумана — произведения, которые композиторы посвятили друг другу. Диск вышел под названием «Widmung» — по названию песни Шумана, листовскую транскрипцию которой я также исполнил на этом диске.

— Фактура в произведениях Листа невероятно пианистична, чего нельзя сказать о фортепианной музыке Бетховена или Чайковского. И мне всегда было интересно, отчего одни произведения менее популярны, чем другие. В России, например, все пианисты прекрасно знают обе его сонаты, рапсодии, этюды, транскрипции. А, скажем, поздние пьесы из «Годов странствий»,

баллады и легенды исполняются значительно реже. С чем это связано, как Вы считаете? Или, возможно, на родине Листа дела обстоят иначе?

— Так же. Я сам очень огорчаюсь этому. Помню, как я исполнял в России поздние сочинения Листа, и мне сказали, что я выбрал плохую программу. Я был очень расстроен. Ну как можно так сказать о «Забытом вальсе»? Я сам не понимаю, почему некоторые произведения становятся более популярными. Но я считаю, что пианистам следует избегать ранних произведений Листа, особенно тех, которые он создавал в годы расцвета собственной виртуозности, — тогда его композиторский стиль «обслуживал» его пианизм (писал он прежде всего для себя). В то время ни в самом Листе, ни в его музыке, ни в его композиторском стиле еще не было глубины — ему еще предстояло обнаружить глубину и тишину внутри самого себя. Именно годы затишья, когда на пике собственной карьеры пианиста-виртуоза Лист удаляется от общества и уезжает в Веймар, помогли ему обнаружить ту самую глубину, за которую я очень люблю его музыку, и именно в эти годы созданы его главные композиторские шедевры. Один из моих любимых циклов, конечно, «Годы странствий», особенно поздние сочинения.

— Перейдем к концертному исполнению. В YouTube есть запись с финала Конкурса пианистов в Лидсе 1990 года, где Вы исполняете Концерт Шумана с Симфоническим оркестром Бирмингема под управлением Саймона Рэттла. Там Вы немного похожи на молодого Пола Маккартни. Но впечатлило меня другое — глубокая концентрация и контроль, о котором Вы сегодня говорили. Как Вы считаете сейчас, по прошествии лет, такой уровень концентрации, каким обладаете Вы, развивается со временем, или это свойство темперамента?

— Это чрезвычайно сложно! У меня были серьезные сложности с концентрацией: когда, например, допустив в игре какую-нибудь маленькую ошибку, даже в медленном темпе, я так злился на себя, что это выбивало меня из музыки. Для хорошей концентрации очень важно игнорировать все, что отвлекает от главного — от исполнения, и это самая сложная задача. Я всю жизнь работаю над этим и буду работать. Публика не должна чувствовать, что пианисту на сцене сложно, что он борется с собой и со своими чувствами — это исключительно личные задачи пианиста. Поверьте, я, как и многие пианисты, страдаю от этого практически каждый день. Вот концентрация у Григория Соколова — невероятная, как и его контроль. Но моим идеалом в вопросах концентрации был Золтан Кошич, мой учитель.



— **Что помогает Вам развивать концентрацию?**

— Мне помогает, когда я не придаю значения мелким ошибкам во время исполнения, когда не планирую слишком много программ наперед. Также помогают тихий отдых и сон в день концерта. Психологически для меня важно, чтобы день концерта не слишком отличался от других дней: если отдыхать в этот день слишком много, можно начать нервничать, если же спланировать слишком много дел, появляется суета. Внутренняя тишина, которая так нужна пианисту, это самый сложный вызов в современном мире. Для этого нужно искать тишину в музыке и в искусстве. И наше призвание как артистов — убедить публику искать тишину в музыке, в любви, в природе.

— **При всей романтизации профессии артиста, выход на сцену — это стресс. Как Вы помогаете своим студентам психологически подготовиться к выступлению? Ведь многие волнуются, особенно пока сценический опыт невелик.**

— Я говорю им: помните о том, как сильно вы любите музыку, и старайтесь любить музыку больше, чем

себя. Я говорю: не тратьте ни минуты на то, что на самом деле неважно (совершенно бесполезно сравнивать себя с другими, например, думать о публике или воспроизводить в памяти моменты прошлых выступлений). Важно помнить об истине и каждый день стремиться к ее воплощению на 100%, на ваше возможное сегодня 100%. Конечно, 100% никогда не будет. Но само стремление и ежедневная работа над собой должны приносить большую радость. Ведь выход на сцену и последующие эмоции (радость от своего выступления, или разочарование) — это лишь небольшая часть работы музыканта над собой. Музыканты — всего лишь люди, не машины и не боги. И нужно помнить, что все в руках Божьих, это мое личное ощущение. Если человек не верит в Бога, важно помнить о том, что он человек, а человек не может контролировать все. Например, вдохновение — его невозможно купить. Как впрочем, и выпросить его у Господа. Нужно быть открытым. Само усилие по совершенствованию своей игры и работы над собой — прекрасно, и это красивая миссия.

— **Расскажите, как Вы учитесь новое произведение? Занимаетесь ли Вы мысленно, без инструмента?**

— Раньше я много учил наизусть без инструмента, мысленно. Я анализировал ноты: находил аналогичные эпизоды, сравнивал их, отмечал различия — в гармонии, голосоведении, динамике — и после помечал эти различия в нотном тексте. Но для каждого произведения должен быть свой метод разучивания текста. Есть произведения, которые нужно повторять много раз именно за роялем (это касается, прежде всего, трудных виртуозных пассажей — выучивание наизусть происходит автоматически в результате технической отработки и многократных повторений). В любом случае, в первую очередь нужно разобраться со структурой произведения.

А есть произведения, работу над которыми я начинаю с расстановки педали и аппликатуры (например, концерты Рахманинова). Аналогичную работу я продельваю и для своих студентов. Что касается педали, важно понимать, что композиторы часто обозначали педаль очень условно, не конкретизируя глубины взятия (полная, полупедаль, четвертьпедаль), как часто ее нужно менять и где конкретно снимать. Композиторы доверяли своим исполнителям, в надежде на их хороший слух (что на деле не всегда так). Подобную работу с аппликатурой я также делаю в произведениях Листа для себя и для своих студентов. Потом бывает очень интересно сравнить результаты — выписанная аппликатура делает очевидным, сколь разное понимание свободы было у этих композиторов (хотя оба они, безусловно, для меня символизируют пианистическую свободу).

— **Вы много выступаете и преподаете в разных частях света, в том числе в азиатских странах. В частности, в Китае, где мы с Вами познакомились, огромный рост популярности фортепианного образования. Как бы Вы описали уровень интереса к фортепианному искусству в мире, каковы тенденции?**

— Я знаю очень много пианистов. И меня огорчает то, как часто я слышу от своих студентов после выпускного концерта: «И для чего все это? А что теперь?». Сегодня в мире миллионы желающих стать концертирующими пианистами. Я думаю, что проблема не в пианистах, а в публике. В Китае, например, нужно воспитывать публику. Когда я играю там программу с произведениями Шуберта, в паузах (которые так важны у этого композитора) в публике начинается шум: слушатели просто не понимают, что происходит в этот момент на сцене — у них нет соответствующего опыта. И сегодня это мировая тенденция: у классической музыки все меньше и меньше хорошей публики, и это трагедия. Даже в Венгрии, стране с развитой культурой, лучшая часть публики — это старшее поколение. Но что будет, когда поколения сменятся? В этом смысле я чувствую себя миссионером, обучая студентов музыке, ведь я готовлю и будущую публику. Я считаю, что будущих слушателей нужно начинать готовить еще в школьные годы. Если детей не обучать азам искусства в раннем возрасте, не прививать им культуру, каков будет толк от выставок, великой литературы и концертов классической музыки в будущем? Как театральные спектакли смогут вызвать ощущение катарсиса у зрителей, если они понятия не имеют, что такое катарсис?

Представьте себе, как невероятно сложно объяснять красоту искусства человеку, который ничего в этом не понимает. Это моя большая печаль, и, признаюсь, я настроен пессимистично в этом вопросе. В Германии, например, происходит значительный прирост населения, которое совершенно не желает интегрироваться в общество и не имеет понятия о ценностях традиционного искусства. К чему это приведет в будущем? Это непременно скажется на общей культуре развития общества. Конечно, есть исключения (это большая тема, и я не хочу вдаваться в политику), но я опасаюсь, что меньше и меньше пианистов и скрипачей в ближайшем будущем смогут иметь дело с настоящим искусством. Спрос будет на шоу и дешевые развлечения. А музыка Шуберта глубоко интровертна, и если вы захотите играть Шуберта в Китае, нужно будет проводить большую воспитательную работу, многое объяснять. Думаю, я не доживу до такого момента, когда китайцы смогут понять Шуберта.

— **Тогда приезжайте играть Шуберта в Россию.**

— Я очень хочу приехать в Россию и жду, когда мой менеджер произведет эту работу. Публика в Москве лучшая! Самое большое вдохновение для меня было играть именно в Москве. Когда я был на стажировке у профессора Воскресенского в консерватории (это длилось 4 месяца в 1987 и 1988 годах), я помню, какое вдохновение давали мне выступления в Малом зале консерватории. Это было невероятно! Московские слушатели эмоциональны и очень чувствительны. Они приходят за вдохновением для своей души на концерт. А для артиста ничто не может быть важнее этого.

Признаюсь, публика, которая приходит на концерт, чтобы послушать произведения Брамса или услышать новую интерпретацию любимой сонаты Шумана, самая ценная для меня!

— **Что для Вас самое прекрасное в профессии пианиста, а что ужасное?**

— Прекрасное — это мое ежедневное счастье от игры на фортепиано и занятий музыкой. Нормальное — наоборот, то, что без музыки я просто не смогу жить: если однажды я перестану играть, умру через несколько недель. А ужасно то, что я никогда не бываю доволен своими выступлениями. Ирония пианистической профессии в том, что пианист тратит огромное количество усилий, часто выстраданных, на исполнение произведения, но в итоге никогда не бывает этим доволен. Хотя нет, вспомнил, что однажды я все-таки был доволен — это было мое исполнение Сонаты h-moll Листа. Я считаю, это лучшее, что я сделал в жизни. ■



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



Неосентиментализм... неоштюрмерство... Новая парадигма в исполнительской культуре?

«Объективны каменистые разломы пейзажа, а субъективен свет, в лучах которого пейзаж оживает. Бетховен не сливает их в гармонию. Он властью диссоциации разрывает их во времени, чтобы так и, быть может, на веки вечные сохранить их»
Теодор Адорно. «Поздний стиль Бетховена»

Каспар Давид Фридрих. Северный Ледовитый океан. 1823-1824

ОЧЕРК ТРЕТИЙ. ЧАСТЬ II

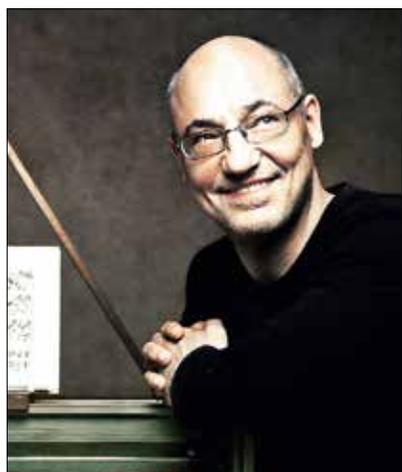
БЕТХОВЕН СОВРЕМЕННОСТИ: ФИЛОСОФСКОЕ РЕФЛЕКСИЯ, ЭСТРАВАГАНТНЫЙ ДЕМАРШ, ОТРЕШЕННАЯ МЕДИТАТИВНОСТЬ



Владимир ЧИНАЕВ
Доктор искусствоведения,
профессор, заведующий кафедрой
истории и теории исполнительского
искусства Московской консерватории.
Автор фундаментального
исследования «Исполнитель
в контексте художественной культуры
XVIII–XX веков», более 200 статей.

Как писал Теодор Адорно в связи с поздним бетховенским стилем, «первая заповедь „субъективистского“ метода — быть нетерпимым к любым штампам, а все, без чего нельзя обойтись, переплавлять в порыв к выразительности». Избегание каких бы то ни было интерпретаторских штампов при-суще прочтением последнего, 120 опуса Бетховена (1826) **Андреасом Штайером и Петром Андершевским**. Особые свойства выразительности в интерпретациях столь несхожих музыкантов нашей современности могли бы символизировать «неоштюрмерство» и «несентиментализм», сколь странным не показалась бы такая историческая параллель между Sturm und Drang и сентиментализмом бетховенского времени.

АНДРЕАС ШТАЙЕР —
ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ
НЕОШТЮРМЕР



Андреас Штайер исполняет бетховенский цикл на хаммерклави-ре Конрада Графа (1827). Напомню, что инструмент Графа отличался от пианопорте бетховенской поры более широким спектром сонорных возможностей благодаря пяти педалям — так называемыми

«фаготовой педалью», «педалью янычар», имитирующими «пергаментную» звучность (у современников ассоциировавшуюся с тембром фагота) или же тембры ударных инструментов турецких военных оркестров; это также засурдиненные, приглушенные звучания педалей *moderator*, *una corda* (в нашем понимании «левой педали») и демпферная педаль, создающая эффекты продленной звучности, аналогичной «правой педали» современных инструментов. Оригинальная тембровая дифференциация пианопорте Графа в условиях современных роялей едва ли была бы возможной. Штайер искусно использует все пять педалей инструмента, известного Бетховену. Говоря шире, в интерпретации Штайера сонорные возможности исторического пианопорте раскрыты во всем своем потенциале. Не случайно критики считают Штайера клавиристом, одаренным особым тембровым чутьем.

Покоряют засурдиненные тембры в вариациях №№ 2, 3, 4, 20, ряде других, создающие эффекты призрачных, «туманных» звучностей, погружающих нас в атмосферу темной меланхолии и смутной таинственной лунности. Как объясняет свой замысел Штайер, «в среднем эпизоде 3-й вариации пульс быстрого темпа приостанавливается и возникает „слепое пятно“, его хорошо подчеркнуть с помощью педали; то же и в заключительной части коды». Штайер имеет в виду заключительные такты 32-й вариации, где после пассажного росчерка в динамике *ff* музыка как бы угасает, растворяясь в *pp*. И далее он пишет: «Самая мистическая, 20-я вариация только выигрывает, если ее исполнить в несколько отдаленной окрасе, достигаемой комбинацией педалей *una corda* и *moderator*». Штайер демонстрирует редко используемые тембры пианопорте Графа во всем своем экстравагантном блеске. По его

словам, «„экзотические“ педали, особенно фаготовая и „педаль янычар“, были популярны среди любителей в то время, хотя композиторы относились к ним с подозрением. Фаготовая педаль позволяет еще больше подчеркнуть „персифляжную“ сторону вариации „Дон Жуан“, а следующая за ней вариация № 23 благодаря использованию „педали янычар“ является карикатурой на этюды Черни». Штайер здесь упоминает вариацию *Molto allegro* (*alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart*), в которой Бетховен цитирует арию Лепорелло из моцартовского «Дон Жуана». Известно, что Карл Черни при исполнении своих этюдов нередко использовал «педаль янычар». Штайер добавляет эту педаль, подчеркивая экстравагантную помпу 23-й вариации *Allegro assai*, остроумно имитируя орудийные залпы и победоносный фурор битвы.

Может быть, именно такую пародийность персифляжа подразумевает Штайер, когда высказывает мысль о тревожащей «ироничной дистанции» Бетховена: «Где Гайдн был благостно доброжелателен, там Бетховен тревожит своей саркастической настроенностью. Вариации *Diabelli* доводят этот иронический или даже саркастический аспект до крайности».

Пожалуй, именно в таком контексте надо воспринимать исполнительскую концепцию Штайера, не свободную от иронии и саркастической усмешки. Бетховенский универсум у него мозаичен и даже абсурден, если искать здесь строгую уравновешенность «классицистского» вариационного цикла. И Штайер способен нас озадачить своими «странными» фактурными, артикуляционными и темповыми решениями, вызывающими аллюзии на шумановские «Карнавал» и «Крейслериану» (*sic!*), когда мы обнаруживаем неожиданное сходство бетховенской фактуры с романтической. Например,



Карл Швенигер. Бетховен в бурном пейзаже. 1874

рельефы акцентов-«прыжков» в 9-й вариации или призрачная фантастичность отрывистых штрихов в 10-й; причудливость образов отличает и 13-ю, 15-ю, 18-ю вариации с их неуловимостью, летучестью, с утрированно быстрыми темпами, словно это проносится субъективное время, каким его чувствовали герои Гофмана и Шумана. И оказывается, что романтики Флорестан, Эвзебий или Крейслер, были не столь уж далеки от штурмерских и сентименталистских характеров Лоренса Стерна, Фридриха Готлиба Клопштока или Жан-Жака Руссо, а специфика аутентичного инструмента, каким его трактует Штайер, не просто определяет, но *углубляет* (именно так!) атмосферу, близкую к романтическим

ореолам. Причем это не вступает в противоречие со штурмерским тоном, который мы слышим, к примеру, в 7-й (*Un poco più allegro*) или 17-й (Штайер исполняет ее в темпе *prestissimo*) вариациях с их напористым, едва ли не «варварским» натиском акцентности и резких контрастов. Дух штурмерства присутствует и в *Vivace* (27-я вариация), в 28-й и 21-й (*Allegro Allegro con brio — Meno allegro*) вариациях, где заострение контрастной и тембровой экспрессии, резкие противопоставления очерченных рельефов и «дымности» отзвуков кажутся экстравагантными постмодернистскими «играми в стиль». Кажется, что Штайер умышленно демонстративен в крайней виртуозности (например, в вариациях №№ 10, 16, 23,

27, «моцартовской» 22-ой), но тем самым он как бы иронично снимает покровы тайны. Она у Штайера в «мистическом» сумраке *Andante* (20-я вариация, где эффектно подчеркнута терпкость «блуждающих» гармоний), или же в затаенной приглушенности тембров, в которых мерцают и истаивают таинственные сентименталистские образы чувства (как в вариациях №№ 26, 29, 30, 31).

Неожиданность ракурсов в образных характеристиках и эмоциональных окрасках, бескомпромиссность быстрых темпов, непрерывность тембровых нюансировок — шкала состояний чрезвычайно широка; артистическая изобретательность, как всегда у Штайера, находится на грани экстрима. Эксцентрика,

причужденность, креативная включенность в действие невольно провоцируют и слушателя, вовлекая его в интригу музыкальных событий. Штайер не боится рисовать картины бетховенских (словами Адорно) «рассыпанных осколков стандартных формул» и даже бравировать «разломами и трещинами» былых классицистских форм — для Штайера это лишь условности «трогательных реликвий»; у него эти «обломки, расколотые и брошенные, обретают собственную выразительность», становясь экспрессией «взаимного возгорания крайностей». Удивительно это встречное движение мысли Адорно и прочтения последнего бетховенского опуса Штайера. Если, как считает немецкий философ, «*поздние творения — в истории искусства подлинными катастрофы*», то у Штайера эти «катастрофы» преподаны как бы шутя, едва ли не эпатажно; они ироничны по определению. С этой точки зрения интерпретация Штайера представляет собой явный демарш, но также и увлекательное путешествие, открывающее радикально новые аспекты в понимании позднего бетховенского стиля.

«Способность удивляться и смеяны способов удивления связывают многие явления искусства,— писал в свое время Виктор Шкловский.— Это путешествие в новые земли, которые будут открыты только потом». Это «потом» волей-неволей совпало с нашим временем постмодернизма. Его узнаваемая стилистика с ироничными аллюзиями, отсылками, цитатами, пастишем и персифляжем всех мастей неожиданно отозвалась в интерпретации Штайера. Неоштюрмер как постмодернист?.. Почему бы и нет? Так Штайер перекидывает мост из прошлого к новым берегам новых земель нашего «сегодня». И одновременно его прочтение есть

решительный прощальный жест, адресованный венскому классицизму.

ПЕТР АНДЕРШЕВСКИЙ: НОВАЯ ФОРМУЛА СЕНТИМЕНТАЛИЗМА



На других эстетических мотивациях такой жест присутствует и в прочтении 120 опуса Петром Андершевским.

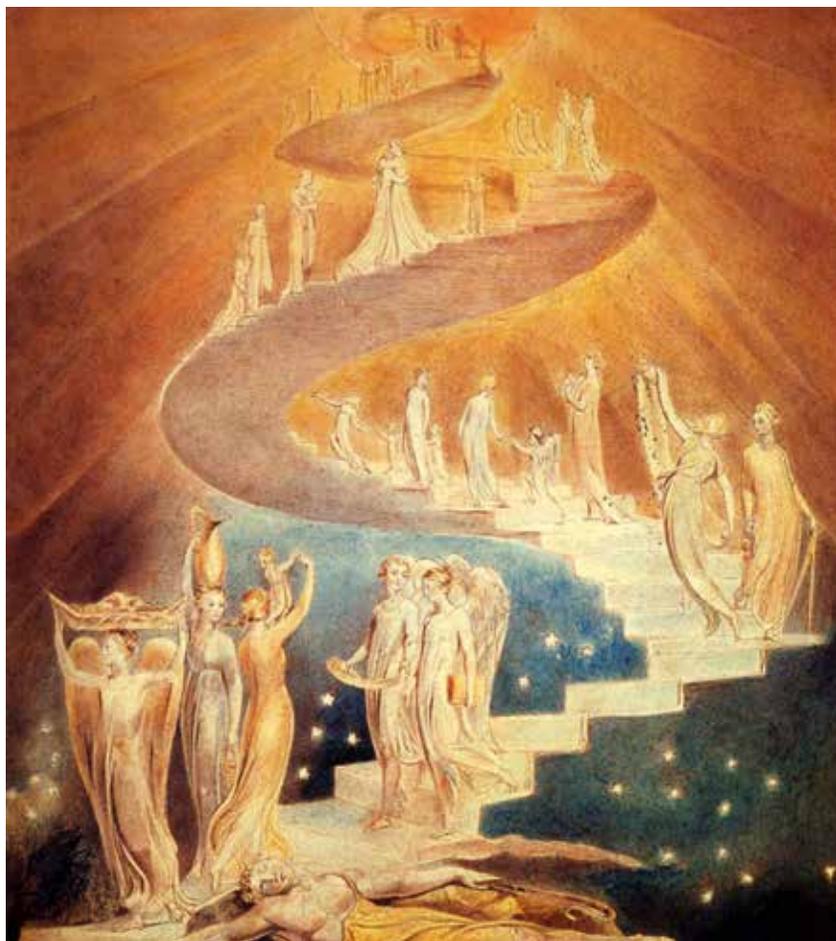
«Диабелли-вариации не были бы частью моей жизни, если бы я не открыл для себя Missa Solemnis Бетховена,— рассуждает Андершевский.— Это было огромное откровение для меня. В этой музыке все наполняется светом. Все поднимается, затем ниспадает перед тем, чтобы подняться снова, и опять ниспадает на землю. Борьба между этим чувством приземленности, укорененности и желанием подняться над чем-то непрестанна. Такова для меня идея, лежащая в основе „Вариаций“ и „Мессы“ и требующая от исполнителя больших усилий».

Интерпретация Андершевского «Диабелли-вариаций» характерна точностью в передачи всех авторских ремарок, равно как и динамических, агогических, темповых указаний, тщательно выписанных Бетховеном. И это обстоятельство может нас привести к поспешному

выводу о вполне традиционном, «академическом» прочтении бетховенского 120-го опуса. Однако это не так. За пределами артистической пунктуальности Андершевский открывает перед нами отнюдь не трафаретные смыслы. Достаточно обратить внимание на те концепционные ракурсы, которые принципиально меняют привычные представления о бетховенском «классицизме».

Андершевский заостряет драматическое напряжение между объективными «каменистыми разломами» бетховенского звукового пейзажа и тем «субъективным светом, в лучах которого пейзаж оживает» (вспомним слова Адорно). И такая напряженность весьма специфична: интеллектуальная рефлексия нашего современника и звуковая материя позднебетховенского стиля как бы идут навстречу друг другу.

Вспомним: в интерпретациях «Диабелли-вариаций» пианистами «золотого века фортепиано» доминирует *идея «сквозного» развития*. Показательны в этом отношении прочтения цикла Альфредом Бренделем, Святославом Рихтером, Клаудио Аррау. Несмотря на отличия пианистических почерков, общим здесь является пиетет мастеров к нотному первоисточнику. При этом ясные характеристики каждой вариации в их интерпретациях органично входят в целостный, логически выверенный контекст единого драматургического действия, в непрерывность музыкального тока. Волей к целостности определяется и приоритетность не медленно, а интенсивно целеустремленного движения, структурно организующего формальные каркасы музыкального целого. Мастерство синтеза позднебетховенской субъективности и объективного чувства меры в равной степени определяют философичность Рихтера, дидактичность Бренделя, рационально уравновешенную эмоциональность Аррау.



Уильям Блейк. Лестница Иакова. 1799-1806

Иное у Андершевского. Здесь верх берет *идея контраста* в смене настроений. В этом смысле прочтения Штайера и Андершевского схожи. Однако по сравнению со штюрмерской стихией «вольностей» Штайера, Андершевский кажется более рациональным и предсказуемым. Так, первые десять вариаций решены как «быстрая» часть всего цикла, 11–24 вариации — его вторая, «медленная» часть, третья часть (вариации 25–30) синтезирует в себе настроения двух предшествующих; все венчает смысловая Coda (31–33 вариации). Причем, Андершевский интересно использует эффект зеркальной симметрии, когда настроения контрастирующих 3-й, 4-й, 10-й или 15-й, 16-й

вариаций словно рассекают доминирующий тонус каждой из двух частей. Но столь ясно выстроенная форма цикла — отнюдь не главное для Андершевского. За рациональными абрисами формы стоит оригинальная артистическая концепция, далекая от привычной и ожидаемой.

Череда быстро сменяющихся друг друга ритмов, то подчеркнутых акцентными опорами на сильных долях (вар. 25), то синкопированных, «сбивчивых» (вар. 28), то акцентно вспыхивающих в кратковременных forte на фоне отточенных быстро проносащихся триольных шестнадцатых (вар. 27), то стремительных, словно сжатых во времени (вар. 23), но всегда ударно

бескомпромиссных — что это? ироничная имитация ритмов рок-музыки? или образ дорожного *regretium mobile* на магистралях в наш век сверхскоростей? Во всяком случае, эта моторность урбанистического натиска уже далека от условностей классицистского стиля.

Поначалу в исполнении Андершевского доминирует ритмический пульс устремленного движения с острыми рельефами подчеркнутых sf и их краткими отраженными динамическими эхо. К этому эффекту Андершевский возвращается неоднократно — своего рода «лейт-образ» всего цикла. Однако обращает на себя внимание и модификация данного исполнительского принципа: атмосфера урбанизма все более вытесняется настроениями, которые Адорно назвал бы «неуловимым дыханием отрешенной лирики». Первые предчувствия ухода в медитативный транс уже слышны в 3-й, 8-й и особенно в 10-й вариациях, где в ризолютную, остро ритмованную пульсацию динамичных темпов вторгается загадочность педальных звучностей, неоднозначность гибких интонаций, тембровых «туманностей». Отрешенное чувство вечности и действенного «здесь и сейчас» преподаны пианистом без каких-либо полутонов. Бетховенская драматургия контрастов и противопоставлений у Андершевского заострена, доведена до своего предела. Рельефны у него контрасты педальности и беспедальности, акцентных динамических всплесков и монохромно тихих звучаний. И мы понимаем, что замысел интерпретатора — вытеснение реального урбанистического «натиска» иллюзией тихих далей и высей.

Влечением к тихому можно было бы назвать главный смысловой акцент концепции Андершевского. Таково, например, последование 11–24 вариаций. Андершевский здесь обращен к состояниям отрешенной созерцательности. В Grave e maestoso

(вар. 14) он словно вслушивается в тишину звука, точнее — в послезвучия отзвуков, в далекие эхо; он словно хочет остановить время. Эту артистическую интенцию трудно не услышать в 17-й, 18-й, 20-й вариациях, где пребывания в остановленном времени воспринимаются как погруженность в медитацию. Такова и вариация № 21, в которой встреча двух контрастных стихий (бетховенские динамические и темповые обозначения *ff* и *p*, *Allegro con brio* и *Meno allegro*) трактуется Андершевским как вытеснение натиска реальности нирваной, свободной от всего преходящего; *ritenuto* и последующие большие паузы лишь подчеркивают медитативные состояния. Возвращения к ним продлятся в 24-й вариации (*Fugetta. Andante; una corda, sempre legato*): У Андершевского это не столько строгая полифония, сколько меланхоличное блуждание в глубинах «отрешенной лирики». И мы понимаем, что для пианиста центральное событие в цикле — именно *медитативность*: к ней устремлены все драматургические линии повествования. Ведь кульминационная точка в концепции пианиста приходится не на напористую, полную энергии Фугу, а на предшествующие фуге *Adagio, ma non troppo* (вар.29), *Andante, sempre cantabile* (вар.30); *Largo, molto espressivo* (вар. 31) — у Андершевского вершинный смысловой центр всего цикла. Авторские ремарки *piano*, *pianissimo*, *mezza voce*, *sempre legato*, *una corda*, *sotto voce* трансформированы Андершевским в фантазийные образы смутных видений и замедленного полета в выси ностальгической дали. Меланхоличное откровение, тихая искренность... В рефлексии нашего современника они более убедительны, чем пафосная и внутренне полая громогласность.

В заключительных тактах фуги (краткий эпизод *Poco adagio*)

динамический спад от *ff* к *pianissimo*, замирающем на фермате, а затем в последней вариации (*Tempo di Menuetto*) — это вопрошение Бетховена, адресованное уходящей эпохе классицизма. Автор «Диабелли-вариаций» словно говорит своим романтическим наследникам: кажущаяся неизбежность внешних данностей классицистского стиля обманчива. В последней вариации Бетховен словно задает вопрос будущему и оставляет его без ответа. Так хотел гений, так услышал молчание Бетховена Андершевский: в его концепции последняя вариация звучит как хрупкое воспоминание, вышедшее из тишины и уходящее в нее. Сублильные струящиеся 32-е у него звучат как угасающий образ эфемерности небес, вопрошающее многообразие, на котором пианист завершает цикл...

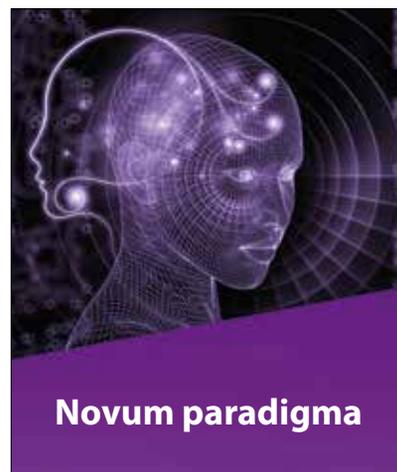
Когда Андершевский проводит параллель между исполнением «Диабелли-вариаций» и странствием, он рассуждает вполне в духе нашего времени: «Мы слово путешествуем. Мы берем с собой в поезд небольшую камеру и снимаем различные пейзажи по пути. Это очень долгое странствие. И в конце концов, маленькая камера больше не является просто камерой. Перед нами универсум человеческого опыта. Стоило отправиться в такое путешествие — из него мы возвращаемся преображенными».

Но проведем и другую параллель — между сентиментализмом позднего XVIII века и своеобразной «новой формулой» сентиментализма Андершевского, интеллектуала, склонного к отстраненным рефлексиям и полетам в отвлеченных абстракциях.

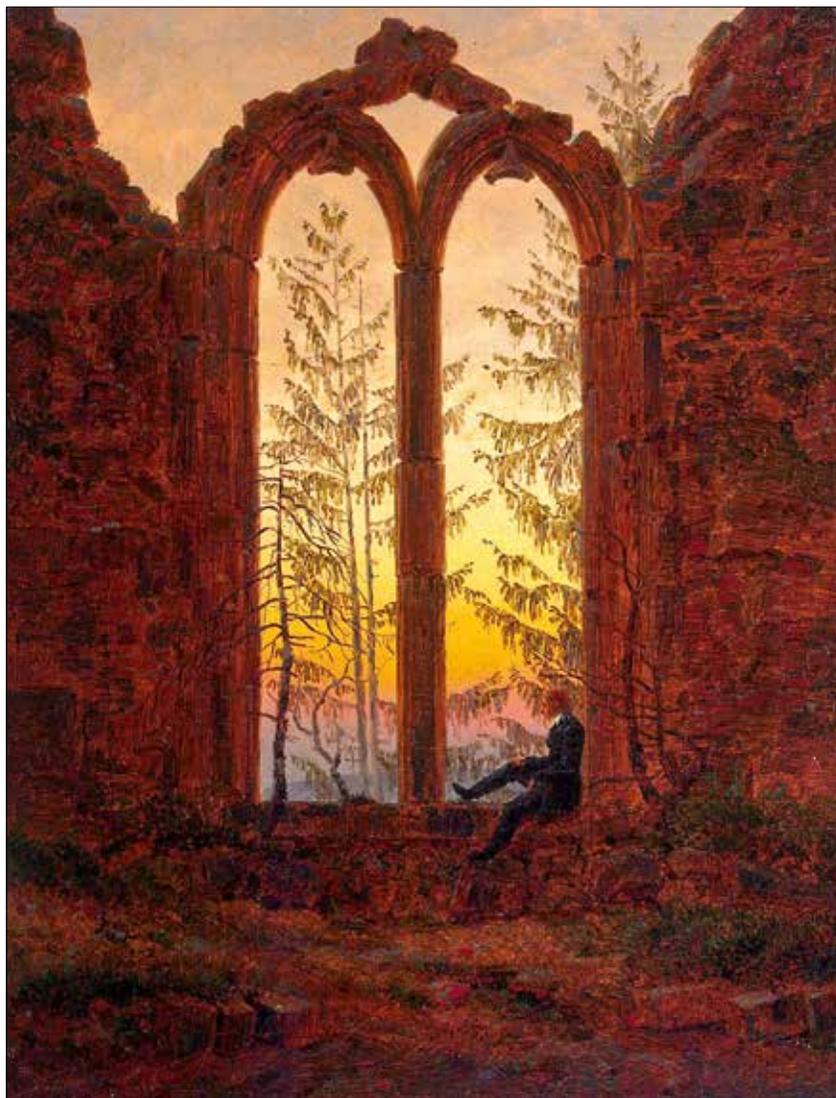
В своем последнем литературном опусе «Записки одинокого мечтателя» (1778) Жан-Жак Руссо подвергает свой былой пафос просветительского *ratio* глубочайшему скепсису. Смятение и остракизм слышны в его

словах: «Все, что вне меня, — отныне чуждо мне. Отдадимся же целиком отраде собеседования с собственной душой». Теперь Руссо высказывает мысль о приоритете «чувства», влияющего на «правила»: «Я почти не действовал по правилам или не слишком следовал в чем бы то ни было иным правилам, кроме побуждений своей природы». Если бы странствующий «одиноким мечтатель» Руссо жил в нашу эпоху, он был бы сродни набоковским интеллектуалам, для которых спасительная отрешенность от мира есть (словами героя новеллы Набокова «Весна в Фиальте») «особая система счастья, всегда присутствующая на ясном севере моего естества, всегда плывущая рядом со мной, даже сквозь меня, а все-таки вне меня...». Разве тут не возникает ассоциация с настроениями «ясного севера», отраженными в прочтении Андершевского?..

НОВАЯ ПАРАДИГМА?



Самозабвение в чистых играх ума (у Андершевского), азартность артистизма (у Штайера), жизнь в стиле, как бы вуалирующая экспрессию чувства (у Любимова), парадоксальность столкновений ожидаемого и неожиданного (у Бегина), исповедальность и глубинный психологизм



Каспар Давид Фридрих. Мечтатель. После 1835

(у Плетнева) — за столь разными артистическими взглядами на природу венского классицизма стоит переживание нашего *Zeitgeist*'а.

Вспомним характеристику А. В. Михайлова, данную послебарочному времени: *«Вся эта эпоха — творчески необычайно богатая, вся она глубоко кризисная, так как ей буквально не на что опереться... все рушится, движется, скользит, устраивается, как может и как умеет. То, что наступает при разрушении риторической системы, — это не сразу же новый порядок и новое*

основание, но состояние хаоса». Если мироощущение позднего, по сути кризисного XVIII века было прелюдией к эпохе романтизма, то наше неоднозначное время постмодерна символизирует переход от исчерпавшихся концов к предстоящим началам. На переживаемом нами историческом разломе искусственно осваиваются территории «новых земель». Тут и открытия и парадоксы на пути к будущему исполнительской культуры, той ее грани, где совершенство мастерства

и историческое знание более не является самоценными — они служат художественному осмыслению реалий нашей эпохи.

Но актуален и другой вопрос. Можно ли в самом деле провести параллель между переходной эпохой второй половины XVIII столетия и нашим временем, переживающим *свое* «состояние хаоса»? Если да, то не черты ли определенного, пусть и разнолико мотивированного сродства той эпохи и этой выказывают себя в интерпретациях наших современников? Конечно, опосредованные знаки сближения тенденций в исполнительском искусстве современности с идеями вроде бы далекой от нас эпохи штюрмерства и сентиментализма условны. Однако своеобразие интерпретаций Бегина, Любимова, Штайера, Андершевского, Плетнева кажется весьма симптоматичным. Их искусство можно расценивать как новую веху в подходе к интерпретации венских классиков. При всем различии поэтологических принципов и систем, в их прочтениях доминирует, словами Сергея Аверинцева, «эмансипация принципа субъективизма». Как мы помним, ученый отождествлял это понятие именно с переходным, сентименталистско-штюрмерским временем конца XVIII — раннего XIX веков. По моему убеждению, в основах инаковых — «неклассических» — трактовок Т. Бегина, А. Любимова, М. Плетнева, А. Штайера или П. Андершевского лежит именно *субъективность*, условно мною обозначенная как неостюрмерство и неосентиментализм.

Еще раз слова Теодора Адорно: *«Ради выражения своего внутреннего мира личность будто бы прорывает замкнутость формы»*. Они относились к позднему бетховенскому стилю. Но мог ли предполагать немецкий философ, что

феномен прорыва замкнутости формы актуализируется в исполнительской культуре XXI века? Надо полагать, сегодня мы переживаем интереснейший исторический момент, связанный с революционным преобразованием интерпретаторского поля, чьи границы выходят за пределы привычных исполнительских клише, а современный исполнитель

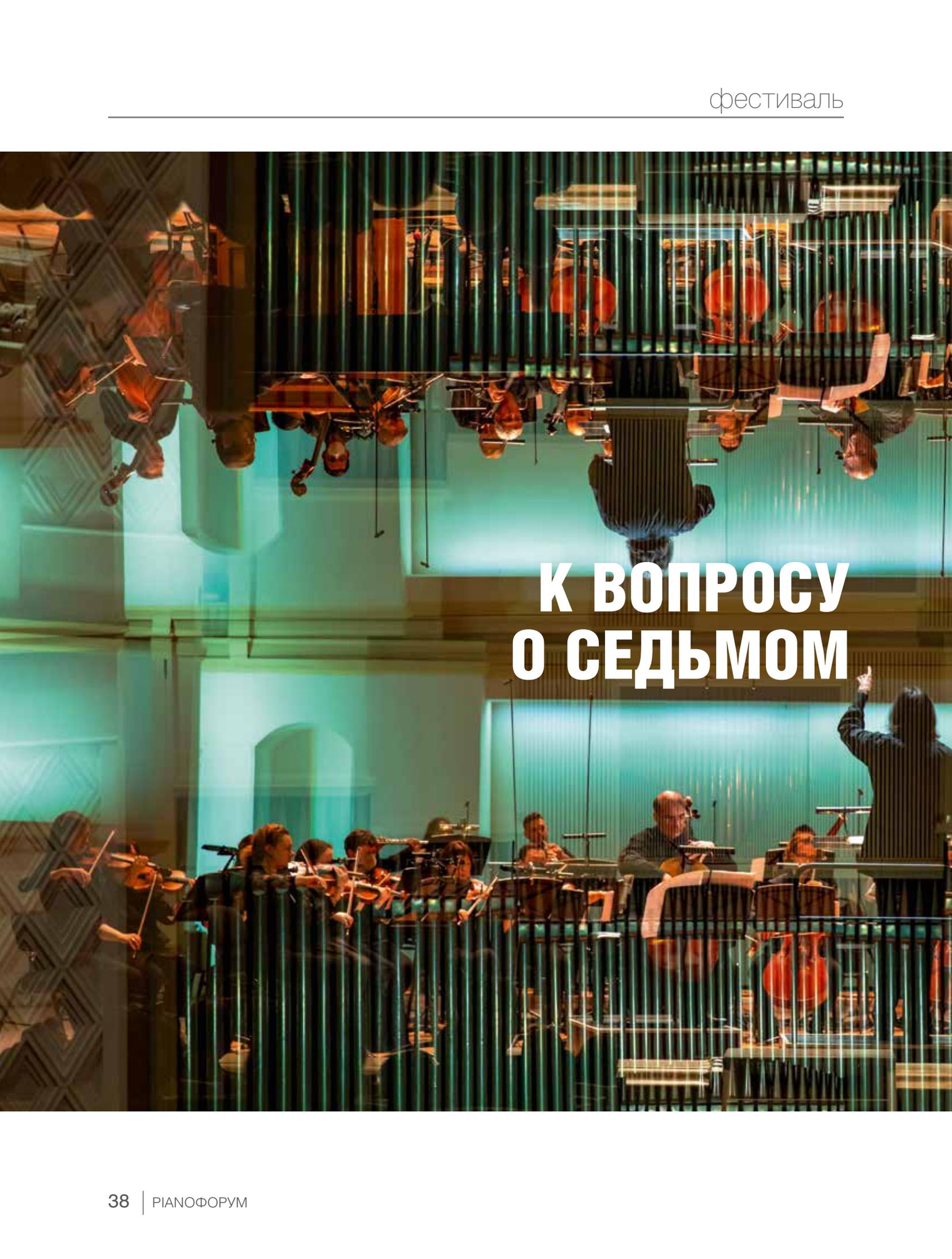
способен прорвать тенеты «замкнутых форм» пресловутой традиции. Подобно тому, как это было на рубеже XVIII–XIX столетий, в актуальной ситуации художник-исполнитель стремится к благодатному нарушению канонов, к вытеснению и преодолению предустановленных нормативов.

И последнее. Стом ли мы на пороге новой артистической парадигмы?

Или речь может идти лишь об исключительно индивидуальных исполнительских почерках? Сегодня мы не можем безапелляционно утверждать о действительном рождении новой парадигмы. Требуется время, чтобы данная тенденция вышла на более широкий уровень исполнительских реалий. Во всяком случае такая наметившаяся перспектива обнадеживает. ■



Макс Клингер. Памятник Бетховену. 1902



К ВОПРОСУ О СЕДЬМОМ



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

«ДРУГОМ ПРОСТРАНСТВЕ»



С 17 по 21 ноября 2020 года в Московской филармонии прошел Седьмой международный фестиваль актуальной музыки «Другое пространство». И, кажется, прошел не только успешно, но даже лучше, чем могло быть в этих, то ли сложных, то ли экстремальных, то ли абсурдных условиях. Про одно лишь то, сколько претерпела сдвигов, изменений, перекраиваний программа фестиваля, можно написать отдельную, почти детективную историю. Историю, в которой действующими субъектами выступят и организации самые разные — от филармонии, минкульту, минздрава, роспотребнадзора, эпидемиологических и санитарных инстанций до французского посольства, — и не менее разные человеческие лица, индивидуальности и коллективы. Из броских примеров: запрет на выступление на сцене более 40–50 участников, тогда как до этого программы трех симфонических фест-концертов строились на составы (оркестры) большие и даже чем-то усиленные. Или опус, в котором должно солировать сразу два фортепиано, «выдержал» тройную смену пианистов. Вначале — Пьер-Лоран Эмар и Тамара Стефанович, далее — Лукас Генюшас и Анна Генюшене, и наконец, Станислав Христенко и Даниил Цветков. (Скажу по секрету, что когда было внесено очередное, какое уж по счету изменение в программу, худрук фестиваля, всплеснув от отчаяния руками, бросил: «Согласен, согласен, согласен... только пусть все состоится!») Не стану утомлять прочими подробностями, отмечу лишь, что те, кто организовывал и администрировал этот развернутый проект, проявили чудеса профессиональной точности, избретательности, координированности и находчивости.



Александр Рудин

Естественно, что и отношение к «ДП» в столь неординарной ситуации в профессиональной (и не только) среде было не совсем однозначным. Для большинства проведение фестиваля было сродни маленькому празднику, но были и те, кто считал, что в данном случае фестиваль - событие рискованное и чреватое. Не берусь судить. Но вспоминаю отчего-то слова Канта о том, что случайно все то, без чего бытие возможно... В общем, было приятно видеть, как публика стремительно раскупает эти небольшие, по сути, случайно допущенные законом 25% мест (позволили бы больше, уверен, судя по спросу, и тут билетов не хватило бы), и испытать некое «злорадство», что и великие умы, что и великие «отшельники» не всегда правы и не всегда знают все ответы на все вопросы. Впрочем, тот же

Кант, то ли в запале, то ли в порыве: мол, для того, чтобы ощутить нечто возвышенное и прекрасное, необходимо возвыситься и самому — над собственным страхом, телом, сомнением и даже... одиночеством.

Но вернемся к фестивалю. Он берет начало в 2009-м (его инициатором выступил композитор Олег Пайбердин) и на первых порах несколько робко заявляет о себе, привлекая более оригинальностью концепций и проектов, нежели реальным качеством и масштабом. Однако, по мере продвижения интерес к нему возрастает, усиливается, а когда к руководству в 2014-м приходит всемирно известный Владимир Юровский, приобретает не только иной статус, уровень, охват и объем, но становится одним из крупнейших европейских музыкальных форумов. Одно то, что

на «ДП» начинает звучать большая симфоническая музыка в исполнении ГАСО, причем музыка такого порядка, количества и качества, что могут позавидовать любые международные смотры, привлекает к нему не только выдающихся композиторов, ансамбли и исполнителей, но, и это главное, ранее невиданное число зрителей: от искушенных профессионалов и меломанов, подлинных ценителей-знатоков нового искусства, до тех, кто о современной музыке знал лишь понаслышке и, скорее, не по самым лестным характеристикам.

Не стану длинно рассуждать, что такого экстраординарного привнес в фестиваль Юровский, ибо не это основное в сегодняшнем материале, но допущу, что когда в 2016 году на Пятом «ДП» прозвучала Симфония Берио и «Группы»

Штокхаузена — вдумайтесь, в «Группах» три (!) симфонических оркестра, и для этого проекта был специально приглашен симфонический из Баку, и кому, кроме Юровского, такое бы позволили и кто бы такое осилил?! Билеты на концерт спрашивали чуть ли не от «Пушкинской» до самых филармонических подъездов. И даже неисправимым критикам открылось, что произведения классиков авангарда и постмодернизма ни в чем не уступают в своем историческом значении опусам гениальных венцев и романтиков. Плюс каждый (более всего симфонический) фест-концерт являл собой, по сути, собственный мини-фестиваль, так как в нем современная классика соседствовала с музыкой актуальной и только созданной. В результате, у публики складывалась полноценное понимание и того, что происходит в теперешнем музыкальном сообществе, и того, что такое современное композиторское положение дел и вещей. (Да что говорить: возьмите на филармоническом сайте архивные программы «ДП», начиная с 2014, посмотрите их, и все вопросы отпадут.)

НО ВОТ О ЧЕМ ХОТЕЛОСЬ БЫ ЧУТЬ ПОДРОБНЕЕ — О НЕКИХ ТЕНДЕНЦИЯХ, КОТОРЫЕ К СЕДЬМОМУ «ДП» ПРОЯВИЛИСЬ И ОБОЗНАЧАЛИСЬ.

Первое: если на начальных фестивалях звучало немало музыки, написанной посредством какой-то одной композиторской техники и специфики — чаще всего, близкой конкретной инструментальной музыке Лахенмана, сонористике, минимализму и «неразбавленной» электронике — то к Седьмому «ДП» такого уже не наблюдалось. Будто отпала надобность в доминировании

некоей отдельно избранной технологии или тембровой специфике, будто композиторы исчерпали ресурс одновекторного технологизма и тембральности, будто пропала интрига развивать и двигать что-то одно, пусть даже приносящее успех и признание. Впечатление, что к 2020-му в композиторском мире произошло осознание того, что в произведении нет и не может быть чего-то в технологическом (или сонорном, тембровом) смысле главенствующего, чего-то, что может превосходить все остальное. И практически любой опус, прозвучавший на Седьмом «ДП», представлял из себя... Нет, не сплав разных техник и тембральных выразительностей, но использование абсолютно любой техники и любого тембрового элемента, которые необходимы именно для данного эпизода, конкретного фрагмента или даже промежуточной фактуры. И поэтому на протяжении всей композиции применялись чередующиеся, разномастные техно-возможности и тембро-специфики. Причем несколько не нарушающие, не вносящие техно- и тембро-сумятицы, но способствующие целостности художественного процесса и замысла.

Правда, соглашусь, если кто-то возразит, что в том нет ничего нового, необычного и что тенденция эта имела место и раньше?! Все верно. Но раньше — это было явление, если не единичным, то, все одно, нечастым и индивидуальным. Теперь же приобрело характер обшей и поступательный.

Второе: на Седьмом «ДП» обнаружилось и нечто поважнее, чем политехнологичность нынешних опусов. А именно... Если прежде, размышляя о смешении, сплаве, сочетании несочетаемого в том или ином сочинении, мы апеллировали к таким вещам, как полистилистика, постмодернизм, коллаж, фьюжн, то теперь, слушая

ряд опусов Седьмого «ДП» (а приходило это и на предыдущем фестивале), я ловил себя на том, что целой плеяде нынешних авторов, видимо, даже не знакомо это понятие — синтезировать что-то одно с чем-то противоположным, соединять разное и взаимоисключающее, сочетать разное жанровое и разное стилистическое... Не знакомо по одной-единственной причине: для этих композиторов просто нет понятия «синтезировать, сочетать, сплавливать», ибо они уже изначально мыслят синтезом и сплавом¹. Потому и нет у них никакой дистанции, никакой постмодернистской иронии (и самоиронии), никакого отстранения от «чужого, другого» текста, знака, символа, лексикки, жанра или стили. И какой-нибудь австриец **Бернхард Гандер** (чей совершенно рокерский опус *Soaring Souls* для электро-виолончели и контрабаса кого-то сильно впечатлил, а кого-то крайне раздосадовал) по-своему будет прав, безапелляционно заявляя, что не видит никакой разницы между хэви- и дэт-металлом, джазом, диско, импровизацией, ди-джеем, «Человеком-пауком», Халком, фильмом ужасов, рэпером, поэтами слэма (соревнования уличных поэтов), брейкдансером, битбоксером... и классической сонатой, нотозаписью, авангардом, Моцартом, Берлиозом, Шенбергом, Варезом, Кейджем...² Или, когда (еще какой-нибудь сербский космополит) **Марко Никодиевич** признается, что от стилиа техно он почерпнул много больше, чем от чего-то иного («*Техно стало для меня откровением. Традиция концерта имеет начало и конец. В техно такого нет. Техно помогло видеть*

¹ Как там у Жюль Делеза: *Не понимай, не говори, а мысли различие!* Речь, видимо, именно об этом!

² И пусть Гандер этот, как говорил мне Владимир Юровский, нечто маргинальное в австро-германских академических кругах, сути явления это сильно не меняет и уж тем паче не отменяет.

не глазами, а ушами»), перестанешь удивляться, как в его прозвучавшем на «ДП» «gesualdo dub/пространство со стертой фигурой» в едино-нерасчленном замесе присутствует и движется нечто джезуальдо-мадригальное, сонорное, электронно-эхообразное и фрактальное, хроматическое и тонально-просветленное, эффект «глисандирующей чайки» и масса фортепианных арпеджио..., а дирижер слышит во всем этом еще и нечто от техно... Думаю, тут нет никакого намерения синтезировать, тут уже сам синтез, как нечто само собой разумеющееся, повседневное и расхожее.

Только и здесь не стану спорить с теми, кто скажет, что мыслить синтезом — было уже у Фаусто Ромителли и что все это от него и пошло. Но опять же: Ромителли и еще несколько человек лишь наметили некий путь, и лишь теперь он приобретает собственный смысл и наполнение³. И этот собственный смысл и наполнение — сразу оговорюсь, это не более чем зыбкое предположение — в чем-то приближает музыку к ее будущему, где может возникнуть нечто вроде над или сверхстиля.

И третье: не столь «глобальное», но не менее актуальное. На предыдущем, Шестом, ДП был проведен Всероссийский конкурс сочинений молодых композиторов для симфонического оркестра. С авторитетным композиторским и дирижерским жюри во главе с В. Юровским. Хотя сомнения были: кому сейчас из молодых авторов нужна эта самая симфоническая музыка, кто рискнет в сегодняшнюю, предельно концентрированную и монетизированную эпоху потратить уйму времени и сил на создание чего-то крупного и габаритного, с неизвестно каким

результатом? Но в итоге пришло порядка семи десятков партитур, из которых после отбора и объявления лауреатов и дипломантов было сыграно разными оркестрами в разных российских городах немало симфонических произведений. И получилось, что, казалось, архаичный и не востребованный в новом поколении симфонический жанр стал весьма важным и нужным, как только появилась к этому реальная возможность и необходимость. И не будь этой негаданной пандемии и связанных с ней ограничений, уверен, на Седьмом «ДП» прозвучали бы свежие симфонические опусы с большими составами и оригинальными концепциями. А уверен оттого, что после того конкурса получил немало писем от конкурсантов не только с благодарностью, но и желанием вновь попробовать свои силы на поприще симфонизма. То есть смотр, организованный «Другим пространством», стал точкой отсчета интереса молодых композиторов к старому симфоническому жанру⁴.

НУ А ЧТО ЖЕ НА САМОМ ФЕСТИВАЛЕ?

Концерт-открытие удивил, прежде всего, уровнем **Российского национального молодежного симфонического оркестра**, с которым дирижер **Валентин Урюпин** сыграл весьма сложную и неординарную программу.

Открывала фестиваль увертюра к концерту *Con brio* немца **Йорга Видмана**. Этакое фэнтези с Бетховеном! По «легенде»,

⁴ В связи с этим припоминаю забавный случай, как однажды во время какой-то конференции, участники дискуссии горько сетовали, что исполнители совершенно не интересуются и не играют современную музыку. Пока дело не дошло до одного маститого пианиста, который, усмехнувшись, сказал, что да, так было раньше. Но когда в программу Международного конкурса имени Маргариты Лонг и Жака Тибо в обязательном порядке включили Третью фортепианную Сонату Булеза, интерес к новой музыке возник небывалый. Так-то вот!

Видмана об увертюре попросил в ту пору худрук и главный дирижер Симфонического оркестра Баварского радио Марис Янсонс. Но так попросил, чтобы музыка коррелировала с чистой бетховенской программой и имела отсылы к его 7-й и 8-й симфониям. И хотя в увертюре нет ни одной цитаты из Бетховена, ассоциаций и связей у Видмана с венским классиком более чем. Начиная от блочного состава Седьмой и Восьмой, преобладания их тональностей A-dur и F-dur, самого термина *Con brio*, апеллирующего и к финалу Седьмой и к началу Восьмой, и к *Con brio* Третьей и Пятой. Кроме того, явно прослеживалась и некая связь в мелодике, ритмике, но особенно аккордике с увертюрой «Леонора», Девятой и, конечно, Седьмой-Восьмой. Естественно, все бетховенское было Видманом деконструировано, переосмыслено и пропущено сквозь сложнейшие современные исполнительские техники и практики. Но вот ведь замечательно — Бетховен от этого нисколько не пострадал!⁵

Далее шел опус американца **Джона Кулиджа Адамса** с развеселым названием «Сын камерной симфонии», первая часть которого была построена на трехнотном ритмическом мотиве из скерцо бетховенской Девятой. Мотив, по мере развития превращающийся то в некие, подобно свингу, качели, меняющие ритмы и метры, то в некую основу, на которую разнообразные инструментальные голоса наслаивают свои, порой неистовые, энергии, ходы и направления. И что интересно, как только Адамс в средней части и финале отказывается от бетховенского мотива, музыкальное действие становится менее интригующим и более

⁵ Если же учесть, что финальным аккордом всего «ДП» стал опус, также связанный с Бетховеном, то получится, что фестиваль отдал еще и дань 250-летию «сумрачного германского гения».

³ Очень жаль, что Ромителли столь рано ушел из жизни. Мне кажется, с его потерей музыка потеряла нечто стратегическое и указующее.

предсказуемым. И это не только собственное мнение, проверял его на коллегах-композиторах, подтвердивших подобное восприятие.

Третьим номером программы открытия... Давайте о третьем позднее. А пока о театральном действе, завершившем вечер — «Музыка к застолью Короля Убю» **Бернда Алоиса**

Владимир Юровский

с единовременностью прошлого, настоящего и будущего; и циммермановская концепция «плюралистического, симультанного» театра, предполагающая синтез самых разных искусств и жанров. Ну где, конечно, не обошлось без острой сатиры в адрес К. Штокхаузена, с кем у Циммермана всю жизнь были

торжественными фанфарами монограммы президента академии Х. Шароуна, изложенную в ритме темы «Прогулки» из «Картинок с выставки». Затем цитируются фрагменты «Концертной музыки» вице-президента Б. Блахера, Симфонии директора академии В. Фортнера, членов академии



Циммермана⁶. Сочинение — значное, знаменитое, насквозь коллажное и цитатное. Где воедино сошлись и циммермановская идея «шарообразного, сферического» времени

⁶ «Музыка к застолью Короля Убю» для оркестра и малого джазового ансамбля (1966) вначале сочинялась как «черный (нуар)» балет, а в 1968 была переработана в концертную пьесу.

особые отношения и счеты, и чей, буквально «долбящий» аккорд из Klavierstück IX, становится основой последнего «Мозгодробильного марша». Правда, и без Штокхаузена коллажного материала с избытком. Уже заглавный номер («Выход академии»)⁷ открывается

⁷ Балет «Музыка к застолью короля Убю» был

Й. Аренса, Х. Шемен-Пети, а также опусы Л. Даллапикколы, П. Дессау, А. Онеггера, Э. Пеппинга и самого Циммермана (из оперы «Солдаты»). Ну а то, что происходит дальше, в последующих частях, проще

написан по заказу Берлинской академии, и Циммерман в нем решил почтить каждого его члена.

назвать «галопом по музыкальной истории»: от У. Берда до И. Штрауса, от Т. Сузато и Бранденбургских до «Пасторальной» и «Мейстерзингеров», от О. Гиббонса до «Военного марша Ф. Шуберта», «Кармен», «Зигфрид-идилии», «Думбартон Окс», Симфонии И. Стравинского,

И вся эта суперколлажность была подана вкупе с неожиданно-театральным действием, срежиссированным Георгием Мансуровым и сыгранным великолепным Александром Филиппенко. Что вышло, судить не берусь. Но мне как непосредственному участнику (пусть

Рууда Рулофсена, Дмитрия Курляндского, Сергея Невского, Бориса Филановского и корейца **Чонгву Има** выступали **солисты МАСМ** (директор В. Коршунова). Звучало немало разного, порой неожиданного, но чаще концептуального и... концептуального.



Юрий Фаворин

Х. Хенце и... буги-вуги: от «Шествия на казнь» (из «Фантастической») и «Полета «Валькирий» до автоцитат и приснопамятного (для Циммермана) Штокхаузена. Не исключаю, что что-то упустил в этом потоке «музыкально-исторического» сознания!

и в малой доле) этого зрелища было весьма забавно попробовать себя в ином, не музыковедческом, а актерском амплу.

Второй вечер — вечер в Камерном зале с камерной музыкой и камерными коллективами. В первом концерте с опусами нидерландца

Во втором — солировали музыканты «**Студии новой музыки**» (худрук В. Тарнопольский, главный дирижер — И. Дронов). Солировали с сочинениями франко-румына **Горациу Радулеску**, австрийца **Клауса Ланга** и «арктического» американца **Джона Лютера Адамса**.

В уведомительном письме Тарнопольский, как мне кажется, грамотно обозначил основное в концерте. Вот его фрагмент: «Поскольку мы играем на «Другом пространстве» *поздне-вечерний концерт, то и тему я выбрал метафизическую — Универсум... Надеюсь, это*

Вечер третий... О, этот третий! На сцене **Ensemble INTER-CONTEMPORAIN!!!** Безо всяких, легендарный булезовский коллектив, безо всяких, исторический образец исполнения, пропаганды и продвижения новой музыки. Уж простите за не-

Впрочем, если начистоту, не могу сказать, что программа была высочайшего уровня и качества. Да, игрались и П. Булез, и Я. Ксенакис, и имена помоложе, но уже статусные и известные. К примеру, Б. Мантовани. Но, возможно, по причине тяжелой ковидной си-



Андрей Гугнин

внесет некоторое успокоение в рас-тревоженные диссонансами души композиторов и уши слушателей, и тогда «мы увидим небо в алмазах»... Не уверен, что все зрители-слушатели узрели обещанное «небо в алмазах», но идея концерта вполне себя оправдала.

кий пафос, но когда мне доверили провести этот концерт и когда вышел с Ансамблем на сцену КЗЧ, то было ощущение праздника, как если бы выйти на сцену и вести концерт битлов или роллингов. Такие за всем этим история, традиция и безусловность.

туации, из-за чего программа и состав участников постоянно пере-краивались, опусы, на мой вкус, того же Булеза или Ксенакиса были выбраны не самые выдающиеся⁸.

⁸ Звучал булезовский *Dérive 1* для 6 инструментов и *Morsima-Amorsima* для фортепиано, скрипки, виолончели и контрабаса Ксенакиса.



А Камерный концерт № 2 для 6 инструментов Мантовани чем-то смахивал на академическую попсу. Зато вне критики — *Lo spazio inverso* для 5 инструментов **С. Шаррино**: музыка на грани некоего ритуала или священнодействия, в чей хрупкий, тонкий, ломкий мир вторгается агрессия современного мира. Да и не столь известные у нас **Лиза Лим** с *Wild Winged-One* для трубы соло (где блестяще солировал Клеман Сонье) и **Ян Мареш** с *Entrelacs* для 6 инструментов впечатлили свежестью ходов и решений (о «рокерском» опусе Гандера говорилось чуть выше).

Только не о программе речь! Такого уровня и качества исполнения уж и не знаю, когда в КЗЧ слышали?! Вот, к примеру, пять *riano*, а вот четыре... и это было слышно, и это выходило понятно. Или вот три *forte*, а вот — четыре... И это тоже ощущалось явно и зримо. Что уж о чистоте интонационной, ритмической (и полиритмической) точности, ансамблевой организованности и четкости, выпуклой тембровой характеристичности и специфичности, сольной виртуозности и коллективной мастерovitости... Дирижер **Дилан Корлей**. Возможно,

не творец, не взрыв, не вулкан, но ритмист и координатор замечательный! (Хотя, может, кому-то показалось, что не только ритмист и координатор, но и нечто большее. Полемизировать не стану.)

ВЕЧЕР ПРЕДФИНАЛЬНЫЙ.

Подлинно музыкальный марафон, промодерированный (и выдержанный) молодым коллегой Ярославом Тимофеевым. Марафон, где современная классика (**Булес, Д. Лигети, Дж. Шельси, А. Дютийе,**

В. Сильвестров) соседствовала с опусами **Невского** и **Александра Маноцкова**. После чего подумалось: конечно же, всему свое время и место, но кое-что уже теперь имеет отношение к априорному и бесспорному. И вот что странно: «Медитацию» Сильвестрова, казалось, знаю, изучил неплохо, но то, как сыграли ее Юровский с виолончелистом Александром Рудиным и его оркестром «Musica Viva»... Возникло, буквально, физическое ощущение звуковой магии и звукового пространства, в которые были погружены как оркестр, так и весь зрительный зал⁹.

Наконец, **вечер пятый**, фестиваль венчающий. Прежде, «на закуску» — концерт в Камерном зале **ГАМ-Ансамбля** (худрук О. Пайбердин), с программой объемной и разнообразной. Безусловно, событием (пусть не громким, камерным) стала найденная после смерти и никогда не исполнявшаяся рукопись Прелюдии для бас-гитары **Э. Денисова** с хорошо распознаваемыми чертами денисовского письма. Контрастно слушался блок электроакустических композиций **Николая Попова, Алексея Наджарова** и акустических опусов **Любови Терской, Андрея Зеленского, Сергея Зятыкова, Георгия Дорохова**. Несколько особняком, в силу своей мемориальности, прозвучало «Sostenuto...ostinato... два голоса не в унисон» для скрипки, виолончели и фортепиано памяти **Д. Смирнова** и **А. Вустина** **Антон Сафронова**. И еще более особняком оказались «Тактильные иллюзии» **Александра Хубеева**, где классический струнный квартет не издал

⁹ Не могу не отметить достойного исполнения дирижером Филиппом Чижевским с Московским государственным академическим симфоническим оркестром под управлением Павла Когана и Ансамблем Questa Musica непростых партитур Шельси (Четыре пьесы для оркестра), Лигети (Концерт для фортепиано с оркестром, солист — Андрей Гугнин) и Невского (18 эпизодов для оркестра). У Невского вообще приходилось отслеживать и координировать несколько разных звуковых потоков и пластов.

ни одной «классической» ноты, играя на чем угодно — от палочек для еды до подпорок для дверей — но только не смычком. (После этого концерта в пору было о чем-то задуматься. О чем, спросите? Сразу и не ответишь!)

Ну а симфонической кульминацией всего «ДП» явилось выступление **ГАСО** — традиционного и основного действующего лица последних фестивалей — и **В. Юровского**. Программа, как всегда у дирижера, была грамотно выстроена и подобрана. В первом отделении авторы молодого и среднего поколения, с преобладающе неспешным, чаще тихим, статичным, нежели звонким, динамичным типом развития и фактуры; скорее, малонотной и не всегда традиционной звукописью; с неординарными и романтическими намеками и подвигами. Во втором — композиторы постарше, но, как ни удивительно, более живые, динамичные, красочные, непредсказуемые. Что-то вроде учеников и учителей, ну или, что-то вроде от диминуэндо к крещендо.

Сперва вечера давали «C-Dur» для струнного оркестра **Алексея Ретинского** (напомню, победителя композиторского конкурса на Шестом «ДП»). Где «До-мажор» (по автору) не обозначает тональность сочинения, «До-мажор» — как цель или назначение пути, точки, к которой стремится музыка...». По сути, долго тянущаяся зона кульминирования со своими паузами, цезурами, спадами и всплесками. Можно насчитать три волны, три движения внутри большой кульминации. Но в итоге срыв. По Ретинскому: «Аккорд C dur — попытка сделать временный гипсовый слепок... истинны. Почему временный? Гипс рассыпается у нас в руках». Кто-то (как Юровский) обнаружит сходство «C-Dur» с Adagio С. Барбера, кто-то (как автор этих строк),

по внутренней напряженности и сонорности, с Д. Шостаковичем и К. Пендерецким, а кто-то, как один из наших композиторовских мэтров, узрел «смесь Шнитке-Пендерецкого».

ПОСЛЕ РЕТИНСКОГО —
МАРКО НИКОДИЕВИЧ...
ТОЛЬКО ОБ ЭТОМ
ПОЗДНЕЕ...

Вслед Никодиевичу — **Ольга Раева** с «Нежным ветром Элизиума» для скрипки с оркестром и замечательной солисткой — Еленой Ревич. Музыка — тишайшая, сплошь на призвуках, обертонах, едва заметных вибрациях и колыханиях. Ни одной, в партитуре, нормальной ноты, однако, все равно, вышло музыкально! Как говорит сама Раева: «*Мистический тембр флажолетов струнных — на грани бытия и небытия, звучания и тишины, — легчайшие тремоло и шорохи — таким мне слышится Элизиум в царстве звуков...*» У Юровского — ассоциация, по настроению, красоте звука — со вступлением к «Лоэнгрину». А все тот же композиторский мэтр напишет мне: «Раева — да, тонко и профессионально. Шаррино конечно нашел для этой фонки свой потрясающий синтаксис, форму и эстетику утраты. Вернее, сама эстетика нашла все остальное. Здесь же изысканно тонко и соответствующе-красиво». И вот что еще от Раевой: «*Солирующая скрипка в этой пьесе — абсолютный протагонист и одновременно корифей хора (душ... — ибо все происходит уже там...).* Оркестр — хор, но ирреальный, существующий, скорее, в воображении солиста, — который лишь расширяет мир его фантазии, как бы отбрасывая тень, из которой вырастает еще один цветок асфоделуса».

Второе отделение — наши отечественные корифеи. Те, кто стоял

истоков Второй Ассоциации современной музыки, 30-летний юбилей которой на 2020-й и приходится. Так что, в некоем смысле, символический получается финальный аккорд.

Владимир Тарнопольский со своим, теперь уже можно сказать, хитом — «Маятником Фуко» и анонсом: «*Я попытался построить свою пьесу на основе сопоставления двух различных типов музыки: музыки-дыхания и музыки-механизма и, соответственно, двух типов времени — континуального и механически дискретного. Для меня было особенно интересно исследовать звуковые процессы зарождения и становления каждого типа музыки, а также проследить этапы перетекания одного в другое...*». Ну, а нечто вроде «маятникообразного» развития оркестровой ткани напомнило композитору о «знаменитом маятнике, построенном Жаком Фуко в 1851 г. для наглядной демонстрации факта вращения Земли. В названии пьесы есть также аллюзия на известный роман-мистификацию Умберто Эко «Маятник Фуко».

Все верно. Хотя у меня начало любого опуса Тарнопольского ассоциируется чаще всего не с прозой Эко, а с литературой У. Фолкнера. Когда всякое произведение не начинается будто, а развивает нечто прерванное, нечто, на чем некогда остановились, и вот теперь (само собой) продолжили. Или даже с литературным стилем М. Пруста, где любая, даже мельчайшая деталь, воспоминание, цвет, запах, крик могут стать поводом богатейших ассоциаций, наслоений и разветвлений.

Так и здесь. Вроде, по форме двухчастная композиция, где каждая имеет свои репризы и развития. Но по ходу возникает такое количество разных элементов, вытекающих, цепляющихся, происходящих друг от друга, что все приобретает значение *поли*: полиостинато, полиритмии, политембра,

полифактуры... Накапливающихся, усиливающихся, и приходящих, сплавляющихся в кульминационный момент в некую всеобщую (поли) круговерть. А так как в «Маятнике...» есть еще и определенная спектральная технология и логика, то, после такой бури, — чисто спектральное, по типу вдоха-выдоха, опадание и возвращение к неуклонно размеренному ходу маятника. Тем более, что маятник, как физический предмет в виде метронома, присутствует на сцене, выведенный на широкий экран, вживую и воочию, отстукивая свой неумолимомерный ход. И как последний вдох-выдох финальная тишь высоких струнных. (Хотя и метроном никуда не уходит.)

...Та-та-та-там! «Посвящение Бетховену» **Александра Вустина!** Можно ли придумать лучшее завершение всего фестивального зрелища?! Ну, что сказать? Тут и идея вустинской «действительной композиции», когда, по замыслу автора, в музыкальное действие должны включаться все зрители-слушатели, и знаменитая (или пресловутая?) вустинская 12-кратность, и шквал не менее знаменитых вустинских ударных, вытесняющих в итоге все иные оркестровые группы, и структурная дань великому венцу (тема с вариациями), и эффект «вагнеровского» хора, исполняющийся музыкантами с закрытым ртом, и классическо-кадансовые завершения, которые, так уж выходит, всякий раз ложные и обманные, и некий сон Александра Кузьмича о Бетховена — с чего, как говорят, мысль о «Посвящении...» и родилась. И, главное... ничего бетховенского. Более того, худрук фестиваля уловил здесь, скорее, шубертовское, нежели бетховенское... В общем, пока не выдерживают из розетки орущую сирену (а она тоже — часть вустинской

концепции), музыка кончиться не может. Выдернули! Уффффф! Все, Седьмой фестиваль завершен! Виват всем участникам!

И напоследок... Памятуя, что журнал у нас фортепианный, коротко о двух опусах, о чем было обещано ранее. Один — из концерта-открытия, другой — из концерта-закрытия.

Срединным номером открытия значился австриец **Йоханнес Мария Штауд** с Im Lichte, музыкой для двух фортепиано и оркестра. Чего здесь только не нагородил композитор! И что название Im Lichte («В свете») навеяно Ессе Ното Ф. Ницше, где есть «вдохновившая» Штауда фраза: «*Лед вблизи, чудовищное одиночество — но как безмятежно покоятся все вещи в свете дня!*» (Однако, признаюсь, ничего ницшеанского даже близко не расслышал.) И что термин «музыка», а не «концерт» был выбран осознанно, чтобы отделить опус от традиции концертов Моцарта, Бетховена, Бартока, а также создать дистанцию между своей Musik и «тональной» музыкой, присущей подобным жанрам. И что крайне важна особая рассадка оркестра, ибо с такой рассадкой «можно сделать так много вещей, которые иначе были бы невозможны». Не буду описывать, что за рассадка и какая она. Поверьте на слово: никаких революций и уж тем паче пространственных или эхообразных эффектов. Просто неплохое сочинение, разделенное на отдельные части, границы между которыми размыты, а чтобы понять, где кончается одна часть и начинается другая, требуется реальное изменение и время. Это действительно музыка переходов, перемежающихся впечатляющими кульминациями. Развитие, где характерны водовороты, иногда возвращающиеся назад вместо предполагаемого продвижения, но в конце

концов побеждает общее, более сильное стремление двигаться вперед. А вот что реально важно: два рояля тракуются как «*один большой инструмент, на котором играет четырехрукий осьминог*», с унисонами, различными комбинациями диалога и имитациями совместности в кульминационных зонах¹⁰. И с этим умело справился дуэт **Станислава Христенко** и **Даниила Цветкова**.

На закрытии же прозвучал **Никодиевич** с «*gesualdo dub/ пространство со стертой фигурой*» для фортепиано и 17 инструментов. Фактически, небольшой опус для солирующего рояля. Или, как указывает композитор: «*Это пьеса об одиночестве пианино, о его обреченном на затихание резонансном звуке, который продолжает плавать в ансамбле, словно преломляясь через призму*». Выше уже говорилось о неких особенностях этой музыки. Добавим, что в качестве композиционного материала были взяты начальные аккорды из знаменитого Мадригала «Моро, лассо» К. Джезуальдо, которые Никодиевич подверг электронным процедурам: термин «даб» в современном мире есть метод создания самой разной электронной музыки. Со всеми положенными электронике спецификами: от эффекта эхо-камер, задержки эха, панорамного сдвига, дифференцированных модуляционных эффектов до ревербераций, изменяющих характер движения и восприятия звуков. После предварительного этапа работы с помощью синтезатора звуки мадригальных аккордов были разложены на голоса. А далее «джезуальдовские» аккорды словно

¹⁰ Совпадение? Но в эти же годы, а опус Штауда датируется 2007-м, Виктором Екимовским был создан «Сямский концерт» для тех же двух роялей, где оба инструмента трактовались аналогичным образом — как один большой четырехручный «монстр». Причем «Сямский...» подробно разбирается в одном из номеров нашего журнала. Идеи, как говорится, витают в воздухе. Главное вовремя переложить их на ноты!



Рауф Фархадов

проводились через некие звуковые поля (или через четыре разных звуковых «комнаты»), постепенно растворяясь и стираясь в разнородном композиционном движении. Флер Джезуальдо остается, но сам он со своим мадригалом исчезает в отдалении времени и пространства. И в этих звуковых полях («комнатах») фортепиано уготована участь

то ли скитальца, то ли инородного субъекта. Участь, которую тонко и призрачно передал рояль **Юрия Фаворина**.

Вот, собственно, и все. (Да, оба последних композитора из тех, кто мыслят синтезом.) ■

Фотографии предоставлены
пресс-службой
Московской филармонии

LUDUS TOMALIS:



**ВОПЛОЩЕНИЕ
ОДУХОТВОРЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА**



Ярчайший представитель нового поколения музыкантов XXI века, Лукас Генюшас давно перешел из разряда «юных дарований» в высшую лигу мастеров. Упомянув его имя, можно обойтись без пресловутого эпитета «лауреат международных конкурсов» (а побед в его 30-летней биографии немало). Сегодня он — «просто» известный пианист, обладающий к тому же редким качеством: любопытством. Полтора десятилетия назад, по его собственным словам, Лукас «ощутил острую потребность в обновлении репертуара». Так случилось, что (вновь процитируем пианиста), «жадно изучая на просторах интернета записи С. Рихтера, набрел на его запись цикла Хиндемита; это стало одним из мощных музыкальных потрясений, я взялся за освоение этого полотна». С тех пор Лукас Генюшас исполнял *Ludus tonalis* на разных сценах мира, а теперь согласился поделиться размышлениями об этом цикле с читателями «PianoФорум».

Ludus tonalis Пауля Хиндемита без сомнения принадлежит к числу редко исполняемых сочинений. С момента написания (скоро 80 лет) было сделано немного записей, а выдающихся интерпретаций и вовсе три-четыре. Стоит упомянуть запись эстонского пианиста **Олли Мустонена**, отличающуюся порой неоправданной эксцентричностью; замечательную, но чуть суховатую запись австрийца **Ханса Петерманбла**. Но начать размышления, наверное, лучше сравнением прочтений цикла двумя музыкантами: **Святославом Рихтером** и **Борисом Березовским**. Оба они — представители русской исполнительской традиции, но в разговоре об интерпретации музыки Хиндемита на первый план выходят не черты национальных школ, а масштаб личности музыканта. Ни у Рихтера, ни у Березовского в игре нет характерно русского, однако в обоих случаях мы слышим отпечаток огромного дарования¹. За каждым из двух этих

прочтений стоит большая исполнительская фигура, и кажется важным выделить и описать разность работы с музыкальным текстом и скрытым за ним жанровым и образным содержанием.

Рихтер к моменту концертной записи *Ludus tonalis* 1985 года прикасался к творчеству Хиндемита неоднократно. Это и полный цикл скрипичных сонат с Олегом Каганом, и Kammermusik № 2 для фортепиано и 12 инструментов с ансамблем студентов Московской консерватории, и ранняя альтовая соната с Юрием Башметом, и различные сольные опусы. Сложно представить большее совпадение характеров автора сочинения и его исполнителя. Строгость и бескомпромиссность полифонического письма Пауля Хиндемита безупречно гармонирует с твердой и непоколебимой манерой Святослава Рихтера. Пожалуй, немецкое происхождение Рихтера и соответствующие черты характера выражены здесь в полной мере. Его педантичность и даже некоторая суховатость не всегда идут на пользу музыке, но всегда сполна покрываются «фирменным» надмирным прикосновением, «взглядом в вечность». Особая аура событийности, присущая каждому жесту Мастера. В рихтеровском подходе больше

сквозного, чем детального. Своим «черепом, напоминающим купола Браманте» (слова Нейгауза), он охватывает весь цикл от прелюдии до постлюдии, привнося в него редкостную архитектурную стройность.

Березовский, напротив, и весьма неожиданно, рассматривает больше деталей и жанрового разнообразия в музыке. Известный своими безграничными виртуозными данными, создавший репутацию на этюдах Листа, концертах Рахманинова и Чайковского, умопомрачительных по сложности транскрипциях и прочем, здесь он предстает интеллектуалом и тонким аналитиком. Ни разу за весь цикл не «давая воли» своим природным сверхбыстрым пальцам, он внимателен к авторским темпам и указаниям, крайне разборчив при выборе звуковой палитры не только для каждой пьесы в целом, но часто и для каждого голоса. Пусть это закономерно в фугах, однако и в большинстве интерлюдий он не проходит мимо скрытой полифонии, тем самым не разграничивая сочинение на зоны гомофонно-гармонического и полифонического звучания.

Стоит оговориться, что в некоторых случаях не совсем корректно сравнение Рихтера в солидном возрасте, дающего живой концерт, и 37-летнего Березовского на пике

¹ Остается загадкой, почему к этому опусу не прикоснулся великий Гленн Гульд, славившийся не только своей уникальной работой с Бахом и полифонической музыкой в целом, но и особым интересом к Хиндемиту. Его записи трех сонат немецкого неоклассика, на мой взгляд, остаются лучшими в истории.

пианистического размаха, записывающегося в студии. То, что дается Рихтеру с усилием, у Березовского «выливается из рукава». Можно представить, что детализация и точность игры Рихтера были бы иными, будь иными обстоятельства. Автору данного исследования довелось слышать исполнение Березовского и в концерте, но оно не было принципиально иным по замыслу, чем студийная запись 2006 года, о которой ведется речь.

При всех упомянутых различиях вижу качества, роднящие этих двух артистов:

1. артикулированность намерений;
2. интеллектуальный, аналитический подход;
3. масштабность, протяженность музыкальных мыслей.

Сколь бы ни было «сквозным» исполнение Рихтера, он успевает каждой из миниатюр задать отдельный яркий колорит. Как бы детально аналитически не всматривался

Березовский в скрытые подголоски интерлюдий, его мышление остается крупным, а общие контуры формы сочинения не потеряны. Причем характерно следующее: внимание к деталям у Рихтера и Березовского не вступает в противоречие с артистическим чувством целого, безукоризненного у каждого из них. Может, в стройности обеих интерпретаций «виноват» сам автор сочинения? И может, дело в безупречной пропорциональности *Ludus tonalis*?

Имеет смысл начать сравнение прямо с Прелюдии, в которой сразу же прослеживаются принципиально разные пианистические приемы и понимание образной составляющей музыки.

Рихтер — наименее склонный к субъективной романтизации материала из всей советской плеяды фортепианных гигантов — оказывается с самого начала более эмоционально чувственным в своих музыкальных жестах, чем Березовский. Играя с присущим ему магнетизмом, он все же прочитывает импровизационное прелюдирование первых

страниц скорее в духе Бузони, чем в аутентично баховском или генделевском. В них слышна не барочная (немного угловатая, подчеркнута изломанная в темпо-ритмическом отношении) свобода выразительности, а свойственная романтизму плавность линий, пластика движений.

Следующий за вступлением средний раздел прелюдии — *arioso* — Рихтер играет очень неспешно, с более чем уместной распевностью. В конце пьесы, в кульминационном разделе-шестивии вырастает огромной величины объем звучания, пробуждающий в воображении картины восхождения на альпийские вершины, но и тут слышен несколько вольный подход. Назовем только одну характерную деталь: затакты, выписанные в ритме триоли, разделенной на восьмую и четверть, сглаживаются в своей ритмической остроте и превращаются у Рихтера почти в дуоли (нотный пример 1). Подобных примеров можно было бы привести немало.

Березовский с первых же страниц обозначает более аналитический

Пример № 1. Заключительный раздел Прелюдии.

The image shows a musical score for the final section of a Prelude, measures 40 to 54. The score is in G major (one sharp) and 15/8 time. It is marked "Solemn, broad (♩ 50-54) sempre legato". The piano part (left hand) starts at measure 40 with a *pp* dynamic and a *cresc. molto* marking. The right-hand part starts at measure 42 with a *ff* dynamic, followed by *dim. molto* and *mf* markings, and ends with a *dim.* marking. Several notes in both parts are circled in red, highlighting specific rhythmic or melodic details. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

профиль трактовки и четко формулирует необарочную стилистическую составляющую. Это и управление временем во вступительных арпеджированных фигурах (та самая аутентично-угловатая сухость *rubato*), и выбор темпа в *Allegro*. В такой версии средняя часть проигрывает рихтеровской: она менее выразительна из-за преувеличенно сквозного движения и теряет задуманную автором вокальность. Однако выбор такого движения благотворно сказывается на цельности формы, как часто и бывает в случае с осознанно взятыми быстрыми темпами.

Монолитность целого оказывается рельефнее, и кульминация на последней странице (от т. 43 Прелюдии) драматургически более ожидаема, чем у Рихтера. Что касается ритма, Березовский играет строже, и определенная свобода выразительности реализуется в поле звуковых оттенков.

Делая небольшое отступление, кажется уместным поставить вопрос: как сильно изменились стилистические исполнительские реалии к 2006 году (запись Березовского) в сравнении с 1985 (запись Рихтера)? Ответим: более чем ощутимо...

Аутентичные практики, берущие свое начало чуть ли не с середины XX века, к 80-м годам уже повсеместны, но актуальность исторически информированного и в целом более рефлексивного подхода к тексту повысилась за последние 30–40 лет принципиально. Конечно, мы говорим о самых заметных исполнителях. Любопытно в нашем случае как раз то, что пианист, имеющий ярко романтический уклон, — Березовский — оказывается в работе с *Ludus tonalis* более аналитически строгим, чем «не-романтик» Рихтер.

Продвигаясь далее по циклу, остановимся на третьей интерлюдии и следующей за ней двойной фуге in A.

Темп и характер, выбранные Рихтером, очень живы и выразительны, они гораздо динамичнее



Рудольф Вильгельм. Хиндемит со скрипкой. 1956

и характернее, чем у Березовского. Танцевальность интерлюдии (авторская ремарка *scherzando*) услышана острее и рельефнее, а монументальный, марширующий характер фуги, акцентированный тяжелой поступью темпа, становится первой кульминацией цикла. Утрируя и нагружая оттягиваниями и без того тяжело-весную ритмику, он словно рисует картину буйства диких слонов: этское *marcato furioso* царит в крайних частях фуги. По контрасту, в фуге грациозность и прозрачность отличает средний раздел. Эта молниеносная смена туше, нюансов и ауры в целом реализована Рихтером потрясающе.

Березовский подходит к этой интерлюдии и фуге, опять же, рассудочнее и хладнокровнее. Важно понимать, что в этом не только отражение «стиля времени», но немалую роль играет факт записи в студии, а не живое концертное исполнение. Его игра стройна и пропорциональна, но за счет заметной редуцированности динамических границ.

Последующий анализ частных примеров интерлюдий и фуг может

быть продолжен, но не кажется целесообразным, так как основные штрихи исполнительского стиля обоих пианистов намечены.

Прозрачность, ясность мелодических линий и голосоведения в целом — базовая черта *Ludus tonalis*. Хиндемит достигает этого последовательным использованием чистых интервалов, достаточно узким звуковысотным диапазоном, мелодически яркими началами мотивов и, что важно, хорошо выверенным балансом между вокальной и инструментальной природой в трактовке разных голосов.

Фортепианное письмо *Ludus tonalis* при этом очень идиоматично, характеристично, и тем более удивительно, что Хиндемит добивается редкостного звукового разнообразия в «высоко-регламентированном» полифоническом контексте. Это разнообразие — результат частых, иногда калейдоскопических перемен и сопоставлений различных длительностей, нюансов, требующих различных туше. В немалой степени это следствие лимитации фуг

до трех голосов; фуги имеют меньшую плотность и более линейную структуру.

Подбираясь к исполнению *Ludus tonalis*, пианист должен в первую очередь быть озабочен вопросом поиска уместного стиля игры. В чисто техническом отношении *Ludus tonalis* не экстремально сложен для исполнения.

Любопытно, что Хиндемит включает референцию к исполнительству в сам подзаголовок опуса: «Упражнения в контрапункте, тональной организации и фортепианной игре». Сколь высоко Хиндемит ставил пианистический аспект в замысле *Ludus tonalis*, остается предметом для индивидуальных спекуляций. Принимая во внимание то, что автор сам был блестящим и востребованным исполнителем, кажется, что довольно высоко!

Существуют приемы игры — некие очевидные истины, — о которых многие пианисты, впрочем, забывают в погоне за оригинальностью и изощренностью интерпретаций. В полифонии для достижения ясности и прозрачности голосоведения

важна дифференциация мелодических линий по динамике (субординация голосов) и нюансировке, выбор звуковой краски для тематических вступлений, лапидарное и взвешенное употребление педали. Казалось бы, все это лежит на поверхности, однако стоит каждый раз напоминать себе об этих рамках, в которых тем не менее может расположиться большой спектр интерпретаций. Рихтер и Березовский демонстрируют это вполне.

Агогика в этой музыке уместна и даже необходима, но ее употребление предпочтительно, опять же, в достаточно четких стилистических рамках. Очевидно, что применительно к оперированию как звуком, так и временем, нужно быть осторожным и всегда оглядываться на черты, свойственные клавирной музыке XVII–XVIII веков. Приветствуется некоторый педантизм, суховатость фразировки, разграничение зон вокального и инструментального начал путем дифференциации звука в многоголосии.

Эта же оглядка касается и использования педали. В фугах она должна применяться, скорее, как

связывающий прием — для сохранения плавности легатных линий, когда нет возможности достичь этого «вручную». Как средство выразительности педаль может быть привлечена в интерлюдиях. Например, для выстраивания масштабной симфонической кульминации в интерлюдии № 7, конечно, необходима педаль. Без нее как средства выразительности не обойтись и в интерлюдии № 11 (нотный пример № 2). Здесь лиги между 1 и 2 долями в левой руке (такты 29–35 или 45–50) как бы воплощают вальсообразное танцевальное кружение, полупрыжок, взмах etc.

Обращаясь к проблеме построения циклической композиции и соотношения частей с целым, нужно отдельно поговорить о пропорциональности и симметрии — о двух важнейших элементах, без которых хорошее исполнение немислимо.

Достаточно того факта, что постлюдия *Ludus tonalis* представляет собой точное изложение прелюдии в обратном движении и в обращении, чтобы понять, что Хиндемит мыслил весь опус как симметрично замыкающееся целое. Придумать

Пример № 2. Интерлюдия № 11, такты 29–36.

музыкальную материю, которая никак не страдала бы от поворота на 180 градусов, — задача запредельной сложности. Постлюдия является итогом и закономерным завершением цикла.

Важным формообразующим фактором является соотношение размеров интерлюдий и фуг. Всегда не случайное, иногда работающее по принципу контрастности (компактная интерлюдия № 3 и объемнейшая fuga in A, следующая за ней), иногда по взаимодополняемости (приземистая, коренастая интерлюдия-марш № 6 и почти продолжающая ее по линии образности fuga in As). Соотношение это всегда драматургически продумано, выверено по пропорциям.

Может показаться, что составляющие Ludus tonalis структурные

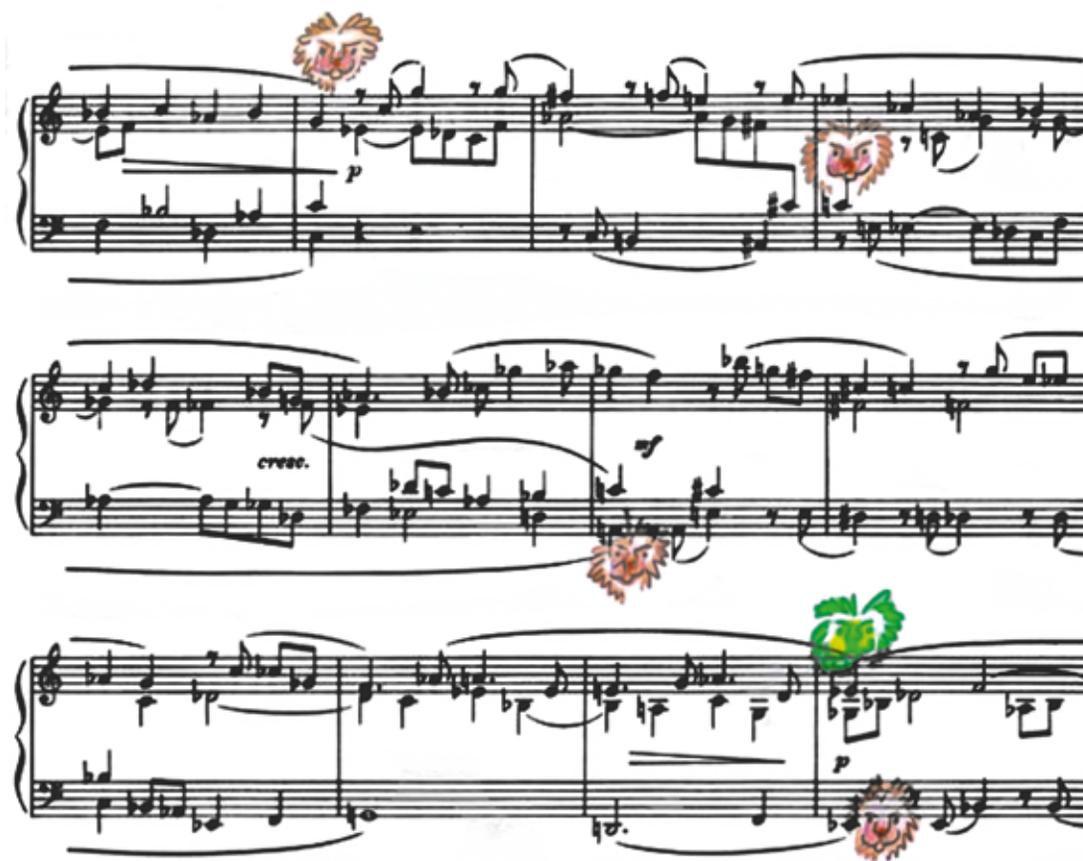
признаки не имеют прямого отношения к исполнению как таковому. Однако это не так. Понимание композиционных принципов и особенностей формы напрямую влияет на содержательность игры, определяя изменчивую «плотность» передачи информационного потока. Выстраивание музыкального синтаксиса таким образом, чтобы он мог работать в обе стороны (прелюдия — постлюдия) одновременно при обращении и обратном движении, требовало от автора недюжинных усилий: логичными должны звучать интонационные пики, которые в отражении превратятся в падения; то же касается динамических кульминаций и начальных фраз, которыми при ретроградной инверсии предстоит оказаться завершающими... Скромные усилия исполнителя



по пониманию и воплощению этих закономерностей вряд ли сравнятся с грандиозностью самого замысла, но им хотя бы надлежит иметь место!

Одним из простейших и главнейших выводов для пианиста,

Пример № 3а. Фуга in C в издании Ludi Leonum



готовящего исполнение Ludus tonalis, могу послужить слова Ю. Холопова: «Излиянию чувств Хиндемит противопоставляет динамизм четких, упругих линий, мощную энергию ритма. На место красочных гармонических пятен импрессионизма он ставит порой чрезвычайно жесткую, суровую полифоническую структуру»².

Если говорить об образной составляющей Ludus tonalis в принципе, можно поддаться свободному потоку воображения и метафорическим аллюзиям. Гораздо продуктивнее все же будет обратиться к любопытному документу — изданию цикла, снабженному авторскими полужюмористическими иллюстрациями, которые изобилуют образами.

В 1950 году, спустя 8 лет после написания Ludus tonalis Хиндемит дарит это разрисованное цветными карандашами нотное издание своей жене Гертруде на день рождения. Любопытно, что издание выходит не под обычным названием Ludus tonalis, а Ludi Leonum (дословный перевод с лагинского — игры львов). В нем к каждой из 25 пьес цикла автор пририсовывает прямо к нотному тексту (часто привязывая ту или иную картинку к индивидуальным голосам) всевозможные фантазии на тему образа Льва, становящегося главным персонажем этого «комикса». Выбор животного не случаен — Гертруда родилась в июле под зодиакальным знаком Льва.

Эта удивительная коллекция образов взаимодействует с музыкальным текстом как еще один остроумный контрапункт, часто намекающий костюмами, жестами и норовом львов на то, как музыке надлежит быть прочитанной в плане характера. Часто Хиндемит использует львов как инструмент демонстрации и вычленения тех или иных полифонических элементов.

² Холопов Ю. Пауль Хиндемит и его Ludus tonalis // М. — 1964

Ярчайший пример — fuga in C (примеры №№ 3a, 3b), где каждому из голосов трехтемной фуги соответствуют львиные морды разных цветов. Некоторые педантичные и остроумные детали достойны отдельного внимания: в финальной стретте, где одновременно проводятся три темы, полифонические перестановки и смешения элементов отражены разными цветами грив и морд!

Пример № 3b. Фуга in C в издании Ludi Leonum, трехтемная stretta



Вместе с тем, нам кажется, что, будучи исчерпывающим гидом по полифоническим хитросплетениям фуг, Ludi Leonum в первую очередь представляет интерес для исполнителя в образном отношении. Часто львы изображены занятыми тем или

иным конкретным делом: вальсирующими, пьющими пиво, изучающими астрономию, разбрасывающими цветы из корзины, управляющими автомобилем etc., и это дает нам прямую возможность для дальнейшего развития исполнительского воображения в направлении, заданном самим автором. Перед каждой интерлюдией дан общий образ: лев за рулем мчащегося вниз автомобиля — в первой интерлюдии, лев в виде пастуха — во второй, танцующий в шляпе-котелке — в третьей... Некоторые фуги расписаны особенно подробно, например, fuga in G, где каждому вступлению голоса соответствует новый образ (пример № 4).

Любому исполнителю Ludus tonalis имеет безусловный смысл приобрести это издание, изобилующее неутомимой фантазией и озорством, помогающее глубже и точнее проникнуть в смыслы опуса.

Мой личный «роман» с этой музыкой начался, когда я столкнулся с записью Рихтера, о которой велась речь. Мне было всего 15 лет, но я решительно бросился учить цикл на летних каникулах, не понимая, конечно, и толики необходимого и не имея за спиной адекватного багажа. Но была движущая сила — жгучий интерес и неутолимая жажда окунуться в мир «игры тональностей», мир нового для меня языка, казавшегося глотком свежего воздуха после «запылившихся» Шопена и Листа. Абсолютный приоритет в этом сочинении в те юные годы для меня состоял, в первую очередь, в его иной, новой для меня эмоциональной окраске, ритмической энергетике. Это был главный «манок», решающий провокативный триггер, заставивший увлечься столь сложной как по структуре, так и по замыслу вещью.

Примечательны эти свойства языка Хиндемита и вытекающее

слово интерпретатора

Пример № 4. Фуга in G в издании Ludi Leonum

The image displays a musical score for a fugue in G major, featuring five systems of music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The score is annotated with dynamic markings: *f*, *mp*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *cresc.* and *Allargando e crescendo*. The score is illustrated with a yellow lion character in various poses: holding a green umbrella, climbing a ladder, playing a green horn, lying on the ground, and running. The illustrations are placed over the musical notes, suggesting a narrative or character-driven interpretation of the piece.

из них родство с музыкальными реалиями сегодняшнего дня: почти хип-хоповый ритмический напор некоторых пьес, почти джаз-роковая пряность некоторых гармоний. Как может это не привлечь тинэйджера? Тем более странным было для меня удивление окружающих такому «заумному» выбору репертуара.

Шли годы, я исполнял *Ludus tonalis* в концертах настолько часто, насколько позволяли реалии концертной жизни, и отношения с текстом постепенно претерпевали соответствующие взрослению изменения, не теряя первоначальной свежести. И кажется мне, что настоящие размышления, предлагаемые на суд читателя, подводят некий итог более чем 15-летних отношений с *Ludus tonalis*.

Наверное, каждое концертное представление цикла для меня становилось еще одной (дополнительной) ступенью в ощущении изысканного совершенства этой удивительной «Игры». И обращаясь к тем пианистам, которые решат подступить к этому опусу Хиндемита, хочу сказать несколько панегирических слов о сочинении, столь глубоко затронувшем мое сознание.

***Ludus tonalis* — не только одна из ярчайших вершин в творчестве Пауля Хиндемита, не только манифест его новой тональной системы и музыкального мышления, но и один из наиболее удивительных по своей форме, структуре и содержанию опусов для фортепиано, написанных в XX веке.**

С каких бы позиций наблюдатель не оценивал это сочинение, ему будет сложно найти предмет для критики: предельная сжатость построений, пропорциональность частей, богатство полифонических техник, красота и даже поэтичность мелогармонической ткани — все в *Ludus tonalis* сосуществует в гармоничности и сбалансированности.

Симметрия музыкальных построений и паттернов, особая, архитектурная пропорциональность частей и целого — важнейшие отличительные свойства письма в *Ludus tonalis*. Вся раскладка цикла — воплощение симметрии, бросающейся в глаза даже при миомолетном взгляде в ноты, но остроумно спрятанной от слушателя. Она заключается не только в отношении «прелюдия — постлюдия»: сложнейшую зеркальную систему образуют все двенадцать фуг и одиннадцать свободных интерлюдий между ними.

Мастерство работы с формой позволяет автору выстроить целую «вселенную зеркал», лапидарно вместив ее в 50-минутное сочинение для фортепиано. Будучи фундаментальным теоретиком, Хиндемит тем не менее создает не сухое пособие по полифоническим техникам, а живейшее и ярчайшее фортепианное сочинение, которому надлежит звучать со сцены гораздо чаще.

При этом все особенности строения цикла, черты его формообразования и специфика полифонических приемов должны быть тщательно разобраны потенциальным интерпретатором, они должны пониматься и учитываться в поиске надлежащего стиля игры. Такая музыка не может быть полем для неосмысленного, свободного художественного самовыражения исполнителя, поскольку это угрожает целостности и логичной связности сочинения.

Слово «упражнения», упомянутое автором в названии, стоит тут понимать не в бытовом тренинговом смысле, а в том более высоком значении, которое придавалось ему в старину. Хиндемит прекрасно понимает соотношение понятий «тренинг» и творческое самовыражение. Ученическая поделка с претензией на самовыражение, но с функцией «упражнения» — это одно.

А объявленный «экзерсис» от имени зрелого творческого опыта — это совершенно иное.

Позволю себе обратиться к Хиндемиту-публицисту, саркастически описывающему псевдомузыкальные сочинения студентов-композиторов: *«Творческая склонность неопытной молодежи в музыкальной практике обычно проявляется в желании выразить себя тем или иным способом, во что бы то ни стало. Простое побуждение сочинить, нарисовать или записать что-то на бумаге наиболее притягательно как раз в нотописии. Она явно далека от банальности символов письменного языка, и, следовательно, распространена некая магическая вера, что какой-то своей собственной силой эти нотные символы могут превратиться из туманной концепции в произведение искусства. Есть еще графическое удовлетворение, которое они дают людям, не обладающим даром рисования... Словом, все эти факторы делают нотопись (в соответствии с самодельными правилами сочетания случайных комбинаций) идеальным медиумом для тех, которые в своем юном простодушии пытаются компенсировать незрелость и беспорядок в уме каким-то графоманским мистицизмом.»*

Как и «Хорошо темперированный клавир» Баха, как и сонаты Скарлатти, названные авторами экзерсисами, творение Пауля Хиндемита продолжает линию высокодуховотворенных упражнений творческого ума. ■





РОССИЙСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
СОЮЗ

European
Music Council

International
Music Council

РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ



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



В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ВОСЕМЬ ГИЛЬДИЙ:

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

РМС — ЭТО:

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

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

**Чтобы стать членом Союза,
передайте заявление и анкету в офис РМС**

Подробности на сайте: www.rmu.org.ru



КОМЕТА ПО ИМЕНИ ЭТЕЛЛА
(памяти Этеллы Чуприк, 1964–2019)

Этелла Чуприк... Она ворвалась в музыкальную среду стремительно, неожиданно, дерзко, поразив даже умудренных опытом меломанов водопадом эмоций, каскадом виртуозных пассажей, фейерверком звуковых эффектов, которые, казалось, рождались под ее пальцами, как магическое действо. И так же неожиданно и стремительно покинула нас, уносясь в мир иной в вихре звуков, которые не успела воплотить в своей земной ипостаси.

Мне посчастливилось общаться с ней достаточно тесно более трех десятилетий, начиная со студенческих лет. Последняя наша встреча состоялась летом 2019 за несколько месяцев до ее безвременной кончины. Этелла очень хотела, чтобы мы вместе (именно так: вместе) создали книгу о ней и ее искусстве, красиво оформленную, с фотографиями известной львовской фотохудожницы Ирины Баранской, компакт-диск с записями, которые она специально выбрала бы для этой книги. И поскольку каждая из нас была, как обычно, загружена множеством неотложных дел, договорились «железно» начать работу над книгой в начале 2020 года. Я уже начала собирать материалы и прослушивать компакт-диски (их у пианистки собралось 13, 14-й должен был появиться в январе 2020), делать кое-какие наброски. А 25 декабря 2019 года Этеллы не стало...

Ее имя было окутано невероятными легендами, не лишенными легкого налета «паганиниевской» мистики, еще задолго до того, как она заняла скромную позицию студентки первого курса фортепианного факультета Львовской консерватории (с 2007 г. Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко). Те, кто случайно или по совету друзей (в культурной среде Львова информация

об интересных музыкантах распространяется моментально) пришли весной 1987 года в Большой зал консерватории послушать — нет, не именитого лауреата международных конкурсов или народного артиста СССР, а всего лишь юную выпускницу провинциального Ужгородского музыкального училища, были поражены безудержной стихией ее природного дарования, врожденной виртуозностью. Уже на следующий день в профессиональных кругах поползли слухи о «вундеркинде» из Закарпатья, которая непринужденно может сыграть несколько классических сонат, потом пару-тройку «Этюдov высшего исполнительского мастерства» Ф. Листа, а потом «на бис» безо всяких видимых признаков усталости дополнить программу сложнейшими «Этюдами-картинами» С. Рахманинова.

Тогда же многие пианисты-профессионалы рассуждали: «Эта талантливая девочка с ее непосредственностью, эмоциональным богатством и потрясающими природными данными может стать в будущем настоящим открытием современного фортепианного исполнительства, — а может разменяться на поверхностные звуковые экзерсисы, растратить талант в погоне за внешним успехом. Надеемся, что она найдет себя и поймет, в чем призвание серьезного артиста». К счастью, хоть и не сразу (уж больно велико было искушение!), Этелла сумела подняться над уровнем акробатических трюков на фортепиано. Постепенно, словно из детской одежды, одаренная студентка вырастала из внешней позы, «игры на публику», углублялась в сущность музыкального образа и превращалась в серьезную зрелую пианистку со своей неповторимой художественной индивидуальностью. Пылкость музыкальных эмоций, эксцентричность «примадонны

сцены», романтическая раскованность остались в ней от прежнего облика «золотого ребенка», «любимицы Фортуны», которая так хотела, чтобы все ее любили, ею восхищались и обожали, но она научилась подчинять капризы своей богатой артистической натуры неумолимым законам истинного искусства, контролировать «души прекрасные порывы» строгой логикой интеллекта.

Неимоверно привлекательная в своей сценической непосредственности, с внешностью независимой и вызывающей Кармен, она производила довольно необычное впечатление. Это было не просто удивление ее прирожденной виртуозностью и легкостью преодоления любых технических трудностей, она сумела в каждом из слушателей разбудить на мгновение язычника, «дитя природы», который в своих сильных первозданных чувствах не признает внешних условностей, не присядет в манерном реверансе, когда сердце изнывает от страданий или преисполнено восторгом. Поэтому даже самые суровые критики не доискивались каких-либо неточностей в ее игре и закрывали глаза на некоторые отклонения от общепринятых пианистических канонов, потому что понимали: перед ними яркая талантливая Личность, которые ох как нечасто встречаются в современном исполнительском искусстве.

Чтобы понять, как ей удалось развить данный Богом талант, стоит заглянуть за кулисы событий, погасить на время лампы юпитеров и попробовать найти скрытые от поверхностного взгляда импульсы ее творческих исканий и свершений.

Верите ли вы в существование ангела-хранителя? Если нет, то, возможно, пример Этеллы Чуприк вас в этом убедит. Потому что она, несомненно, имела очень преданного небесного защитника, который осторожно и мудро вел ее

по назначенному пути. Воссоздавая, словно в ускоренной съемке, важнейшие этапы ее творческого становления, постоянно удивляешься еще и тому неимоверному стечению обстоятельств, которые с самого начала ее карьеры и до конца позволяли реализоваться пианистке по максимуму. Утонченные натуры скажут о таком стечении обстоятельств: «предназначение свыше».

Маленький, уютный в своей роскошной зеленой ауре закарпатский городок Виноградово, откуда родом Этелла, вероятно, являет собой настоящий рай для тех, кто устав от жизненных бурь, ищет уютный уголок, либо для тех, кому нужно спокойное размеренное существование. Но вряд ли яркий артистический талант мог бы найти здесь пищу для души и воображения, смог бы раскрыться, если бы... И начиная с детских лет, в судьбе пианистки разворачивается нескончаемая вереница счастливых обстоятельств: «если бы», «вдруг», «неожиданно».

Первым подарком судьбы была для девочки встреча с **Юдитой Гейзовной Гергель**, учительницей фортепиано местной музыкальной школы. Она увидела в этом непокорном, с дерзким бунтарским взглядом ребенке искру Божью будущей артистки. Поэтому не жалея усилий и собственного времени, взялась за самое неблагодарное в деятельности каждого педагога дело — за начало, которое, как известно, требует колоссальной выдержки. Этелла вспоминала о Юдите Гейзевне с огромным уважением и благодарностью:

«Я к ней пришла, уже умея немножко играть, в основном, по слуху, но весьма уверенно по своему разумению изобразила вальс Шопена cis-moll, некоторые фрагменты музыки, услышанной по радио. После этого Юдите Гейзевне пришлось полностью ставить мне руки,



выучить со мной нотную грамоту. Через два года мы поступили сразу в 4-й класс музыкальной школы. Она была исключительно терпеливым и внимательным человеком, в ее присутствии я всегда чувствовала себя уютно и спокойно. Кроме того, что она готовила меня как серьезного музыканта, еще и воспитывала меня как личность, приобщала к шедеврам художественной литературы. Я пользовалась в ее доме большой свободой, могла вытянуть из книжного шкафа и рассматривать все, что меня интересовало, — как самые сложные ноты, чтобы „пощупать“ их на фортепиано, так и совсем взрослые книжки. Юдита Гейзовна всегда воспринимала меня, как своего ребенка. Она приучила меня серьезно относиться к жизни, справедливо оценивать окружение. В 19 лет первая учительница отпустила меня в самостоятельную жизнь».

Самостоятельная жизнь Этеллы Чуприк началась в Ужгородском музыкальном училище, где она также обрела замечательную наставницу — **Марианну Степановну Валковскую**, прекрасного педагога, воспитавшего в течение полувека более 100 профессиональных

пианистов. Ее педагогическая манера отличалась от Юдиты Гергель, но Этелла чувствовала себя в ее классе столь же счастливой и уверенной:

«Марианна Степановна научила меня быть нежной, чуткой, любить все вокруг, деревья и растения. Она обладала исключительно тонкой и деликатной натурой, не было такой тайны, которую бы я не могла ей доверить. Она „развернула“ мою художественную натуру совсем иначе — впервые охватила широкий диапазон творчества, научила любить романтическую музыку: от Шопена и Листа до Скрябина и Рахманинова. Тем не менее, держала меня довольно жестко, запрещала флирты и развлечений, следила за точным распорядком моего дня и вообще была глубочайше убеждена, что моя главная жизненная миссия — фортепианное исполнительство — несоизмеримо важнее, чем юношеские увлечения. Марианна Степановна помогала мне морально позже в сложнейшее время пианистических испытаний — на конкурсах Рахманинова, Листа. Она чувствовала мои сомнения, тревоги, иногда даже отчаяние и умела поддержать в самые тяжелые минуты жизни.

В период моего обучения в училище Марианна Степановна решила направить меня в Москву к профессору Евгению Малинину, который без колебаний взялся разучивать со мной суперсложные произведения — «Скиталец» Шуберта, «Испанскую рапсодию» Листа, «Картинки с выставки» Мусоргского. Я занималась с ним ежемесячно, ездила к нему на консультации. Но, несмотря на консультации у одного из самых авторитетных педагогов-пианистов и его весьма благосклонное ко мне отношение, я так и не поступила в Московскую консерваторию из-за «двойки» по русскому языку. Однако никогда не пожалела о том, что на протяжении нескольких лет с неимоверными препятствиями ездила в Москву, потому что Малинин много мне дал — не просто как замечательный педагог-пианист, а как уникальный художник. Я очень его любила. Он обладал особым даром увлекательно рассказывать о музыкальном произведении, сравнивать его с шедеврами живописи и поэзии. Три года общения с ним — центральный эпизод моего становления как пианистки.

Тогда, в 1986 году непоступление в Московскую консерваторию стало для меня жутким ударом, который я перенесла весьма тяжело. Ведь до этого даже не допускала иной мысли, считала, что должна быть только в классе Малинина, перенять его пианистическое мастерство — и в один момент все мои мечты разлетелись, как дым. Но после этого душевного потрясения все равно решила, что добьюсь своего. Дальше занималась, работала над собой, в тот год, когда оказалась не у дел, выступала как солистка Ужгородской филармонии. После этого Марианна Степановна не отважилась отпустить меня еще раз в Москву, и мы решили поступать во Львов».

В старинном городе, знаменитом культурном центре, имеющем богатейшие пианистические традиции, где на протяжении десятилетий расцветала фортепианная школа Кароля Микули, ученика Шопена, где гастролировали Ф. Лист и Й. Брамс, М. Равель и Маргарита Лонг, начинается последний этап профессионального обучения Э. Чуприк, ее окончательное формирование как артистки:

«Здесь мне уже в который раз неимоверно повезло с преподавателем по специальности. Это была профессор **Мария Юрьевна Крых-Угляр**, прекрасный педагог, дочь известных в 1930-е годы музыкантов (ее отец Юрий Крых был учеником Жака Тибо в Париже), ученица Василия Барвинского и Александра Эйдельмана. Она помнила меня еще студенткой училища. Мне нравилась ее проницательность, она понимала мои порывы и сомнения, не стремилась меня кардинально переделать, всегда оставляла место для моих собственных творческих рефлексий. У нее я получила право на индивидуальность, она дала полную свободу.

Эти трое преподавателей были теми людьми, которые всегда меня поддерживали — не только творчески и духовно, но нередко в бытовом и материальном плане. Они вели меня по жизни к поставленной цели, и делали это так сердечно, тактично и убежденно, что не достигнуть определенного (надлежащего!) артистического уровня — значило для меня подвести их, обмануть их сокровенные надежды. Наша дружба продолжается и будет продолжаться до конца. К Марии Юрьевне я с радостью прихожу и сейчас [разговор состоялся еще в 1999 году, с тех пор ушли в лучший мир все три замечательных педагога] поиграть новые программы. Всегда увереннее себя чувствую после того, как она меня послушает и сделает замечания.

Для себя я всегда называю ее «моя львовская мама», потому что в самом деле воспринимаю ее как маму, до конца жизни она будет мне нужна, чтобы видеть ее рядом, услышать ее совет, если же мы далеко друг от друга — хоть позвонить ей по телефону и услышать ее голос [М. Ю. Крых-Угляр пережила Этеллу на три месяца и скончалась в начале апреля 2020 года]».

Весьма уверенно и быстро Этелла Чуприк стала известной пианисткой, выступающей во многих странах мира, лауреатом нескольких престижных международных конкурсов, среди которых: I премия на Всеукраинском конкурсе исполнителей им. М. Лысенко в Киеве (1988), III премия на Международном конкурсе пианистов им. С. Рахманинова в Москве (1990), III премия на Международном конкурсе пианистов им. Ф. Листа в Будапеште (1991), золотая медаль на Международном фестивале пианистов имени Регины и Владимира Горовиц в Киеве (1994).

Кроме того, в ее личной истории значатся сотни клавирабендов, выступления на престижных фестивалях на многих сценах мира. В репертуаре пианистки было около трехсот сольных произведений и более двадцати концертов для фортепиано с оркестром. Диапазон творческих интересов Этеллы Чуприк поражаел своей многогранностью, богатейшей панорамой различных стилей и жанров, охватывал огромный пласт европейского репертуара.

В ее исполнении весьма изысканно звучала барочная музыка И. С. Баха и Д. Скарлатти с неповторимым единством земного и небесного. Неслучайно «Гольдберг-вариации» Баха, одно из сложнейших произведений лейпцигского кантора, занимало пианистку в последний год жизни. Она готовила их для записи в Будапеште



и делилась со мной размышлениями: *«Знаешь, я в конце концов поняла, почему Бах написал именно так свои уникальные вариации для „ночных бдений“ Гольдберга в салоне лишенного сна графа Кайзерлинга: они действительно совершенно иначе обнаруживают свои скрытые смыслы ночью, пианист только в это время и должен их разучивать. Мне, к сожалению, это сделать невозможно, но очень ярко себе представляю, как эта фантастическая музыка звучит в ночной тиши»*. А ее интерпретация всего *«Das wohltemperierte Klavier»* поразила строгой сдержанностью, весьма неожиданной для ее пылкой натуры.

Совсем иначе, с иным измерением любви и понимания подходила Чуприк к универсальным категориям бытия, воплощенным в классических эталонах музыки В. А. Моцарта

и Л. ван Бетховена. Премудростями венского классицизма она овладела постепенно и вдумчиво, но когда приблизилась к этой вершине, — создала весьма интересную исполнительскую версию «макроцикла»: всех сонат Моцарта и Бетховена. По моему глубокому убеждению, кульминацией ее классицистических изысканий стала 29-я соната Бетховена, Hammerklavier, пианистке покорились симфонический размах первой и второй части и углубленная созерцательность третьей, и сложнейшая финальная fuga.

Всегда же ее сердце было открыто любимым романтикам, певцам мировой скорби, затерянным в лабиринтах сомнений и страданий: Ф. Шуберту, Ф. Шопену, Р. Шуману, И. Брамсу, А. Скрябину, особенно же Ф. Листу и С. Рахманинову. Пресса из-за такой приверженности еще

в юные годы наградила ее эпитетом «романтической пианистки» в распространенном значении этого понятия, подразумевающим виртуозную, местами бравурно громкую, местами преувеличенно сентиментальную игру. Этот эпитет, к сожалению, сопровождал Этеллу Чуприк почти до конца, даже тогда, когда она уже давно перешагнула этот этап своего творческого становления и упорно оттачивала классическую благородную сдержанность исполнительской манеры. И в исполнении романтической музыки пианистка с годами обрела ту утонченную простоту выражения, в которой нет места поверхностному, вычурному подражанию чувствительности, но поражает глубина переживаний. Особенно в музыке австро-немецких романтиков — Шуберта, Шумана, Брамса — Этелла старалась подчеркнуть «неуловимость» образов и впечатлений. Не потому ли с особым удовольствием играла произведения, реже появляющиеся на афишах, написанные в неярких полутонах, мимолетные видения «Арабесок» Р. Шумана или экспромтов Ф. Шуберта. Но особенный отклик в ее душе всегда находила все же музыка Листа и Рахманинова, через нее пианистка являла свое лучшее, стремящееся к идеалу alter ego.

Из постромантических композиторов Этелла отдавала предпочтение изысканной рефлексивности импрессионистов, музыке К. Дебюсси и М. Равеля. Откровенно говоря, радикальные поиски композиторов XX — начала XXI века ее не привлекали, разве что несколько артефактов украинских композиторов, в некоторых случаях написанных именно для нее: Василия Барвинского, Стефании Туркевич-Лукиянович, Мирослава Скорика, Вирко Балея, Виктора Каминского.

Завершая размышления о ее исполнительской манере, отмечу, что

привлекательность манеры пианистки состояла прежде всего в том, что она никогда не оставалась в своей зоне профессионального комфорта, а постоянно искала новые подходы даже к репертуару, хорошо ей известному и многократно исполненному. Выразительность ее манеры можно сравнить не с совершенством застывшей мраморной статуи, но с захватывающим драматическим спектаклем. Целомудренная лирика Рахманинова и безудержный темперамент Листа, мерцающий свет поэзии звуков Шопена и строгая графика старинных сонат Скарлатти, сосредоточенная трагичность Фортепианного концерта памяти Барвинского В. Каминского и раскованная стихийность джаза — вся многоцветная радуга музыкальных настроений и ассоциаций была не только ей подвластна, но и переливалась всеми возможными оттенками.

Мне всегда было очень интересно слушать лирические и поэтические рефлексии Этеллы о фортепиано, о котором она могла часами рассуждать, как о живом человеке, как о величайшей страсти всей жизни:

«Я бы хотела одеть фату, украсить свое фортепиано и выйти за него замуж. Это единственная настоящая, фатальная и всепоглощающая любовь, самая сильная, которую я когда-либо в моей жизни пережила. Никогда не садилась играть, не вытерев клавиатуру от пыли. Мне не все равно, как выглядит фортепиано, какая у него фигура. Есть такие, которые мне совсем не нравятся. Терпеть не могу узкие клавиши. Люблю удлиненные инструменты с деликатными стройными ногами. Испытываю особые чувства к королю фортепиано — „Steinway“, модель D, и только черного цвета с импозантными золотыми роликками и с выписанным большими буквами названием фирмы. Для работы, считаю, лучшие всех — кабинетный,

очень тугой „August Förster“, для импровизации и для импрессионистов решительно выбираю „Bechstein“. Между роялями „Förster“ и „Bechstein“ есть „Bösendorfer“, сильный, могущественный и разнообразный в своей звуковой палитре инструмент. Хочу вспомнить о венском инструменте, на котором я обучалась и который „от усталости падал с ног“ у меня дома. Это „Gebrüder Stingl Wien“. Мне кажется, что именно он помог мне достичь необходимого уровня технической подготовки. Медленный „солидный дедушка“ с опаздывающим ответом молоточков, он очень мобилизует технику.

После каждого концерта я прощаюсь с инструментами, а иногда даже плачу. Любой инструмент, за который я сажусь, чувствую как живой организм, мне кажется, что он должен радоваться вместе со мной, ощущать огромную любовь к музыке и гордиться тем, что я хочу извлечь из него все те сокровища, которые он может дать людям».

В последние годы Этелла Чуприк вдохновлялась разными формами художественного самовыражения. Она вдохнула новую жизнь в такой не особо популярный сегодня жанр фортепианной музыки, как концертная транскрипция оркестровых и вокальных произведений. Считается, что они уже частично отжили свое, были данью моде для искусных, однако не весьма глубоких виртуозов XIX столетия и даже у такого мастера, как Лист, не принадлежат к лучшим страницам его наследия. Пианистка опровергает скепсис противников жанра: тот, кто слышал в ее исполнении транскрипции Листа на темы из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» или ее собственную фантазию-парафраз на темы из балета Чайковского «Щелкунчик», навсегда полюбит «пустопорожний и банальный» жанр, в котором, оказывается, может быть заложен мощный

эмоциональный заряд и немалые художественные достоинства.

Лет десять тому назад пианистка открыла в себе еще одно призвание — живопись, начала рисовать портреты, пейзажи, но чаще всего иконы. О своем новом увлечении она говорила с обезоруживающей откровенностью: «Рисую иконы. Часто делаю это ночью или на расвете. А в восемь часов утра чувствую исходящую из глубины сердца радость. Меня никто не учил рисовать. Никогда. Просто не имею возможности играть ночью. Для меня музыка — естественное существование, моя жизнь, моя радость, мое богатство. И из-за того, что не хочу шуметь ночью, я нашла альтернативу — живопись. Она добавляет в музыку пространство и колорит».

Она очень спешила высказать, воплотить еще хотя бы небольшую часть своих грандиозных планов. 14 декабря 2019, меньше чем за две недели до своего безвременного ухода, пианистка дала последний концерт с бетховенской программой. А чуть раньше в интервью произнесла знаменательные слова: «Я внутри очень счастливый человек. Поэтому и мой внешний вид не соответствует возрасту. Бог создавал людей, чтобы они были счастливы. Так и нужно жить. Радоваться каждый день жизни и всему, что имеешь. Тот, кто дает, тот имеет». ■



Любовь КИЯНОВСКАЯ
Доктор искусствоведения,
профессор, заведующая кафедрой
истории музыки Львовской
Национальной музыкальной академии
им. Н. Лысенко



Ю.М. Непринцев. «Отдых после боя». 1951

ЗВУЧАНИЕ ВЕЧНОГО ОГНЯ

Все меньше остается тех, кто помнит священную ночь на 9 мая 1945 г. и первенствующий день великой Победы. Неумолимое время определило ритм смены поколений, и вот уже наша всеобщая, огромная народная память не в состоянии прикоснуться к огненной эпохе непосредственно. Но прошедшие 75 лет по-прежнему направляют народную память в глубину событий, поразивших сознание и душу человечества. У поколения 21-го столетия это уже воспитанная память, воспитанная, в частности, самым возвышенным хранителем сакральной сущности эпохи — Искусством. Литература, кинотворчество, валяние, живопись и, конечно, музыка сегодня оказались поднятыми на пьедестал народной памяти. Теперь та эпоха — эпоха невиданной борьбы и спасения

человечества — предстает вознесенной образами искусства к горным вершинам пределов человеческого Духа. Правда искусства — это более, чем фабульная правда. Это история в чувственной форме повествования, таящего самые проникновенные догадки о человеческих сердцах.

Музыка здесь на передовой, и голос великой войны мы помним, узнаем его сразу в нестираемых временах песнях, в звучании великих симфоний и сонат. Кажется, все, что создано в ту годину, что состоялось как истинное искусство, мы знаем, мы изучили и присвоили как неувядающую часть нашей памяти.

И все же есть в этом море памяти искусства неоткрытые острова, не оживленные современным вниманием и все еще не призванные в круг говорящих символов эпохи. **«Поэма о русском солдате» Всеволода П. Задерацкого,**

создававшаяся в 1945–46 годах, обращенная к бессмертным текстам Александра Твардовского, — композиция, только теперь, в час 75-летия извлеченная для широко концертного показа. Только теперь удостоилась она внимания исследователей и исполнителей.

В. П. Задерацкий (1891–1953) к моменту создания «Поэмы о русском солдате» — ветеран Первой мировой войны и Гражданской, в которой он сражался на стороне Белой армии генерала Деникина. Дальнейшая жизнь под гнетом репрессий сталинской поры предопределила столь позднее открытие его творчества. Ученик С. Танеева, на протяжении всей жизни он не имел прав на исполнение и издание сочиненного. Большинство своих произведений он никогда не слышал.

События Великой Отечественной вызвали мощный творческий

отклик. В эти годы В. П. Задерацкий создает фортепианный цикл «Фронт», целое собрание песен под общим названием «Дыхание войны» (они исполнялись без объявления имени автора), фортепианный цикл «Легенды» — пример музыкальной демонологии. Сразу после Победы он пишет кантату «Зоя» (на слова М. Алигер) и уже в 1945-м начинает работу над 10-частной «Поэмой о русском солдате».

Образ русского солдата ему, ветерану двух войн, был внятен. Равно как идея защиты отечества, формировавшая всю многотрудную и суровую фронтовую жизнь. Идея, породившая подвиг в значении самого жизни, владела им самим. Работа над «Поэмой» была завершена в 1946 г., когда эхо великих сражений еще не угасло в народной душе. «Поэма» В. П. Задерацкого действительно «звук и тон» войны — один из вдохновенных памятников, передающих в наш 21-й век образ той огненной эпохи.

«Поэма о русском солдате» — произведение для голоса (бас) и фортепиано. Но равно ее можно определить как сочинение для фортепиано и голоса. Паритет вокальной и инструментальной линий выражен столь ярко и определенно, что это позволило нам представить «Поэму» как фортепианно-вокальное сочинение в журнале «PianoФорум». Инструментальная линия (пласт) здесь не аккомпанемент, но смысловой контрапункт (с правом семантического рельефа), образующий с вокально-поэтической линией многосложное единство.



Мы предлагаем вниманию читателя текст Александр Наумова — профессора кафедры истории русской музыки Московской консерватории. Текст уникален, поскольку в нем прикосновение словом к звуковой материи композиции — это прикосновение артистическим и поэтически окрашенным словом. Поэтика «Поэмы» подана в описании, стилистика которого содержит свой поэтический нерв и отвечает представлению об «артистическом исследовании» — явлению редком и драгоценном. Александр Наумов выступает исследователем совершенно особого рода. Будучи профессиональным певцом по второму своему образованию, он осуществил первый публичный показ полного цикла, но в сугубо камерной аудитории. Главное резонансное следствие этого усилия — создание блестящего исследовательского текста.

грозное, в самой сущности своей национальное и даже больше того — народное, без оглядки на сюжет и язык, — вокальная поэма для низкого мужского голоса. Сопрановому Западу не под стать, вобравшая обертоны Шаляпина, гудящая тембрами братьев Пироговых, Максима Михайлова и Марка Рейзена, она с поразительной открытостью, как выстрел в лицо, принята была певцами «среднего» советского поколения, чьи биографии в тот или иной миг взорвала, расплющила гусеницами танков, покрыла дымами пожаров Великая война. Краска обожженного мира, саже-газовая гуашь второй половины 1940-х пролегла по краю всех художественных палитр на многие последующие десятилетия, и музыка не стала исключением — отравленная, пропитанная горечью потерь и пронзительным откровением жизни, заново обесцененной после всех кайзеровско-большевистских нападений.

Откуда пришла басовая поэма на русскую землю, где ее предтечи-провозвестники, что это вообще за диковина, ворочавшаяся в дебрях почвенности, завлекавшая в ее чащобы и трясины то Шекспира, то Роберта Бёрнса, то Микеланджело

НЕ ТОЛЬКО О РУССКОМ СОЛДАТЕ

...Всем сердцам, чей дорог суд.

А. Твардовский. «Василий Теркин»

Приметно существовало и исподволь множилось в русском

музыкальном искусстве второй половины XX века явление громкое,



Буонаротти, то Боратынского и Тютчева, то нежных символистов Серебряного века, сшибленных революционными ветрами в придорожные канавы анархического социализма? В буйных ли песнях Бородина-Мусоргского берет она исток? А может, уходит глубже и вправо, в мрачноватую философию геллертовских хоралов Бетховена и «Строгих напевов» Брамса, откуда не так уж извилист путь к Малеру и Вольфу, раннему Шёнбергу и позднему Орфу? А может, и французский рукав имело это русло? Они ведь тоже ясно слышали надвигающуюся угрозу — и Равель, и Онеггер с Мийо, и прочие деятели шестерок-четверок! Впрочем, какие венские экспрессионизмы и парижские изыски по нашу сторону границы, окованной железом, окруженной колючкой, отгороженной рвами ненависти и презрения от самого кислотовато-ехидного духа так называемой западной цивилизации! Бабьим криком над похоронкой, тяжелым мужским похмельем, детским сиротством веет музыка, пронизанная неясным, но настойчивым сознанием необходимости высказать нечто слову неподвластное, направленному изложению не поддающееся. Не ускользающее, наоборот — с места недвижимое,

глыбистое, гористое, горестное. Звук голоса перекликался в сознании с ежечасными вторжениями сводок Совинформбюро, кому-то выносивших приговор, кому-то в тот же миг даровавших помилование. Отрешенное «третье лицо» бессмертного Ю. Левитана, суровая внелирическая мужественность его запечатлелась *De profundis*, аскетическим и экстатическим одновременно иконописным, житийно-повествовательным, светящимся, несмотря ни на что, упованием на справедливость, земных заслуг превышающую.

Всеволод Задерацкий не был первым из тех, кто отодвинул многопудовую дверь в темный подвал свежей, не запекшейся военной памяти, но оказался, вероятно, старшим, кто отважился туда спуститься. Старшим не по календарному летоизмерению (хотя и Шостакович, и Свиридов, и Вайнберг, и прочие

выше не упомянутые, но разумеемые, заведомо моложе) — по душевному покою, обретенному в страдании невероятном, по деяниям или превыше таковой перенесенном. «Поэма о русском солдате» на стихи Твардовского запечатлела оттиск войны в сердце мудром и печальном, отчасти уже далеком от сиюминутности. В душе, умеющей вычитать в стихах, хранящих свежий запах типографской краски нечто, превышающее публицистику, и перелить содержание их, сразу и навсегда, в эпическую форму музыкального Послания. Проповеди и Притчи, местами доходящие в совокупности своей, поверх словесной конкретики, до смыслов и чувств подлинно молитвенных. Десять эпизодов цикла сложились в ряд житийных клейм на полях иконы Василия-воина: лик его неизвестен, подвиг его бессмертен.

ЗАКОН ПОЭМЫ

*Повесть памятной години,
Эту книгу про бойца,
Я и начал с середины
И закончил без конца...*

Начинает рояль. Целая страница нотного текста отдается бессловесию «чистой» музыки. Увертюра миниатюрна, но исчерпывающа как догмат. Ступенчатое, преодолевающее силу военной тяготы, восхождение мотивов упорно сопротивляющегося духа и срыв, провал с покоренного бруствера обратно в окопную глубину, в мир единообразно пульсирующего шума незримой опасности. Два басовых ключа, гул и рёв противодвижущихся октав в обеих руках пианиста: контрапункт отражает соль конфликта, музыканту предлагается сходу заявить, за кем останется победа, кто достоин ее. Какая сила — неуклонно прущая из темной глубины

или встречающая, грудью ложащаяся на выстрел и разрыв, одержит верх? *Нашествие* или *сопротивление*, в категориях «Ленинградской» симфонии Шостаковича? Свобода исполнительского выбора иллюзорна, верный ответ известен, но до его оправдания далеко, как далеко от авторского отступления 12-й главы поэмы (отсюда взяты слова) до победного конца повествования. Финал «Поэмы» у композитора, как и у поэта, останется открытым, предчувствие его потому сложно вдвойне, но необходимо, в нем камертон и первой, и всех последующих частей.

Слово является на картине, уже густо покрытой красками фортепиано,

в наготе, как Тёркин в «Переправе». Долгие ноты-возгласы в мелодию не складываются, с силой перекрывают глухие удары басов, взмахами мелькают над неумолимо волнующимися средними голосами. Поэтические строки тонут в потоке ритмического *ostinato*, их обрывки предстают отголосками приказно-лозунгового императива:

«Есть закон!» — «Служить до срока!» — «Служба труд!» — «Солдат не гость!»... Партия солиста во всех узловых точках формы отталкивается от того же верхнего до-диез, которым начиналась фортепианная интродукция, чтобы в кульминации, на словах «Мерзлый грунт долби, лопата, танк дави, греми граната...» принять на себя в полной мере и смысловый заряд «темы сопротивления», утверждая и оправдывая установку вступительного фортепианного соло.

Боевое время спрессовано, распространенное высказывание в нем — роскошь невероятная, но время жизненное, ощущение *temento mori* в душе каждого бойца неизменно. Миг истории человечества контрастирует бесконечности высшего бытия, музыка

передает это со всей отчетливостью: сколь плотны, экстракты начальные разделы первой части поэмы, столь неэкономно протяжен центральный эпизод, элегия и колыбельная в единстве («На войне душе солдата сказка мирная милей...»). Авторское *cantabile*, предписанное фортепианной интермедии, диктует смену движения, смену характера, смену самого воздуха, внезапно словно бы очищающегося от пороховой гари и наполняющегося дыханием чистой воды речного истока. Начав со столкновения двух непримиримых волею лицом к лицу, В. Задерацкий в этот момент располагает враждующие стороны в параллельных, непересекающихся плоскостях, переносит конфликт в безграничное пространство идеального, обращает сознание к мечте о мире. Разворот райского видения столь широк, что теперь уже возврат к реальности в заключительных фразах («Но куда край обширный той земли родной в плену...») кажется кошмарным сном, назойливым напоминанием о том, что хотелось бы, да невозможно вывести из поля зрения в настоящем и навеки забыть в будущем.

БЕЗ ГЕРОЯ

**...Нет, товарищ, зло и гордо,
Как закон велит бойцу,
Смерть встречай лицом к лицу,
И хотя бы плюнь ей в морду,
Если все пришло к концу...**

Перелистнув чуть назад страницы «Закона солдата», найдем среди постулированных в нем строгих и суровых уложений боевого обихода небольшую интермедию, приходящуюся на слова «На войне ни дня ни часа не живет он без приказа...». Взор летописца в этот момент уходит в сторону, столкновение воинствующих волею занимает периферическое положение, в центре

внимания оказывается характер, обобщением которого у поэта служит фигура бойца Василия Тёркина. Композитор ни разу не назвал персонажа по имени; в некоторых случаях нарочито, переставляя строки и строфы, обходил фрагменты, где таковое упоминалось. Символ вводился в степень, собирательное становилось нарицательным, лик подменялся статусом, но атрибуты

его удержались, в качестве неотъемлемого качества остался грубоватый юмор. Музыка усилила подразумеваемую, почти не слышимую в слове ядрённость, то уклоняющуюся в сторону смехового балагана петрушечных представлений, то балансирующую на грани размашистых интонаций послереволюционной «блатняшки», наследницы разбойничьего молодецкого фольклора. Захваченная краем кисти в Прологе поэмы, эта краска разлилась широким спектром полутонов во втором номере, «Грянул год».

Интонация вновь определяется по фортепианной интродукции — глумливо-насмешливой, с большим знанием дела воспроизводящей манеру «мимотонного» ресторанный наигрыша на рояле. Из нее же буквально вылупляется начальное «раз-эрешит-тэ доложэеть...», словно бы нетрезвое, в бабелевском или зоценковском духе. Вот, мол, и таким бывает воплощение национального духа, чем-то вроде Гришки Кутерьмы из корсаковского «Китежа». Никак не предполагает серьезы подобный зачин, напрочь отстраняет он строгость «Закона», но и сам себя мгновенно смиряет, сменяет тон речи на противоположный: «Грянул год, пришел черед, нынче мы в ответе за Россию, за народ и за все на свете!». Пусть пьян, пусть грешен, но бессменна на уме мысль о сопротивлении — «драка, значит драка» — и страшен в битве этот бунтарский ум. И вновь чуть качнется нестойкий дух, и вот уже владеет им смех, всплывает со дна мелкое глумливое *staccato*, слышанное в интермедии первого номера: здесь ему власть, здесь ему и полная сила. Несредоточенна, сбивчива речь, словно не один персонаж ведет ее, а выскакивают из-под полуфокусника раешные маски, не знающие запретов и приличий. Смех так смех, смерть так смерть, все здесь рядом, вплотную, и ничто не окончательно,

ни на одном моменте не сходитя фокус зрения. Все летит, сметаемое потоком комического отрицания, и остаются без внимания музыкальные намеки вроде раскачивающегося

«Эй, ухнем» в басах при упоминании о близком роковом конце, о гибельном часе. «Номер вышел» — вот и вся история, тревожиться не о чем.

солдаты должны были затем наступать по растерзанной, совсем недавно свежей и живой, а теперь обугленной и изуродованной родной земле. Вой страдания исторгается при виде нее не гортанью женской, к плачу привычной, — всем нутром русского мужика-северянина, скупого в изъявлении чувств. Приобретает этот вопль в музыке вид неровных обломков напева, от фольклорного плача происходящего, и все же ни на один песенный жанр не похожего, наизусть не запоминающегося, никаким головным усилием не постижимого, лишь неведомым науке способом укладывающегося в душу, если долго вслушиваться, вдавливать его в сердце. «Кто поверит, что Землю сожгли?..» — и все же нет от нее ответа, весь диалог Человека и Планеты разлетается в космической пустоте, роаяль и голос существуют порознь, мольба о прощении встречает холодные пустынные отзвуки. Не жалобы ждут от героя, а клятвы.

И клятва не медлит. Средний раздел почти цитатно воспроизводит музыкальные формулы «Закона солдата», накидывая их крест-накрест друг на друга, как ремни пулеметных лент, как трассы автоматных очередей. «Я приду!» — со злой усмешкой в адрес противника, с повелительным сжатием кулака, с рывком из траншеи под танк. Лейтмотивы сопротивления во всех видах столь непреодолимы, что музыкальному олицетворению нашествия попросту не остается места, куда всунуть свое жало. И лишь когда на словах «Друг мой, также нелегко мне...» чуть ослабеет дух, снизится накал, упадет на тон ниже вздернутый возглас, возникнет эта тема из первого номера («...за той, за невидимой границей...»), обозначая новую цель и новое стремление. Не только вернуть и возродить свое, кровное, но и отомстить, воздать сторицей, отнять у врага его бесценное,

ТРАГЕДИЯ О БЕДЕ ВЕЛИКОЙ

*...От Москвы, от Сталинграда
Неизменно ты со мной —
Боль моя, моя отрада,
Отдых мой и подвиг мой!*

Та же удаль, но пронзенная бесильною тоской, та же отчаянная мощь замахом, не знающего цели, горькое похмелье веселого пира — в «Отступлении», третьей части саги о солдате В. Задерацкого. Колокольный бой рояльных басов и безнадежно-залихватские мотивы разбойничьей песни («Как с немецкой той зарецкой...») сменяются мрачным напором «темы нашествия»: отступая, солдат движется тропой врага, идет вглубь собственной земли и оттого сам чувствует себя погубителем мира (В. Высоцкий спустя годы вложит это чувство в метафору «Земли, возвращаемой назад»). Презрительное самоотвращение взрывается очередью саркастических смешков, рояльных

диссонансов на словах «...и служил ему котомкой боевой противогаз».

Впрочем, как и прежде, здесь нет окончательного вердикта, нет приговора согрешившему против Родины. Подсудимый достоин милости, и музыка милует его. Проводив невольную жертву позорного отступления погребальными басовыми каплями до порога, за которым всякий усталый солдат найдет прощение и покой, композитор вновь, как уже было в Прологе, укрывает его пологом элегии-колыбельной. Миг отдохновения краток, возвращение к реальности неминуемо, но воцаряющаяся в этом эпизоде тишина едва ли не важнее всех звуковых лейтмотивов, напряженно растягивающих смысловое поле поэмы.

ГЛАС ВОПИЮЩЕГО

*...Эти мирные края
В эту памятную зиму
Орудийным пахли дымом,
Не людским дымком жилья.*

С опустошенной тишины, с разлетающихся в пространстве звенящих квинт начинается следующая часть, «Мать-земля». Поэма в этот момент выходит на следующую стадию скрытого сюжета, на высшую ступень душевного самообнажения, туда, где драма становится трагедией. Вторая триада номеров отражает первую в многократном увеличении. То, что обжигало

откровенностью боли и резкостью правды, теперь, при новом градусе уже не кипения, но сухого испарения, задним числом припоминается как маска, не выявившая, но скрывшая подлинное выражение лица войны. Прием вторичного движения по тем же точкам драматургически воспроизводит само течение кампании 1941–1945 годов: пережив тяготы и уныние отступления, русские



прободеть в сердце чужака язву глубже той, что зияет в собственном сердце, дойти до святынь земли, лежащей по ту сторону российских рубежей и растоптать их во испупление попущенного зла.

Планета молчит, обет нелегок и в исполнение его уверовать

сложно. Огромно, долгие начального, воззвание Человека в финале, все мучительнее извивы напева, до издыхания, до дна вычерпывается плач. И клятва услышана. Изможденный, обессиленный героем слышит в финальный аккордах: «Верни! Так-то!».

ДВА БОЙЦА

*...На войне одной минутки
Не прожить без прибаутки,
Шутки самой немудрой...*

Если «Мать-земля» обнимала, заключала в объятия широких своих рукавов, скрывала в сердцевине своей «Закон солдата», то следующий номер, по той же «стадиальной» логике должен бы отвечать на вторую часть поэмы, «Грянул год». Так и есть, много здесь общего, но, как покинула музыку посреди четвертой сцены трагедии власть мотивов нашествия (туда им и дорога!), так не осталось в пятой, «Кисете», былой легкомысленной развальцы, широкой ухмылки — шапками, мол, закидаем». Бьется в фортепианном аккомпанементе неусыпная память клятвы и предвидение страшных жертв, которые предстоит еще принести во исполнение ее. Взывать к Земле теперь поздно, Человек ждет помощи от человека.

Потеря мелкая указывает на утрату великую, но за той есть иная, величайшая, и в сравнении с нею все — ничтожно, суетно, постыдно. Два героя в этой части, солдат и его совесть. Разговор идет в прозе, как в сцене Гамлета с Могильщиками, юмор бьется у самой земли, но смысл иносказания только и ждет минуты взвиться к небесам, а когда вырывается, бьет наотмашь: «Наши деды, наши дети, наши внуки не велят!». Кратчайший из эпизодов цикла, «Кисет» — едва ли не сложнейший в нем по концентрации силы, выдерживаемой почти до самого конца под спудом, на тонкой ниточке снисходительно-насмешливого тона. Почти непостижимый по точности портрета так и оставшегося в тексте безымянным Василия Тёркина.

НА ТОМ БЕРЕЖОЧКЕ

*Всех, кого взяла война,
Каждого солдата
Проводила хоть одна
Женщина когда-то...*

Война катится к концу, но не проще в ней, а сложнее. Пересечена грань отмщения, проминается под ногой чужая земля, бесконечно тянется время, давным-давно ушли солдаты из дому, порой невыносима тоска по родным и мука неизвестности об их судьбе — неважно,

оккупационной или тыловою была она. И неизвестная «тетка» из третьей части поэмы, которая не откажет в ночлеге, — теперь только своя жена, мать, сестра. И вновь нужна сила — не ринуться очертя голову вперед, а остановиться, сжать в горсти синий платочек и промолчать,



И.А. Резник. «Отдых после боя». 1960

зубы стиснув. Без явных эмоций, на одном внутреннем стоне звучит прекрасный, шубертовски или глинкински-прозрачный шестой номер. Реченька течет беспокойно — то ровно, то излучинами, омутами, порогами: партия рояля вбирает чуть ли не все ручейные рисунки из «Прекрасной мельничихи»,

а голос как жаворонок, вьется над нею между небом и землей, и ничто не всколыхнет его бесстрастия. Ничего не происходит и не произойдет, жизнь останавливается, усталость долгого пути оседает как пыль на обочинах и открывается чистое синее небо, отраженное в подрагивающем рябью зеркале воды.

ТРЕТИЙ ЗАЧИН

*...Песня, стало быть, донета.
Песня новая нужна,
Дайте срок, придет она.*

И принесет издалёка ветер по поднебесью тонкий звенящий крик рожка, тающий в солнечном луче, голосочек жалкий и ликующий. И долго-долго будет этот пронзительный сигнал наполнять российскую Вселенную, пробуждать омертвелые пажити, обновляя их творящие и рождающие силы. Все, что было насуплено и грозно в «Матери-земле», теперь, в «Рожке», седьмом номере,

ясно, просветлено — две фортепианные интродукции переключаются, рифмуются между собой, как Осень и Весна никем, кроме Твардовского, не написанных военных «Времен года», как ноябрь отступления и май победы. Певцу нечего прибавить к этой торжествующей оде, поведет он речь на другую тему. Пианист, отыграв свое и выдержав фермату, возьмет генеральную паузу.

Вновь пройден этап, преодолена гигантская темная полоса. Война кончена. Начиная с этого момента композитор будет откровенно опровергать поэта, заставляя слушателя-читателя забыть картину госпиталя, из которой вырезан стихотворный кусок. Забыть вместе с целым рядом других эпизодов, включая смерть главного героя, не случившуюся, но пережитую в полной мере и даже с избытком. Смерти нет, торжествует воскресение к бытию вечному, и потому нет возврата к музыкальным лейтмотивам войны. Кончен срок ее закона, низвержена держава ее.

Что будет далее, по воцарении мира? Неведомо. В отличие от прежних «столповых» частей, здесь — ни заповеди, ни клятвы. Танцует солдат цыганочку, в плясовом обряде раскручивает Планету быстрее, и не могут остановиться оба, не вспомнить им даже исходный рожечный наигрыш, благовест мирного Лета Господня. Другие теперь пойдут темпы, другие тембры, другой мотив.

НАШИ ПАВШИЕ — КАК ЧАСОВЫЕ

*...С кем я только не был дружен
С первой встречи близ огня,
Скольким душам был я нужен,
Без которых нет меня.*

Но прежде чем отправиться путем всяя Земли в селения счастливые, Человек должен еще принести дань прошлому. Шинель — вот что уходит вместе с солдатом из войны, а потом много дней, порой годы служат ему напоминанием. Запах ее, пятна и заплаты на ней становятся приметами безумного четырехлетнего бега, четырехлетнего ускоренного биения сердца, и в партии рояля бьется, как билась в «Кисете», сумасшедшая мысль, посещающая фронтовиков в ночных кошмарах, а некоторых прошедших батальное пекло — и во внезапных видениях средь бела дня. В Задерацкий вновь рифмуется части поэмы, на этот раз

пятую с восьмой, перебрасывает мостики ассоциаций от одного материального объекта к другому, выхватывает из гигантского паноптикума книги экспонаты, без которых нет хода к самым сокровенным ее страницам. «Шинель» возникает как повод к разговору о смерти. *Memento mori*, заявленное в «Законе солдата», здесь, на словах «А убьют, так тело мертвое твое с другими в ряд...» обретает плоть. Императив «Служить до гроба» получает ответ «Спи, солдат!». Но смерти, как мы уже знаем, нет. Поэтому — «ЭЭХ! Суконная-казенная-военная шинель...». Никому не дорога. Бесценна.

ТАК СЛУЧИЛОСЬ — МУЖЧИНЫ УШЛИ

*Я мечтал о сущем чуде:
Чтоб от выдумки моей
На войне живущим людям
Было, может быть, теплей...*

Девятый номер под названием «Девушкам» в сюжетном строе поэмы на первый взгляд кажется лишним. Да, он замыкает «женскую» линию третьей и шестой частей, в нем отзывается хулиганская романтика симметричного относительно края цикла «Грянул бой», а в средний раздел вмонтирована роскошная ми-бемоль мажорная элегия «Пусть танкист красив собой...», напоминающая об аналогичном эпизоде Пролога, но более пышная и совсем уже не колыбельная. Но честно говоря, относится это все скорее к «либретто», чем к музыке, покорно следующей за словом. Воля твоя, дорогой читатель, не ощущается живой необходимостью даже в такой мастерской спайке

разноименных материалов. На бис бы разбитной гопачок оставить, не оттягивать развязку истории.

И все же, раз было уготовано ему именно это место стоит вникнуть, для чего так решено автором. А заодно — зачем введены блуждающие

хроматизмы, плюмажиками венчающие тираты, с барочных времен призванные отображать решимость? Что выражают «смазанные» случайными призвуками созвучия мнимокондового аккомпанемента? И щемящий уклон в минор доминантовой параллели на словах «Пусть форсист артиллерист...» в элегии-середине... Вся неоднозначность, что могла быть привлечена к этому выражению радости, оповещает: торжество длится давно, опьянение победой постепенно проходит, но закон мира по-прежнему далек от установления. Вот уже многим из вернувшихся начинает казаться (художественная литература мгновенно подхватила это наблюдение), что на войне было проще. Есть свои, есть враги: первых защищай, вторых бей. Среди «своих» тоже есть различия — пехота, летчики, танкисты; не для драки, конечно, противник, хотя чего не бывало под горячую-то руку? Теперь все они члены братства, с годами, когда меньше и меньше будет их оставаться, различия окончательно сотрутся, родство будет определять география фронтов, а еще позже и простая датировка метрик — одногодки... В Задерацкий в 1946-м этого знать не мог, но чутким ухом музыканта слышал на полвека вперед надтреснутые тона будущего «праздника со слезами на глазах» в бравурных маршах и фокстротах послевоенных танцплощадок. Поэтому не станем спешить. Без девятого номера и десятый вступит преждевременно.



БУДЕМ ЖИТЬ?

*Друг любезный, в самом деле
Час настал, войне отбой.
И как будто устарели
Тотчас оба мы с тобой...*



Много крылатых фраз бросил в копилку русского просторечия Василий Тёркин, но нет, наверное, более известной и затрепанной, чем «я согласен на медаль». Стала она такой, кажется, с самого рождения, с появления в печати первых частей книги, тогда еще книгой не бывшей, расхоронившейся фрагментами на газетных листах. Глава «О награде» по общему счету седьмая, из числа первоначальных. Перед нею, правда, уже прошли знаменитая «Переправа» и много другого примечательного, но яркость «Медали» и последовавшей сразу за ней «Гармони» затмить ни одной другой части не удалось. Пара жизненных атрибутов стала военной вынужденно, она принадлежала другому ряду, нежели кит и шинель, даже выступала антагонистичной в отношении прямых свидетелей фронтового быта, сутью своей обозначая обиход мирный. «Я согласен на шинель» звучало бы такой же бессмыслицей, как «я согласен на войну». Согласие на победу

и нормальную человеческую жизнь, замаскированное под скоморошину о медали и ордене, — закономерное выражение надежды на победу, пусть не скорую, но неизбежную. Композитор переместил этот текст в последнее сказанье своей летописи. Против обыкновения, обошелся почти без купюр, цельной главкой, словно извиняясь перед поэтом за вольности ранее допущенные, давая напоследок перелиться всеми полутонами амальгаме сплава слов и словечек разного социального происхождения.

История, снабженная очередной фортепианной «увертюрой», выносятся на новый круг, но размыкается, остается без настоящей точки, точно во исполнение завета автора стихов («закончил без конца»). На что надеялся и во что верил музыкант, ставя в очередной раз ключительное мажорное «Так-то!» на рояле — не узнать. Сама по себе финальная часть поэмы от однозначности далека, как и ми-мажор ее, предвещающий возникшую

несколькими годами всего позже туманную тональность финала 10-й симфонии Шостаковича. Задиристый тон начала держится цепко, но чем дальше уходит перспектива рассказа (для композитора она является ретроспективной), тем мечтательнее интонация, меньше в ней задора, яснее чувство несбывшегося и несбыточного. Кульминация получается тихой и неспешной: за словами «Да, случилось иногда...» стоит нечто из-за пределов конкретного сочинения, фавулы или эпохи.

Многое случилось. Многое не случилось. Многому лучше бы не случаться никогда. Но что было, то уже есть. И потому — без вздоха, прописанного Твардовским, без тёркинского «Нет», с твердой верой в продолжение разговора о жизни, которая все равно — жизнь, с орденом или без такового.

Многострадание влечет за собою мудрость, умножающую печаль; и как при смехе иногда болит сердце, так во тьме порой светит солнце. Ничто не имеет конца и все возвращается на круги своя. Братся за перевод духовных текстов на коноязычие бытовой речи — дело подлое. Написанное да пребудет благодарным и смиренным приношением жизненным подвигам художника и его героя. ■



Александр НАУМОВ
Музыковед и певец. Кандидат искусствоведения, доцент Московской консерватории. Преподает на кафедрах истории русской музыки и истории и теории исполнительского искусства.



Е. Удовицкая, В. Соколов, В. Загадкина

Судьба «Поэмы о русском солдате», быть может, не самое счастлирое, но все же исключение из судеб иных сочинений В.П. Задерацкого. Семь из десяти номеров «Поэмы» были опубликованы в 1973 г. в издательстве «Советский композитор». Номера цикла в разные годы звучали в Москве, Санкт-Петербурге, Киеве; три части, оркестрованные В. Баснером, были исполнены в Ярославле. Уже в начале века 21-го «оставшиеся» три части были изданы в Смоленске. **Поистине же мировая премьера «Поэмы о русском солдате» состоялась именно в год 75-летия великой Победы: сочинение прозвучало целиком в рамках проекта «Неизвестные страницы русской музыки XX века».** Инициатором

выступила Ассоциация творческой молодежи «Музыкальная планета», возглавляемая пианисткой, аспиранткой Самарского Института культуры, преподавателем ЦДМШ Самары **Екатериной Удовицкой (Маровой)**. Проект получил поддержку **Фонда президентских грантов**. Цикл подготовили, исполнили и (что немаловажно) записали замечательные солисты — **Василий Соколов** (бас) и **Валентина Загадкина** (фортепиано).

В. Соколов окончил Музыкальный колледж им. Ф. Шопена в Иркутске. Военскую службу проходил в Академическом ансамбле песни и пляски Российской армии им. А.В. Александрова. Студент V курса Российского института театрального искусства (ГИТИС) (факультет музыкального театра, курс

А. Жагарса, класс проф. Н. Поповой). Солист Камерной сцены им. Б.А. Покровского Большого театра России. Лауреат международных конкурсов им. Н. Шпиллер (Москва, 2018), им. А. Иванова (Тверь, 2019), им. Ф. Виньяса (Барселона, 2021).

В. Загадкина — выпускница Самарской академии культуры и искусств (класс проф. С. Загадкина). Лауреат международных конкурсов «Musica Classica» (Москва, Руза, 2009), «Citta di Barletta» (Италия, 2010); Всероссийского открытого конкурса духовной музыки «Ре-Лиго» (Самара, 2014). В качестве концертмейстера сотрудничает с солистами Самарского академического театра оперы и балета и Самарской филармонии. С 2008 — преподаватель Центральной музыкальной школы Самары. ■

Представительство Всемирной ассоциации преподавателей фортепиано – в России



В октябре 2020 года в России открылось представительство Всемирной ассоциации преподавателей фортепиано «WPTA Russia». Всемирная ассоциация преподавателей фортепиано (World Piano Teachers Association или WPTA) — общественная организация, основанная в 2007 году профессором Королевского колледжа музыки в Лондоне (Великобритания) и Академии искусств в городе Нови-Сад (Сербия) Дорианом Лельяком. Сегодня это самое большое профессиональное сообщество в мире, объединяющее фортепианных педагогов, пианистов и специалистов в области фортепианного искусства в 70 странах (Бельгия, Великобритания, Германия, Испания, Италия, Португалия, Франция, Финляндия, Канада, США, Китай, Сингапур, Южная Корея и другие). В составе Ассоциации также действуют специализированные международные секции «Музыкальная психология», «Фортепианная педагогика», «Современная музыка» и «Фортепианная композиция». Почетными Президентами Ассоциации WPTA являются ведущие музыканты мира, среди них — Григорий Соколов (Россия), Петер Франкл (США), Анжела Хьюитт (Канада), Тамаш Вашари (Венгрия) и Джон О'Конор (Ирландия).

С момента основания Ассоциации, ее центральным международным

проектом стала Всемирная фортепианная конференция (World Piano Conference — WPC), собирающая известных пианистов, фортепианных педагогов и практикующих врачей, работающих с музыкантами, в Сербии. На этой ежегодной научно-практической конференции специалисты из разных стран обмениваются опытом, представляют результаты своих исследований международному музыкальному сообществу, пианисты — выступают с сольными программами и в составе камерных ансамблей, педагоги — проводят мастер классы. В рамках каждой Конференции действует Молодежная концертная платформа, цель которой — поддержка юных талантов, начинающих свой путь в артистической карьере. В 2020 году конференция успешно прошла в онлайн формате, в 2021 году также планируется дистанционный формат. Доклады участников проходят на английском языке и сохраняются на портале Ассоциации WPTA. Для участия в Международной фортепианной конференции необходимо отправить запрос в Российское представительство Ассоциации — WPTA Russia.

С 2013 года Всемирная ассоциация преподавателей фортепиано проводит ежегодный Международный фортепианный конкурс (WPTA International Piano Competition — IPC), заложивший новый взгляд на процесс голосования

международного жюри: прослушивания проходят в онлайн формате по видеозаписям, а лауреаты конкурса приглашаются для участия в живом концерте и мастер-классах известных профессоров в рамках Всемирной фортепианной конференции (WPC). Миссия конкурса — предоставить молодым исполнителям международную концертную практику и выступление с оркестром. Конкурс входит в Международную ассоциацию фортепианных конкурсов «Alink-Argerich Foundation» и ежегодно собирает большое количество участников в различных возрастных категориях. Подробнее об условиях участия в Международных событиях WPTA можно узнать на официальном сайте Ассоциации WPTA.

Помимо поддержки международных проектов Ассоциации, Российское представительство «WPTA Russia» намерено инициировать новые музыкальные события, с учетом российского культурного и образовательного контекста. Цель Всемирной ассоциации преподавателей фортепиано в России — поддержка лучших педагогических практик, коллегиальный обмен профессиональным опытом, развитие образовательных и просветительских музыкальных программ и проектов в области фортепианной музыки и педагогики, информационное и творческое международное взаимодействие.

ПРЕЗИДЕНТ WPTA RUSSIA – СВЕТЛАНА ЕЛИНА, КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ФОРТЕПИАННЫЙ ПЕДАГОГ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖУРНАЛИСТ:



«**О**бразовательная и творческая деятельность каждого учителя музыки и каждого музыканта нашей страны ценна и важна для развития музыкальной культуры в обществе. Я с оптимизмом смотрю в будущее и одним из самых здоровых и красивых процессов в современном мире считаю объединение людей вокруг общих

созидательных целей. Задача, объединяющая всех музыкантов мира, — нести культуру и красоту. Создание в России объединяющей общественной среды как части мирового музыкального сообщества для академических музыкантов считаю нужным и очень своевременным.

Всемирная ассоциация преподавателей фортепиано WPTA Russia — это профессиональное

сообщество для всех нас, кто любит фортепианное искусство, уважает профессию учителя и служит музыкальному образованию в России и за рубежом. Мы приглашаем к творческому сотрудничеству и интеллектуальному партнерству образовательные и культурные организации. Приглашаем учителей фортепиано музыкальных школ, преподавателей среднего и высшего профессионального звена, а также экспертов в области фортепианного искусства присоединиться к дружественному международному профессиональному сообществу единомышленников, в котором каждый получит возможность проявить себя в международном информационном пространстве. Мы приглашаем энергичных музыкантов, увлеченных педагогов, развивающихся лично и профессионально, стремящихся к новым высотам музыкальной и общественной деятельности и творческому взаимодействию с коллегами и единомышленниками в России и за рубежом. Вместе мы сможем сделать многое.

Стать Членами Всемирной ассоциации WPTA Russia могут преподаватели фортепиано высших учебных заведений, музыкальных училищ и детских музыкальных школ всех городов России и зарубежья, а также преподаватели и эксперты в области фортепианного исполнительского искусства, имеющие профессиональное образование, звание лауреата регионального, национального или международного музыкального конкурсов. Запрос на вступление в Ассоциацию с краткой профессиональной биографией отправляйте по адресу Russia@wpta.info / Подробности — на сайте <http://www.wpta.info/russia/ru>». ■



Ценность представляемой книги определяется, прежде всего, значимостью самой фигуры «главного героя» повествования — крупнейшего отечественного пианиста, дирижера, педагога, общественного деятеля, многолетнего директора Московской консерватории Василия Ильича Сафонова (1852–1918).

Нельзя не отметить, что в последние годы творческая деятельность

выдающегося русского музыканта была прослежена с невиданной доселе подробностью и полнотой. «Виновником» такого невероятного внимания стал **Л. Л. Тумаринсон** — энтузиаст, инициировавший и составивший серию крупных книжных изданий, посвященных Сафонову, куда вошли «Летопись жизни и творчества» (2009, 768 с.), два огромных тома переписки (2011, 760 с.; 2012, 672 с.), сборник новых материалов

и исследований (2017, 703 с.). Эти издания, по высказанному в печати мнению Г. Н. Рождественского, являются образцово выполненными.

Вдобавок к этому благодаря усилиям Тумаринсона были найдены каденции Сафонова к Концерту В.-А. Моцарта d-moll, которые были подготовлены к печати, снабжены сопроводительной статьей и опубликованы издательством «Музыка» (2018). Совсем недавно вследствие инициативы и организационных усилий того же замечательного сафоноведа было осуществлено издание оригинальных фортепианных произведений Сафонова и его транскрипции для фортепиано Антракта из оперы Глинки «Руслан и Людмила» (нотный сборник опубликован в 2021 году Музеем-заповедником С. В. Рахманинова «Ивановка»).

И вот очередное новое детище Тумаринсона — **впервые изданные воспоминания дочери прославленного музыканта, эмигрировавшей из России в 1921 году**. Важность публикации этой книги обусловливается огромной информационной насыщенностью и широтой проблематики, присущих мемуарам Марии Васильевны Сафоновой, написанным в конце 1970-х годов. В них отражены, в частности, родословная семьи, ее бытовой уклад, судьбы ее многочисленных членов, обстоятельства творческого и человеческого общения отца с виднейшими представителями отечественной культуры, разнообразные профессиональные вопросы. Понятно, что особую интонацию жизнеописанию придает ближайшее семейное родство автора воспоминаний «главному персонажу» книги и органичная глубинная вписанность создателя мемуаров во всю духовную атмосферу того времени.

Конечно, в книге содержится очень много информации о крупнейших пианистах, дирижерах, вокалистах, композиторах того времени,

с которыми сотрудничал Сафонов. Немало интересных сведений о лучших учениках мастера — Иосифе и Розине Левиных, Юлии Исерлисе, Елене Бекман-Щербине, Матвее Пресмане, Александре Скрябине. Один из разделов посвящен известной сафоновской «Новой формуле».

Есть в свидетельствах дочери новые **любопытные подробности творческой биографии отца**. К примеру, раньше нередко вызывало вопросы то, что Сафонов проучился в Петербургской консерватории всего полгода и после только шести месяцев учебы закончил ее по инициативе своего педагога Луи Брассена (его Василий Ильич ставил выше всех своих учителей и ценил до конца жизни). В свое время автор этих строк высказал предположение, что Сафонов начал брать уроки у Брассена еще до поступления в консерваторию, иначе «знаменитый мэтр вряд ли взял бы в свой профессорский класс нигде до этого официально не учившегося и совершенно незнакомого ему ученика»¹. Эту гипотезу подтверждают слова из воспоминаний Марии Сафоновой: «Осенью 1879 года отец поступил в Санкт-Петербургскую консерваторию в класс специального фортепиано Луи Брассена, у которого он ранее занимался в Бельгии».

Для пианистов первостепенно интересными и важными будут, конечно, страницы книги, где описываются **особенности исполнительского и педагогического искусства Сафонова**. Здесь надо сказать, что сама Мария Васильевна Сафонова (1897–1989) была концертирующей пианисткой и педагогом. Фортепианное образование она получила под руководством своего отца. Об уровне ее игры говорит

¹ Меркулов А. М. Каденции Сафонова к Концерту d-moll в контексте фортепианного искусства второй половины XIX века. Сопроводительная статья. См. в изд.: Сафонов В. Две каденции к концерту В. А. Моцарта d-moll KV 466 для фортепиано с оркестром / Подготовлено к изданию А. Меркуловым / С приложением рукописи. М.: Музыка, с. 10–11.

то, что, она неоднократно давала сольные концерты в Карнеги-холле. В книге воспроизведены афиши и программки этих выступлений в Нью-Йорке, где Мария Сафонова проживала до конца своих дней.

(Нельзя не отметить, что в конце 1940-х годов Мария Сафонова серьезно увлеклась живописью и неоднократно принимала участие в выставках. Ее работы не раз были отмечены призами Национальной ассоциации художеств. Она была членом Американской профессиональной художественной лиги и Национального художественного клуба. Ею в 1980-х годах были организованы собственные персональные выставки. Известны портреты ее работы Эйтора Вила-Лобоса и Вэна Клайберна.)

В репертуар Сафоновой-пианистки входили Токката и фуга d-moll Баха (в обработке Брассена), сонаты Скарлатти, Рондо D-dur Моцарта, сонаты Бетховена (в том числе Седьмая), Симфонические этюды Шумана, Фантазия, ноктюрны и этюды Шопена, Этюды по Паганини Листа, *Retour mobile* Вебера (в обработке Брамса). Пианистка пропагандировала в концертах множество сочинений русских композиторов — Чайковского, Мусоргского, Рубинштейна, Скрябина, Глазунова, Ляпунова. Свои выступления Мария Сафонова обычно эффектно заканчивала виртуозными транскрипциями Чайковского–Листа («Полонез» из оперы «Евгений Онегин») и Чайковского–Пабста («Парафраз» на темы из той же оперы). Кстати сказать, так же устраивал окончания своих программ Сергей Рахманинов. В духе времени пианистка любила выступать с фортепианными обработками — такими, как (помимо названных) Шопен–Годовский (этюды), Вагнер–Лист («Песня прях» из оперы «Летучий голландец»),



Мария Сафонова. Жизнеописание Василия Сафонова, составленное его дочерью.
Ред. Л. Л. Тумаринсон.
М.; СПб.: Петроглив, Центр гуманитарных инициатив, 2021. 432 с.
(серия «Письмена времени»).

Римский-Корсаков–Ширмер «Полет Шмеля») и др.

Учитывая, что автор воспоминаний была пианистом-педагогом столь высокого класса, учившимся у В. И. Сафонова и удостоившимся его похвалы, с особым интересом читаются страницы, рассказывающие **о занятиях с отцом**. Как указывала дочь, «его уроки игры на фортепиано были откровением для меня». И продолжала: «Иногда, когда я считала, что достаточно хорошо подготовлена, во время урока оказывалось, что я едва „царапнула поверхность“». «Достижение предельной легкости в исполнении было одной из целей Сафонова, — указывала дочь, подтверждая слова Бекман-Щербины, — он говорил: „Надо трудные вещи играть с такой легкостью, чтобы каждый осел думать, что может сделать то же самое“».



На конкретных примерах Мария показывает, как Василий Ильич пояснял ученику содержание исполняемого произведения, предлагая образные характеристики, как он работал над педализацией, над темповой стороной исполнения, над техническими трудностями. Мы впервые и с неожиданностью узнаем, что он, как пианист романтического толка, весьма спокойно относился к изменениям авторского нотного текста. Так, в середине шумановской Новеллеты E-dur op. 21 № 7, идущей в A-dur, Сафонов предложил в 8-м такте играть на доминантовой гармонии не *h* (как у Шумана), а *his*. Или, он удваивал фигурации в левой руке Прелюдии Шопена G-dur op. 28 № 3 перед вступлением мелодии в правой:

«Динамическое нарастание к середине этого фрагмента оживляло его».

Но не будем пересказывать рекомендации знаменитого музыканта, в первый раз приводимые в воспоминаниях дочери и потому дотоле совершенно неизвестные. Надо сказать, что вообще все «Жизнеописание Василия Сафонова» выходит не просто впервые в России, но впервые в мире. Написанное по-английски, оно не привлекло в годы своего создания американских издателей и только в наши дни, переведенное на русский язык протоиереем **Евгением Саранчей**, оно наконец-то вышло в свет на родине автора и героя повествования.

Добавим, что ценность описанию концертной деятельности В. И. Сафонова придают публикуемые

в книге (тоже нередко впервые) отклики в российской и зарубежной печати на его многочисленные выступления. Немаловажны и свидетельства учеников, коллег и друзей Сафонова, также зафиксированные (и также чаще всего впервые) в данных воспоминаниях.

Материал книги удачно структурирован: он разбит на множество небольших главок (всего их 47), каждая из которых имеет свой заголовок.

Основной текст книги обособленно дополнен очерком М. В. Сафоновой «Мой отец — Василий Сафонов» созданным в 1930-е годы, воспоминаниями «Дом, семья, детство» ее сестры Анны Васильевны (в замужестве — Книпер) и очерком «Три сестры» кисловодского краеведа Б. М. Розенфельда.

Все материалы книги подробно и на высоком научном уровне прокомментированы Л. Л. Тумаринсоном. Ему же принадлежит обстоятельное предисловие.

Обилие иллюстраций, безусловно, украшает издание и делает его еще более привлекательным.

Нет сомнений, что предложенная вниманию читателя книга будет востребована и широким кругом любителей музыки (а также всеми, кто интересуется отечественной историей), и обширным профессиональным музыкальным сообществом. ■



Александр МЕРКУЛОВ

Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Автор монографий «Каденция солиста» и «Сюитные циклы Шумана», а также свыше 200 публикаций.

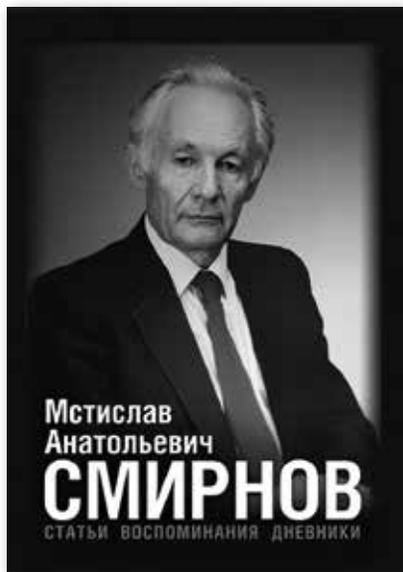


Стремительно отходит прошлый век, и то, что было в нем, все более похоже на легендарный шум. Свидетельства о прошлом предстают значительней, чем представлялись прежде, но ценность правды на весах души уравновесят слава и любовь...

Автору настоящей рецензии не привелось встретиться с М. А. Смирновым иначе как в коридорах консерватории; всего один (и не самый удачный) выпал случай слушать его речь на публике. Однако — это пожалуй главное — по прочтении книги возникло удивительное чувство причастности к тому, чем являлся М. А. Смирнов для искусства, науки и консерваторской жизни, а также искреннее сожаление о том, что так, в сущности, недолго он *был*; что так давно его нет. Не всякий раз мемориальное издание производит столь глубокое впечатление и не каждая подобная книга читается насквозь, как роман. Сливающая воедино драмы бытия и комедии быта, местами трудная для постижения (кое-где даже по необходимости скучноватая), воздушная громада его гармонична и пропорциональна.

Колоссальный объем воздвигаемой конструкции выдвигал перед составителями сложные задачи и можно с уверенностью заявить об оптимальном их разрешении. Очевидно, что не раз и не два собирался и рассыпался «пазл» многочисленных разнородных текстов, в конце концов сложившийся в уникально-кристаллическую систему. Всякому элементу найдено прочное, устойчивое положение, а итоговая композиция выглядит самостоятельным произведением искусства, имеющим право быть судимым по закону, им самим для себя установленному.

Коллекция текстов выстроена по законам торжественной церемонии во славу пианиста, педагога, мыслителя. Патетической увертюрой звучит подборка юбилейных панегириков, посвящавшихся М. А. Смирнову в разные годы. «Официальную часть» составили развернутые **выступления, статьи, рецензии коллег**. Следующий



Мстислав Анатольевич Смирнов: Статьи. Воспоминания. Дневники.
Редакторы-составители:
канд. иск., проф.
А. М. Меркулов, канд. иск. В. Н. Никитина.
Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. 608 с. Тираж 200 экз.

раздел, «Учитель, коллега, друг» — настоящая жемчужина, превосходящая по значению масштаб конкретного издания. Высказывания,

собранные здесь, составляют групповой портрет консерватории (или шире — отечественной музыкальной культуры?) «эпохи Смирнова». Интонации едва ли не важнее предмета разговора, хотя удивительным образом каждому говорившему удавалось внести в копилку коллективных мемуаров свое, неповторимое даже при описании одних и тех же событий.

Интермеццо «О родном человеке» естественным образом продлевает мелодию предыдущего раздела и заставляет с особым интересом взглянуть на иллюстрации, любовно подобранные и размещенные на вклейках. Чудесная семья, прекрасные лица консерваторцев и целая эпоха на заднем плане. Эпоха, увы, навсегда отошедшая, непреодолимость ностальгии мы будем ощущать далее постоянно.

Вторую половину, точнее две трети объема издания занимает **собственное слово М. А. Смирнова**, публичное и частное, печатное и письменное (перед глазами читателя сверкнет цветная иллюстрация, факсимиле мелкого почеркового орнамента, вольно разбросанного по рукописным листочкам). Вторая кульминация книги — «Из дневников и записных тетрадей» — отчасти дублирует содержание разделов, прочитанных ранее: часть набросков

явно использована М. А. Смирновым при подготовке текстов к публикациям. В то же время безусловно верна стратегия составителей, не «проредивших» этот сокровенный уголок личного архива. Раздел играет роль эпилога книги, прямая речь главного героя приобретает здесь порою обжигающую откровенность, шершавую резкость памфлета. Читатель, пройдя путь последовательного чтения, сталкивается с «внутренним космосом», свободным от внешних нормативов и ограничений, правил моды и светских приличий. Из наиболее запоминающегося — афоризм, внесенный в памятную тетрадь незадолго до кончины: «*А может, надо быть белой вороной среди черных галок и ястребов?*» и, конечно, exordio последней дневниковой записи: «*Музыка — как вера в Бога...*». Горестный, но просветленный финальный каданс.

Завершить хотелось бы самыми горячими поздравлениями составителям, наследникам М. А. Смирнова и нам всем, заставшим и не заставшим его, представшего таким живым в комплексе собственных и чужих свидетельств. ■

Александр НАУМОВ
 Кандидат искусствоведения, доцент
 кафедры истории русской музыки
 Московской консерватории

С именем Мстислава Смирнова (1924–2000) теснейшим образом связана история Московской консерватории второй половины XX века — периода высшего расцвета деятельности этого прославленного учебного заведения. М. А. Смирнов оставил яркий след в отечественной музыкальной культуре как выдающийся пианист-педагог, ученый, организатор музыкальной науки, музыкальный

писатель. Человек редкого обаяния, острого ума, широчайшей музыкальной и общегуманитарной эрудиции, Мстислав Смирнов на протяжении 45 лет был одной из центральных фигур Московской консерватории, определявших *modus vivendi* вуза, игравшего ключевую роль в музыкальной жизни огромной страны.

М. А. Смирнов происходил из семьи известного ученого, автора фундаментальных исследований

в области психологии, руководителя Института психологии АПН РСФСР (ныне Психологический институт РАО) Анатолия Александровича Смирнова. Закончив в 1950 году фортепианный факультет консерватории по классу В. В. Нечаева, М. А. Смирнов начал педагогическую и концертмейстерскую работу в Московском государственном музыкальном училище им. М. М. Ипполитова-Иванова. В 1952–56 годах совершенствовался в исполнительской аспирантуре

у Г. Г. Нейгауза (а также брал уроки у В. В. Софроницкого) и в музыковедческой — по истории и теории пианизма — у А. А. Николаева. В консерватории проф. М. А. Смирнов преподавал с 1955 до 2000. 37 лет он заведовал кафедрой концертмейстерского мастерства, в течение пяти лет возглавлял, будучи деканом, фортепианный факультет, а с 1972 по 1985 был проректором по научной работе. Его научная деятельность увенчана учеными званиями кандидата и доктора искусствоведения, участием в различных международных, всесоюзных и российских научных конференциях, многие из которых он сам организовывал. Опубликованные им труды «Фортепианное творчество А. Дворжака», «Фортепианные произведения композиторов „Могучей кучки“», «Русская фортепианная музыка: черты своеобразия»

и «Эмоциональный мир музыки» оставили заметный след в истории отечественного музыкознания. В сфере его обширной деятельности, помимо работы в консерватории, входили выступления с докладами и лекциями на научных конференциях и симпозиумах, в том числе зарубежных (Италия, Германия, Польша, Чехословакия и др.), фортепианные мастер-классы (Малайзия, Тайвань), радиопередачи об отечественных пианистах, участие в работе жюри целого ряда фортепианных конкурсов...

На протяжении всей жизни он занимался сочинением музыки, но считал это делом глубоко личным, немышляя о пропаганде собственных произведений и публичном признании этой на самом деле серьезнейшей работы. Его перу принадлежат произведения, относимые к жанрам,

с которыми он непосредственно имел дело в своей педагогической и исполнительской деятельности. Смирнов-пианист не мог не обращаться к жанру фортепианной миниатюры; Смирнов-концертмейстер обращается к вокальной лирике, к жанру романса и произведениям поэмого жанра для голоса и фортепиано. Стилистика его композиций целиком в русле продолженной традиции. И вокальные и фортепианные сочинения Мстислава Смирнова отличаются высоким профессионализмом и искренностью высказывания. Его вокальная лирика может стать естественной принадлежностью камерных концертных программ, а фортепианные пьесы — войти в учебный репертуар разного уровня. В ближайшее время избранные сочинения М. Смирнова будут опубликованы издательством «ДЕКА-ВС». ■

Полнее и тщательнее сделать такую книгу невозможно. Что возможно, так это позавидовать человеку, заслужившему ее.

Главный специалист-музыковед Мариинского театра, профессор Санкт-Петербургской консерватории Леонид Гаккель

Я высоко оцениваю эту книгу. Считаю ее выход весьма своевременным.

Народный артист России, профессор Московской консерватории Михаил Воскресенский

По-моему, книга о М. А. Смирнове получилась замечательной. Низкий поклон ее создателям за эту работу от меня и как ученика, бесконечно благодарно Учителю, и как независимого читателя

Народный артист РФ, проф. РАМ им. Гнесиных Юрий Розум

Книгу получила, в восторге от объема, содержания, качества печати и прекрасных иллюстраций.

Многогранный портрет большого художника, музыканта, организатора, педагога и еще, еще, еще... С удовольствием читаю и узнаю много нового об этом удивительном человеке. Здорово, что в это непростое время удалось ее выпустить.

Софья Карпова, Санкт-Петербург

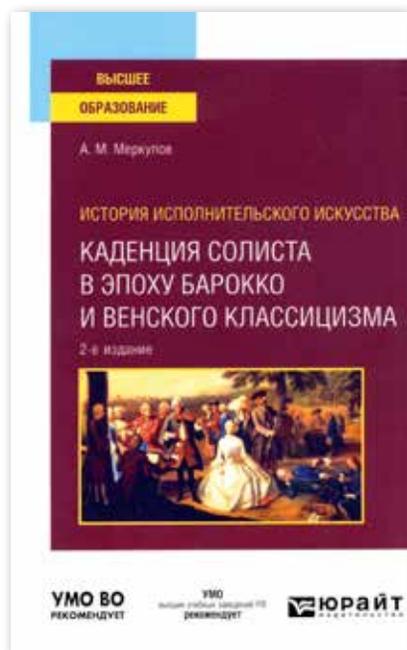
Эта великолепная книга — настоящий нерукотворный памятник Мстиславу Анатольевичу. Издание такой книги делает честь Московской консерватории.

Народный артист Беларуси, профессор Белорусской Академии музыки Игорь Оловников

Уважаемый Александр Михайлович, большое человеческое СПАСИБО!

По-моему, это выдающаяся книга, прекрасно, к тому же, изданная! И превосходная Ваша работа как автора-составителя!

Заслуженный артист Украины, доцент Харьковского Национального университета музыки Сергей Юшкевич



Александр Меркулов.
Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. Учебное пособие для вузов. Второе издание. М., «Юрайт», 2020.

Первое издание было осуществлено в 2014 году и быстро разошлось; Приведем фрагмент рецензии обозревателя «PianoФорум» Михаила Сегельмана (№ 2, 2014):

«Трудно поверить, что до Александра Меркулова ни один русскоязычный автор не заинтересовался данной темой. И это еще полбеды: со школьно-училищных времен многие музыканты вынесли весьма наивные и приблизительные представления о предмете: например, что каденция к собственному концерту появилась у позднего Моцарта или даже Бетховена, — а ведь это произошло, как минимум, столетием раньше. В книге воссоздается подлинная история каденции в XVIII — первой трети XIX веков. На помощь русскому музыковеду приходят западные коллеги: А. М. Меркулов

обильно цитирует первоисточники — от трактатов барочной эпохи до исследований, статей и высказываний современных музыковедов и исполнителей.

В первой главе («Место и роль каденций в музыкальной культуре эпохи») каденция рассматривается, прежде всего, как эстетический феномен. Важнейший штрих: в начале работы приводятся многочисленные термины и слова, которыми обозначалась каденция в разных европейских языках. Среди них — французское словосочетание Point d'Orgue, другое значение которого — «органный пункт». «Не зная, что под Point d'Orgue подразумевается не только собственно „органный пункт“, но и „каденция солиста“, читатель едва ли поймет смысл следующего фрагмента из книги Стендаля „Жизнь Россини“ (1823), изданной на русский язык без необходимого комментария: „Россини дошел до того, что певцы теперь не имеют уже возможности даже сочинить органный пункт (правильнее перевести в данном случае — „сочинить каденцию солиста“ — А.М.); почти каждый раз они видят, что Россини украсил его („сочинил ее“). В этой главе читатель узнает о взглядах на каденцию и даже станет свидетелем ожесточенных споров эпохи барокко.

Следующие главы посвящены конкретным аспектам каденции: их классификации (подробно рассмотрены пассажные, мотивные, тематические каденции; отдельный раздел — о так называемых «каденциях-ферматах»); их протяженности, важнейшим характеристикам и свойствам.

Последняя, шестая глава книги («Методические аспекты подготовки каденции») органично продолжает «исторические» разделы. Речь идет об интересном феномене современного исполнительства. Многие исследователи отмечают

бум транскрипции (особенно фортепианной) в наши дни. Сочинение каденций к «старым» (в широком смысле) концертам стало таким же повальным увлечением; к счастью, оно охватило, не только весьма посредственных музыкантов, но и великих артистов. Исследуя разнообразный опыт XX–XXI веков, Александр Меркулов дает практические советы молодым исполнителям и, более того, выдвигает (по-моему, вполне обоснованно!) идею семинаров и даже специализированных курсов каденции, которые, по его мнению, должны стать частью вузовского учебного плана. (...)

Александр Меркулов оперирует огромным массивом музыкальных сочинений — от арий до произведений концертного плана под разными названиями. В исторических главах внимание уделено как клавирному (фортепианному), так и струнному, духовому, вокальному исполнительству. В развитие книги ее фортепианная составляющая становится все более важной, а в последней главе — подавляющей. Это вполне естественно: уже несколько десятилетий основным вектором исследований профессора Меркулова является именно фортепиано.

Не только композиторское, но и музыковедческое творчество наших дней испытывает сильное влияние пост-пост (и так далее)-модернизма. Многие статьи, диссертации и книги не очень интересны даже их авторам. Книга Александра Меркулова убедительно доказывает, что новые, оригинальные и по-настоящему интересные темы, неисследованные пласты — совсем рядом, буквально на поверхности, и когда к ним прикасается талантливый и увлеченный человек, обогащается и музыковедение, и исполнительство.

Новое издание по сравнению с предыдущим (160 страниц) увеличено на 40. В начальных



исторических главах («Место и роль каденций в музыкальной культуре эпохи», «Каденции пассажные, мотивные, тематические», «Размеры каденции», «Импровизационность и другие свойства каденции», «Каденции-ферматы») добавлений немало. Значительному расширению подверглась развернутая заключительная часть книги, озаглавленная «Методические аспекты подготовки каденции». Здесь автор, с одной стороны, знакомит читателя с множеством самых разнообразных подходов исполнителей, композиторов и педагогов конца XIX — начала XXI века к созданию собственной каденции, прослеживает их взгляды на проблему современной каденции к старинному концерту.

Мнения целого ряда выдающихся музыкантов, изложенные в первом издании, дополнены во втором взглядами Леопольда Годовского, Бруно Вальтера, Вильгельма Кемпфа, Гленна Гульда, Марии Юдиной, Святослава Рихтера, Романа Леденева, Гидона Кремера, Михаила Плетнева, Максима Венгерова, Джошуа Белла. Автор книги освещает также опыт решения вопроса каденции, в частности, Андрашем Шиффом, Сергеем Бабаяном, Чо Сон Чжином, Мао Фудзитой, Екатериной Мечетиной,

Басинией Шульман... В поле его зрения попадают даже каденции совсем юных музыкантов, включая студента первого курса Московской консерватории Евгения Ивашко и 9-летнего вундеркинда Елисея Мысина. Специальное внимание уделено размышлениям на данную тему профессора Б. Бородина.

А. М. Меркулов не просто освещает различные стилистические и композиционные подходы (хотя это само по себе интересно и поучительно). Он помещает их в ситуацию сопоставления с выявленными им общими основополагающими требованиями, целями, идеями, которые в эпоху барокко и венского классицизма ставились перед артистом: удивить слушателя напоследок, максимально усилить в каденции эмоциональное впечатление от произведения, раскрыть собственное видение содержания музыки, показать виртуозность владения своим инструментом, создать впечатление импровизационности высказывания, проявить в полной мере изобретательность фантазии и творческое начало.

Над мозаикой представленных в книге мнений парит острая, но весьма аргументированная полемика автора с Паулем

Бадурой-Скодой (и его сторонниками), жестко придерживающимся требования сугубо стилизованной архаизирующей каденции и отказывающим в праве на существование любых «расстилизованных», осовременяющих каденций, даже таких, как каденции Бетховена, Брамса, Бриттена. Автор так же настоятельно предостерегает исполнителей от использования любой известной заигранной каденции...

В конце нового издания своей книги А. М. Меркулов приводит горькое высказывание Григория Соколова: *«По существу, сегодня утрачено свободное отношение к тексту. В итоге мы приходим к плачевным результатам. Я имею в виду, например, беспомощность человека перед каденцией, которую он, по идее, должен сам написать. Однажды на консерваторском коллоквиуме я задал студенту такой вопрос: „Представьте себе, вы играете концерт Моцарта, а каденции нет, что вы будете делать?“ И человек оказался в тупике. Я, говорит, буду искать каденцию. То есть на волну собственного творчества мозг просто не настроен. Абсолютно перевернутое сознание. Напиши сам, ты обязан, это будет твоя каденция».*

Всячески помочь осуществлению столь злостного призыва и призвана представленная книга.

NB. Книга имеет два грифа: Рекомендовано УМО вузов РФ по образованию в области музыкального искусства и Рекомендовано УМО вузов РФ для обучения по гуманитарным направлениям. ■

«Талантливая, обстоятельная, глубокая книга, затрагивающая важную, но редко касаемую музыковедением тему каденций в сольных инструментальных концертах прошлого. Думаю, что любителям музыки и музыкантам будет полезно внимательно изучить книгу А. Меркулова».

Родион ЩЕДРИН

Неизвестный Василий Сафонов

Музей-заповедник С.В. Рахманинова «Ивановка» представляет первую публикацию фортепианных сочинений Василия Ильича Сафонова (1852–1918) и его переложения для фортепиано Антракта к IV действию «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки.

Эти опусы знакомят нас с новыми гранями таланта Сафонова, представляя его как композитора и транскриптора. Интересны они также возможностью погружения в культурный контекст эпохи и расширения современных представлений о ее интонационном словаре и жанровых приоритетах в области фортепианного творчества.

Все включенные в сборник оригинальные сочинения Сафонова относятся к 1870-м годам (март 1872 — май 1879), то есть к доконсерваторскому периоду его биографии¹ — времени, когда молодой служащий канцелярии Кабинета министров занимался у выдающихся пианистов — Т. Лешетицкого и Л. Брассена, мечтая связать свою дальнейшую жизнь с профессией музыканта.

Фактически в тот же период Василий Ильич брал частные уроки по теории композиции: осенью 1877 года — у теоретика и, в недалеком будущем, дирижера К. К. Зике, а с конца 1877-го по май 1878 года — у его учителя Н. И. Зарембы, ученика знаменитого немецкого теоретика А. Б. Маркса и первого в истории российского

консерваторского образования профессора теории музыки.

В архиве Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства хранится тетрадь Сафонова «Формы», в которой он конспектировал лекции Зарембы и выполнял его задания по прописыванию упражнений в изучаемых музыкальных формах. Ряд таких задач — не что иное как законченные пьесы, профессионально выполненные и достойные включения в педагогический или концертный репертуар. По этой причине составители сочли необходимым включить их в сборник.

Не забудем и тот факт, что в апреле 1879 года Сафонов завершает сочинение каденций к фортепианному концерту Моцарта d-moll KV 466, которые опубликовавший их исследователь, профессор Александр Меркулов характеризует как «ярко романтические по музыкальному языку и пианистическим приемам»². И это опять-таки — еще до обучения в консерватории.

Совокупность изложенных фактов позволяет нам присоединиться к мнению А. М. Меркулова о том, что к концу 1870-х годов «Сафонов хотя и находился только в самом начале своей музыкантской карьеры, но в то же время представлял собой в пианистическом отношении достаточно серьезно и разнообразно образованного человека».

¹ В. И. Сафонов обучался в Санкт-Петербургской консерватории в 1879/1880 учебном году.
² Меркулов А. М. Каденции Сафонова к концерту d-moll Моцарта в контексте фортепианного искусства второй половины XIX века // Сафонов В. Две каденции к концерту В. А. Моцарта d-moll KV 466 для фортепиано с оркестром. М.: Музыка, 2018. С. 20.



Сборник открывается пьесами, которые Василий Ильич счел законченными музыкальными произведениями, дав им названия. Они расположены в хронологическом порядке, согласно зафиксированной Сафоновым в рукописях датировке: «Романс» B-dur (29 апреля 1872), «Марш» D-dur (2 марта 1878), «Листок из альбома» A-dur (8 марта 1878), «Фуга № 1 fis-moll (18/30 мая 1879).

Второй ряд образуют **четыре ученических упражнения из тетради «Формы»**. Они не имеют каких-либо жанровых или программных названий. В данном издании упражнения обозначены в соответствии с изучаемой теоретической темой курса Зарембы и конкретизированы темповыми указаниями.

Завершает сборник фортепианное переложение **Антракта**

к IV действию оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки.

По содержанию сочинения можно разделить на **три группы**: лирические пьесы («Романс», «Листок из альбома», *Sostenuto*, *Andante commodo* и *Presto*); полифонические сочинения (*Andante mesto* и Фуга); марши (Марш из тетради «Формы» и переложение глинкинского Антракта с ремаркой *Marcia*).

Лирические пьесы составляют большинство. Тому есть несколько причин. Прежде всего, это безусловная лирическая составляющая музыкального романтизма — направления, господствовавшего в XIX веке в культуре Европы и России. На жанрах лирической музыки Шумана, Мендельсона, Листа, Шопена, Антона Рубинштейна учились и вырастали российские пианисты, и Сафонов не являлся здесь исключением. Анализируя его каденции к Концерту Моцарта *d-moll*, А. М. Меркулов пишет: «...*Можно предположительно выявить круг авторов, произведения которых изучались молодым пианистом. Это, конечно, сочинения Шопена (в первую очередь, ноктюрны) и Листа (лирические пьесы и этюды)*». Далее исследователь упоминает Мендельсона, Рубинштейна и Брассена, передавшего своему ученику секреты камерного и концертного пианизма. Подчеркивая, что Сафонов «весьма ценил советы своего консерваторского профессора», Меркулов приводит следующее высказывание Ю. Д. Энгеля: «*Отличительными достоинствами Сафонова-пианиста, помимо общей музыкальной тонкости, были ласкающе-мягкое туше и бисерное legato — качества, особенно ценные в камерной музыке. Тайну этого очаровательного туше Сафонов, несомненно, в известной степени унаследовал от Брассена, привлекавшего в свое время тем же*». Вместе с тем, ученик, особенно в первые

годы общения, учился у Брассена — автора популярных в то время концертных обработок — и броским приемам романтического виртуозного искусства.

Сказанное А. М. Меркуловым о сафоновских каденциях к Концерту Моцарта верно и для сочинений настоящего издания — с той лишь оговоркой, что в сборнике представлены малые формы. Поэтому, в аспекте выявления влияний на формирование стиля камерных фортепианных сочинений Сафонова, необходимо иметь в виду чрезвычайно востребованную салонную практику фортепианного исполнительства.

Полифонические сочинения Сафонова, представленные в сборнике, — это, с одной стороны, также возможное влияние репертуара «нового салонного направления», в который, начиная с 1880-х годов, активно вводятся полифонические пьесы и циклы, с другой — результат последовательного освоения Сафоновым курса форм Н. И. Зарембы.

Учебные полифонические работы Василия Ильича ориентированы на стилистику Баха и отличаются высоким качеством тематической работы и имитационной техники. Последнее подтверждает задача *Andante mesto*, выполненная в процессе многоэтапного изучения темы «Фигурация хораля». На хорал в барформе «*Christ lag in Todesbanden*» («Христос лежал в оковах смерти») он моделирует типичную большую хоральную обработку, руководствуясь принципом комментирования хораля, а тема выведена путем варьирования и ритмического уменьшения первой фразы хораля. Учитывая заложенный в хорале образ и наблюдая динамизм развертывания ткани *Andante mesto*, мы вправе говорить о наличии в этом ученическом опусе интонационной и фактурной драматургии.

Четырехголосная Фуга № 1 *fis-moll* в первоначальном варианте была выполнена в тетради «Формы» при освоении темы «Фуга». Однако на том же листе тетради, под датой 23.V.1878, осталась и еще одна запись: «Это был последний урок перед ударом». Пролитнув ряд страниц, мы прочтем: «В воскресенье, 4 июня, около полуночи (в ночь с субботы), с Николаем Ивановичем Зарембою сделался удар. Параличом отняло правую половину тела и язык». И далее — слова из Библии (Книга Иова, XXIII): «Вот, я иду вперед, и нет его, назад, и не нахожу его. Бог расслабил сердце мое, и Вседержитель устранил меня». Сафонов вернется к этой работе уже после смерти Н. И. Зарембы в мае 1879 года, учтет его правки и воздаст дань памяти дорогому учителю Фугой, практически безупречной по форме, соблюдению правил и содержательной глубине.

Марши как разновидность программной фортепианной миниатюры вновь возвращают нас в салоны — сочинения такого рода, по наблюдению Е. М. Шабшаевич, появились еще в 1812 году и, как правило, создавались «на случай»³. Случаи объединялись сходной военно-патриотической (неважно, триумфальной или траурной) и церемониальной тематикой, следствием чего стало появление своеобразного маршевого «стандарта» в характере тематизма, пианистической технике, тональной семантике и форме — сложной трехчастной форме с трио как наиболее употребительной. Бравурный Марш *D-dur*, выполненный Василием Ильичом под руководством Зарембы, — типичный тому пример.

Фортепианные марши нередко звучали и в концертных залах. Для этих больших пространств

³ Шабшаевич Е. М. Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX века. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014.

были активно востребованы переложения и обработки маршей из опер и балетов — в силу своей изначальной оркестральности и программности. Они составили в XIX веке отдельную группу концертных жанров. В их ряду и выполненное Сафоновым фортепианное переложение Антракта к IV действию оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила».

Явственно просматриваются некоторые источники влияния на формирование позиций Сафонова-транскриптора. Прежде всего, это подчиненные стихии пианизма концертные переложения и обработки Ференца Листа. «Листовские „уроки“, преподанные самим автором в 1840-х годах и усвоенные отечественными композиторами впоследствии», — пишет Е. М. Шабшаевич, — *включали не только жанр оперной фантазии, то есть обработки, но и транскрипции в узком смысле этого слова, то есть переложения*.

Другим источником возможного влияния на Сафонова могут быть названы опыты обращения к оперному творчеству Глинки известных транскрипторов-предшественников. Так, в 1850–60-х годах в русских столицах появились различные в жанровом отношении сочинения на темы «Жизни за царя» Э. О. Вивьена, А. А. Оппеля, обработки терцета «Не томи, родимый» А. Л. Гурилева, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, Т. Делера. Сафонов мог слышать их в концертах и знакомиться с нотами.

Образцами для переложения Антракта могли служить Сафонову также фортепианные переложения Луи Брассена: учителю Василия Ильича принадлежат транскрипции ряда отрывков из вагнеровского «Кольца нибелунга», среди которых особой популярностью пользовалась фортепианная версия «Заклинания огня». Упомянем еще один важный факт: Брассен был

активным популяризатором Листа, что с большой вероятностью также должно было отразиться на взглядах его ученика.

По историческому контексту и по характеру переложения Антракта Глинки мы можем констатировать факт следования Сафонова по пути листовской «иллюстрации». С одной стороны, это строгое переложение с максимальным сохранением тематического материала и структуры вплоть до сохранения числа тактов оригинала. С другой — обновленное и художественно самостоятельное концертное произведение. В Антракте задействованы характерные приемы виртуозного пианизма: октавная и аккордовая техника, широчайший охват регистров (от контроктавы до четвертой), квази-глицсандо.

По мнению А. М. Меркулова, фортепианный Антракт — это своего рода **эюд на октавное *martellato*** — прием, весьма характерный для романтического пианизма. В разных модификациях (включая использование октав) он присутствует и в описанной Меркуловым каденции Сафонова к первой части Концерта d-moll Моцарта, датированной 1879 годом, что может косвенно указывать на близость по времени создания переложения и каденций. Вообще, прием *martellato* — сильнодействующее пианистическое выразительное средство, совершенно не свойственное стилю обычных переложений и, тем более, клавиров.

Но дело, конечно, не только в чисто технической задаче. В образно-смысловом отношении использование приема *martellato* (вкупе с исполнительским указанием автора обработки *marcatissimo*) удивительно точно и впечатляюще зримо рисуют черты злого волшебника Черномора и всю угрожающе-тревожную, зловещую атмосферу садов Черномора. Неизбежно

возникающие здесь у пианиста при исполнении резкие и повелительные жесты подчеркивают характер разгневанного и коварного героя.

Отмеченные особенности придают переложению Сафонова характер ярко выраженной концертной обработки, хотя и небольшой по размерам и не слишком трудной, учитывая современные требования к виртуозным достижениям исполнителя.

Полезно было бы рассмотреть публикуемые фортепианные опысы Сафонова как единое целое — в их стилистике прослушивается время: эпоха салонов и концертных залов, романтически выразительных музыкальных высказываний рядом с интонационными клише, стандартов музыкальных форм и жанров. Иными словами, все представленные сочинения — это продукт своей эпохи и, одновременно, обнаруженный в музейных запасниках «неизвестный портрет» замечательного музыканта. Составители надеются, что фортепианное творчество Василия Ильича Сафонова времен его творческого становления вызовет интерес как у исполнителей, так и у исследователей истории русской музыки, а значит, обогатит исполнительскую практику и войдет в научный обиход современного исторического музыкознания. ■



Елена ПОЛОЦКАЯ,
доктор искусствоведения,
профессор, проректор по научной
работе Уральской консерватории

АНТРАКТ К IV ДЕЙСТВИЮ ОПЕРЫ «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

Переложение В. Сафонова

М. Глинка

Marcia. Allegro risoluto

ff

marcatisimo

Pd

sfz

sfz

3

6

9

12

7

Musical score for measures 12-14. The piece is in a minor key (three flats). Measure 12 features a 7th chord. The right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

15

dolce

Musical score for measures 15-17. The tempo and dynamics are marked *dolce*. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with chords and moving lines.

18

Musical score for measures 18-20. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a more active accompaniment with chords and moving lines.

21

f

Musical score for measures 21-23. The dynamics are marked *f*. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a more active accompaniment with chords and moving lines.

24

Musical score for measures 24-26. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 24 features a piano introduction with a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. Measures 25 and 26 show a more active texture with eighth and sixteenth notes in both hands. A *Ped.* marking is present at the end of measure 26.

27

Musical score for measures 27-29. Measure 27 begins with a *ff* dynamic marking. The texture is dense with many beamed notes. A *marcatissimo* marking is placed below the first measure of this system. A *Ped.* marking is present below the second measure. Asterisks (*) are placed below the first and last measures of this system.

30

Musical score for measures 30-32. Measure 30 features a *sfz* dynamic marking. The texture continues with dense, beamed notes in both hands. A *Ped.* marking is present below the second measure of this system.

33

Musical score for measures 33-35. Measure 33 features a *sfz* dynamic marking. The texture continues with dense, beamed notes in both hands. A *Ped.* marking is present below the second measure of this system.

36

8va

7

sfz

sfz

38

8va

7

sfz

pesante

p

41

7

dim. **pp** dolce

45

7

p

48

dolce

This system contains measures 48 through 51. The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature. It features a delicate texture with a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The word *dolce* is written above the first measure. Dashed lines connect notes between the two staves, indicating phrasing or articulation. The system ends with a repeat sign.

52

p

Ped. * *Ped.* *

This system contains measures 52 through 54. The music continues with a similar texture. The dynamic marking *p* (piano) is present. Pedal points are indicated by *Ped.* and an asterisk (*) below the bass staff in measures 52 and 54. The system ends with a repeat sign.

55

legatissimo

pp

This system contains measures 55 through 58. The music is characterized by a very smooth, legato texture. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present. The word *legatissimo* is written above the right-hand staff. The system ends with a repeat sign.

59

ff

Ped. *

This system contains measures 59 through 62. The music becomes more dramatic with a strong dynamic marking *ff* (fortissimo). The texture is more complex, with a prominent bass line. Pedal points are indicated by *Ped.* and an asterisk (*) below the bass staff in measure 62. The system ends with a repeat sign.



Лирические транскрипции. Алиса ЗУБРИЦКАЯ (Paraty, 2020)

Переизбыток сильных в чисто техническом отношении пианистов, их бешеная конкуренция в популярном репертуаре и состояние современной звукозаписывающей индустрии (кризис классических форматов, прежде всего, CD-audio) — комплекс факторов, предъявляющий особые требования к концертным программам и компакт-дискам исполнителей сравнительно скромной известности или, как теперь говорят, не находящихся в топе. Диск франко-молдавской пианистки Алисы Зубрицкой — отличный пример **концептуальной программы**, способной вызвать определенный интерес.

Пианистка и вокальный коуч, учившаяся во Франции и США (среди ее педагогов — культовая для нынешней России фигура, Рена Шерешевская), работавшая в Opéra Bastille, а ныне преподающая в известнейшей парижской

École normale (где она является ассистентом той же Шерешевской), Алиса Зубрицкая записала программу, в которой решила, по собственному выражению, *«поженить вокальную и инструментальную Вселенные»*. Дословный перевод немедленно адресует русскоязычного читателя к известной фразе Глинки о необходимости «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». Хронологические рамки программы «Лирические транскрипции» — **от Шуберга до наших дней**, объединяющий элемент — их связь с вокальной музыкой.

Эта связь и сами типы транскрипций разнообразны: здесь и классические образцы фортепианных интерпретаций вокальной музыки («Посвящение» Шумана-Листа, «Соловей» Алябьева-Листа, «Кадиш» Равеля-Зилоти, песни «Цецилия» и «Утро» Рихарда Штрауса в транскрипции Макса Регера); и букет известнейших

транскрипций Сергея Рахманинова (собственных романсов «Сирень», «Маргаритки», а также «Колыбельной» Чайковского и «В путь» Шуберта); музыка, написанная для фортепиано, а затем использованная в опере того же названия («Маха и соловей» из сюиты «Гойески» Энрике Гранадоса); транскрипция, фактически ставшая инвариантом и отчасти эмансипировавшаяся от оригинала (Сонет Петрарки № 104 Листа). Особняком стоят **три премьеры**, две из которых — транскрипции самой Зубрицкой («Сон» Сергея Рахманинова, ор. 38 № 5, песня Франсиса Пуленка «Дороги любви»). Третья премьера — совсем свежая музыка: «Тик-так» современного французского органиста и композитора Жана-Бати Робена. Изначально романс на стихи поэтессы французского романтизма Марселины Деборд-Вальмор был написан в 2018 году для одного из конкурсов, а затем по просьбе



пианистки композитор сделал и фортепианную версию.

Именно эти премьеры и являются настоящей изюминкой программы. Известная песня Пуленка, в которой французский автор тонко балансирует на грани собственно классической и эстрадной интонации (имеется в виду эстрадный французский шансон), преподнесена с большим вкусом, тактом и как бы несет шлейф оригинала

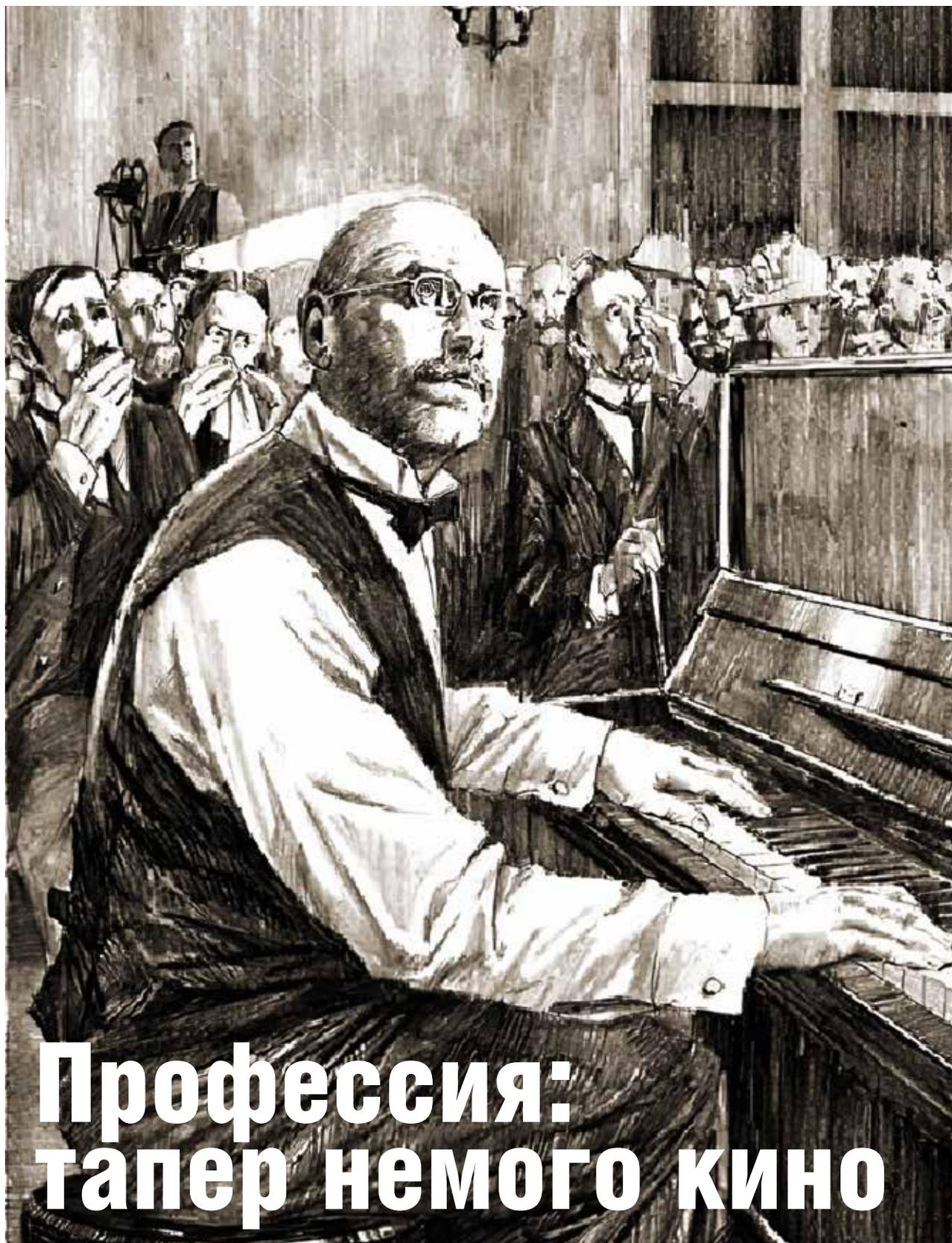
(как дорогие духи продлевают очарование ускользящей красавицы, — рецензент просит прощения за некоторый отход от так называемой «гендерной повестки»). Романс из «символистского» ор. 38 Рахманинова — не меньшая удача: Алиса Зубрицкая великолепно передает и текст, и контекст последнего вокального сборника Рахманинова, в котором голос часто аккомпанирует фортепиано,

а романсы родственны этюдкам-картинам композитора. Отдельное спасибо пианистке за то, что в интерлюдии и постлюдии сохранен подлинный текст СВР: знающие или игравшие этот романс по достоинству оценят нежелание Алисы Зубрицкой вступать в творческое соревнование (в данном случае — бессмысленное) с русским гением.

В целом, исполнение пианистки отличает артистическая свобода, но бывает, что стремление к оригинальности во что бы то ни стало не идет на пользу делу. В «Сонете Петрарки» слушатель, знакомый с букетом величайших интерпретаций, найдет не всегда оправданную агогику, торопливость там, где нужна пауза, и другие «случайности», в логичности и необходимости которых артистке не удается убедить. Шубертская песня в транскрипции Рахманинова сыграна медленновато, в качестве «компенсации» возникают нелогичные *rubati*, — и несколько теряется удивительный синтез изначальной красоты оригинала в тонком контексте рахманиновской интерпретации. Но эти локальные неудачи не мешают насладиться отлично, со вкусом выстроенной программой. ■



Михаил СЕГЕЛЬМАН
Музыковед, музыкальный журналист, пианист. Организатор ряда крупных художественных проектов. Заведующий литературной частью и руководитель международного отдела Московского театра «Новая Опера».



Профессия: тапер немого кино

НЕМНОГО ИСТОРИИ

Профессия эта не столь ценна, как, скажем, театр или живопись, однако и это есть подлинное искусство.

М. Зощенко

«Тапер — это значит музыкант, пианист, но пианист, стесненный в материальных обстоятельствах и вынужденный оттого искусством своим забавлять веселящихся людей», — так неакадемично, но точно по смыслу М. Зощенко определил сущность профессии, формирование которой относится к «золотому веку» фортепиано — XIX столетию. В эпоху fin de siècle она приобрела чуть ли не массовый характер: звуки рояля или пианино сопровождали танцевальные вечера, пантомимы, акробатические представления, аттракционы, театры теней, раздавались в различных увеселительных заведениях — кабаре, кафешантанах, варьете. Таперы находились у подножия социальной лестницы, верхние ступени которой занимали тогдашние «короли эстрады» — известные виртуозы, покорявшие аристократические салоны и концертные залы. Незавидное положение «париев клавиатуры» предельно ясно выражено в объявлении, увиденном Оскаром Уальдом в американском дансинге: «Please do not shoot the pianist. He is doing his best»¹.

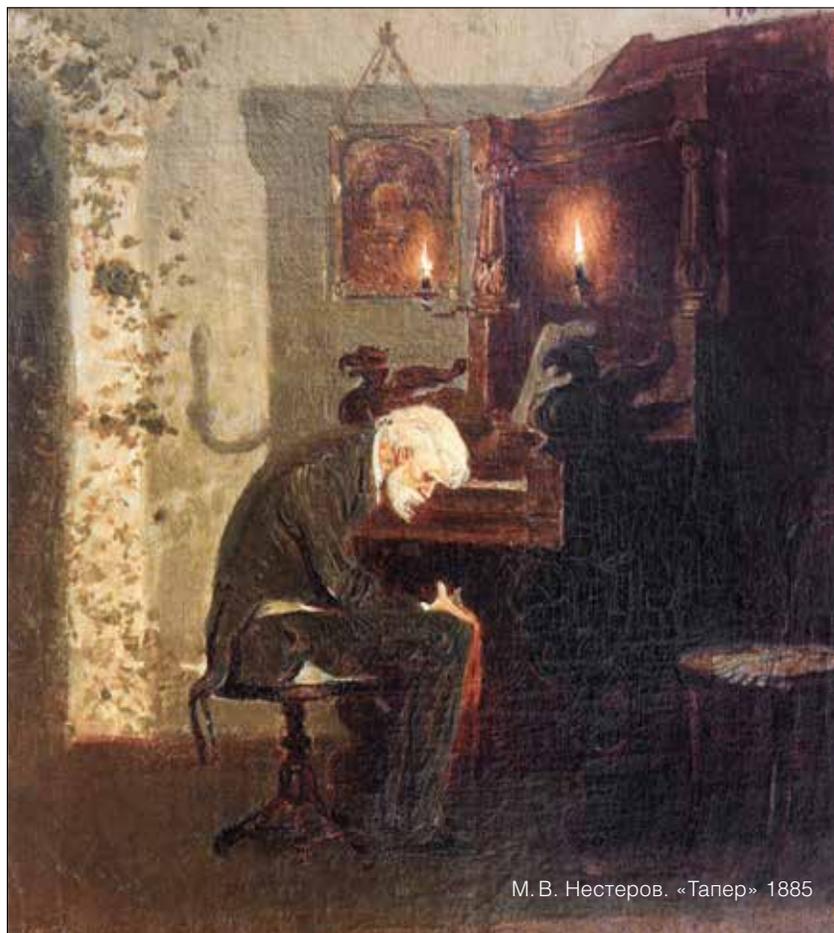
Деятельность таперов относится к прикладной сфере фортепианного исполнительства и не избалована вниманием исследователей. Иное в искусстве, где на первый план выходят не профессиональные стороны, а этико-психологические и социальные проблемы. Знаменательно, что именно русские литераторы и художники, с их вниманием и сочувствием к «маленькому человеку», не смогли пройти мимо фигуры бедного, униженного «музыкального Акакия Акакиевича» и создали галерею запоминающихся образов.

¹ На русском языке бытует вольный перевод: «Не стреляйте в пианиста. Он играет, как умеет».

Череду литературных персонажей открывает «Слепой тапер» (1876) Я. П. Полонского — стихотворение, которое своим мелодраматическим сюжетом приближается к позднейшим кинематографическим историям: незрячий музыкант «в парадном галстуке, с понурой головой» играет на домашнем балу пресыщенной светской дамы, в которой не узнает своей бывлой юношеской любви. Таперу Ивану Ивановичу из «Современной идиллии» (1877) М. Е. Салтыкова-Щедрина принадлежит исполненная покорности обстоятельствам фраза: «Так как

судьба не допустила меня до высших должностей, то я решился сделаться тапером». Рассказ А. П. Чехова «Тапер» (1885) повествует о молодом человеке, бывшем ученике Московской консерватории, оскорбленном в богатом доме и осознающем невозможность осуществления своей мечты — стать известным композитором. На созданном в том же 1885 году полотне М. В. Нестерова «Тапер»² перед нами — согбенный годами, но сохранивший черты артистического изящества, худощавый, седовласый и седобородый старик, горестно размышляющий о бесцельно промелькнувшей жизни. В начале XX века в рассказе М. Зощенко «Аполлон и Тамара»

² Картина находится в Башкирском государственном художественном музее им. М. В. Нестерова, Уфа.



М. В. Нестеров. «Тапер» 1885

(1923) появляется «Аполлон Семенович Перепенчук, тапер, музыкант и свободный художник, проживавший на Большой Проломной улице», автор вальса «Нахлынувшие на меня мечты», пришедший к горькой мысли, «что его игра проиграна и что жизнь спокойно продолжается без него». Если вспомнить о кино, то гротескный, трагикомический образ таперши, с папиросой во рту распеваящей душеспитательный романс под собственный аккомпанемент создан Ф. Г. Раневской в фильме «Александр Пархоменко» (1942, режиссер Л. Д. Луков).

Но не все так безнадежно. Святочная новелла А. И. Куприна «Тапер» (1900) предлагает другое решение темы: на балу в благородном семействе великий Антон Рубинштейн замечает аккомпанирующего танцам талантливого мальчика, который, благодаря этому счастливому обстоятельству, становится впоследствии знаменитым музыкантом. И сам писатель в примечании сообщает, что его рассказ основан на реальном событии. Среди представителей таперского цеха фигурируют имена, — хотя их и не много, — вошедшие в историю музыки, например, композиторы **Эрик Сати**, всю жизнь проработавший «в театрах пантомимы, марионеток и теней, парижских кабачках и кабаре» [11], и **Джордж Гершвин**, в начале карьеры игравший в ресторанах.

Профессия тапера немое кино, родившаяся вместе с новым, техническим видом искусства, многое унаследовала из прошлого. Пианисты-иллюстраторы фильмов также нередко находились в стесненных материальных обстоятельствах, среди них были и будущие гении, и блестящие профессионалы, и музыканты, погрязшие в ежедневной рутине, растратившие свой талант, разочаровавшиеся в жизни и искусстве. «Таперская культура» принадлежит одновременно истории кино и истории фортепианного исполнительства. В обоих случаях она относится к маргинальным, требующим дальнейшего изучения областям этих почтенных дисциплин. В деятельности кино-таперов вызрели закономерности, ставшие впоследствии основой киномузыки. Коллективный образ немое кино неразрывно связан с трогательной фигурой пианиста, сидящего сбоку от экрана, и специфическим звуковым образом «таперского фортепиано», который до сих пор служит виртуальным маркером соответствующего исторического периода, своеобразным художественным средством, имеющим весьма определенный стилистический потенциал. Поэтому, собирая воедино разрозненные сведения из переводных и отечественных источников, попробуем наметить основные вехи бытования профессии тапера кино и выявить ближайшие сферы ее влияния.

ВКЛЮЧИТЕ ЗВУК!

Возникает звук рояля. Начинается кино.

Ю. Левитанский

О премьеры эпохального изобретения братьев Люмьер, прошедшей в Индийском салоне парижского Grand Café субботним вечером 28 декабря 1895 года, известно многое. Все десять коротких

кинолент знаменательного сеанса и сегодня доступны для просмотра³. Известны имена киномеханика и его ассистента, проводивших исторический показ: Шарль Муассон (Charles

³ См.: <https://life.ru/p/953482>.

Moisson; 1864–1943) и Франсис Дублие (Francis Doublier; 1878–1948). В ряде источников называют даже фамилии некоторых зрителей: например, будущего кинорежиссера Жоржа Мельеса (Maries-Georges-Jean Méliès; 1861–1938), впоследствии автора кино-феерий и первого фантастического фильма — «Путешествие на Луну» («Le Voyage dans la Lune», 1902). Но, звучала ли там музыка? Начинаясь ли история кино под звук рояля? Кто же стал первым представителем профессии тапера кино, которая в течение трех десятилетий худо-бедно, но кормила целую армию пианистов?

Сохранилось несколько печатных программ Grand Café за 1896–97 годы. В них, помимо расписания сеансов и перечисления названий фильмов, анонсируется участие в представлении пианиста-композитора Эмиля Маравая, играющего на фортепиано фирмы Гаво⁴, который, вероятно, является основным претендентом на звание родоначальника новой профессии. На афише первой коммерческой демонстрации синематографа нет никаких указаний на участие музыканта. Тем не менее, Роджер Мэнвелл и Джон Хантли предположили, что и премьерный показ «сопровождался фортепианным аккомпанементом» [38]. Тьерри Леконт, тщательно изучавший звуковой компонент люмьеровских сеансов, доказательно оспаривает это мнение, замечая, что в отзывах прессы «нет упоминаний ни о комментариях, ни о музыке, а когда в репортажах о событии затрагивается проблема звука, отмечается только его отсутствие! По большей части сожаления высказываются о невозможности слышать речь, о недостатке звуковых эффектов, но не об отсутствии музыки» [34]. Рик Алтман цитирует

⁴ «Piano de la maison Gaveau tenu par M. Émile Maraval, pianiste-compositeur». Репродукцию афиши см.: [43].



свидетельство очевидца, посетившего одну из первых демонстраций синематографа в Лондоне в феврале 1896 года: *«Это жизнь, лишённая цвета и звука. Хотя вы ощущаете солнечный свет, изображение остаётся однотонным и неприятно серым. Хотя волны бьются о воображаемый берег, они разбиваются в тишине, которая удваивает ваше неверие в их реальность. Дети смеются глазами и ртами — это видно с первого взгляда. Но они смеются в тишине, которую не потревожит ни один раскат смеха»* [29].

Для публики Индийского салона зрительные впечатления были настолько новы и неожиданны, что появление перед экраном аккомпанирующего пианиста частью зрителей было сочтено чуть ли не излишним. Т. Леконт приводит характерную реплику хроникера: *«Фортепиано может умолкнуть. Мы и так в достаточной степени увлечены, — вплоть до мучительной тревоги, — кулачным боем двух ссорящихся*

джентльменов» [34]. По-видимому, даже при наличии пианиста не все демонстрируемые сюжеты сопровождалась музыкой. В США, согласно изысканиям Рика Алтмана, *«самая ранняя киномузыка была отделена от фильма либо по времени (звучала, скорее, между фильмами, чем во время показа), либо в пространстве (исполнялась чаще вне зала)»* [28].

Но все же появление фортепиано и пианиста если не на первом, то на последующих люмьеровских сеансах и дальнейшее закрепление инструмента в кинозалах, нельзя назвать случайным. Для публики того времени «движущиеся фотографии» были не искусством, а впечатляющей технической новинкой, любопытным развлечением, которое, в конце концов, не грех украсить музыкой. Как справедливо отмечает В. В. Устюгова, *«по способу своего распространения ранний синематограф был передвижным, по своей природе он являлся аттракционом»* [18], а представления подобного рода

зачастую сопровождалась фортепианным аккомпанементом.

География демонстраций коммерческих шоу компании А. Lumière & ses Fils неуклонно расширялась, захватывая новые города и страны. Активно проводились эксперименты по звуковому оформлению видеоряда. Согласно изысканиям Т. Леконта, изучавшего прессу 1896–97 годов, для этой цели применяли механические приспособления (музыкальные шкатулки, фонограф) и различные исполнительские составы (от фортепиано и фисгармонии до квартета саксофонов, военной музыки, охотничьих рогов и оркестров) [34]. Известный русский кинопредприниматель А. А. Ханжонков (1877–1945) вспоминает, что *«в синематографе для простонародья — „Аванс“; — где вход стоил только 12 копеек, сеанс сопровождался игрой четырех владимирских рожечников»* [19, с. 44]. В ряде случаев в соответствии с происходящим на экране вводились различные шумы,

и первенство здесь принадлежит Соединенным Штатам. В ноябрьском номере издания Philadelphia Record за 1897 год репортер восторженно сообщал: «Не довольствуясь демонстрацией живого изображения, менеджер Кейт снабдил все сюжеты соответствующими звуками, которые сопровождают сцены: грохот прибоя, плеск воды, игра музыкальных коллективов, свист локомотива, звон колокола, шум потока и т.д., — являются аккомпанементом, за 48 недель сыгравшим немалую роль в успехе зрелища» [28]. В Нью-Йорке при демонстрации батальной сцены за кулисами воспроизводился шум битвы: «сигналы горна, щелканье сбруи, непрерывный топот копыт лошадей и металлический звон сабель, эхом разносящийся по всему театру. Наконец, после того, как зрители кричали из глубины помещения: „Осторожно!“ — слышался грохот от обвала стены, как будто кирпичи падают один за другим!» [34].

Возможно, убедившись в ответственности таких натуралистических звуковых эффектов, и музыкальное оформление фильмов стали подбирать, приближаясь к содержанию кинолент, тем более что между шумовым сопровождением и музыкой зачастую не видели принципиальной разницы. Берт Вайпонд (Bert Vipond) в статье «Кокос или слоновая кость?» (1911) заявлял: «Использование даже самых совершенных механических шумовых эффектов бесполезно и художественно неправильно, потому, что есть нечто, могущее произвести все мыслимые звуки, включая человеческий голос, но не механическим путем. Этот инструмент, конечно же, фортепиано» [31]. Свое утверждение автор подкрепляет рассказом о пианисте, которому на инструменте удавалось ловко передавать звук чихания. Знарок немого кино Р. Алтман приводит анекдотическую

рекомендацию для владельцев кинозалов: «Нанимая пианиста, необходимо убедиться, что он хороший имитатор птиц и животных» [29].

На заре синематографа горячо дебатировался вопрос о преимуществах живого и механического музыкального сопровождения фильмов. Поборники последнего считали, что кино, это, по словам В. Каверина, «машинное искусство» [9], связанное с техникой, требует такого же, как и изображение, строго фиксированного звукового ряда. В середине 1920-х годов эта идея воплотилась в системе Вайтафона (Vitaphone), основанной на синхронизации грамофона и проектора [5], а затем началась эра звукового кино. В годы расцвета «Великого немого» (1910–1920 гг.) предпочтение все же отдавалось не звуковоспроизводящим аппаратам, а человеку. Крупные кинокомпании, роскошные «электротeatры» обладали собственными симфоническими оркестрами, со штатными дирижерами и аранжировщиками⁵. Более демократичные никелдеоны довольствовались камерными ансамблями или органом (при наличии такового). Но основную нагрузку аудиально оформленного киносеансов в бесчисленных городах и весях несли, все же, пианисты.

⁵ Например, открывшийся в Нью-Йорке в 1927 году кинозал «Року» содержал симфонический коллектив в 110 человек, который был больше Нью-Йоркского симфонического оркестра.

Типичный облик первых русских кинотеатров, называемых иллюзионами, биоскопами, биографами, запечатлен в воспоминаниях А. А. Ханжонкова: «Любой сарай, амбар, склад, магазин, все, что имело крышу и могло укрыть от дождя „уважаемых посетителей“, — годилось под биограф. В таком „зрительном зале“ отгораживалась будка для аппарата, обычно у входа в помещенье или над ним; на противоположной стене прибывался полотняный экран; под экраном располагался пианист; мебель состояла из скамеек, разносортных стульев, но часто сены давались и без мебели, что значительно увеличивало вместимость зрительного зала, следовательно, и доходы предпринимателя» [19]. Прочная связка немого кино и пианиста-иллюстратора не в последнюю очередь имеет экономическую подоплеку. Нанять тапера было дешевле, нежели содержать оркестр или ансамбль, и, к тому же, он мог гибко подстраивать свое сопровождение под видеоряд, что было затруднительно для коллективов, играющих, главным образом, по нотам, и, тем более, для механических устройств, вроде пианолы. «Культурные звуки» фортепиано не только привносили эстетический компонент в представляемое зрелище, но выполняли практическую функцию — заглушали назойливый стрекот проекционного аппарата

СВЕТ И ТЕНИ ПРОФЕССИИ

Может гениальным быть тапер.
А. Вознесенский

Профессия тапера кино была легкой и зачастую низкооплачиваемой. В идеале, она требовала свободного владения инструментом, навыков импровизации и игры по слуху, знания наизусть значительного репертуара, наличия определенных композиторских задатков,

необходимых для соединения различных эпизодов, мобильность, быструю реакцию и, не в последнюю очередь, — способность выдерживать значительные нагрузки. Но подобным критериям соответствовали далеко не все представители таперского цеха. Британский историк

кино Рэйчел Лоу (Rachael Low; 1923–2014) рисует следующую картину: «Если пианист играет с 2 до 11 по полудни за свои 25 или 30 шиллингов в неделю⁶ и часто вынужден выполнять дополнительную работу утром, неудивительно, что иногда в комическом эпизоде звучат „Грезы“ Шумана, а в сценах зимнего спорта „Весенняя песня“ Мендельсона <...> Из-за плохих условий у пианистов нет денег, чтобы приобрести нотные новинки, нет времени, чтобы выучить новые произведения и даже заранее посмотреть фильм перед его первой демонстрацией» [36]. Ричард Абель отмечает невысокий уровень дохода пианистов-иллюстраторов в США, получавших от 5 до 12 долларов в неделю, при средней зарплате рабочего 12 долларов 98 центов (по данным 1910 года). В кинотеатрах дореволюционной Москвы месячное жалование пианиста также

⁶ Эта сумма соответствовала доходу разнорабочего или мелкого чиновника.

было сравнимо с заработком пролетария и составляло 35–40 рублей [1]. При этом сеансы продолжались «в будние дни с 17 до 24, в праздничные с 14 до 24 часов» [17].

В кинематографической прессе того времени немало сетований на неудовлетворительный уровень музыкального сопровождения фильмов, вызванный тяжелыми условиями труда. Обозреватель «Сине-Фоно» рассказывает: «Унион театр. Никитские ворота. На одном из сеансов этого театра пришлось убедиться на опыте, что человеку не машина, а существо, требующее отдыха тем более, если он при своей работе должен кроме силы физической, напрягать еще ум, волю и внимание. Говорю про пианиста театра, г-на Трушковского. В этот вечер (19 октября) кроме большой драмы в двух частях, г. Трушковский иллюстрировал четыре пьесы: одну научную и три комических. Результаты получились

следующие: после десяти часов вечера было ясно заметно утомление. Это утомление выразилось чрезвычайно поверхностной игрой пианиста, отсутствием чистоты в пассажах, фальшью в базах и такими обрывистыми и ничем не основанными гармониями, что иногда приходилось думать, что эта наука никакого приложения к музыке не имеет. Картины иллюстрировались вальсами и маршами, переходящими иногда в галоп» [7].

Действительно, от самочувствия пианиста зависело многое. Жак Поле в беседе с современным бельгийским пианистом-иллюстратором Фернаном Ширреном (Fernand Schirren) услышал от него признание, что однажды аккомпаниатор буквально заснул во время сеанса и «продолжал играть автоматически, ничего не видя и не зная что-либо о сюжете, который разворачивался на экране» [40]. Усталость и опустошенность от ежедневной

Пример № 1

Макс Линдер

Полька

И. Худяков
Соч. 56

рутины приводила порою к трагическому финалу — так в хронике журнала «Сине-Фоно» сообщается о самоубийстве 17-летнего пианиста Т. Факерота, застрелившего во время сеанса и оставившего предсмертную записку со строками из стихотворения И. С. Никитина: «О жизни покончен вопрос. Больше не нужно ни песен, ни слез!» [15].

Кто же работал в иллюзиях? Контингент иллюстраторов кино был очень неоднородный. Помимо музыкантов, полностью посвятивших себя этой деятельности, здесь находили место и те, для кого кинематограф оказался лишь временным пристанищем или дополнительным источником дохода. В крупных городах должности кино-аккомпаниаторов нередко занимали учащиеся музыкальных учебных заведений. В годы учебы в кино служили Д. Д. Шостакович⁷, В. П. Соловьев-Седой, Г. В. Свиридов, профессией тапера зарабатывали на жизнь будущая звезда советского кино Любовь Орлова и юный Георгий Баланчивадзе, позднее под фамилией Баланчин ставший знаменитым хореографом [16]. Пестрым был и профессиональный уровень. В таперском мире выделялась своя элита — блистательные профессионалы, имеющие свою публику, предпочитавшую смотреть фильмы под аккомпанемент любимых иллюстраторов. Как правило, их деятельность не ограничивалась только сопровождением фильмов, а носила универсальный характер.

Таким музыкантом был известный в дореволюционной России пианист, композитор, аранжировщик и дирижер И. Н. Худяков. К сожалению, биографические сведения о нем настолько скудны, что

⁷ С 1923 по 1925 год Шостакович играл в ленинградских кинотеатрах «Светлая лента», «Сплендид-палас» и «Пикадилли» [12, с. 217–239], изображая на ролях, как он сам говорил, «бремя страстей человеческих» и для экономии времени вплетая в свои импровизации фрагменты изучаемой консерваторской программы [20, с. 29].



Л. Орлова. 14-летняя ученица консерватории. 1916 г.

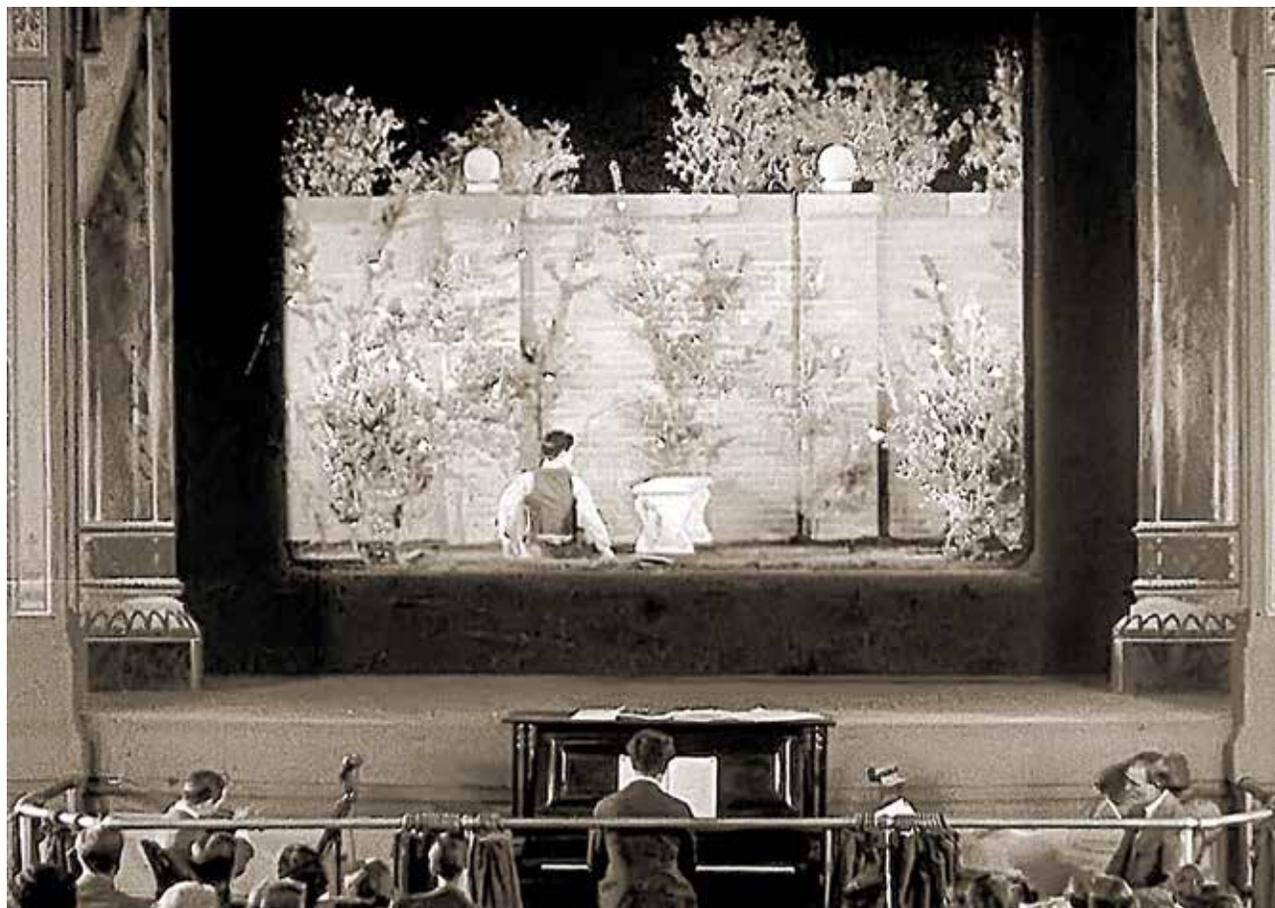
не удалось установить ни года его рождения, ни дату кончины. Известно, что в начале 1910-х годов он начал свою деятельность в Москве, работал в кинозале А. Б. Гехтмана, в кинотеатрах «Миньон», «Люкс», с 1913 года руководил оркестром у Ханжонкова, в 1914 году отправился в Париж. Упоминания о музыканте встречаются в советской прессе начала 1920-х годов, что свидетельствует о его вероятном возвращении в Россию [17]. Худяков был плодовитым композитором: список его сочинений на 1913 год насчитывал 60 опусов, среди которых фортепианные миниатюры, танцы, этюды, хоры и комическая опера «Ночь в Индии». Приведу фрагмент его польки «Макс Линдер»⁸, изданной в 1913 году и посвященной приезду знаменитого комика в Россию (пример 1).

Это сочинение, отмеченное элегантною и задорно-непринужденным характером, непосредственно связано с кинематографом и может дать некоторое представление о мастерстве Худякова-иллюстратора

⁸ Приводится по изданию: Худяков И. Н. Max Linder. Polka. Op. 56. М.: Издание автора, 1913. Нотный набор наш. — Б.Б.

и присущей ему манере сопровождать комические кадры. Его игра неоднократно устаивалась восторженных рецензий. Обозреватель журнала «Сине-Фоно» писал: «Если рассматривать г. Худякова, как пианиста-иллюстратора, то, правда, отдыхаешь во время его игры от всяких воспоминаний о других изобразителях музыки, за очень немногими исключениями. Игра г. Худякова прежде всего здоровая: яркая, смелая и свободная. Во-вторых: громадная память и художественное чутье не позволяют ему одним и тем же мотивом изображать разные чувства и движения души или наиграть лапшу из разных композиторов, ничего между собою не имеющих общего. Это дает цельное впечатление, чего я не встречал у других иллюстраторов» [8].

Худяков обладал своим, подкрепленным опытом видением роли пианиста в кино. Он прекрасно признавал теневые стороны профессии, ее подчиненное положение. В статье, посвященной памяти композитора И. А. Саца, он сетовал: «В то время как покойный композитор работал в интеллигентной среде Художественного театра с его



отзывчивой аудиторией, иллюстратор экрана работает на кулака, часто полуинтеллигента-хозяина, и своей аудиторией имеет смешанную синематографическую публику, которая почти не реагирует на музыкальную иллюстрацию картин. Картина „Ревность“ Арцыбашева шла под аккомпанемент увертюры к Вильгельму Теллю, и из тысячи народа, посетивших синематограф, не раздалось ни одного, даже робкого, заявления о том, что музыка „как будто бы“ не совсем удачно подобрана» [21].

Известностью пользовался кино-иллюстратор **К. Трушковский**. О. А. Семенюк, собравшая сведения об этом музыканте, сообщает, что «музыкант начал свой путь в Воронеже в 1904 году, с 1907 года

работал в Москве, а затем переехал в Петербург, где снискал успех у публики. Однако впоследствии он вернулся в Москву и оставался одним из лучших иллюстраторов в советское время. В 1923 году ему было присвоено звание Героя труда»⁹ [17]. Строгий критик журнала «Сине-Фоно» К.А. (предположительно, под этой аббревиатурой скрывался К.Н. Аргамаков) высоко оценил иллюстрацию драмы «В объятьях смерти жадной». Вспоминая неудачи пианиста, обусловленные усталостью, рецензент неожиданно меняет тон: «Надо с удовлетворением сказать, что здесь г. Трушковский оказался другим исполнителем.

⁹ Скорее всего, речь идет не о почетном звании «Герой труда», учрежденном в 1927 году, а о почетной грамоте «Герой труда», которой награждали по профсоюзной линии.

Очевидно, он старался драму изобразить музыкой. Своей иллюстрацией г. Трушковский показал, что серьезный сюжет ему более по душе, чем прыжки и игры в мячи и тому подобные вещи. Иллюстрация драмы ему удалась. Особенно было хорошо иллюстрирование крушения поезда (без шума и трескотни)» [7].

Представители «высшего эшелона» таперского цеха работали, как правило, в крупных кино-театрах, вырастали впоследствии до дирижеров оркестров, композиторов кино, занимались другими смежными профессиями и легко перенесли переход к звуковой эре. Например, такую благополучную карьеру сделал американский пианист **Гарри Розенталь** (Harry Rosenthal; 1893–1953), ставший

дирижером, автором музыки к фильмам и даже голливудским актером. С его мастерством кино-иллюстратора можно познакомиться на портале YouTube, где он

демонстрирует образцы сопровождения различных сюжетов кинохроники, — таких как официальная встреча, военный парад, зимний спорт, пожар и т. д.

КАКАЯ МУЗЫКА БЫЛА?

***И грохочет во тьме фортепьяно,
Помогая героям экрана
В мире светлом, хотя и глухом,
Целоваться и мчаться верхом.***

В. Берестов

Хотя юный сценарист еще не претендовал на статус искусства, в незамысловатых сюжетах первых сеансов уже наметилось очертание будущих жанров: кадры хроники («Прибытие депутатов на фотографический конгресс в Лионе»), производственная тема («Кузнецы»), бытовая зарисовка («Завтрак младенца»), спортивный репортаж («Вольтижировка»), видовой фильм («Площадь Корделье в Лионе») и даже первая кинокомедия («Политый поливальщик»). Музыкальное сопровождение фильмов на первых порах игнорировало это разнообразие и представляло собой то, что Эрик Сати назовет позднее «меблировочной музыкой». Ее предназначение — быть незаметной, создавать происходящему некую нейтральную акустическую среду. Стивен Баттемор, изучавший звуковое пространство раннего кино, приводит одобрительные слова рецензента из журнальной статьи 1911 года: «Музыка была подходящим аккомпанементом для фильмов, так как не привлекала специального внимания» [31]. По мемуарам А. А. Ханжонкова, «никакой потребности в специальной музыке при игре под картины не ощущалось: аккомпаниатор хорошо знал, что под драму надо играть вальс, под комическую — галоп, а под видовую, в зависимости от ее темпа, что-нибудь из других танцев» [19].

В этом свидетельстве уже прослеживается попытка соотнесения музыки с видеорядом.

Фортепианное сопровождение являлось дополнительным и вариативным средством воздействия на зрителя. Лишь постепенно, в процессе практики пришло осознание его важной роли в создании совокупного «звукозрительного образа»¹⁰. Музыка «световых балаганов», как называл кинотеатры В. Набоков, не была рассчитана на завсегдатаев филармонических залов. Музыкальный ряд раннего кино чаще всего основывался на широко известных образцах песенного жанра. Эта практика продолжала традицию развлекательных представлений, получивших в США название «иллюстрированные песни», когда мелодия, исполняемая вокалистом или проигрываемая на фонографе, сопровождалась проецируемыми на экран цветными слайдами, соответствующими содержанию ее слов. Популярность этого развлечения привела к появлению фильмов, основанных на сюжетах любимых песен и романсов. Жанры кинопесни и кинороманса были чрезвычайно распространены в России. Первым отечественным художественным фильмом считается «Стенька Разин и княжна»¹¹,

¹⁰ Термин Сергея Эйзенштейна [25].

¹¹ Другие названия — «Стенька Разин», «Понизовая вольница» (1908; режиссер В. Ромашков, продюсер А. Дранков). Премьера прошла под музыку М. М. Ипполитова-Иванова, написанную

снятый по мотивам песни «Из-за острова на стрежень». Большим успехом пользовались картины «Пара гнедых» (1915; реж. Ч. Сабинский) с Иваном Мозжухиным и «Ямщик, не гони лошадей» (1916; реж. Е. Бауэр) по романсу Я. Фельдмана и Н. фон Риттера. Рик Алтман сообщает о распространенной практике аккомпанемента, основанной на формальном совпадении экранных событий с названиями или словами песен. Он иронически замечает: «Сегодня это покажется нам неудачным каламбуром, если песня „Люби меня нежно“ звучит во время сцены, показывающей, как домохозяйка отбивает бифштекс, но около 1910 года, такие совпадения не были редкостью».

Выдающийся кино-аккомпаниатор И. Н. Худяков писал: «Живую картину можно иллюстрировать 3-мя способами: 1-й — готовой музыкой, 2-й — специально написанной музыкой и 3-й — импровизацией» [22]. В повседневной практике эти подходы редко встречались в чистом виде. У опытного пианиста всегда имелись свои заготовки на различные сюжетные повороты, заимствованные темы или фрагменты требовалось объединить, сочинить или симпровизировать переходы. По-видимому, способ компиляции из различных произведений был самым распространенным среди иллюстраторов. Сам кинематограф рос на заимствованном драматургическом материале. Что же оставалось делать музыкантам? **Л. А. Киреева**, аккомпанировавшая в кинотеатрах Оренбурга в середине 1920-х годов, вспоминает: «Я часто использовала музыку из опер. Например, если фильм был „восточным“, то можно было воспользоваться „Аидой“, „Демоном“, „Отелло“, а если из русской старины, то подходили темы из „Аскольдовой могилы“, „Ивана

для театральной постановки. Во многих кинотеатрах лента демонстрировалась под мелодию песни «Из-за острова на стрежень».

Сусанина“, „Царской невесты“ и тому подобное. Иногда хороши были польки и вальсы Штрауса, Вальдтейфеля, мелодии из оперетт, цыганские романсы, фортепьянные пьесы, произведения ныне неизвестных композиторов» [10]. В прессе начала XX столетия нередки сетования на неудачный подбор нотного материала, его неумелую стыковку и плохое качество исполнения.

В помощь пианистам выпускались специальные таперские сборники, — так называемые кинотеки, — содержащие нотный материал, каталогизированный по типичным ситуациям или эмоциональным состояниям, которые надо было иллюстрировать, — погоня, борьба, любовная сцена, радость, гнев, страдание и т.д. Первое пособие такого рода «Motion Picture Piano Music: Descriptive Music to

Fit the Action, Character or Scene of Moving Pictures»¹² вышло в 1909 году в США и было составлено **Греггом А. Фрилинджером** (Gregg A. Frelinger; 1871–1937), признанным «одним из лучших пианистов-иллюстраторов Америки» [30]. Сборник содержал 51 пьесу. Они были короткими и простыми. Каждый номер снабжался обозначением темпа или заголовком, указывающим цель применения: например, «Пожилой темнокожий человек», «Старички», «Старинный танец», «Сигнал горна». На обложке для скорейшей ориентировки давался алфавитный указатель всех названий [39]. Эта направленность на соответствие музыки и изображения

¹² «Фортепианная музыка для кинофильмов: описательная музыка, подходящая под действие, характер или сцену движущихся изображений».

станет законом для всех последующих таперских сборников.

Классическим образцом авторской кинотеки стали четыре тетради, выпущенные в 1913 году в Кливленде: Sam Fox Moving Picture Music by J. S. Zamecnic. Их автор — **Джон Стефан Замекник** (или Замечник; 1872–1953)¹³, уроженец Кливленда, учившийся в Праге у Антонина Дворжака и писавший музыку для немых фильмов вплоть до начала звуковой эры. Подборка пьес здесь основана не на «каталоге эмоций», а на жанровой обрисовке ситуации: «Праздничный марш», «Восточный танец с вуалью», «Траурный марш», «Церковная музыка», «Военные сцены», «Ковбойская музыка»,

¹³ Замекник публиковался под 21 псевдонимом. Вот некоторые из них: Lionel Baxter R. L., (Robert) Creighton, Arturo de Castro, «Josh and Ted», J. (Jane) Hathaway, Kathryn Hawthorne, Roberta Hudson, Ioane Kawelo, Dorothy Lee, J. Edgar Lowell, Jules Reynard, F. (Frederick) Van Norman, Hal Vinton and Grant Wellesley.



«Индийский военный танец». Иногда дается более точное указание события: одна быстрая музыка предназначалась «для битвы», другая — «для дуэли» или «боя на мечах», третья — для обрисовки толпы или сцены пожара. Порой обозначается место или характер действия: «Атака индейцев», «Любовная сцена в саду», «Морская сцена», «Штурм», «Комедийная сцена», «Детектив», «Сцена смерти». Большое место занимают пьески с условным национальным колоритом: «Китайская музыка», «Японская любовная песня», «Мексиканская или испанская сцена», «Итальянская тарантелла», «Русский народный танец», «Арабский шейх» и даже «Зулусский или африканский танец». Целый

раздел предназначался для сопровождения кинохроники: «Европейские военные маневры», «Траурный марш», «Парижская мода», «Аэроплан или регата», «Марафон, лошадиные бега или мотогонки», «Взрыв или пожар», «Ограбление». Если бы даже фильмы этого периода не сохранились, то по этим названиям историк мог бы составить впечатление о текущем репертуаре никелодеонов.

Формальные параметры всех пьес элементарны — как правило, простая трехчастная или трех-пятичастная форма, гомофонно-гармонический склад, прочная жанровая основа, легкоузнаваемый, откровенно вторичный мелос, удобная даже для не слишком продвинутого пианиста фактура. Средства выразительности брались

из арсенала классико-романтической традиции с умеренным вкраплением танцевальных ритмов — в основном, бостона, польки и галопа. Выходы за пределы этого круга — «тональная неопределенность и диссонансы, хроматизмы, иррегулярный ритм, тесные интервальные комплексы всегда означали что-то ужасное, неестественное или сверхъестественное» [35]. Приведу два контрастных образца из этого собрания. Это «Вестерн» (пример 2) и «Сцена смерти» (пример 3)¹⁴. Современный пианист Майкл Браун осуществил запись всех четырех выпусков кинотеки Замекника, часть пьес собрания доступна на YouTube.

¹⁴ Приводится по изданию: Sam Fox Moving Picture Music by J.S. Zamecnic. Cleveland: Sam Fox Pub. Co., 1913. Нотный набор наш.— Б.Б.

Пример № 2

Allegro

Пример № 3

Andante

Помимо не слишком оригинальных, но все же авторских кинотек, выпускались и компилятивные антологии. Один из самых известных составителей таких пособий — дирижер и пианист венгерского происхождения **Эрне Рапе** (или Эрно Рапи; Ernő Rapée или Ernest Rappaport; 1891–1945). В его сборнике «Motion Picture Moods for Pianists and Organists» [41] собраны разностильные произведения, начиная от эпохи Барокко и заканчивая народными и современными мелодиями, отсортированные по 52 различным темам — эмоции, ситуации, сюжеты, персонажи, природные явления и т.д. Следуя его рекомендациям, появление на экране аэроплана сопровождалось бы фрагментом «Рондо-каприччиозо» Мендельсона, битва иллюстрировалась первой частью Патетической или финалом Лунной сонаты Бетховена, страсть передавалась бы «Весной» Грига, а сцена оргии — четвертой частью из сюиты «Арлезианка» Бизе.

Другим масштабным проектом Эрне Рапе стал его труд «Encyclopedia of Music for Pictures» [42], где размещенный в алфавитном порядке предметный указатель снабжен ссылками на конкретные произведения с издательскими выходными данными. В Предисловии автор объясняет, что он «пытался отобразить в музыкальном плане каждую ситуацию, которая может произойти на экране» [42]. Среди 44 фрагментов, предлагаемых для иллюстрации батальных сцен, присутствуют Скерцо из Патетической симфонии Чайковского, главная партия Увертюры из «Силы судьбы» Верди и вагнеровский «Полет валькирий»¹⁵, а среди русской тематики рядом с Даргомыжским, Рубинштейном и Глазуновым непонятным образом фигурируют мелодии Делиба, Легара, Штрауса, Шабрие.

¹⁵ В фильме «Апокалипсис сегодня» (1979) Фрэнсис Форд Coppola, чуть ли не в полном соответствии с рекомендацией Рапе, сцену атаки вертолетов на вьетнамскую деревню сопровождает «Полетом валькирий».

Импровизационное сопровождение требовало значительной музыкантской зрелости. Его горячим поборником слыл И. Худяков, владевший этим искусством в совершенстве. Для повышения уровня кинематографических музыкантов он организовал в Москве курсы пианистов-импровизаторов и издал методический труд «Опыт руководства к иллюстрации кинематографических картин. С указанием на 1000 тем: необходимое пособие для пианистов-импровизаторов и держателей электро-театров» [23]. Целый ряд статей, посвященный вопросам импровизации опубликовал пианист **К. Н. Аргамаков**. Корень проблемы он видел в смешении понятий «пианиста и пианиста-иллюстратора в кинематографе». По его мнению, это две разные профессии: концертирующий пианист не справится с аккомпанементом фильма, а пианист-иллюстратор будет несостоятелен в концертном зале. Среди музыкантов, умеющих импровизировать, Аргамаков также видит различие. Он делит их на свободных, творящих музыку ради музыки, и программных, фантазия которых ограничивается предлагаемыми обстоятельствами. От выбора деталей воплощаемого сюжета зависит характер импровизации. Вот как это объясняет автор: «Например, задается тема: „Закавказье. Жаркий день. Идет перс. Издали видно море“. Если здесь взять настроение: жара и море — получится одно; если взять настроение — идет перс, — получится другое. Если же взять всю тему детально — то получится этнографически верная картина» [2].

По совокупному художественному эффекту импровизация обладала несомненным преимуществом перед компиляцией, так как умелый пианист мог на ходу подстраивать свою игру под экранную фабулу. Опытные музыканты интуитивно или сознательно старались попасть в резонанс

сменяющимся кадрам, поддержать их эмоциональный тон, подчеркнуть энергию монтажа. Наиболее наглядно наивно-иллюстративный подход заметен в сопровождении комедийных сюжетов, когда темпоритм аккомпанемента словно дублирует и комментирует каждое движение экранного персонажа. Впоследствии этот прием будет активно применяться в диснеевской анимации и получит ироническое определение — «микки-маусинг» [32]. Контрастные несоответствия чаще всего носили непреднамеренный характер, когда не слишком квалифицированные пианисты применяли привычные шаблоны, независимо от содержания фильма. Случайно такой казус мог придать звукозрительному образу дополнительный смысловой оттенок, не предусмотренный режиссером.

Кинематограф быстро стал на коммерческие рельсы. Массовую кинопродукцию заполнили ходульные мелодраматические сюжеты со штампованными характерами персонажей. «Сентиментальная горячка» кинодрам вызывала снисходительную улыбку поэтов — О. Мандельштама, В. Набокова, Э. Багрицкого.

«Для меня очевидно, что преобладающий музыкальный стиль аккомпанемента к кинофильмам не того сорта, который способен привлечь людей высокого полета» [26], — признавался мистер Барроу, пианист одного из кинотеатров Манхэттена. Интонационные и гармонические клише, жанровые паттерны не всегда умелых импровизаций нередко дополнял еще один специфический компонент — дребезжащий тембр расстроенного фортепиано, так характерный для дешевых кинозалов. Именно этот звуковой образ остался в исторической памяти и в русской поэзии одним из символов немого кино: «бешенные звуки затравленного фортепиано» у Мандельштама, «стон убогого рояля» у Багрицкого.

В «Кинематографе» Набокова есть такое четверостишие:

*И вот — конец... Рояль незримый
умер,
Темно и незначительно пожив.
Очнулся мир, прохладой и шумом
Растаявшую выдумку сменив.*

ВОЗВРАЩЕНИЕ ТАПЕРА

*И поэтому снова
Души рвет нам актер, —
Нет ни звука, ни слова...,
Но играет тапер!*

Б. Бударин

Действительно, с наступлением звуковой эпохи профессия тапера кино потеряла массовость, но стала добровольным выбором немногих энтузиастов, сохраняющих традиции иллюстраторов «Великого немого». Одним из таких ревностных адептов искусства прошлого, соединяющих эпохи, стал пианист и композитор **Стьюарт Одерман** (1940–2017). Еще в ранней юности он увлекся немым кино и игрой на рояле. Однажды, сбежав со школьных уроков в кино, он случайно встретился со знаменитой актрисой Лиллиан Гиш (Lillian Diana Gish; 1893–1993), зашедшей на показ фильма «Сломанные победы»¹⁶, где она сыграла главную роль. В завязавшемся разговоре юноша поведал ей о своем желании стать аккомпаниатором фильмов. По рекомендации Гиш, он начал регулярно заниматься у **Артура Кляйнера** (Arthur Kleiner; 1903–1980), выпускника Венской академии музыки, 28 лет возглавлявшего департамент кино при Музее современного искусства в Нью-Йорке. Кляйнер специализировался на иллюстрации немых фильмов и создавал партитуры для старых кинолент, музыка которых была утрачена (им озвучено почти 700 фильмов). После двухлетних занятий

Казалось, что с приходом звуковой эры жизнь фортепиано в кино закончилась, и профессия тапера навсегда ушла в прошлое. Но чуть ли не по законам сюжетосложения сериалов произошло ее преображенное возвращение.

у Кляйнера и учебы в Newark State College Одерман некоторое время аккомпанировал второстепенным комическим актерам, сопровождал немые фильмы в музеях и библиотеках и, наконец, был приглашен штатным кино-пианистом в Музей современного искусства. Заметка о музыканте, вышедшая в The New York Times (2009), получила название «Нота за нотой. Он поддерживает жизнь эры немого кино» [37]. Одерман опубликовал множество статей об актерам, с которыми ему привелось работать, книгу о Лиллиан Гиш (Lillian Gish: A Life on Stage and Screen; 2000) и свои размышления об искусстве иллюстратора «Беседа с пианистом» (2004). На портале YouTube имеется образчик пианистической манеры Одермана, которая отличается жанровой определенностью импровизаций, — фильм «Ящик Пандоры»¹⁷. О себе музыкант говорил: «Я последний из вымирающего племени».

Но, к счастью, Одерман ошибался. На рубеже XX–XXI веков неожиданно возрос интерес к немому кино, вызвавший настоящий бум международных фестивалей этого искусства. Наиболее масштабными

проектами подобного рода стали: Le Giornate del cinema muto в итальянском Порденоне (с 1982), Silent Film Festival в Сан-Франциско (с 1996 года) и отметивший свою двадцатую годовщину British Silent Film Festival. Обзор официальных сайтов этих мероприятий свидетельствует, что в мировом культурном пространстве сформировалась компактная, но активно действующая когорта профессиональных кинопианистов, выступающая на всех перечисленных и многих, неупомянутых здесь, ретро-фестивалях. Как правило, эти музыканты не вторгаются в сферу академического исполнительства, не играют произведений традиционного пианистического репертуара, не гастролируют с сольными или ансамблевыми концертами на филармонических площадках. Их творческая активность, сконцентрированная вокруг кино, тем не менее, носит универсальный характер и международный масштаб. Они не только аккомпанируют немым фильмам в мировых культурных центрах, сопровождают фестивальные показы, но и участвуют в реставрации архивных лент, воссоздают исторические кино-партитуры, записывают новые саундтреки, пишут статьи и книги о киноискусстве прошлого, ведут преподавательскую деятельность.

Обратимся к отдельным персоналиям, выбрав музыкантов, для которых фортепианный аккомпанемент фильмов остается одним из ведущих направлений их творчества.

Дональд Сосин (Donald Sosin; род. 1951) начал свою карьеру пианиста кино в конце 1970-х концертмейстером в нью-йоркском Музее современного искусства. В течение многих лет выступал в кинотеатре Бруклинской академии музыки Rose Cinema, в Американском музее движущегося изображения (Museum of the Moving Image) и кинематографическом обществе Линкольн-центра; сочинял музыку для показов в Музее

¹⁶ Broken Blossoms, 1919; реж. Д. Гриффит (David Llewelyn Wark Griffith; 1875–1948).

¹⁷ Die Büchse der Pandora; 1929, реж. Георг Вильгельм Пабст (Georg Wilhelm Pabst; 1885–1967). См.: <https://www.youtube.com/watch?v=el-fRiFZAyCU>

Гуттенхайма. Им создано более 1000 партитур для кино. Он озвучивал «Франкенштейна» (реж. Дж. Сирл Доули), фильмы с «Толстяком» Роско Арбаклем и Бастером Китомом, «Хорошего плохого человека» (The Good Bad-Man; 1916, реж. Аллан Дуон) с Дугласом Фэрбенксом, шедевр немецкого экспрессионизма «Носферату, симфония ужаса» (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; 1922, реж. Ф. В. Мурнау) и многое другое. В своем аккомпанементе Сосин весьма традиционен, он стремится к достижению стилистического единства с видеорядом. *«Я всегда стараюсь быть на службе у режиссера, так как музыка является частью фильма вместе с освещением, дизайном костюмов и всеми другими элементами, — говорит пианист. — Я думаю о фильме гораздо больше, чем о том, чтобы произвести впечатление на публику: „Посмотрите, какую красивую музыку я могу сочинять“»* [33].

Нил Бренд (Neil Brand; род. 1958) имеет репутацию одного из лучших исполнителей импровизированного сопровождения немых фильмов. Заниматься музыкой серьезно он начал в Aberystwyth University, где изучал драматическое искусство. Он является постоянным аккомпаниатором в Национальном кинотеатре в Лондоне, пишет музыку для театра, мюзиклы, пьесы для радиотеатра, участвует в телевизионных программах BBC, преподает в Королевском колледже музыки. Его перу принадлежит книга «Драматические ноты» (1998), посвященная музыке кино. Интересны его работы по озвучиванию русских дореволюционных фильмов режиссера Евгения Бауэра¹⁸ «Немые свидетели», «Дитя большого города» (1914), «После смерти» (1915), раннего советского кино. По отзыву

¹⁸ Бауэр, Евгений Францевич (22 января 1865–22 июня 1917) — русский режиссер немого кино, театральный художник и сценарист



рецензента, *«фортепианные импровизации Бренда превращают немое кино из грубого фарса в изысканный балет»*.

Стивен Хорн (Stephen Horne) так видит свою миссию кино-иллюстратора: *«Я проводник, посредством которого зрители воспринимают фильм. Это огромная ответственность, так как я всегда оказываю влияние на их впечатления от фильма. Думая о зрителях, для меня идеальный баланс — это соотношение 70–30, когда они заняты фильмом больше, чем осознают меня. Я — не в центре внимания. Я знаю людей, особенно новичков в немом кино, которые говорят мне, что совершенно забыли, что я там аккомпанировал. Это своего рода комплимент. Я считаю себя реаниматором, а вовсе не обязательно создателем. Так что я, — почти как доктор Франкенштейн, — воплощаю эти фильмы в жизнь»* [44]. Хорн более 30 лет работает в кинотеатре Британского института кино BFI Southbank. К своему фортепианному аккомпанементу музыкант иногда присоединяет флейту и аккордеон.

Последние шесть лет по результатам опросов «Silent London» он неизменно становится победителем в номинации «Лучший сольный аккомпаниатор фильма». Среди его работ — комплект фильмов с участием Бастера Китона, сборник комедий Чарли Чаплина, «Голем» (1920) немецких режиссеров-экспрессионистов Пауля Вегенера (Paul Wegener; 1874–1948) и Карла Безе (Carl Boese; 1887–1958) и др.

Филип Карли (Philip Carli) аккомпанировал сотням фильмов на фортепиано и органе, записал фортепианные партии более чем к семидесяти картинам для видеовыпусков Библиотеки Конгресса, ряда кино- и видео-компаний, а также для трансляции американских фильмов в рубрике «Классика кино» на кабельных каналах Turner Classic Movies. Пианист является знатоком танцевальных стандартов 1920-х годов, которые он успешно применяет при иллюстрации комических лент. В частности, Карли озвучил один из первых анимационных сериалов «Krazy Kat series» (1916–1929), комедии с Гарольдом Ллойдом

и Бастером Киттоном¹⁹. Карли считает, что музыка и исполнение должны, прежде всего, служить фильму. В идеале аудитория должна быть захвачена эмоциональным тоном экранного действия, — его юмором или пафосом, — без специального внимания к аккомпанементу. Карли руководит нью-йоркским The Flower City Society Orchestra of Rochester, специализирующегося на легкой музыке эпохи немого кино.

Джон Суини (John Sweeney) в течение 30 лет сопровождает немые фильмы в крупнейших британских центрах кино — Riverside Studios Cinema, BFI Southbank, Национальный кинотеатр, Ноттингемский Бродвей и Барбикан. *«Для меня самая большая радость в игре для немого кино — это осознание того, что фильм — забытый шедевр, — говорит пианист. — Это случилось со мной так много раз, и для меня большая честь снова участвовать в процессе создания живого фильма»* [45]. Масштабной работой музыканта стала ретроспектива ранних фильмов А. Хичкока, с которой могла познакомиться московская публика на фестивале в августе 2014 года. Тогда же он провел мастер-класс по импровизации в Московской консерватории. Помимо кино, Суини активно сотрудничает с хореографическими коллективами, работающими в направлении contemporary dance, например, с ведущей британской труппой Rambert Dance Company.

На сайтах крупнейших международных фестивалей немого кино в списке музыкантов, к сожалению, пока отсутствуют пианисты из России. Тем не менее, в российском культурном пространстве, пусть с некоторым опозданием, но также наблюдается интерес к немому кино, который постепенно обретает институциональные

очертания. Образуется круг музыкантов-исполнителей, формируется заинтересованная аудитория, находятся организационные ресурсы. В столицах и областных центрах проводятся фестивали, название которых незначительно варьируется вокруг слогана «Немое кино — живая музыка»²⁰. В Санкт-Петербурге таким мероприятием в киноцентре «Родина» было отмечено столетие Голливуда. Уже три подобных фестиваля прошли в Екатеринбурге на площадке джаз-клуба EverJazz (1996, 2016, 2018). К настоящему времени ретро-волна докатилась до восточных рубежей России: в октябре 2019 года фестиваль «Немое кино. Живая музыка» порадовал любителей синематографа в Южно-Сахалинске. Гастролирующий проект «Современный Таперский Кинозал», целью которого является возрождение таперского искусства и просвещение в области фундаментального кино, организован Арсением Трофимом. В репертуаре проекта 51 немой фильм — от короткометражек Жоржа Мельеса, до полнометражных фильмов Чарли Чаплина, Бастера Китона и Всеволода Пудовкина.

Подведем итоги краткого обзора, свидетельствующего о возрождении профессии тапера немого кино в новых исторических и социально-культурных условиях. Профессия вернулась не сама по себе, а как неотъемлемый компонент культурного феномена под названием «немое кино», и в этом сохранилось ее прикладное, подчиненное значение в контексте музыкального исполнительства. За свое более чем вековое существование искусство кино накопило свою историю, — естественно, не такую продолжительную, как, скажем, искусство театра или живопись,

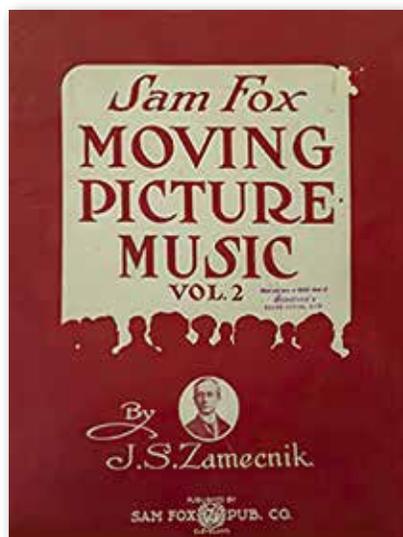
но весьма насыщенную событиями, ввиду того, что его развитие зависело от бурно прогрессирующей технической мысли. «Машинное искусство» оказалось очень уязвимым и плохо защищенным от воздействия времени. Живая, изменчивая стихия фортепианного аккомпанемента, обновляясь от исполнителя к исполнителю, оказалась более долговечной, чем изображение, казалось бы, «на века» зафиксированное на целлулоидной пленке.

Изменился статус профессии, потому что изменился статус самого немого кино. Иллюзионы, биоскопы и биографы первой трети прошлого столетия были нацелены на самую демократичную аудиторию и должны были отвечать ее вкусам. В XXI веке немые фильмы воспринимаются не только как произведения искусства, но и как некие музейные экспонаты, несущие с собой колорит соответствующего времени, и требующие для своего восприятия особой зрительской культуры. Их художественные и технические несовершенства, — преувеличенная мимика актеров, суетливые движения персонажей, архаичные приемы монтажа и построения кадра, следы старения пленки, — исторически настроенным зрением воспринимаются не как досадные дефекты, а чуть ли не как приметы стили. Так из ярмарочного развлечения немое кино превращается в клубный артефакт, — в зрелище для просвещенной публики.

Соответственно, профессия тапера немого кино стала уделом немногих, приобрела оттенок элитарности, причастности всемирному культурному наследию. Теперь ее задача — не заглушать стрекот проектора и не иллюстрировать наивной музыкой, как «беззвучная течет любовь, и смерть беззвучная приходит», а воссоздавать естественную акустическую среду художественно-исторического экспоната,

¹⁹ Образец аккомпанемента Филипа Карли см.: <https://www.youtube.com/watch?v=jac0Krl13nA>.

²⁰ Например, ретро-сеансы в нижегородском киноцентре «Рекорд» известны под рубрикой «Немое кино + живая музыка».



сохраняя тем самым живое эстетическое единство раннего кинематографа. Сама мизансцена кинопоказа под рояль становится исторической реконструкцией, в которой пианист выступает немного актером, и его художественная деятельность оказывается сродни тому, что в современной концертной практике называется «исторически информированным исполнением», — конечно же, в сугубо прикладном варианте.

Однако в этой аутентичности возникает один важный диссонанс. Иллюстраторы «Великого немого» нередко, особенно в глубокой провинции, были вынуждены играть на вдрызг разбитых и расстроенных инструментах, что и закрепилось в коллективном звуковом образе «таперского фортепиано», воспетого поэтами. На престижных международных фестивалях немые фильмы идут огнюдь не под «стон убогого рояля». Современные кинопианисты, чаще всего, музицируют на вполне приличных «Ямахах» и «Стейнвейях», применяя сэмпленный тембр «простуженного пианино» как специальный комедийный или стилизаторский прием. Среди иллюстраторов, получивших

международную известность, много широко образованных, поистине универсальных мастеров, профессионально владеющих целым спектром компетенций, так или иначе относящихся к музыке кино. Но среди этих ассов киноискусства практически нет музыкантов, получивших академическое пианистическое образование. Такое положение не было характерно для кино-пианистов первой трети XX столетия, когда основной контингент иллюстраторов, — например, в российских столицах и крупных городах, — составляли или выпускники, или учащиеся консерваторий и училищ. Именно на них были рассчитаны списки классико-романтических фортепианных сочинений, — порой чрезвычайно трудных, — рекомендованных различными авторами для иллюстрации кинолент. Современные аккомпаниаторы в своих импровизациях, в большей степени, ориентируются на «эпоху регтайма», облегченные джазовые модели, умеренный авангард и современную репетативную технику, чем на произведения традиционного пианистического репертуара. По-видимому, прав был К. Н. Аргамаков, противопоставлявший кино-иллюстраторов концертирующим пианистам.

Нынешние иллюстраторы — впечатительные профессионалы, в которых трудно узнать былую приниженную фигуру «в парадном галстуке, с понурой головой», потрепанного жизнью пианиста, «стенного в материальных обстоятельствах». Но от них, как и раньше, требуется не только музыкальный талант, но и недюжинная физическая выносливость. Ведь недаром Стивен Хорн признавался в интервью: «Если я сопровождал два или три фильма подряд, у меня начинала болеть спина». Даже в век цифровых технологий случаются проблемы с проекционным оборудованием, и пианист,

по словам Дональда Сосина, «должен быть готов к любым непредвиденным обстоятельствам. В мире немого кино возможно все». Поэтому, как только на мерцающем экране появляется незадачливый маленький человечек с усами щеточкой, в котелке, с тросточкой и больших нелепых ботинках, как только по крутой лестнице навстречу солдатским штыкам покатится детская коляска, в импозантном господине за роялем начинает проступать скромный облик его далекого собрата по ремеслу — тапера немого кино. ■



Борис БОРОДИН

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

ЛИТЕРАТУРА

1. [Редакционная статья] // Сине-Фоно: журнал синематографии, говорящих машин и фотографии (далее – Сине-Фоно). 1913. № 1.
2. Аргамаков К.Н. Несколько слов о пианистах-импровизаторах // Сине-Фоно. 1914. № 9.
3. Аргамаков К.Н. О фортепьянных импровизациях // Сине-Фоно. 1913-1914. № 4.
4. Бенефис Худякова // Вестник синематографии. 1911. № 7.
5. Бородин Б.Б. «Затравленное фортепиано» и «Великий немой» // Наука телевидения. 2020. № 16.
6. К бенефису // Вестник синематографии. 1911/1912. № 26.
7. К. А. Музыкальные рецензии // Сине-Фоно. 1913. № 2.
8. К. А. Музыкальные рецензии // Сине-Фоно. 1913. №5–6.
9. Каверин В.А. Разговоры о кино. (Разговор второй.) // Жизнь искусства. 1924. № 2.
10. Киреева Л.А. «Освобождена в связи с закрытием немого кино». Воспоминания пианиста-иллюстратора // Киноведческие записки. 2002. № 60.
11. Кононенко Н.Г. «Незаметная» музыка Эрика Сати. К истории синематографического слышания // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сб. статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017 г. // М.: Государственный институт искусствознания, 2018.
12. Копытова Г.В. Тапер // Шостакович в Ленинградской консерватории: в 3-х т. Т. 3. СПб.: Композитор, 2013.
13. Лупанова М.В. Немое кино – живая музыка. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/1996/4/nemoe-kino-zhivaya-muzyka-kruglyj-stol-posvyashhennyj-festivalyu-nemoe-kino-zhivaya-muzyka.html>
14. Мавич И. Импровизация. Монолог опытного импровизатора // Сине-Фоно. 1914. № 12.
15. Новочеркасск // Сине-Фоно. 1913. № 16.
16. Семенюк О.А. Искусство, затерявшееся во времени: таперы немого кино // Музыкальная академия. 2018. № 2.
17. Семенюк О.А. «Новый Вавилон» Д. Д. Шостаковича в контексте музыки отечественного немого кино. М.: 2020.
18. Устюгова В.В. «Кинематограф аттракционов» и его распространение в русской провинции на рубеже XIX–XX веков // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2016. № 4.
19. Ханжонков А.А. Первые годы русской синематографии. Воспоминания. М.-Л.: «Искусство», 1937.
20. Хентова С.М. Шостакович – пианист. Л.: Музыка, 1964.
21. Худяков И. И. Сац // Сине-Фоно. 1914. № 12.
22. Худяков И. Н. Новая отрасль искусства (окончание) // Вестник синематографии. 1911. № 9.
23. Худяков И.Н. Опыт руководства к иллюстрации синематографических картин. С указанием на 1000 тем: необходимое пособие для пианистов-импровизаторов и содержателей электротeatров. М.: Нотопечатня Гаврилова, 1912.
24. Худяков, И. Н. Классы импровизации // Сине-Фоно. 1912/1913. № 13.
25. Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильмы // Сергей Эйзенштейн. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964.
26. Abel R., Altman R. Introduction // The Sounds of Early Cinema / ed. by Richard Abel and Rick Altman. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
27. Abel R. That Most American of Attractions, the Illustrated Song // The Sounds of Early Cinema / ed. by Richard Abel and Rick Altman. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
28. Altman R. The Living Nickelodeon // The Sounds of Early Cinema / ed. by Richard Abel and Rick Altman. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
29. Altman R. Silent Film Sound. N.-Y.: Columbia University Press, 2004.
30. Altman R. The Early Cinema Soundscape // The Routledge Companion to Screen Music and Sound. London / Edited By Miguel Mera, Ronald Sadoff, Ben Winters: Routledge, 2017.
31. Bottomore S. The Story of Percy Peashaker: Debates about Sound Effects in the Early Cinema // The Sounds of Early Cinema / ed. by Richard Abel and Rick Altman. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
32. Goldmark D. Sounds Funny / Funny Sounds: Theorizing Cartoon Music // Funny pictures: animation and comedy in studio-era Hollywood / Ed. by Goldmark D., Keil Funny Ch. Berkeley: University of California Press, 2011.
33. Jenkins S. Chopin in the Dark: An Interview with Donald Sosin [Электронный ресурс]. URL: <https://silentfilm.org/chopin-in-the-dark-an-interview-with-donald-sosin/>
34. Lecoq Th. La sonorisation des séances Lumière en 1896 et 1897 // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma. 2007. № 52 (septembre).
35. Leonard K. P. Using Resources for Silent Film Music // Fontes Artis Musicae. Vol. 63. Number 4. 2016.
36. Low R. The History of the British Film 1906-14. Vol 2. London: George Allen & Unwin LTD, 1950.
37. Mallozzi V.M. Note by Note, He Keeps the Silent-Film Era Alive // The New York Times. Feb. 14, 2009
38. Manvell, R., Huntley, J. The Technique of Film Music. London; New York: Focal Press, 1975.
39. Marks M.M. Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924. N.-Y.: Oxford University Press, 1997.
40. Polet J. Early Cinematographic Spectacles: The Role of Sound Accompaniment in the Reception of Moving Images // The Sounds of Early Cinema / ed. by Richard Abel and Rick Altman. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
41. Rapée E. Motion Picture Moods for Pianists and Organists. G. Schirmer, N.-Y., 1924.
42. Rapée E. Encyclopedia of Music for Pictures, Belwin, N.-Y., 1925.
43. Rittaud-Huttinet J. Le Cinéma des origines, les frères Lumière et leurs opérateurs. Seyssel: Champ Vallon, 1985.
44. Stephen Horne: The Re-Animator / Interview by Christian Bruno [Электронный ресурс]. URL: <https://silentfilm.org/stephen-horne-the-re-animator/>
45. The Musicians // British Silent Film Festival [Электронный ресурс]. URL: <https://britishsilentfilmfestival.com/the-musicians/>



КЛАВИРТИН

PIANOS

ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru

FAZIOLI, Steinway & Sons, C.Bechstein, Petrof, Seiler, Kawai, August Forster, Grotrian Steinweg,
W.Hoffmann, Ritter, Brodmann, Ritmuller, Николай Рубинштейн, Михаил Глинка



ПЕРВЫЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ BLOKCHAIN

«Инфраструктура доверия» IPChain предоставляет уникальные возможности: быстрые и сложные цепочки сделок с правами и объектами интеллектуальной собственности фиксируются в цифровой среде без участия посредников. Самые современные технические решения используются для развития института интеллектуального права.

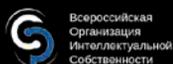
IPChain — это:

- СКОРОСТЬ
- ОТКРЫТОСТЬ
- СВОБОДА ФОРМЫ
- МАСШТАБ
- СВОБОДА ПРАВА
- СВОБОДА СОАВТОРСТВА

Подробнее на сайте www.ipchain.ru

Разработчик – Ассоциация «Национальный координационный центр обработки транзакций с правами и объектами интеллектуальной собственности»

Учредители Ассоциации:



Российское Авторское Общество

