

**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ  
В ЖИЗНИ,  
НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ  
ИСКУССТВО

**Т. Н. Грум-Гржимайло**  
**ИСКУССТВО**  
**ФОРТЕПИАНО**

**9'79**



НОВОЕ  
В ЖИЗНИ,  
НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

Т. Н. Грум-Гржимайло

Серия  
«Искусство»  
№ 9, 1979

# ИСКУССТВО ФОРТЕПИАНО

Издается  
ежемесячно  
с 1967 г.

Издательство  
«Знание»  
Москва  
1979

## Содержание

К читателю	3
Фаворит музыкальной истории	3
И классика, и современность	10
Великие романтики фортепиано	17
В стране пианизма	23
«Кафедра истины и добра»	41

**Грум-Гржимайло Т. Н.**

**Г90 Искусство фортепиано. М., «Знание», 1979.**

56 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 9.  
Издается ежемесячно с 1967 г.)

Предлагаемая читателям брошюра рассказывает об истории развития фортепианного искусства и реформаторском творчестве великих композиторов-пианистов, о современной советской фортепианной школе и молодых пианистах, представляющих в наши дни лучшие традиции исполнительского искусства.

90101

85.2

## К читателю

Каждая музыкальная эпоха оставляет свой исполнительский «автограф». Каждая эпоха создает свои традиции музыкального исполнения. Они складываются благодаря усилиям многих творцов. Цепь влияний, передающая из поколения в поколение музыкантов-артистов секреты искусства интерпретации, дух «неуловимого» исполнительского стиля своего времени, прослеживается далеко-далеко в глубь истории. В этом отношении история фортепианного исполнительства особенно красноречива.

И все же, как ни велико значение эволюции, решающей для судеб исполнительского искусства становится революция, когда «власть» захватывает крупный художник, композитор-интерпретатор, дающий новое направление всему музыкальному движению. Вот почему история фортепианного искусства — это прежде всего история великих музыкантов-универсалов.

Пусть же не посетуют те, кто не найдет в этих очерках некоторых «любимых» героев славной исполнительской плеяды музыкантов. Перед вами не хрестоматия по истории фортепианного искусства. Внимание автора сосредоточено на тех поворотных моментах развития исполнительской культуры, когда на сцену истории выходят смелые реформаторы, пианисты-творцы.

И только в рассказе о путях русского и советского пианизма, о путях фортепианного искусства XX века, когда исполнительство уже вырвалось на простор автономного развития, наше внимание как бы снова возвращается

к великим традициям. Ибо такая концепция истории: выражителями этих вековых традиций в процессе создания нового современного музыкально-исполнительского искусства становятся великие современные пианисты-художники (верные «союзники» композиторов) и их наследники — творческая молодежь. И здесь, в рассказе об исполнительском творчестве молодых, автор позволяет себе нарисовать в какой-то степени субъективную картину объективного музыкального мира, отдавая дань своим «любимым» героям...

Итак, позвольте начать наш экскурс в музыкальную историю.

## Фаворит музыкальной истории

Быть гигантом в исполнении — для этого нужно избрать фортепиано...

А. Серов

В свое время Вольтер назвал фортепиано «изобретением касторюльщика». Даже первый ум Европы не мог предугадать будущего могущества этого нового клавишно-молоточкового устройства. Судьба музыкального инструмента, сконструированного итальянцем Бартоломео Кристофори в 1709 году и скромно названного поначалу «клавесином с тихим и громким звуком», развивалась поистине драматично. На протяжении целого столетия пробивал он себе дорогу в жесточайшей конкуренции со старыми клавишными инструментами. Чопорная придворная знать, блюстители изящных светских вкусов галантного века «парика

с косичкой» не спешили расставаться со своим музыкальным любимцем — клавиесином и не скупились в сарказмах, чтобы отхлестать дерзкого «мещанского выскочку». Громкий, «неуправляемый», взрывающийся непривычными динамическими нарастаниями звук этого новоявленного инструмента терзал их нежные аристократические уши!

Все изменилось, когда французская буржуазная революция, потрясая Европу, смела уклад старого общества и к новой жизни хлынули новые демократические слои «третьего сословия». Открытый платный концерт стал основной формой городского музицирования. Взамен интимности, камерности переживаний, удовлетворявших слушателей небольших салонов, у новой аудитории буржуазных городов появилась потребность в музыкальных впечатлениях, которые бы несли всю полноту жизненных чувств. Эта потребность новых — открытых, несдерживаемых эмоций, ярких впечатлений искусства сделала молоточковое фортепиано инструментом, незаменимым в музыкальном быту. И победный марш нового сольного инструмента, начатый, можно сказать, со времен падения Бастилии, растянулся на столетия...

Так начиналась история современного фортепиано.

Так начиналась история искусства игры на этом инструменте — история современного фортепианного исполнительства, достигшего в нашем XX веке великолепного расцвета.

Два века и 70 лет — срок сравнительно небольшой. Есть музыкальные инструменты, история которых насчитывает тысячелетия.

Так, например, первый орган — оригинальная система духового музыкального инструмента с искусственными «легкими» — «гидравлос» был сконструирован еще в III веке до нашей эры. Пройдя огромную многовековую техническую эволюцию к XVI веку нашей эры, орган стал первым из сольных инструментов, вступивших в успешное соперничество со звучанием человеческого голоса (то есть хорового и сольного пения, царствовавших до той поры в европейской профессиональной музыке).

Второй по времени вступления на историческую арену великих сольных инструментов была скрипка, пришедшая к «власти» примерно на столетие позже органа. В русле творчества великих итальянских скрипачей XVII века были разработаны такие музыкальные формы (трио-соната, соната для скрипки соло, так называемый «концерто грассо» и концерт для солирующего инструмента с оркестром), которые дали толчок развитию всей современной сонатно-симфонической драматургии.

Совсем иная историческая судьба была у фортепиано. Конечно, если скрупулезно придерживаться генетической истории инструмента, то далеких предшественников фортепиано можно найти и в Древней Греции (однострунный монохорд), и в средневековой Европе (четырёхструнный монохорд) и в XIV веке, когда из четырёхструнного монохорда развился первый клавикорд, имевший клавиши, заимствованные у органа. Поначалу этот своеобразный «гибрид» органа с лютней служил преимущественно учебным целям. Однако к концу XVII века

он уже конкурировал с органом и постепенно заменил его в аккомпанементе, став основой светского музицирующего ансамбля. «Нельзя исполнить ни одно музыкальное произведение без сопровождения клавира», — говорил сын Иоганна Себастьяна Баха — Филипп Эмануэль. Приобретая самостоятельность, как сольный и ансамблевый инструмент, клавир быстро распространяется по европейским странам, утверждая в каждой из них свою разновидность. В Англии — вирджинел, во Франции — клавесин и спинет, в Италии — чембало, в Германии — кильфлюгель.

В Англии, еще во времена Шекспира появляется первая специальная литература для клавира и возникает новый камерный стиль, созданный группой английских вирджиналистов. Затем в поход за признание нового клавишного инструмента включаются Нидерланды, Австрия, Германия, Италия, Франция. И эта последняя дает миру клавирную школу мирового значения.

С одной стороны, французская школа клавесинистов отражала дух эстетических воззрений аристократического общества эпохи абсолютизма королей Людовиков, с ее культом условности, изысканности, очаровательной миниатюры. С другой — жизненное, человеческое начало этого искусства, связанное с миром индивидуальных характеров и страстей, миром индивидуального разума, уже возвещало о рождении эпохи французских буржуазных просветителей.

Французские клавесинисты любили сочинять изящные миниатюрные пьесы, рисующие женские портреты (обратите внимание на

название этих пьес: «Пленительная», «Воздыхающая», «Сумрачная», «Любезная» и т. п.), сочинять и исполнять всевозможные пасторали, зарисовки природы (знаменитая «Кукушка» Дакена часто исполняется и в наши дни на клавишных инструментах), благо «голос» клавесина — отрывистый звук от щипка струны — напоминал птичий щебет. Импровизируя во время исполнения, клавесинисты разукрашивали отдельные звуки мелодии орнаментом мелких быстрых ноток — своего рода музыкальных завитков и «кружев». Такая музыка была в духе эпохи рококо. Бесчисленные бантики и завитки на костюмах и прическах, причудливый орнамент мебели и внутренней отделки салонов, игрушечные издания книг и крошечные изящные миниатюры художников — такой блестящий аристократический антураж великолепно дополняли нарядные, прихотливые, звенящие трели клавесина. Эта музыка как нельзя более иллюстрировала связь тончайшего из искусств с бытом, нравами, привычками, манерой поведения и мышления людей своей эпохи. Прав был Антон Рубинштейн, провозглашая: «В музыке могут быть узнаваемы даже костюмы и люди современной сочинителю эпохи!»

Необходимо, однако, уточнить: единого клавесинного стиля в Европе не было. Англичане писали более фундаментальные клавесинные произведения, но менее типичные и яркие, чем итальянцы и французы. Сочинения величайшего из итальянских клавесинистов Доменико Скарлатти носили ярко выраженный виртуозный характер, не случайно его сонаты назывались «упражнениями».

Французские же клавесинисты — Франсуа Куперен, Жан Филипп Рамо, Франсуа Дендрие и другие — культивировали именно миниатюры, отличавшиеся, как правило, прелестным мелодическим рисунком. «Они пленительны своей тонкостью», — писал о пьесах французских клавесинистов известный советский пианист и педагог Леонид Владимирович Николаев.

Читатель, однако, может недоумевать: с какой стати мы уделяем такое внимание собственно предыстории фортепианного искусства? А дело в том, что предок фортепиано — клавесин и порожденный им художественный стиль продолжают активно влиять на творцов современной музыки. И вот примеры.

Творчество Сергея Прокофьева, композитора-пианиста. Это о нем Генрих Густавович Нейгауз писал: «Его техническое мастерство было феноменально, непогрешимо... Из его виртуозных приемов особенно поражали техника скачков, уверенность в попадании «на самые дальние расстояния», удивительно выработанная кисть и стаккато. Некоторые особенности фортепианного стиля Скарлатти получили в его музыке и исполнении свое предельное, почти гротескное выражение (например, в Пятом концерте)»...

Второй пример. Выдающаяся французская пианистка и педагог Маргарита Лонг, аккумулировавшая в своей многолетней деятельности (она прожила 92 года!) великие традиции фортепианной культуры Франции, писала: «Статическое воспитание пяти пальцев кажется мне ключом, открывающим все двери техники». Этот культ «статической фортепиан-

ной техники» с ее повышенным вниманием к работе пальцев, четливости игры, блеску и тонкости в отделке деталей и т. д. шел от эстетики французских клавесинистов. Известная советская исследовательница творчества Маргариты Лонг — Софья Михайловна Хентова пишет: «В педагогике Лонг немало прямых совпадений с методическими положениями французских клавесинистов, в частности, Ф. Куперена, изложенных в «Искусстве игры на клавесине».

К слову сказать, даже современная эстрадная музыка все больше тяготеет к парадоксальному, казалось бы, союзу с музыкой галантного века «парика с косичкой». Современные композиторы, сочиняющие эстрадные миниатюры, песни, музыку для театра и кино, не только охотно используют звучание старинных инструментов — клавесина, органа, но и, так сказать, «фактуру» старинной музыки, характерные приемы изложения, развития музыкального материала, конструктивные особенности формы старинной классической музыки. Что это? Отсутствие идей? Недостаток фантазии? Или, может быть, покушение на пие́тет композиторов-классиков? Ничуть не бывало.

Есть неизбежный диалектический закон отрицания отрицания, по которому одна художественная эпоха часто отрицает ей непосредственно предшествующую и обращается к той, которая предшествует отвергнутой. И произведение этой последней вдруг предстают перед внутренним взором души человека в каком-то новом пленительном свете. Вспомним, каким открытием стали вдруг клавирные сочинения

Баха в интерпретации канадского пианиста Глена Гульда! А как поразили тонкая образность и виртуозный блеск старинных сонат Скарлатти, когда их стали включать в свой постоянный концертный репертуар такие пианисты, как Артуро Бенедетти-Микель-анджели, Эмиль Гилельси!

В своей книге «Мысли о музыке» выдающийся советский дирижер (и добавим — отличный пианист) Геннадий Рождественский пишет: «Задумаемся над судьбой фортепиано. Как эволюционировала его техника! Но по-прежнему очень трудно хорошо играть сонаты Скарлатти, хотя после Рахманинова, Скрябина, Метнера, Прокофьева и Бартока виртуозными трудностями никого не удивишь...»

Вернемся, однако, к истории фортепиано, ставшего подлинным фаворитом инструментального исполнительства двух последних столетий.

Ее можно было бы разделить примерно на две равные части. В первой половине (до середины XIX века) история фортепианного искусства стала также историей самого фортепиано. Прогресс техники игры, совершенствование искусства исполнения были тесно связаны с технической эволюцией, совершенствованием самого инструмента. Естественность и гармоничность этого процесса почти исключала возможность кризиса. Кризис наступил, когда равновесие было нарушено: остановилось, законсервировалось развитие инструмента. На этом новом этапе технического успех игры на фортепиано решали уже исключительно физические возможности человека.

В чем же вкратце состояла тех-

ническая эволюция молоточкового фортепиано?

Уже во второй половине XVIII века были созданы два разных вида клавишной механики (венская и английская), а в начале XIX века получила распространение современная механика, изобретенная Себастьяном Эраром. Стало возможным быстро повторять один и тот же звук, не снимая пальцев с клавиш (так называемая двойная репетиционная механика). Это был решающий толчок для развития виртуозной игры на фортепиано. В дальнейшем совершенствуется механизм педали, давшей фортепиано темброво-красочную палитру; расширяется диапазон звуков (до семи с половиной октав); совершенствуется форма самого «ящика» инструмента: угловатая, заимствованная от крыловидного клавесина, она постепенно приобретает современные округлые очертания. Деревянная конструкция усиливается металлическими креплениями, появляется чугунная рама и перекрестное расположение струн. Создается устойчивость строя, упругость клавиатуры. Усиление натяжения струн способствует расширению динамических возможностей фортепиано, улучшению качества его звучания. Последние существенные «штрихи» в усовершенствование инструмента внес Генрих Стенвей. Основанная им в 1859 году в Нью-Йорке фортепианная фирма «Стенвей и сыновья» (Steinway & Sons) получила мировое признание.

Это была достаточно стремительная эволюция. Если Бетховен играл на клавишных инструментах, имеющих диапазон не более пяти октав, то Лист уже демон-



стрировал чудеса репетиционной техники Эрара, а Антон Рубинштейн пользовался всей пышностью педальных средств и мощью звучания инструментов Стеньея.

История фортепиано — это история творчества величайших музыкантов, создавших уникальную по художественному значению фортепианную литературу. Именно любовь к этому инструменту и посвящение ему своих высоких импровизаторских вдохновений сделали фортепиано инструментом, во многом определяющим состояние музыкальной культуры и просвещения в разных странах мира.

Развитие фортепиано с самого начала было освещено гениальным предвидением Иоганна Себастьяна Баха. Превосходно зная особенности всех современных ему инструментов, Бах первый увидел в клавире некий универсальный инструмент. Сочиняя свои знаменитые 48 прелюдий и фуг, составившие два тома «Хорошо темперированного клавира», Бах словно предвидел будущую «певучую» способность фортепиано. Он смело ввел в клавирную музыку элементы органного, скрипичного, вокального и даже оркестрового письма. Создавая свой дерзкий по замыслу и элегантнейший по форме «Итальянский концерт», Бах рассматривал клавишин (столь ограниченный в динамических возможностях и однообразный по звуку!) ни более ни менее как универсальный оркестр, включающий и голос солиста и оркестровое сопровождение.

Отношение к фортепиано как к некоему универсальному инструменту мы встретим и в более поздние периоды развития пи-

низма. И у Бетховена, и у Листа, и у русских пианистов и композиторов — братьев Рубинштейнов, Балакирева, Мусоргского, Чайковского. Каждая из этих последовательных ступеней «универсальной» трактовки инструмента вносила много ценного и нового, совершенствуя и обогащая фортепианный стиль. Однако Бах был в особом положении. Если его последователи, великие композиторы-пианисты имели дело в основном с уже сложившимся инструментом, то Иоганн Себастьян Бах творил для воображаемого идеального инструмента. Его приоритет в открытии эпохи фортепиано до становления самого фортепиано неоспорим.

Отношение к молоточковому клавишному инструменту на всем протяжении его истории и смены музыкальных стилей не было стабильным и переживало периоды подъема и упадка. Фортепиано не раз становилось «эпицентром» полемических баталий, настоящих драм музыкально-исполнительской истории. Ревизия методических систем обучения игры на фортепиано, постоянные споры вокруг жгучих проблем фортепианной техники, развивавшейся с невероятной стремительностью, борьба разных направлений пианизма (чего стоила одна лишь полемика о «классицизме» и «романтизме» в русской прессе прошлого века!), наконец, изменение отношения к самой трактовке фортепиано, его эстетической сути — вот далеко не полный перечень событий этой бурной истории.

Не далее как в начале XX века, с появлением реформаторской музыки «неоклассического» стиля, возникла острая ситуация. Новаторские искания таких крупнейших

музыкальных творцов, как Сергей Прокофьев, Игорь Стравинский, Бела Барток, привели к возникновению того нового дерзкого фортепианного стиля, который хлещущими, токатными ритмами, обогаженным прямолинейным ударом словно рассек гладь клавиатуры современного рояля, еще пребывающего в «романтическом» сне. В русле этой новой волны и родилась некая крайняя тенденция трактовать фортепиано, как ударный инструмент.

В руках эпигонов «нового стиля» рояль, действительно, стал средством демонстрации «сверхчеловеческой» виртуозности — жесткой ударно-ритмической игры, заставлявшей с сочувствием вспоминать слова Вольтера об «изобретении кастрюльщика». Под руками этих воинственных «интерпретаторов» современной музыки (их разновидности, к сожалению, встречаются и в наше время) «взбесившееся» фортепиано, словно лишившись глубоких певучих тонов, грохотало оглушительным металлическим лязгом.

Не случайно старейший из современных пианистов, наследник прекрасных романтических традиций исполнительства Артур Рубинштейн, наблюдая эти разрушительные тенденции, дал самую горячую отповедь Игорю Стравинскому, который провозглашал: «Рояль — есть ударный инструмент, и с ним неверно обращались Шопен и Моцарт, Бетховен и кто угодно...»

Будем, однако, справедливы: никто из крупных художников, законодателей музыки XX столетия (включая и Стравинского, парадоксальные афоризмы которого, как известно, далеко не всегда согласовались с его твор-

ческой практикой), не видел в черной коробке с клавишами лишь механическую конструкцию по производству звука, лишенную поэтической «души». О деятельности подлинных служителей этой поэтической «души» фортепиано у нас еще будет случай рассказать подробнее.

А сейчас — только несколько слов из размышлений об универсальной природе фортепиано. Вопрос о том, почему все-таки этот инструмент стал фаворитом музыкальной истории, завоевав репутацию «лучшего актера среди сольных инструментов», интересовал многих музыкантов.

Ученик Рубинштейна, замечательный польский пианист Иосиф Гофман писал: «Фортепиано является единственным сольным инструментом, способным передать музыкальное произведение во всей его полноте и целостности. То, что мелодия, бас, гармония, фигурация, полифония и самые запутанные контрапунктические фигуры могут — в умелых руках — быть воспроизведены на фортепиано одновременно... и побудило, вероятно, великих мастеров музыки избрать его своим любимым инструментом». И еще: «Не менее, чем другим инструментам, присуще фортепиано и специфическое обаяние — хотя, возможно, менее чувственного характера, чем у некоторых других инструментов. Не потому ли именно... фортепиано считается самым целомудренным из всех инструментов? Я весьма склонен думать, что именно благодаря этой целомудренности... мы можем слушать фортепиано дольше, чем другие инструменты...»

С этими размышлениями пере-

кликаются слова выдающегося советского пианиста-педагога Генриха Густавовича Нейгауза, который в книге своей «Об искусстве фортепианной игры» писал о любимом инструменте, в частности, следующее: «Некоторая отвлеченность его звука по сравнению со звуками других инструментов, чувственно гораздо более «конкретных» и выразительных, как, прежде всего, человеческий голос, валторна, тромбон, скрипка, виолончель и т. д., даже сама эта «отвлеченность», «умопостигаемость», если хотите, есть в то же время несравненное высокое качество, его неоспоримая собственность, — он самый интеллектуальный из всех инструментов и потому охватывает самые широкие горизонты, необъятные музыкальные просторы. Ведь на нем, кроме всей неизмеримой по количеству, неопишущей по красоте музыки, созданной «лично для него», можно исполнять все, что называется музыкой, от мелодии пастушеской свирели до гигантских симфонических и оперных построений».

На этом, пожалуй, можно и закончить наш первый рассказ о фортепиано и его предыстории.

## И классика, и современность

Его не назовешь божественным, он слишком человечен, в этом его величие.

Ферруччо Бузони  
(о Людвиге ван Бетховене)

Моцарт — более композитор XX века, чем композитор XIX века, и более композитор XIX века, чем композитор XVIII века, от которого он оторвался и ушел в будущее.

Георгий Чичерин

Исполнительское искусство тем и прекрасно, что способно сохранить в реальном звучании огромный классический репертуар музыки трех-четырех столетий. У фортепианного же исполнительства есть еще и свои особенные отношения с классикой. Так уж сложилась история музыки, что период выдвижения фортепиано среди инструментов, период формирования собственно фортепианно-исполнительского искусства совпал с эпохой утверждения и величайших завоеваний классического стиля. Творчество великих композиторов-пианистов конца XVIII — начала XIX века предопределило пути развития инструмента и искусства игры на нем на долгие годы вперед.

Генрих Густавович Нейгауз писал: «Глухой Бетховен создал неслыханные фортепианные звучности и предопределил развитие рояля на много десятков лет вперед. Творческий дух композитора предписывает роялю законы, которым он постепенно повинуетсЯ. Такова история развития инстру-

мента. Обратных случаев я не знаю».

Академик Борис Владимирович Асафьев, размышляя о другом гении эпохи классицизма, писал: «На грани XVIII и XIX веков судьба дала миру возможность созерцать в личности великого композитора Моцарта явление исключительного в своей многозначительной выразительности сосредоточения творческой силы. Пожалуй, в музыке нет имени, перед которым человечество так благоговейно склонялось... Моцарт — символ самой музыки. Кажется, что он — ее творение».

Классицизм Моцарта и Бетховена роднят возвышенность и гармоничность музыкального самовыражения, поэзия строгости, ясности и чистоты, помноженные на мятежный дух импровизации.

Здесь мы остановимся.

Дух импровизации... В наше время почти полной автономии исполнительского искусства мы забываем о значении этой величайшей из традиций в музыкальной истории. А ведь вплоть до XIX века, развиваясь в нерасторжимом единстве, композиторское и исполнительское искусство имело один общий источник и способ музыкального мышления — звуковую творческую импровизацию. Отсвет этого единого процесса сочинения-исполнения окрашивает многие страницы произведений Моцарта и Бетховена (достаточно вспомнить гениальные фортепианные фантазии Моцарта или непревзойденные по красоте, мятежные по духу бетховенские сонаты — «Лунную», «Патетическую», «Аппассионату»).

Отметим некоторые особенности исторического момента. Если на ранних стадиях игры на кла-

вире исполнителю предоставлялась полная свобода фантазий и экспромтов (ведь первойшей заповедью клавесиниста было умение «разукрашивать» мелодию, импровизируя во время исполнения изысканнейшие мелизмы), то в эпоху Моцарта и Бетховена искусство исполнительской импровизации уже столкнулось с требованиями классических регламентов.

Композиторы начинают решительно возражать против импровизационных изменений, требовать тщательного исполнения всех деталей текста. И эти требования находят отражение в нотных записях. Возьмите в руки ноты, изданные в XVII — первой половине XVIII века, и вы не обнаружите ремарок исполнительского характера. Великий Бах в автографах не оставил почти никаких указаний для интерпретации своих клавирных сочинений (о характере темпа, фразировки, динамики, расшифровки украшений и прочего), загадав тем самым сложнейший ребус своим потомкам. Однако уже к концу XVIII столетия и особенно в первой четверти XIX — картина резко меняется. Выработывается система условных обозначений для исполнителя, и композиторы начинают уснащать нотный текст соответствующими пометками.

Очень ясно тенденция к свертыванию импровизации прослеживается в исполнении инструментальных концертов, получивших в эпоху классицизма большое распространение. В старинных концертах виртуозное развитие партии солиста достигало высшей кульминации в момент так называемой каденции — когда оркестр замолкал и солист получал свободу импровизировать на темы концерта. Ка-

денция была творческой «отдушиной» для исполнителя, где он выказывал всю свою фантазию и виртуозность. Ни Бах, ни Гайди, ни даже Моцарт не выписывали нотами каденций, которые они импровизировали во время исполнения своих концертов.

Однако под напором рационалистических идей музыкального классицизма и с повышением художественных требований импровизационные каденции в концертах (так же, как и вообще исполнительские экспромты) начали решительно изгоняться. И уже от Бетховена последовало самое решительное «вето»: он первый из композиторов выписал в своем Пятом фортепианном концерте полностью всю каденцию — от ноты до ноты. И с тех пор сочинение каденций наряду с остальным текстом концертов постепенно вошло в композиторскую практику.

Не следует понимать дело так, что, борясь против импровизационных вольностей исполнителей, сами композиторы исключили импровизацию из своей концертной практики. Напротив! Век классицизма подарил миру величайших композиторов — импровизаторов, перед которыми современное общество более всего и преклонялось за эти вдохновенные экспромты.

Еще ребенком Моцарт покориł половину Европы, выступая как клавиинист-пианист, композитор-импровизатор, а также органист, дирижер, скрипач. Об искусстве Моцарта ходили легенды. И, как свидетельствуют современники, во всех собраниях, где выступал Моцарт, от него прежде всего ждали импровизации на клавире. В «академиях» — концертах для аристократических кругов — Моцарт

имел обыкновение выступать с импровизацией и концертом, написанным специально для этого вечера. Известны были случаи, когда ему приходилось, готовясь к «академиям», сочинять по два концерта в неделю.

Кстати сказать, творческая плодovitость великого композитора всегда поражала и привлекала внимание музыкантов. Мы наблюдаем это и в наши дни. Геннадий Николаевич Рождественский, комментируя один из своих концертов в Большом зале Московской консерватории, рассказывал: «Несколько дней тому назад я в который раз взял в руки каталог сочинений Моцарта, составленный Людвигом фон Кёхелем в городе Зальцбурге в 1862 году. В этой книге, посвященной только лишь перечислению произведений Моцарта, 984 страницы! Перечисление же сочинений Моцарта нам хорошо знакомых максимально займет, по моим подсчетам, десять страниц. Призвав на помощь арифметику, мы приходим к печальному выводу: нам не известно на сегодняшний день 99% сочинений Моцарта...»

Однако вернемся к музыкальным «академиям» XVIII века. Сохранились восторженные воспоминания современников об этих вечерах.

«К концу академии, — вспоминает один из слушателей выступления композитора в Праге, — Моцарт фантазировал на фортепиано добрых полчаса и возбудил энтузиазм восхищенных чехов до крайнего предела, так что вынужден был, понуждаемый бурными одобрениями, которые ему высказывали, снова сесть за клавиру... С еще большим подъемом начал он в третий раз; еще никто так

не играл. Вдруг среди гробовой тишины громкий голос из партера крикнул: «Из Фигаро!» — на что Моцарт экспромтом сыграл дюжину интереснейших и искуснейших вариаций на мотив любимой арии «Мальчик резвый». Он кончил эти удивительные творения среди бурлящего восторга слушателей.

Моцарт как исполнитель классического стиля импровизировал в строгой, логически завершенной музыкальной форме, успевая оттенять детали с неподражаемой грацией и одухотворенностью. Все это делало импровизации Моцарта шедеврами композиторской мысли и вдохновения. Об этом рассказывал известный пианист Муцио Клементи, вспоминая о своем исполнительском состязании с венским композитором. Турнир виртуозов, в обширную программу которого входило исполнение собственных сочинений, импровизаций и чтение с листа, происходил в 1781-году при дворе австрийского императора и вошел в музыкальную историю как выдающееся событие подобного рода. Он принес победу и новые лавры Вольфгангу Амадею Моцарту.

В своих требованиях к исполнительскому искусству Моцарт был выразителем строгой классической эстетики. Он отрицал субъективистские вольности интерпретаторов, допускающих искажения текста и самого характера произведений. Он требовал от интерпретаторов абсолютно точного исполнения всех нот, пауз, украшений, соблюдения надлежащего темпа. Его раздражали излишне быстрые темпы. «Ни на что Моцарт не жаловался так сильно, — вспоминает один из современников, — как на порчу его сочине-

ний при публичном исполнении, главным образом, путем преувеличения темпа».

Кроме того, Моцарт боролся за ясность и выразительность исполнения, против излишков всякого рода чувственности, сентиментальности, внутренней и внешней аффектации («...я не делаю никаких гримас»). Отсюда и его отношение к *tempo rubato*, то есть к исполнению не строго в такт, а достаточно свободному. «Все они удивляются, — пишет Моцарт в одном из писем, — что я всегда точно соблюдаю такт. Они не могут себе представить *tempo rubato* в *Adagio*, при котором левая рука об этом ничего не знает».

Поразительные слова! Они прямо адресованы в наши дни, словно пронизывая насквозь и увлекая вместе с собой весь романтический XIX век! Не случайно Артур Рубинштейн, с грустью размышляя о том, что «утеряно искусство истинного *rubato*, которым владели корифеи прошлого», подчеркивает: «Чтобы понять Шопена, нужно знать, что композитор был учеником Баха и Моцарта, учеником **точности и гармонии**» (подчеркнуто мною. — Т. Г.).

Да, Шопен был духовным учеником Моцарта. И спустя несколько десятилетий он повторил мысль учителя, облекая ее в более современную форму: «Пусть ваша левая рука будет дирижером».

Эта мысль о дирижерском, ритмическом начале фортепианного исполнительства имела счастливую судьбу. Она была развита русскими исполнителями и критиками середины и конца XIX столетия, «материализовалась» в исполнительском творчестве крупнейших русских пианистов (прежде всего Рахманинова, о чем речь еще впе-

реди), получила разнообразное развитие в методических работах ХХ века.

По-видимому, прав был Георгий Васильевич Чичерин, констатируя стойкость некоторых легенд о Моцарте, «возникших в непонимавшем его XIX столетии», в частности, легенды о том, что Моцарт — «солнечный юноша». «Раньше были поразительно близорукими в отношении Моцарта, — пишет Чичерин в своей прекрасной книге «Моцарт», — вещи, прямо трепещущие отчаянием, считали веселыми и грациозными... Как говорит Феликс Гюнтер: «Самое великое в нем — драматизм его творчества. Этот драматизм есть чистая человечность...»

Надо отдать должное современным советским интерпретаторам Моцарта, вступившим в полосу нового познания и переоценки наследия великого композитора. В работах пианистов над фортепианным репертуаром заметны тенденции «читать» глубокий, далеко не однозначный подтекст моцартовых созданий, драму скрытых страстей, сохраняя идеал классической музыкальной формы. Одной из лучших интерпретаций Моцарта последних лет стал его Концерт для фортепиано с оркестром си-бемоль мажор в исполнении Святослава Рихтера...

В творчестве Людвиг ван Бетховена, которое стоит на гребне двух веков, фортепианный классицизм обретает свое высшее выражение. Его искусство уже ничем не расплавилось с «галантным» веком, и все было обращено в будущее, воплощая бунтарские идеи революционной эпохи.

Бетховен-композитор неотделим от Бетховена-пианиста. Прометей в музыке, он был титаном-ниспро-

вергателем в исполнительском искусстве. Он создал пианизм нового героического стиля, сближающего музыку фортепианных сонат с музыкой его великих симфоний. Он первым из композиторов открыл оркестровую мощь нового клавишного инструмента, расчистив дорогу Листу и Антону Рубинштейну. Он дал образцы фортепианной игры огромного динамического напора, резких «черно-белых» контрастов, выразительно-речевых драматических эффектов. «Дух его, — по рассказам современников, — рвал все сдерживающие оковы, сбрасывал иго рабства... Его игра шумела, подобно дико пенящемуся вулкану».

Размышляя о фортепианном искусстве Бетховена, Леонид Владимирович Николаев писал: «Думаю, что пианизм Бетховена сложился не без влияния драматического искусства начала XIX века. Тогда артист в порыве страсти должен был кататься по земле, рвать на себе волосы, скрежетать зубами, кричать... Нужно отрешиться от ошибочного убеждения, будто как раз XIX век отличался сдержанностью. Нет, в бетховенскую эпоху играли с чувством, с пафосом, декламационно».

Бетховен проявлял характерный для композитора-классика «деспотизм» по отношению к исполнителям собственных произведений. Категорически запрещал даже малейшие отклонения от авторского текста и поэтому не одобрял игры наизусть (то есть не глядя на ноты), которая в ту пору начинала входить в концертную практику. Он с самоотверженной точностью исполнял произведения Генделя, Глюка, Баха. Собственные же фортепианные

творения играть не очень любил, предпочитая импровизировать.

Гениальные импровизации Бетховена славилась по всей Европе. По словам ученика Бетховена Фердинанда Риса, эти импровизации «были самым замечательным из всего, что можно было вообще услышать». Они доводили до слез, до восторженного потрясения массы людей. Сам же Бетховен порой разражался... смехом. «Художники пламенны, они не плачут», — говорил этот бунтарь-республиканец, бросавший вызов всему свету, покидавший дворцы князей и скитавшийся по закоулкам старой Вены...

«Выражением бетховенского лица стала судорога, — писал о своем великом предшественнике композитор Рихард Вагнер, — судорога упорства, которая никогда не может разрешиться в улыбку, а только в громкий хохот...»

Пианизм Бетховена не мог не стать антиподом всякой светскости и утонченности. В его открытом пафосе и страстных интонациях протеста звучал голос народных масс. Композитор сделал материальную стихию фортепианного звука не предметом «ушеугодных» наслаждений, но орудием идеи, мысли, борьбы. Главной же мыслью Бетховена было — восславить радость из бездны скорби...

Можно было бы написать огромное исследование о том новом, что внесла советская исполнительская школа в изучение и исполнение произведений Бетховена. Оно отразило бы факты удивительных масштабов и содержания, начиная от самой атмосферы, которой было окружено имя Бетховена с первых же дней Октябрьской революции (атмосферу, которую определяло

прежде всего отношение к нему Ленина, Горького, Луначарского, видевших в Бетховене духовного союзника революционной эпохи), — кончая современными методическими программами для музыкальных школ, училищ и консерваторий, где творчество венского классика занимает одно из самых почетных мест. Достаточно сказать, что самая капитальная исполнительская редакция, созданная в советской школе, посвящена Бетховену, его 32 фортепианным сонатам. Этот многолетний труд стал делом жизни крупнейшего пианиста московской школы — Александра Борисовича Гольденвейзера. Не случайно серьезный вклад в «бетховениану» сделали и его ученики Т. Николаева и Д. Благоев.

Годы идут, но не слабеет духовный союз Бетховена с современностью. Музыка этого бездонного композитора открывает необозримые просторы для исполнительских индивидуальностей. Вот что рассказывает о «своем» Бетховене выдающаяся советская «бетховенистка» Мария Израилевна Гринберг, посвятившая записям всех его сонат последние 12 лет жизни: «В молодости меня называли «созерцательной» пианисткой. Бетховен научил меня мужественности, собранности, непрерывно активной форме выражения. Строгость и свобода одновременно! И все это при колоссальном внутреннем динамизме, идущем от энергии мысли, которая и составляет основу стиля Бетховена. Мне кажется, Бетховена сближают с современностью именно черты героизма, энергии, лаконизма форм».

Поучительно, какое огромное внимание отдают советские пиа-



нисты самому значительному и загадочному в бетховенском наследии — его последним фортепианным сонатам. Еще памятни гипнотические интерпретации этих сонат Марией Вениаминовной Юдиной (существующие также в грамзаписях), исповедальность и философичность ее манеры, своеобразный властный метро- ритм. Дмитрий Дмитриевич Шостакович, учившийся вместе с Юдиной в Петроградской консерватории, рассказывал, как на всю жизнь запомнилось ему юдинское исполнение Тридцать второй сонаты Бетховена. особенно ее второй части: «...слушаешь и оторваться, расслабиться внутренне хотя бы на секунду невозможно».

Любопытно, что некоторые взгляды Юдиной претворяют в своих творческих исканиях современные советские пианисты. К примеру, Борис Петрушанский, работая над «программным» замыслом знаменитого *Arioso dolente* из Тридцать первой сонаты, вспоминал слова Марии Вениаминовны о том, что «Орфей был первый романтик». Молодой исполнитель создал оригинальную романтическую исполнительскую концепцию этой сонаты, где есть и Орфей, и Эвридика, и блуждания в подземном царстве Аида, и неожиданные выходы к свету. *Arioso dolente* — песнь Орфея. Второе возвращение к фуге — взгляд, брошенный на Эвридику...

Трактовке поздних сонат Бетховена Святославом Рихтером посвящены десятки страниц критических статей. Здесь хочется сказать о главном. Уникальна способность Рихтера полностью погружаться в огромный, неохватный по духовным дальям мир глухого гения. В конгенности

его исполнения поздних сонат Бетховена решающее значение имеет та «страстная объективность» и совершенное чувство формы, о которых любил говорить Нейгауз, размышляя о своем любимом ученике. «Соразмеренность гармонии, идущая от самых глубин классического мироощущения, гармония (да простится мне) чуть ли не эллинского происхождения — вот в чем главная его сила», — писал о Рихтере Генрих Нейгауз.

Еще сравнительно недавно принято было думать, что интерпретация поздних сонат Бетховена — непосильное дело для молодых пианистов, не обладающих еще достаточной артистической и человеческой зрелостью. Что же мы наблюдаем в наши дни? Одной из лучших интерпретаций 21-летнего Михаила Плетнева на последнем, VI Международном конкурсе имени П. И. Чайковского, была Тридцать вторая соната Бетховена, а точнее — вторая ее часть, Ариетта. Завоевав золотой приз конкурса, Михаил Плетнев включил в программу своего первого сольного концерта в Большом зале Московской консерватории эту же сложнейшую, философичнейшую из сонат, загадка которой мучила величайших исполнителей. И как играл!

В одном из послеконкурсных интервью на вопрос «Близок ли Вам бетховенский титанический пианизм сверхконтрастов?» Михаил Плетнев ответил: «Искусство Бетховена не знает середины. Сверхконтрасты — грани души великого композитора. Что же касается до-минорной сонаты, то это одна из самых возвышенных бетховенских сонат. Секрет сложности исполнения этой музыки —

в способности отрешения. Играв сонату, каждый раз надо подниматься до каких-то новых необозримых высот...»

## Великие романтики фортепиано

Вы не составите понятия о Листе до тех пор, пока Вам не дано будет услышать Шопена. Венгер — демон, поляк — ангел.

Оноре де Бальзак

Век романтизма дал ослепительный взлет виртуозному искусству. Уже в первые десятилетия XIX века в музыкальных залах, где проходили открытые платные концерты, появилась симптоматичная деталь интерьера — эстрада! Это новое возвышение, «ораторская кафедра» для музыканта свидетельствовала о многом: власть захватывал виртуоз-концертант. Но кто же он был, этот музыкальный властитель дум эпохи романтизма?

Прежде всего это был музыкант, для которого публичные концертные выступления становились главной профессиональной работой. Концертно-гастрольное дело с его типичными чертами буржуазного предпринимательства создало огромные стимулы для исполнительской деятельности. Занятия композицией уже отступили на второй план. Но традиция выступлений с собственными сочинениями была так сильна, что каждый европейский виртуоз почитал своим долгом сочинять собственный репертуар, прикованный для демонстрации лучших сторон своей индивидуальности. Время «играющих со-

чинителей» сменялось временем «сочиняющих виртуозов».

Дух эпохи требовал иных эмоций, иных масштабов и форм общения со слушателями, иного стиля исполнения. Сдвинулись грани священных композиторских регламентаций. Романтик-концертант дерзко свергал «иго» старых авторитетов-классиков, утверждая импровизационную свободу исполнения. Идеи романтизма несли культ личных чувств, углубленность в интимный мир, преобладание острых, открытых, порой неуравновешенных страстей, выраженных в блестящей виртуозной форме. Бурная романтическая фантазия восторжествовала на концертной эстраде...

Наверное, исполнительство не испытало бы такого взлета и одновременно такого опасного кризиса в первой половине XIX века, не появившись на небосклоне эпохи романтизма гениальная, демоническая фигура Никколо Паганини. Это он первый из инструменталистов обратился действительно к массовой аудитории, выражая своим искусством протест против рационалистических регламентов классицизма. Это он создал ореол загадочности вокруг творений виртуозного гения-импровизатора. Он начал грандиозный переворот в инструментальной технике, безгранично раздвинувшей представления о возможностях музыкального инструмента и самого человека, посвящающего свой труд инструменту. Джин вырвался из бутылки на волю. Пафос сверхчеловеческой виртуозности, порожденной магическим смычком Паганини, захлестнул европейские концертные подмостки.

Это оказало большое влияние на все инструментальные школы

XIX века, в том числе и фортепианные. Увлечение развитием техники рук, виртуозного мастерства еще стимулировано было и тем, что к этому моменту уже законсервировалось в основном развитие самого инструмента. Появилось множество пианистов, разрабатывающих новые методы развития техники игры, «механики» пальцевых движений, способов туше и т. д., преследующих единственную цель — добиться совершенного технического аппарата. Так называемые салонные пианисты смотрели на исполняемое произведение лишь как на трамплин для демонстрации трелей, октав, головоломных пассажей — всех атрибутов виртуозной техники, ничуть не заботясь о духе, смысле, содержании воспроизводимой музыки. Фортепиано становилось модной игрушкой в руках этих «музыкальных эквилибристов», «волтижеров по клавишам», поставивших своим «искусством» под угрозу само понятие художественности, эстетической ценности фортепианного исполнения.

Об этом гневно писал в статье «Музыка и виртуозы» великий русский критик Александр Николаевич Серов. С первых же шагов своей критической деятельности он провозгласил художественный девиз (ставший впоследствии «программным»): «Музыка — цель, виртуозность — только средство». Виртуозность ради виртуозности, губящей смысл и высокую поэзию музыки, Серов считал совершенно чуждой «истинному искусству исполнения» и с грустью констатировал: «Далеко в наше время разошлись эти две, казалось бы, неразлучные стороны одного и того же дела: то есть виртуоз-

ность и настоящее музыкальное исполнение».

Вывел пианизм из этого тупика великий венгерский пианист и композитор Ференц Лист.

Лист начинал свой путь как феноменальный виртуоз. Его игра вызывала, по словам Гейне, «настолько сумасшествие, неслыханное в летописях фурура». Подобно Паганини, он поражал слушателей своей «гениальной, страстной, демонической натурой, то носившеюся ураганом, то разливавшейся потоками нежной красоты и грации» (слова В. Стасова). По словам А. Серова, «пиротехника» искусства виртуозного разрослась у Листа до размеров поразительных, ослепительных. «Лист как виртуоз — феномен из числа тех, что является однажды в несколько столетий».

Но достигнув высшей ступени виртуозного мастерства, Лист не стал его «священнослужителем», жрецом технического фетиша. Он само это виртуозное мастерство принес в жертву художественному содержанию музыки. Вслед за Бетховеном он сделал фортепиано инструментом, богатым по музыкальной мысли, противопоставив виртуозности ложной виртуозность истинную...

Всей своей исполнительской деятельностью Лист стремился доказать, что фортепиано способно концентрировать в себе все музыкальное искусство. Он играл на нем всю музыку: перекладывал и обрабатывал для фортепиано симфонии Бетховена и Берлиоза, песни Шуберта и Шумана, органные прелюдии и фуги Баха, музыку Паганини, Мендельсона, Даргомыжского, писал фан-

тазии на темы опер Моцарта, Россини, Глинки, Мейербера, Верди, Вагнера и многое, многое другое. Он ездил по всей Европе и пропагандировал громадными программами всю эту музыку, выступая, по выражению одного из критиков, перед Европой как «докладчик» по ее музыкальным делам. Лист был первым пианистом, который отважился весь вечер играть одну фортепианную музыку, не деля ни с кем концертной эстрады. Так начиналась традиция так называемых Klavierabend'ов.

Ференц Лист представлял новый тип виртуоза — тип исполнителя-просветителя. Он выступал перед большими аудиториями, как пламенный оратор, творец красноречивой и страстной музыкальной речи, обращенной к тысячам. Унаследованный Листом от Бетховена героический характер исполнения, драматическая и «оркестральная» трактовка фортепиано в сочетании с тонкой красочной контрастностью («мрак со светом», «гротеск с возвышенным», по словам Виктора Гюго) и виртуозностью являлись совершеннейшими компонентами его умного «ораторского» искусства.

Как известно, Лист был выдающимся импровизатором. Дыханием великолепной романтической импровизации насыщены многочисленные его фортепианные творения — рапсодии, фантазии, баллады, транскрипции и т. п. В Листе с поразительной гармоничностью сочетались страсть, вдохновение и расчетливое мастерство, импровизационность и ясная логика музыкального мышления.

Таким образом, эпоха романтизма, подарившая миру блестя-

щих музыкантов, сыграла решающую реформаторскую роль в «самоопределении» исполнительского искусства. Но подлинными музыкальными властителями дум становились не просто выдающиеся виртуозы, но виртуозы-титаны, обладавшие талантом композитора, передовые музыкальные мыслители своего времени.

«В абсолютном смысле, — писал в 1842 году А. Серов, делясь с В. Стасовым впечатлениями о Листе, — не может быть отдано преимущества ни дару композитора, ни дару исполнения — они равно необходимы для искусства и, следовательно, равно высоки... Всякая гениальность составляет эпоху, ибо дает новый толчок человечеству, — и в этом смысле, разумеется, исполнитель точно так же значителен, как и композитор».

Эпоха романтизма еще более возвысила фортепиано как сольный инструмент. Крупнейшие европейские композиторы-романтики XIX века были, как правило, великолепными пианистами. И почти каждая страна выдвинула в эту пору своего национального музыканта-универсала. В Германии это был Роберт Шуман, в Норвегии — Эдвард Григ, в Польше — Фридерик Шопен — непревзойденный поэт фортепиано, посвятивший этому инструменту все творчество целиком. Уникальность стиля фортепианной музыки Шопена — в соединении польской национальной романтики с тончайшей французской и немецкой (в основном моцартовского течения) музыкальной культурой.

Шопен не концертировал в широких масштабах. Причиной тому была не только болезнь, так рано

сведшая его в могилу. Он ненавидел трескучую виртуозную славу, ставившую артистов в зависимость от капризной моды.

Между тем сохранились многочисленные свидетельства современников о выступлениях Шопена-виртуоза. Пианизм польского музыканта отличался тонким артистизмом, одухотворенным и нежным тоном, поражавшим современников пленительными оттенками, текучестью и плавностью мелодических линий, сверкающей «пассажной» техникой. Он был великолепен импровизатором. «Его творчество было стихийным, чудесным, — писала Жорж Санд. — Оно приходило к нему за роялем — внезапное, исчерпывающее, возвышенное...» По словам Генриха Гейне, Шопен импровизировал не только как виртуоз, но и как поэт. Следствием такой органической слитности его творчества и исполнения и была своеобразно-свободная, импровизационная манера, выразительные отклонения от ритма, которые вошли в музыкальный обиход под названием «шопеновских *rubato*». Благодаря этим гибким и тонким ускорениям и задержаниям движения музыка Шопена и ее авторское исполнение наполнялись дыханием живой поэтической речи, чудесными откровениями непосредственного чувства. Пианизм Шопена, так же как и его музыка, соединяя ясный, предельно отточенный язык и строгость форм с проникновеннейшей и раскованной лирической интонацией, соединял, по существу, классицизм с романтизмом.

У русской фортепианной школы с искусством Шопена — давний диалог. Он освящен великими историческими традициями. Еще

Михаил Иванович Глинка, играя свои сочинения Александру Николаевичу Серову, говорил о «родной жилке», сближающей его с Шопеном. Все великие критики — Стасов, Серов, Кюи — отдали дань гению музыки славянского народа. Блестяще исполняли Шопена русские композиторы-пианисты, прежде всего М. А. Балакирев, затем его любимый ученик С. М. Ляпунов, А. К. Лядов, С. И. Танеев. Как известно, Шопен оказал огромное влияние на формирование А. Н. Скрябина, который был страстно влюблен в его музыку и, как свидетельствуют биографы, ложась спать, клал под подушку ноты Шопена, чтобы не расставаться с ними и во сне... Нужно ли подробно говорить об отношении к Шопену С. В. Рахманинова — глубокого знатока и исполнителя его фортепианных шедевров (например, Сонаты си-бемоль минор)? Н. А. Римский-Корсаков в одном из писем писал: «Шопен — неистощимый родник...»

Что же касается А. Г. Рубинштейна, то с него-то и зародилась в России великая исполнительская традиция музыки Шопена. Еще ребенком, в 1841 году, Антон Рубинштейн был представлен Шопену в Париже, играл перед ним и на всю жизнь сохранил воспоминания об этой встрече. Он принял творчество Шопена со всей пылкостью русского артистического сердца, назвав «душою фортепиано» и посвятив ему в своих исторических концертах обширное время.

Традиция исполнения Шопена Антоном Рубинштейном была воспринята представителями старшего поколения советской фортепианной школы, в частности

Константином Николаевичем Игумновым. Слышанное в ранней юности исполнение Шопена великим русским пианистом, полное, по словам Игумнова, «несравненной и убеждающей простоты и непревзойденной никем эмоциональности», стало решающим фактором в определении шопеновского стиля у самого Константина Николаевича. «Шопену виртуозов», «Шопену молодых девиц» он всю жизнь противопоставлял свое, чуждое всякой аффектации, романтическое понимание Шопена — умного, правдивого, человеческого, Шопена беспредельного мелодического голоса, изысканной простоты. Не случайно превосходными исполнителями Шопена стали лучшие талантливейшие ученики Игумнова — Лев Оборин, Яков Флиер, Олег Бошнякович.

Как известно, именно советские исполнители стали победителями Первого международного шопеновского конкурса в Варшаве в 1927 году, принесшего советской фортепианной школе мировую славу. Это была победа художественно-реалистического постижения музыки польского классика — стиля, в котором не было ни эстетства, ни стилизаторства, ни меланхолической расплывчатости и салонного изыска, которые допускали в трактовке Шопена иные западные интерпретаторы.

Светлое, общительное и обаятельное музыкальное мышление Льва Оборина (получившего первую премию), с его мягкой, но прямой и открытой эмоциональностью и игумновской звуковой «пастелью», поражало особой гармоничностью и уравновешенностью мироощущения, благородным изяществом пианистического

мастерства. Отполированный до ослепительного блеска пианизм Григория Гинзбурга (получившего четвертую премию) покорял не только «легкокрылой», грациозной, опозитизированной виртуозностью, но строгой организованностью чувств — каким-то очень умным, классическим строем игры. Польские критики называли Григория Гинзбурга «выдающимся исполнителем мазурок Шопена».

Здесь нужно сказать еще об одной «русской ветви» исполнительства Шопена, нашедшей выражение в фортепианной школе А. Б. Гольденвейзера. Гинзбург был воспитанником и любимейшим учеником Александра Борисовича. Как известно, сам Гольденвейзер был тонким исполнителем Шопена, восторгавшим в свое время Льва Толстого (сохранились свидетельства, что Лев Николаевич готов был долгие часы наслаждаться Шопеном в исполнении своего любимого пианиста — двадцатилетнего Александра Гольденвейзера). Вот откуда этот поэтичный и глубокоинтеллектуальный «шопенизм» питомцев школы Гольденвейзера.

Что же касается темы «Шопен и школа Г. Г. Нейгауза», то объять ее в сколько-нибудь полном приближении в небольшом очерке — не представляется возможным. Нейгауз прекрасно играл Шопена, прекрасно «учил Шопену» своих учеников и прекрасно писал о нем. В статье «Поэт фортепиано», написанной Генрихом Густавовичем к 100-летию со дня смерти гения польской музыки, есть такие слова: «Если правда, что сердцевина всякого искусства, его глубочайшая сущность и сокровенный смысл есть поэзия, а эту мысль вряд ли можно оспаривать, то в

истории искусства найдется не много гениальных людей, которые воплощали бы ее (поэзию. — Т. Г.) в своем творчестве столь полно и совершенно, как Шопен. Пишет ли он «мелочи»: прелюды, этюды, мазурки, вальсы, пишет ли он сонаты, фантазии, баллады, — каждая нота, каждая фраза дышит поэзией, каждое произведение передается с неповторимым совершенством, с предельной ясностью и силой целостный поэтический образ — видение поэта». Здесь целая эстетическая программа Нейгауза-пианиста и музыканта, которому дорого в Шопене то, что дорого в самой музыке вообще — ее поэтическая стихия. Нейгауз никогда не замыкал Шопена в пределах узко понимаемого и ограниченного временными рамками романтического стиля. Он видел близость Шопена античным, классическим образцам искусства...

А как писал Нейгауз о мелодике Шопена Мелодике, которая «проникает все, царствует над всем звучанием, проникает во все пассажи, иногда как бы прячется под землю, теряясь в сплетениях чудесных гармоний, чтобы сейчас же снова всплыть на поверхность. Даже в самых виртуозно-блестящих и подвижных его сочинениях... она где-то таится — то в басовом голосе, то проглядывает сквозь гармоническую структуру, точно **задрапированные колонны**, поддерживая все здание» (подчеркнуто мною. — Т. Г.).

Этим бесконечно льющимся мелодизмом было пропитано и пианистическое искусство самого Нейгауза, выдающегося «поэта фортепиано» нашего времени. Как точно определил известный советский критик пианизма Д. А. Рабинович, статья Нейгауза о Шопене

оказалась не только тонким и проницательным «портретом» композитора, но и невольным «автопортретом»...

Огромный вклад в советскую «шопениану» сделали блестящие ученики Г. Г. Нейгауза — Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Яков Зак (последний стал золотым призером Третьего международного конкурса имени Шопена в 1937 году). Прекрасные шопеновские вечера дает в наше время сын Генриха Густавовича — Станислав Нейгауз, один из лучших наших исполнителей Сонаты си-минор и многих шопеновских миниатюр. Особое внимание привлекает к себе творчество Олега Бошняковича, представляющего как бы две школы — К. Н. Игумнова и Г. Г. Нейгауза (Бошнякович кончал у Нейгауза аспирантуру). Его творчество примечательно еще и живыми связями с романтическим, «старинным», камерным музицированием Владимира Софроницкого.

Олег Бошнякович — чудесный мастер романтической фортепианной миниатюры. Но силой своего огромного душевного переживания он раздвигает рамки произведения, драматизируя форму, и, как подобает поэту трагического склада, — в нескольких музыкальных строках может воссоздать (а следовательно, выстрадать и воспеть!) целую судьбу. В основе пианизма Бошняковича лежит исконно русское искусство «пения на фортепиано». Сильная, «вокальная», сердцем человеческим пропетая фраза формирует образное настроенческое высказывание пианиста. И поэтому вся музыка гомофонного стиля, где господствует страстный царственный голос мелодии (оттененный тон-

чайшими мерцаниями звукового фона-сопровождения), остается излюбленной сферой творчества Бошняковича. В эту сферу, бесспорно, очень гармонично вписывается весь Шопен (и, конечно, весь «песенный» Шуберт, которого пианист «поет» бесподобно). В последние годы особенно примечательными стали монографические программы Олега Бошняковича, посвященные исключительно ноктюрнам Шопена, с его Баркаролой в финале...

Нейгаузовские шопеновские традиции с честью несут не только его ученики, но «ученики учеников» и даже музыкальные «правнуки». Здесь и вдохновенный Александр Слободяник, тонкий интерпретатор концертов Шопена (он ученик Веры Горностаевой); и Любовь Тимофеева (ученица Якова Зака), обладательница «федерического» пианизма; и один из самых молодых, но уже получивших мировую известность пианистов — Андрей Гаврилов (класс Льва Наумова); и совсем юная Дина Иоффе, завоевавшая серебряную медаль на последнем шопеновском конкурсе в Варшаве.

Кончая рассказ о Шопене, трудно удержаться, чтобы не напомнить слова, сказанные Генрихом Густавовичем Нейгаузом в 1947 году, перед замечательным шопеновским «форумом» в Октябрьском зале Дома союзов, где 16 советских пианистов (впервые в мировой концертной практике!) в несколько вечеров воссоздали «полное собрание сочинений» гениального Поэта Фортепиано: «...Он живет среди нас, как живет Пушкин или Рафаэль, ибо то, что он создал, — единственно, неповторимо... Не будь Шопена, мы не знали бы до конца, что такое

рояль, не знали бы всех его волшебных тайн, его бездонных красот...»

## В стране пианизма

Всякая музыка, естественно говоря, есть пение.

А. Серов

Только правдивое прекрасно.

Н. Буало

Шопен никогда не был в России. Лист в 40-е годы прошлого столетия концертировал в России трижды. В это время в русском музыкальном быту еще преобладали любительские, салонно-дворянские формы музицирования. Концертный сезон по старинной традиции продолжался всего несколько весенних недель, и в центре музыкальных интересов русской публики были итальянские певцы и приезжие виртуозы-гастролеры. Должно было пройти еще целых двадцать лет, чтобы открылись первые русские консерватории...

Однако русская музыкально-исполнительская школа была накануне своего великого подъема. Век просветительства, национального самосознания, передовой русской эстетической мысли, расцвета литературы, театра, музыки вступал в свои права.

С рождением первых русских опер Глинки и Даргомыжского поднялась русская оперная школа. Будучи сами великолепными певцами, Глинка и Даргомыжский воспитали целую плеяду талантливых вокалистов, для которых требование правды и простоты, естественности и задушевности пения стали первыми заповедями искусства.



Не без гордости писал Александр Сергеевич Даргомыжский: «Естественность и благородство пения русской школы не могут не произвести отрадного впечатления посреди вычур нынешней итальянской, криков французской и мажорности немецкой школ».

Правда пения, красота и выразительность интонаций человеческого голоса, как «совершеннейшего из инструментов», стали своего рода образцом для русского инструментального исполнительства, оказали на формирование его самобытного стиля огромное влияние. Это и не удивительно. Певучесть, широкая распевность, столь свойственные русской народно-песенной стихии, отражали типичный склад чувств, саму музыкальную душу и эмоциональную форму русского «музизирующего» человека. Требование «пения на инструменте» становилось важнейшим постулатом передовой русской музыкальной критики. С позиций этого «певучего» инструментализма русские музыканты критиковали западноевропейских новомодных инструменталистов, у которых, по словам В. Ф. Одоевского, «пение изломано на куски, выражение натянуто и ложно». «Желательно... на инструментах услышать истинное пение без фарсов, без выжимки и без выдрагивания», — писал в одной из рецензий 1845 года Владимир Федорович Одоевский. Так «истинная певучесть» становилась в глазах русских критиков синонимом естественности, правдивости чувств, то есть правды, «истинности» исполнительского выражения.

Известный русский пианист, композитор и педагог Александр Иванович Дюбюк (учитель Бала-

кирева) в 50-е годы писал: «Все инструменты стремятся к тому, чтобы уподобиться пению человеческого голоса, этого совершеннейшего из инструментов... Скрипка, виолончель и фортепиано действуют на нас сильно, когда они достигают пения».

Однако с фортепиано дело обстояло непросто. Как писал Александр Николаевич Серов, глава русской музыкально-критической мысли 50-х годов, западноевропейские виртуозы, в огромном своем большинстве, развивали главным образом «молоточковую» природу фортепиано; их усилия обогатить фортепиано, иронизировал критик, привели лишь к более или менее искусному «пересыпанию гороха» перед публикой... В статье «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика» Серов, перечисляя необходимые качества идеального, с его точки зрения, музыкального «орудия», называет «способность связывать один звук с другим», способность «истинного пения». Однако он понимал, что превращение фортепиано в «поющий» инструмент — удел «первых из первейших» музыкантов-исполнителей. Оценивая игру польского пианиста Антона Контского, Серов писал: «Он играет — а не поет, удивляет — а не трогает».

В русской критике появляется специфический термин — «ласкание клавиш», который стали настойчиво и постоянно противопоставлять «удару по клавишам». Именно в те годы зарождалось звуковое *credo* советской фортепианной школы — искусство «пения на фортепиано». Как тут не вспомнить замечательные слова Константина Николаевича Игумно-

ва: «Я — непримиримый старый враг удара по инструменту. Насколько люблю слово «туше», настолько ненавижу слово — «удар». Клавиши надо скорее ласкать, мягко прикасаясь к ним, а не бить их...»

Между тем фортепиано — это «любимейшее» и «доступнейшее» из всех «музыкальных орудий» (слова А. Н. Серова), но «донельзя опошленное» акробатическими трюками заезжих «виртуозов-шарлатанов» (частое соединение этих двух слов в русской музыкальной прессе середины XIX века сделало их, по существу, синонимами!), еще ожидало в России своего эстетического открытия. В ту раннюю для русского фортепианного исполнительства пору даже Серов считал фортепиано «самым неблагоприятным» из сольных концертных инструментов, находя, что его звук «монотонен, бесцветен, бесхарактерен, как вода, — кристально-холоден». Белое полотно клавиатуры фортепиано еще ожидало своих «художников»...

И вот они явились. Первым был Ференц Лист, чей приезд в Россию совершил настоящий переворот во взглядах на природу «молоточкового» инструмента, на фортепианно-исполнительское искусство вообще. «Бесхарактерность фортепиано под пальцами такого виртуоза, — писал Серов, — является высшим достоинством: это белая бумага, полотно, на котором он располагает свои краски». Листовская «оркестровая» палитра фортепиано, его способность проникаться духом сочинения, подчиняя ему виртуозные средства, страстное, умное «ораторство» — весь облик могучей творческой личности артиста приблизил русскую критику к

представлению об идеале пианиста-художника. Именно в связи с могучим явлением Листа Серов формирует свой идеал музыканта-исполнителя: «полное развитие техники рук в гармонии с полным развитием интеллекта».

Но это было только самое начало в формировании классических критериев русского фортепианно-исполнительского искусства. Их вызревание и достижение эстетической зрелости связано уже со следующей исторической эпохой, когда на мировую музыкальную арену пришли великие пианисты России.

Первым из них стал Антон Рубинштейн.

Память потомков сохранила в десятках тысяч письменных свидетельств неповторимый облик этого фортепианного «льва». Своей могучей, «царской лапой», как говорили современники, Антон Рубинштейн прорубил окно в Европу, и на пресыщенные уши европейцев хлынула свежая русская музыкальная стихия...

Глубокой осенью 1840 года одиннадцатилетний Антон Рубинштейн вместе со своим учителем А. Виллуаном впервые пересек границу своей страны. Трехлетние скитания по европейским городам были пробой сил. Но Франция, Германия, Англия, Голландия, Норвегия, Швеция, Венгрия и Польша были уже зачарованы русским виртуозом. Позднее, когда молодой артист развернул целую концертную баталию, перекинувшись и за океан, в США (где до Рубинштейна о русских виртуозах-профессионалах и не слыхивали), слава русского молодого пианизма прочно утвердилась.

С именем Рубинштейна (так же, как и Листа) связано представ-

ление о новом типе музыкального деятеля и новом типе исполнителя-просветителя. Не только потому, что он был основателем и руководителем Русского музыкального общества и первой русской консерватории, открывшейся в Петербурге в 1862 году. Рубинштейн — это эпоха в мировом исполнительстве. Он первый из музыкальных артистов поднял этическую сторону концертного общения со слушателем на необычайную для того времени высоту. Он первый определил художественное значение репертуара исполнителя. Советский музыковед А. В. Оссовский писал, что «у Рубинштейна... была одна великая черта, достойная удивления и подражания: это строгая и просвещенная разборчивость в составлении программ концертов... Он смело вел публику за собою к вершинам искусства, не заискивая у нее и не бросая ей лакомых кусков».

В сезоне 1885/86 года Европа была потрясена (а еще ранее, в 70-е годы, — Америка) неслыханным в музыкальной истории художественным подвигом — исполнением цикла «исторических концертов», где фортепианная музыка была представлена от ранних клавесинистов и Себастьяна Баха до произведений русских композиторов XIX века. В Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге Антон Рубинштейн сыграл подряд по семи концертов, причем по объему программа каждого из них могла бы составить несколько концертов.

Впервые мы видим личность исполнителя, который пытается представить свое искусство в исторической перспективе, в ряду явлений, предшествовавших ему.

Рубинштейновская идея исторических концертов породила, как известно, замечательную просветительскую традицию, которая в наше время получила особенное распространение в концертной практике Советского Союза.

Можно было бы сказать, что в лице Антона Рубинштейна мировая музыкальная общественность XIX века приобрела первого историка фортепиано, который на открытой концертной трибуне «изложил» в живом звучании историю музыки для клавишного инструмента. И сделал это не как педантичный наставник, а как вдохновенный художник. Цезарь Кюи вспоминал, как в 1888—1889 годах в Петербургской консерватории Рубинштейн, проводя свой знаменитый курс истории фортепианной литературы, исполнил 877 пьес 57 авторов. Лишь он один, по словам Кюи, с его гигантской техникой, энергией, выдержкой мог осилить эту задачу.

Исполнение Рубинштейна было глубоко индивидуально. Как утверждал Сен-Санс, «его личное начало выступало из берегов, играл ли он Моцарта, Шопена, Бетховена или Шумана — он всегда играл Рубинштейна... Он не мог поступать иначе: лава вулкана не течет покорно, подобно речной воде в запруде». Но противоречила ли эта индивидуальность пианиста смыслу всей его художественной миссии?

Всякий великий художник живет не отраженным светом, а излучает собственный могучий внутренний свет, в котором преломляются идейно-эмоциональные устремления современной ему эпохи. Сила и красота идеалов его личного мироощущения становится выражением идеала всеобщего. Субъек-

тивное сливается с объективным. Как говорил Антон Рубинштейн, «субъектом Бетховена было все человечество». Игра самого Рубинштейна была по духу сродни «субъективизму» Бетховена. «Всеобщность» рубинштейновского восприятия и воспроизведения творений великих композиторов вскрывала всеобщие, а следовательно, и истинные, объективные ценности музыки. Пианист-творец был прав, говоря: «Великий артист всегда играет современника».

Это была новая эстетика исполнения. Оставляя исполнителю творческую свободу самовыражения, она требовала служения самой музыке, духу и идее композиций. Она требовала глубочайшего и точнейшего изучения авторского текста (не случайно ученик Рубинштейна Иосиф Гофман называл его даже «педантом» и «буквоедом»), с тем чтобы получить «право на свободу» и царственно подняться над произведением и временем, его создавшим. Только когда артист научится передавать величие музыкального творения, он сам становится великим. Так говорил Антон Рубинштейн. «Чтобы хорошо исполнить музыкальное произведение... нужно понять, почувствовать, вникнуть, углубиться в творение и воспроизвести перед слушателями идеи его», — писал великий пианист. В своих словах он выразил первую половину своего исполнительского credo. Вторая половина была сформулирована тут же, в афоризме, ставшем поистине крылатым в среде музыкантов последующих поколений: «Воспроизведение — это второе творение».

Великие слова! Они были обобщением того, что было конкретным достигнуто в личном художест-

венном опыте пианиста и нашло косвенное отражение в десятках других высказываний Рубинштейна типа знаменитого: «Бетховена не играют, а вновь сочиняют».

Впервые в исполнительской эстетике появилась и утвердилась мысль о сотворческой роли музыканта-исполнителя. И одновременно был восстановлен приоритет композитора, униженный бесчинством пианистов-«акробатов».

Это был сокрушительный удар по «самолубующемуся» виртуозничеству, по эпигонам новых западноевропейских фортепианных школ всех мастей. В этой точке смыкались усилия Антона Рубинштейна и выдающихся русских музыкальных критиков А. Серова, В. Одоевского, В. Стасова и других в борьбе за новый — русский — художественный идеал музыкального исполнения, за понимание истинных целей и задач исполнительства как искусства. «Лишь то художественное исполнение истинно велико, которое вполне совпадает с мыслию художника-создателя», — писал Владимир Федорович Одоевский на рубеже 50—60-х годов. Только тот исполнитель достоин называться «сотворцом» музыки, кто «жертвует блеском своих средств долгу неподкупного толковника великих композиторов» (слова московского критика Н. М. Пановского). Такие артисты-художники «не позволяют себе заслонять от публики личность великого автора своею особою, а напротив того, как будто исчезают в мысли исполняемой ими музыки, и тем самым, как достойные, полные представители этой мысли, становятся почти на ряду с ее первым виновником», — писал Александр Николае-

вич Серов. Гениальное исполнительское сотворчество, по мысли критика, «вполне осуществляя идею автора, прибавляет к ней новую поэзию».

Так русская мысль о музыке и ее исполнении, идя рядом с творчеством великих музыкантов-артистов, впервые нащупывала, формулировала те главные теоретические положения, которые стали основой современной реалистической исполнительской эстетики. Серов первый теоретически обосновал классические требования правды и красоты, служения идее, смыслу исполняемой музыки, требование «слияния» с ней. Это была другая редакция рубинштейновского понимания объективности и одновременно субъективности исполнительского процесса.

«Великая тайна великих исполнителей в том,— писал Серов,— что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просят, влагают туда целый и новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки».

Вряд ли кто-нибудь после Серова сказал об исполнительстве лучше и точнее...

В формировании представлений о русском художественном идеале музыкального исполнения личность Антона Рубинштейна сыграла поистине историческую роль. Почему? В силу каких свойств своей индивидуальности?

Современники сравнивали Рубинштейна с Листом. Действительно, масштабы виртуозного размаха, характер игры — бурный,

страстный, вдохновенный, поражающий глубиной музыкального мышления и богатством средств — сближали художников. Звучание рубинштейновского фортепиано напоминало листовский фортепианный «оркестр».

Но у Рубинштейна-пианиста были свои особые черты. Театральная, ораторская значительность каждой фразы, культ виртуозной детали не были свойственны ему. В его игре поражало не частное, а общее, поражала концепция целого, грандиозность стиля. Цезарь Кюи писал о Рубинштейне: «Как пианист он стоит особняком и не подлежит сравнению с кем бы то ни было... По глубине, художественности, правде концепции, по поэзии исполнения он стоит недосягаемо высоко и достоин передаваемых им великих, гениальных произведений».

Иными словами, Рубинштейн дал образец искусства интерпретации. Он сам был первым в истории типом интерпретатора-творца в том этическом понимании, каким стремилась его представить себе русская реалистическая исполнительская эстетика. С Рубинштейна фортепианное исполнительство начало свою новую историю, как искусство интерпретации.

Сам термин «интерпретация» (что в переводе с латинского означает «толкование, раскрытие смысла явления») именно в эти годы появляется на страницах музыкально-критических статей. Одним из первых начал употреблять его Петр Ильич Чайковский, выступавший в прессе как музыкальный «фельетонист». Так, характеризуя стиль фортепианной игры Николая Григорьевича Рубинштейна, Чайковский называет

высшей целью исполнения «верную интерпретацию общей идеи исполняемого».

И, наконец, последнее: звуковая «магия» Антона Рубинштейна, характер отношения великого пианиста к инструменту. «Магия» певучего звука рубинштейновского фортепиано западала в память всем, кому досталось счастье его услышать. Множество описаний игры пианиста оставил В. В. Стасов, в которых неизменно фигурирует образ «могучих», «львиных», «царских лап» Рубинштейна, извлекающих «неслыханные», «глубокие тоны души». О «как-то жгучем чувстве красоты», которое вызывает прикосновение артиста к клавишам, писали А. К. Лядов и С. И. Танеев. Вслед за своими предшественниками-романтиками Шопеном и Листом Рубинштейн «выжал» все, что было можно, из педали — этого могучего рычага фортепианной красочности и тембрового богатства. Между громоподобным рубинштейновским фортиссимо, соперничавшим с листовским, и тончайшим пианиссимо, в котором ему не уступал разве только Шопен, пианист располагал широкой шкалой градаций и оттенков громкости, сохраняя всегда мягкость, певучесть и полноту звучания. «Он великий колорист», — признавал пианист Ганс фон Бюлов, его соперник. «Когда Рубинштейн играл фрагменты своего «Демона», — вспоминал Н. Д. Кашкин, — его пение превосходило пение певцов».

Воспоминание о глубине и красоте звукового облика великого пианиста через всю жизнь пронесли слышавшие его в юности Константин Николаевич Игумнов и Александр Борисович Гольден-

вейзер. Представление об этом идеале звучания принесли они и в свои консерваторские классы. Константин Николаевич любил повторять ученикам: «Мой идеал звучания — мягкое пиано и полное, мощное, но никогда не трещащее форте, то есть то, чем так замечательно владел Антон Рубинштейн». Генрих Густавович Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» писал: «Кто-то спросил Антона Рубинштейна... чем объяснить то чрезвычайное впечатление, которое игра производит на слушателей. Он ответил приблизительно следующее: «вероятно, это происходит отчасти от очень большой силы (мощности) звука, а главным образом от того, что я много труда потратил, чтобы добиться пения на рояле». Золотые слова! Они должны были быть выгравированы на мраморе в каждом фортепианном классе училищ и консерваторий».

Такова сила великих традиций!..

После Рубинштейна целая плеяда воспитанников новых русских консерваторий продолжила триумфальный путь русских инструментальных школ по дорогам мирового искусства. Если взять только одну страну (сравнительно поздно приобщившуюся к мировому музыкальному движению) — Соединенные Штаты Америки, то после Антона Рубинштейна, начиная с 70-х годов XIX века, здесь побывали почти все выдающиеся русские пианисты, воспитанники Петербургской и Московской консерваторий. И Анна Есипова, которая дала в Америке 106 концертов! И Василий Сафонов, который в 1906—1909 годах работал в Нью-Йорке как дирижер, пианист, педагог. Это по его инициати-

ве были приглашены выступить там с концертами его ученики по Московской консерватории Александр Скрябин, Иосиф и Розина Левины. Под благотворным влиянием русской фортепианной школы начала складываться американская школа. Влияние русского пианизма особенно усилилось, когда в США стали концерттировать Сергей Рахманинов, Иосиф Гофман (воплощавший в своем роде школу Антона Рубинштейна), Александр Зилоти, Владимир Горовец, а позднее и Сергей Прокофьев.

Вот когда получил распространение крылатый афоризм: «Россия — родина пианизма».

Он закрепился еще больше, когда появились средства звукозаписи, которые необычайно раздвинули сферу влияния исполнительского искусства, позволили изучать и сравнивать творчество разных фортепианных школ. И сразу стало ясно, что одно из течений пианизма дало мощную, жизнотворную струю в современном фортепианном искусстве, оттеснившую многие другие. Как великолепный, гордый утес, возвысилась у входа в XX столетие фигура этого великого художника-музыканта, властно предвещающая фортепианный стиль грядущего.

Имя этого художника — Сергей Рахманинов. Гениальный пианист, первый выдающийся русский дирижер, великий композитор. В ком еще с такою властной силой воплощался этот триединный дар?

Когда задумываешься о причинах неувядаемой свежести музыки Рахманинова, гипнотическом влиянии его исполнительского стиля, мысленно останавливаешься на феномене этого рахманиновского «триединства». Щедрая фан-

тазия композитора, помноженная на динамическую смелость масштабного пианизма и властную ритмопластику дирижерского мышления, — именно это соединение сделало личность Рахманинова-человека и художника столь «осязаемой» в его музыке.

Ученик Н. Зверева, А. Зилоти, С. Танеева, А. Аренского, наследник традиций братьев Рубинштейнов, он вышел из самого сердца России и впитал своим искусством и величавое раздолье родных просторов, и суровую предгрозовую атмосферу русских революций. Он кровно был связан с той эпохой русского искусства, которая принесла обновление театру, литературе, живописи, музыке. Б. Асафьев писал: «Рахманинов ораторски воплощает заветы эпохи, ознаменованной подъемом русского оперно-театрального художества.., лебедиными песнями Чехова, пламенной романтикой новелл писателя-трибуна Горького и юностью МХАТ, если вести его историю с исканий Станиславского, страстных и упорных». Пианизм Рахманинова был связан с теми реалистическими устремлениями русских художников, которые противостояли наплыву декадентских и эстетских течений. Это была борьба за правду интонации, сближавшая музыкантов с деятелями оперного и драматического театра. Рахманинов здесь шел одной дорогой с Шаляпиным.

Как известно, дружба двух корифеев русского исполнительства, продолжавшаяся всю жизнь, началась еще в молодые годы, в пору первых спектаклей Частной оперы Саввы Мамонтова, когда молодой дирижер Сергей Рахманинов разучивал с Федором Шаляпиным (обоим в ту пору было по

25) его знаменитые (в будущем!) оперные партии, в частности Бориса Годунова, и даже преподавал ему музыкально-теоретические предметы. Позднее Рахманинов многократно выступал с Шаляпиным как дирижер (в Большом театре он дирижировал в 1904—1906, 1912 годах) и как пианист, вызывая восхищение не только музыкантов, но и друзей-писателей (Чехова, Горького и др.). Нет сомнений, что влияние исполнительского интонирования музыки двух замечательных артистов-современников было взаимным. «А вот еще кто их знает,— вспоминал Ф. Блюменфельд,— Шаляпин ему или он (Рахманинов) Шаляпину внушил секрет одухотворенности любого интервала».

Великая традиция русской песенности распустилась новым весенним цветом в искусстве Рахманинова, композитора-пианиста, наполнила его волнующим лиризмом, всепокоряющей чисто русской душевной глубиной. «Озеро в весеннем разливе, русское половодье» — эти слова Репина о музыке Рахманинова рисуют ярко и его исполнительский облик. Именно в «песенной напевности и распевности» (как говорил Б. Асафьев), в исполнении собственных безграничных «мелодий-далей», которые вьются и стелются, точно тропы в русских полях, и состояло неотразимое обаяние рахманиновского пианизма.

Сам Рахманинов называл мелодию «главной основой всей музыки», говорил, что «мелодическая изобретательность в высшем смысле этого слова — главная жизненная цель композитора», — и работал, непрестанно работал над выразительной рельефностью, протяженностью, вариационной

бесконечностью своих мелодий. Уникальной для всей музыкальной литературы стала его двадцатичетырехтактовая мелодия из Третьего концерта для фортепиано с оркестром.

Исполняя свои фортепианные сочинения, Рахманинов не только пел свои «мелодии-дали», но и декламировал, драматизировал, театрализовал их выразительные интонации, добиваясь живости и эффекта единства целого, объединяя все общим режиссерским замыслом.

Дирижируя русскими операми богатейшего им Чайковского, Глинки, Мусоргского, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова, он руководствовался неким капитальным эстетическим принципом, о котором известный дирижер Николай Малько, вспоминая Рахманинова, писал: «В его дирижировании всегда было то, что составляет секрет настоящего музыкального исполнения — линейность, горизонтальная линия, непрерывность,— называйте это как хотите, проще — осмысленное движение музыки».

Нетрудно заметить связь этого принципа с русской театральной эстетической мыслью того времени, с поисками законов сценического творчества идеологами МХАТа. Именно в эти годы К. Станиславский делает свое теоретическое открытие «непрерывности» линии, «безостановочности творческого процесса». Он формулирует важнейшие законы исполнительской эстетики: «Всякому искусству нужна прежде всего непрерывная линия... Само искусство зарождается с того момента, как создается непрерывная тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения».



Однако песенная природа рахманиновского пианизма была хоть и ярчайшей, но не принципиально новой чертой русского фортепианного исполнительства. Новаторскую ценность стиля Рахманинова составляли другие особенности его искусства. Те, которые ассоциируются с представлением о «рыцарском» служении музыке, об исполнительском горении. «Рыцарственно-строгий и суровый облик на эстраде, внутренняя волевая сосредоточенность, сказывавшаяся во всем том, что можно назвать благородством артиста в его соприкосновении с искусством — без тени панибратства», — таков портрет Рахманинова-пианиста, каким с первого же момента он запомнился Б. Асафьеву.

Современники описывают его ослепительную, «лавиновую» игру, ошеломляющую «гроздами металлических звуковых кубов», «фресково-мощных» аккордов. В рахманиновском фортепианном монументализме, в его по-новому мощной и прочной виртуозности, не знающей промахов и неясностей, таилось громадное волеустремление. Ясная идея и твердая, целенаправленная энергия пронизывали все. В этой игре, полной сжатого, жгучего порыва, звенело напряжение, которого еще не знало музыкальное мышление XIX века. Напряженность голоса пианиста, доходящая до трагического пафоса, гнева и скорби, и рядом с этим — пламенные порывы к радости, весеннее «половодье» чувств — все это в игре Рахманинова словно просвечивало сквозь строгое, спокойно-властное, дисциплинирующее созерцание художника-мыслителя, подчиняющего порыв организующему интеллекту.

И вот, наконец, черта, которая во многом определила законодательное положение Рахманинова на фортепианном небосклоне нашего столетия. Ритм! Стальная ритмика — действенная доминанта рахманиновского исполнительского таланта. Бесспорно, эту особенность пианисту диктовало его «дирижерское» ощущение музыки. Не случайно, вспоминая Рахманинова за дирижерским пультом, известный советский дирижер Арий Пазовский писал о «гениальном рахманиновском ритме», о чем также говорил и Федор Шалапин, сравнивая в пользу Рахманинова ритмическое мастерство крупных западных дирижеров. Не это ли остроритмическое дирижерское начало, заложенное в музыкальной натуре Рахманинова, определило особый «выкованный» стиль его пианизма?

В рахманиновском культе ритма было одно из гениальнейших предвосхищений ритмически обостренного стиля музыки XX века. Ритмическая культура великого пианиста, запечатлевшаяся и в его сочинениях, и в его интерпретациях, оказала и оказывает (с помощью звукозаписей) влияние на пианистический стиль многих современных школ. Не случайно, Г. Нейгауз любил говорить: «Библия музыканта начинается словами: вначале был ритм».

В сущности, под обаянием могучей творческой личности Рахманинова до сих пор живет Европа и Америка, хотя на музыкально-исполнительском горизонте давно горят новые звезды первой величины.

Многие из приезжающих в Советский Союз молодых музыкантов, участников Международного конкурса имени П. И. Чайковского,

рассказывают, что по записям Рахманинова до сих пор учатся целые поколения студентов консерваторий разных стран. В США, где Рахманинов провел последние 25 лет жизни и скончался в 1943 году, живые воспоминания о пианисте и традициях его концертной игры особенно ощутимы. В этом мы убеждаемся, когда приезжающие к нам молодые американские пианисты с особенной любовью, проникновением и пониманием стиля играют произведения Рахманинова. О самом талантистом из американских пианистов — Ване Клиберне — Г. Нейгауз писал: «Он — самый настоящий яркий последователь Рахманинова, испытавший с детских лет все очарование и поистине демоническое влияние игры великого русского пианиста».

«Нет ничего удивительного в победе Вана Клиберна (на Первом Международном конкурсе имени П. И. Чайковского в 1958 году — Т.Г.), — сказала Розина Левина его педагог, — ведь он воспитанник русской школы».

Когда Ван Клиберн впервые выступал в Москве (на конкурсе и в многочисленных концертах после конкурса), особенно поражены были те, кому довелось когда-либо слышать «живого» Рахманинова. Современник и друг великого музыканта, Александр Борисович Гольденвейзер, принимавший деятельное участие в конкурсе и буквально благословивший артистическое рождение Вана Клиберна, говорил: «Закрыв глаза, я слышал молодого Рахманинова, вновь пережив волнующие впечатления давно минувших дней».

Подчеркивая рахманиновские истоки пианизма Клиберна, некоторые из советских музыкальных

критиков между тем справедливо отмечали, что суровый пианизм «позднего», «трагического» Рахманинова у Клиберна как бы смягчился, приобрел более светлые лирические тона. К тому же в Клиберне пленяла редчайшая душевная открытость исполнения — черта, присущая исключительно этому пианисту. Тем не менее, лучшее в искусстве Клиберна было связано с рахманиновской традицией. Что же именно? И громадные «клиберновские» разливы лирики, и взрывы стихийной виртуозности, и стальное ложе мужественных ритмов, а главное — непрерывный мелодизм интонирования, дающий право сказать: Клиберн — поющий пианист. Но не только поющий. Стремление к правде выражения, к доходчивости, к общительности, к демократичности пробуждают в пианисте стремление к «речевой» выразительности, декламационности стиля, а отсюда и к крайне сдержанным, даже замедленным темпам исполнения (связанным также с рахманиновской традицией).

С годами пианизм Клиберна становится импозантнее, жестче, насыщается порой прямо-таки громоподобной ударностью; «голос» пианиста звучит трагичней, неистовей, порой со щемящей грустью; фортепианное туше вдруг теряет тембровое обаяние и красоту — то там, то здесь проступает холод и «твердь» костяной поверхности клавиш, и кажется порой, что романтический пианизм вот-вот капитулирует перед пианизмом «механическим», «спортивным», ударно-виртуозного типа, как это наблюдается довольно часто в наши дни.

И все-таки в Клиберне всегда пробьется к свету его большой человеческий талант, его любовь

к людям, к природе, к прекрасному в жизни и в искусстве! Мы чутко слышим: в «новом» Клиберне постоянно усиливается ораторское начало — новая ступень его ранней «повествовательности», столь близкой русской романтической школе. Клиберн был и остается удивительным музыкальным рассказчиком-импровизатором: он не играет, а как бы «пронизывает» музыку, скандирует каждую фразу, каждый звук. Все крупно, все значительно, все предельно ясно в его прочтении произведений. Все жизненно и монументально в его искусстве. И, как и прежде, в нем нет ничего мелкого, надрывного, легковесного — того, что идет от внешней, развлекательной стороны искусства. Клиберн остается на высоте ощущения «рыцарского» служения музыке, ее великой правде и красоте.

Советская фортепианная школа отдала дань «сыновней» любви своему великому соотечественнику-музыканту, реформатору фортепианного стиля XX века. Почти невозможно назвать имени крупного советского пианиста, который бы так или иначе не внес своей лепты интерпретатора в творческое наследие Рахманинова. Начиная от К. Игумнова — первого, после автора, исполнителя в России Второго концерта, Второй сонаты, а также — Четвертого концерта, Рапсодии на тему Паганини Рахманинова, кончая самыми молодыми современными советскими пианистами (например, Андреем Гавриловым, исполняющим Третий концерт Рахманинова с поистине «клиберновской» романтической мощью и виртуозным размахом).

Произведения Рахманинова были предметом постоянного творческого и педагогического внима-

ния Александра Борисовича Гольденвейзера. Активность этого внимания не убывала до последних дней жизни и деятельности старейшего профессора Московской консерватории (он был профессором в течение 55 лет, с 1906 года) и отдал педагогической работе 70 лет жизни. Невольно вспоминается один из музыкальных вечеров весной 1953 года в Малом зале консерватории, когда кафедра Гольденвейзера отмечала 10-летие со дня смерти Рахманинова. Все пять концертов для фортепиано с оркестром Рахманинова исполняли студенты класса Гольденвейзера, а на втором рояле аккомпанировал — все пять концертов подряд — сам Александр Борисович. И это в 78 лет!..

Один из лучших учеников Гольденвейзера Дмитрий Башкиров в годы своего артистического восхождения захватывающе играл Рахманинова, находя в богатой романтической стихии этого фортепианного исполнения юношеский идеал поэзии, виртуозности, артистического пафоса. В 1955 году он исполнял Второй концерт Рахманинова в Париже, и сама великая «патронесса» Парижского конкурса пианистов Маргарита Лонг целовала его, вручая большой приз своего имени...

Известны выдающиеся трактовки фортепианных концертов Рахманинова учениками и «учениками учеников» школ Игумнова и Нейгауза — Святославом Рихтером (Второй концерт), Яковом Заком (Четвертый концерт и «Вариации на тему Паганини»), «игумновцами» Яковом Флиером, Марией Гринберг и Львом Обориным (Третий концерт). Весенний мир «музыкальных пейзажей», воплощенный в поэтических страницах

рахманиновских прелюдий и этюдов-картин, был чрезвычайно близок артистическому складу Льва Оборина, который играл всю эту элегическую лирику русского классика замечательно хорошо. Из современных молодых исполнителей сочинений Рахманинова (в частности, его прелюдий) нельзя не назвать талантливого Владимира Виардо (ученика Л. Наумова, «правнука» Г. Нейгауза) — музыканта тонкого эмоционального языка, широких стилевых возможностей.

Черты рахманиновской «пафосной» монументальности романтической образности, столь близкие Якову Флиеру, артисту огневого темперамента и яркой ораторской интонации, привлекают и многих из его талантливых учеников. Среди них — Татьяна Рюмина (запомнилась ее замечательная интерпретация «Вариаций на тему Корелли»), Виктор Ересько, получивший известность как исполнитель всего фортепианного наследия Сергея Рахманинова. Ученик Льва Власенко (а в последствии Льва Наумова), то есть «праправнук» Игумнова и Нейгауза, Ересько еще в годы своих первых артистических успехов (в частности, на III международном конкурсе имени П. И. Чайковского) обратил на себя внимание рахманиновскими интерпретациями. Интеллектуал, пианист острого графического почерка, взрывчатого (часто претенциозно-эффектного) темперамента, Ересько в музыке Рахманинова находит «родной» мир для воплощения своей оригинальной, несколько причудливой и рафинированной музыкальной образности. Молодые пианисты — Михаил Плетнев и Борис Петров (школа Якова Флие-

ра и Льва Власенко) — победители VI Международного конкурса имени П. И. Чайковского — блистнули самобытной образностью мышления, владением всех «оркестральных», красочно-виртуозных средств фортепиано в прочтении этюдов-картин Рахманинова.

В одном из послеконкурсных интервью на вопрос «Кто ваши кумиры исполнительского искусства?» Плетнев ответил: «Рахманинов. Первый исполнитель всех времен, как я считаю. В нем уникально все: владение звучанием инструмента, огромный ритмический потенциал — фантастическое мастерство! Даже в музыке не «своего» композитора он, как интерпретатор, всегда умел найти «свое», гениальное».

Но не только рахманиновская струя в русском предоктябрьском фортепианном исполнительстве проложила широкое русло в нашу музыкальную современность. Страна пианизма дала миру искусство еще одного крупного композитора-исполнителя, создавшего совсем иной стиль исполнения. Это был Александр Николаевич Скрябин, современник и сверстник Рахманинова, воспитанный почти той же московской музыкальной средой (его учителя — Н. Зверев, В. Сафонов, А. Аренский, С. Танеев), но «услышавший» действительность совсем по-иному. В его творчестве с исключительной яркостью отразились глубокие и противоречивые чувства той части русской интеллигенции, которая в годы первой русской революции и агонии старого общества переживала жестокий кризис духовного раздвоения.

Роскошный, заповедный цветок тонкой и трепетной красоты, музыка Скрябина была близка по

настроениям поэзии Блока и Брюсова, живописи Врубеля, а в лучших вдохновениях поднималась до пафоса горьковского «Буревестника», до мятежных гимнов революционной стихии. Недаром высоко ценивший Скрябина Анатолий Васильевич Луначарский писал, что композитор, «несмотря на свой индивидуализм, через изображение страсти шел к изображению революции» и «музыкально пророчествовал о ней», что он глубоко субъективно воспринимал «заряженность мира огромной силой» и выражал это «с необыкновенной, одновременно полубезумной и гениальной смелостью».

В одухотворенных, перенасыщенных скрябинских гармониях и ритмах, облаченных в стройные формы сонат, симфоний, поэм (симфонических и фортепианных), прелюдий, этюдов, отразилась вся психологическая сложность, мучительное раздвоение мятущихся чувств: эти характерные для Скрябина пламенные, экстатические порывы к свету, к подвигу, мотивы воли и жизнеутверждения — и эти (не менее характерные) образы отрешенности, прострации, болезненно-чувственного ухода в мир интимных томлений и поисков полумистических идеалов.

Музыка Скрябина благодаря своеобразной сложности музыкального языка и капризности эмоций не стала широко доступной исполнителям разных национальных школ. И по сию пору воспроизведение фортепианных произведений Скрябина, конгениальное самой музыке, сливется труднейшей и не всегда разрешимой проблемой. Только особым образом одаренные исполнители-художники способны постичь «ду-

шу» этой музыки — так своеобразно в ней сочетание утонченного национального аромата с глубочайшим лиризмом, так дерзко разработаны в ней элементы нового музыкального языка, требующего новой фортепианной техники.

Этот «исполнительский секрет» музыки сближает Скрябина с Шопеном.

Скрябина-пианиста роднило с Шопеном-пианистом и еще многое другое: общий импровизационный строй игры на фортепиано, ритмическая свобода, прихотливая изменчивость деталей интерпретации. Но Скрябин шел дальше по пути субъективно-романтических исканий в исполнительстве. Он еще свободнее, чем некоторые из его предшественников-романтиков, относился к импровизации «творящего» исполнителя.

«Почти никогда не следуя напечатанным общепринятым «нюансам» в сочинениях других авторов,— вспоминает ученица Скрябина М. Неменова-Лунц,— Александр Николаевич меньше всего придерживался этого в отношении собственноручно сделанных указаний в своих сочинениях». Современники называли игру Скрябина «субъективнейшей, одухотворенной импровизацией», которую хочется слушать, «потушив огни в зале». Нейгауз называл пианизм Скрябина «экстатическим».

Действительно, никто до Скрябина не достигал такой «полетности» звука, такой прерывисто-волнообразной динамики, словно подхлестывающей мелодический взлет к апогею страсти и мечты (например, к апогею темы Звезды в Четвертой фортепианной сонате). Никто до Скрябина не имел понятия о так называемой «технике нервов», столь далекой от

обычной эстрадной виртуозности (похожей скорее на трепет пальцев, словно назлектризованных короткими прикосновениями к клавишам). Капризный, сложный, не поддающийся точной нотной фиксации исполнительский ритм Скрябина имел свои, только ему присущие глубокие закономерности. Под руками пианиста, как свидетельствуют современники, инструмент «дышал». Когда пианист, еле касаясь клавишей, педализировал, добываясь причудливых смещений гармоний или бесплотных, летящих, засурдиненных звучаний, слушатели порой сомневались: фортепиано ли это звучит или иной, неведомый инструмент?... Он весь был в поисках звуковых миров.

Конечно, романтизм Скрябина смыкался с эстетикой символистов, с ее культом недосказанности и символов-намеков. Отсюда стремление пианиста вместо реальной мощи звучания создавать иллюзию мощи с помощью напряженных, быстро повторяющихся аккордов, порой избегать «разрешенных» кульминаций, заменяя ожидаемое *forte* неожиданным *piano*. Отсюда весь этот стиль игры — с бесконечной гаммой полутонов.

Хотя Скрябин никогда не порывал с определенными кругами эстетствующей интеллигенции, декадант не удалось «присвоить» его творчество, замкнуть его в узкий мирок избранных. В последние годы жизни (1910—1915 гг) композитор объездил с концертами многие страны: Швейцарию, Бельгию, Голландию, Германию, Францию, Англию, Америку, ежегодно предпринимал большие концертные туры по России. Он искал широких ауди-

торий, выступал в самых больших концертных залах. И в его игре появлялась новая энергия и новая сила звука. Думая о себе, как о «пророке» новых идей, он между тем бессознательно шел навстречу запросам больших масс слушателей. Увлекаясь мыслью о «божественной сущности» своего искусства, он в действительности вызывал у слушателей совсем иные мысли и чувства — более сильные и жизненные. Но сам их не признавал. В этом был трагический парадокс его жизни.

А ведь из композиторов только Скрябин так смело и вдохновенно предвосхитил, предугадал в своей музыке наш фантастический век космоса!

Искусство Скрябина оставило неизгладимый след в музыкальной культуре XX века. Его революционная сущность, уникальный художественный язык, высокий эмоциональный тонус всегда привлекали и будут привлекать исполнителей и слушателей, жаждущих новизны. Не случайно увлеченность Скрябиным в России достигла кульминация в годы Октябрьской революции и первого десятилетия Советской власти. В то время исполнялись целые скрябинские программы: его музыка звучала рядом с героическими симфониями Бетховена. В декрете о сооружении памятников, подписанном Лениным, среди имен немногих музыкантов было имя Скрябина.

Как стебель сочного и крепкого многолетнего растения вплелась скрябинская традиция в советский пианизм.

В своеобразном сплаве влияний стилей Баха и Скрябина формировалось композиторское и исполнительское творчество Самуила

Евгеньевича Фейнберга (первого из консерваторских учеников А. Б. Гольденвейзера), исполнителя стремительного, порывисто нервного темперамента, близкого экзотическим образам Скрябина. Наверное, он был единственным из советских «скрябинистов», которого слушал сам Скрябин. Молодой Фейнберг играл ему Четвертую сонату, и Скрябин дал высокую оценку этой интерпретации. Примечательно, что именно С. Е. Фейнберг в первые годы Советской власти наряду с грандиозными фортепианными циклами из 48 прелюдий и фуг Баха, 32 сонат Бетховена, исполнил и цикл из 10 сонат Скрябина.

Прекрасным интерпретатором и пропагандистом сочинений Скрябина (в том числе и поздних) был Александр Борисович Гольденвейзер.

Скрябинская «нота» пронизала горячий, мужественный темперамент крупнейшего музыканта современности — Генриха Густавовича Нейгауза. Скрябин стал постоянным спутником его исполнительного творчества. Интересно, что московские дебюты Нейгауза-пианиста в сезоне 1922/23 года были связаны с исполнением произведений Скрябина. Один из рецензентов той поры писал: «Для многих слушателей это было открытием и Скрябина и Нейгауза. И невозможно было отделить одно от другого: весь скрябинский мир, с его полетностью, стремительными взлетами, томлениями,— все это, казалось, исходило от личной настроенности и воли исполнителя. Нейгауз будто не исполнял Скрябина, а тут же на эстраде сочинял его музыку».

Однако подлинным наследником скрябинского духа и непре-

взойденным «скрябинистом» был и остается ярчайший советский художник-романтик, замечательный пианист нашего времени Владимир Софроницкий (о котором мы расскажем еще подробнее). Это ему принадлежат проникновенные слова о любимом композиторе: «С юных лет через всю жизнь и до конца радостно пронесу свою любовь к нему — живую, неизменную, непоколебимую! Жизнь, свет, борьба, воля — вот в чем истинное величие Скрябина».

Пользуясь своей естественной привилегией и глубоко храня уникальные традиции, советская фортепианная школа ведет свой постоянный (очень сложный и напряженный, но неизменно интересный!) диалог с творчеством Александра Николаевича Скрябина.

Почти каждое десятилетие советской эпохи выдвигало своих оригинальных, порой неожиданных «скрябинистов». Нет, не обязательно рафинированно утонченных «аристократов» духа с «нервными» руками, какими представляют, обычно, любимцев музыки Скрябина, а музыкантов вполне «земных», умных, очень трудолюбивых, знающих, что такое сражение с несовершенствами физической природы собственных рук, в результате которого материальное в музыке (то есть соприкосновение пальцев с клавишами) может стать духовным... А без этого — нет музыки Скрябина.

Вот — руки Святослава Рихтера. «Они громадны». Так начинает писать «портрет» рихтеровских рук известный исследователь пианизма Давид Абрамович Рабинович в своей книге «Портреты пианистов». «Прочные и массивные, эти руки вызывают в сознании

образы циклопических построек... Их материал — не хрупкий аристократический мрамор, для обработки которого требуется резец ваятеля, но рассчитанный на века простой гранит... Такие руки словно бы не ведают, что значит нервный трепет, восторженная экзальтация. Они как бы от природы созданы для фундаментальной кладки грузных аккордов, для грандиозных нарастаний..., ошеломляющих контрастов, — для музыки «сверхвысоких температур».

И вот — о, чудо! — эти руки прекрасно «ткнут» нервные «волокон» музыки Скрябина. Рихтер сравнительно рано для своей поздней музыкальной карьеры стал интересным интерпретатором произведений Скрябина. Есть у Рихтера «свой» Скрябин — не певец таинственных озарений и томлений, но музыкант пылкого, драматического воображения и беспредельно светлой полетной мечты.

В 50-е — начале 60-х годов как яркий пианист-романтик темпераментный и одухотворенный «скрябинист» заявил о себе Дмитрий Башкиров, чья динамичная исполнительская мысль и пламенная виртуозность, казалось, были созданы для Скрябина. В творческом почерке пианиста был свой страстный «нерв», прихотливый излом (порой граничивший даже с вычурностью стиля), острота видения, импульсивная динамика. И ко всему этому еще и очень характерный — упругий и острый удар по клавишам, словно электризирующий весь инструмент.

Башкиров не стал «последовательным» скрябинистом. В зрелые годы другие композиторы увлекли его фантазию (такие, например,

как Моцарт, Шуберт, Шуман, Брамс, а также Прокофьев и Дебюсси). Но, наверное, и сейчас мало найдется ему соперников в интерпретации прекрасного, единственного фортепианного концерта Скрябина.

Пианизм Дмитрия Башкирова очень интересен, как некое необыкновенно прихотливое ответвление от романтической ветви русского пианизма, где поэзия ищет все более тесных контактов с «конструктивным» музыкальным мышлением. В то же время генеалогическая связь Башкирова с творчеством таких корифеев советской фортепианной школы, как Нейгауз, Софроницкий, Рихтер, не подлежит сомнению. Что делает творческий облик Дмитрия Башкирова привлекательным и неповторимым в наши дни? Страстное и тонкое постижение музыки. Точная стремительная мысль. Изящество и блеск виртуозного стиля. Склонность к философскому лиризму. Своеобразный «романтизм» интеллект! Не случайно один из критиков мюнхенской газеты недавно писал о Башкирове: «Он играет Шуберта и Шумана так же поэтично, как и точно, так же вдохновенно, как и объективно, столь же свободно, сколь и скрупулезно...»

Башкиров — умный поэт, умеющий мыслить афористически. Вот почему так великолепен его Прокофьев. Вот почему он сумел в конце концов приблизиться к... Шопену. Взыскательный художник, он более чем на 20 лет оттянул свой серьезный приход к великому «романтику-недотроге» («Раньше я как-то не решался... Теперь же впервые почувствовал, что и в Шопене смогу сказать «свое»...»). Очень оригинальный



путь к Шопену: через Рахманинова, Скрябина, немецких романтиков, Прокофьева и Дебюсси!.. И вот он играет бессмертные мазурки и знаменитый полонез фадиез минор. Узнаешь и не узнаешь «старого» Башкирова. Есть тут, конечно, и знакомая поэтическая интонация, и контрастная жестковатость линий, и неподражаемый нерв... Но в знакомых бросках-ударах башкировских рук, в замысловатых, кружевных «завихрениях» его феерической техники, в этой сложной и вдохновенной жизни акцентов, пауз и ускорений вдруг проступает какая-то новая, значительная и живая красота. Звучит Шопен как бы крупный чеканки. Своеобразная речитативная манера исполнения Башкирова чем-то напоминает крупный мелодический «почерк» Рахманинова. И в то же время в этой линии драматизации мелодии ясно проступает наследие пианистического стиля Софроницкого...

Однако вернемся еще ненадолго к Скрябину. Огромную лепту в осмысление его фортепианного наследия внесли ученики Генриха Нейгауза: и сын Нейгауза — Станислав, в интерпретации которого Скрябин живет в лирических «прозрениях» и в открытых, радостных, сияющих гармониях жизнеутверждения; и Игорь Жуков, чудесный скрябинский стиль которого (по внутреннему напряженнейшему психологическому драматизму, при внешнем «аполлиническом», статуино-невозмутимом спокойствии) близок позднему Софроницкому; и Маргарита Федорова, вдумчивый, ищущий музыкант, обаятельная пианистка, переигравшая в последние годы все фортепианные сочинения Скрябина — под-

виг художественный и просветительский.

Но вот интересная закономерность, проявляющаяся чаще у молодых советских пианистов: контакт со Скрябиным завязывается у тех, кто много и хорошо играет музыку современных композиторов, таких, как Прокофьев, Стравинский, Шостакович, Барток. Ближайший пример — тот же Дмитрий Башкиров — блестящий интерпретатор «Мимолетностей» и сонат Прокофьева. Другой, еще более красноречивый пример — Борис Петрушанский — серьезный исполнитель целых монографических программ современной музыки (Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока). У пианиста (воспитанника школы Г. Нейгауза) есть тоже «свой» Скрябин. Это, действительно, Скрябин века космоса. Он играет его с резким изломом и обнаженностью (а не «старомодно», словно сквозь призму Шопена и Листа, как иные современные западные пианисты). «Да, обнаженность», — говорит пианист, — но не смакование ее, а участие в ней. Экспрессия Скрябина для меня не музыкальный «оскал», но современное ощущение большого мира. Создание обнаженной, переменчивой экспрессии в воспроизведении этой музыки гарантирует максимальный увод Скрябина от салона...

Такова одна из современных исполнительских концепций Скрябина.

## «Кафедра истины и добра»

Я обозначаю словом «виртуоз» артиста огромной мощи в смысле впечатления, которое он производит на воспринимавшую его среду.

А. В. Луначарский

Великое наследие досталось советской фортепианной школе. Его бережно принесли в нашу эпоху те музыканты, чья деятельность началась задолго до Октябрьской революции. Сподвижники Рахманинова, Скрябина, Танеева, выросшие под влиянием эстетики Чайковского и исполнительства Антона Рубинштейна, они утверждали в своем искусстве — исполнительском и педагогическом — классические традиции русского пианизма. К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз в Москве, Л. Николаев в Ленинграде составили «ядро» школы, давшей миру первые поколения замечательных советских пианистов. Благодаря их подвижническому труду молодые исполнители не только не поддались модному нигилизму в отношении «старой» музыкальной культуры, но, напротив, впитали все ее богатство и бесценный опыт и с энтузиазмом, присущим юности, начали восхождение к международному признанию. То были 20-е и 30-е годы: первые победы Льва Оборина и Якова Флиера (учеников Игумнова), Григория Гинзбурга и Розы Тамаркиной (учеников Гольденвейзера), Эмиля Гилельса и Якова Зака (учеников Нейгауза) на Всесоюзных и международных конкурсах пианистов 20—30-х годов; первые художественные завоевания таких самобытных пи-

нистов-концертантов, как Владимир Софроницкий и Мария Юдина (учеников Л. Николаева), чье творчество развивалось в стороне от конкурсных бурь.

Нелишне будет здесь напомнить, что учеником Л. Николаева был и Дмитрий Дмитриевич Шостакович, запечатлевший высочайшую свою пианистическую культуру в новаторских сочинениях для фортепиано. Как известно, Дмитрий Дмитриевич немало выступал и на концертной эстраде (а в 1927 году даже участвовал в Первом международном конкурсе пианистов имени Шопена, получив почетный диплом).

Влияние корифеев пианизма на формирование советской фортепианной школы усиливалось благодаря их активной концертной деятельности. На высоких художественных примерах «живых» концертных интерпретаций подтверждали они силу и жизненность своих эстетических и методических принципов. А что же может быть более убедительным для молодого пианиста, чем яркость концертных впечатлений?!

Особенно значительным было влияние К. Игумнова и Г. Нейгауза — выдающихся пианистов XX столетия.

Константин Николаевич Игумнов с ранних лет впитал глубочайшую любовь к русской музыке, к той задумчиво-лирической эмоциональной сфере, в которой рождались бессмертные творения Чайковского и Рахманинова. Он и стал их неповторимым «певцом». Русскую природу, русский склад души, русское раздумье, гармоничное и светлое мироощущение — все это по-своему воспевало пианистическое творчество Игумнова. Его девизом была правда. Его сти-

лем — изысканная простота. Его игра излучала тепло, неотразимое благородство чувств. Это было искусство вдохновенного исполнителя-зодчего, творившего по глубоко продуманному плану. Он воплощал в своем искусстве то своеобразно-национальное соединение реализма с романтизмом, которое было характерно и для основоположников русского пианизма — братьев Рубинштейнов и Рахманинова.

Огромное значение имело мелодическое мышление пианиста. В своем творчестве и методике он наследовал и развивал принцип «непрерывности», «горизонтальности» линии творческого мышления, которые были, как мы уже говорили, так характерны для исканий Рахманинова и Станиславского. Замечательно плодотворной была мысль Игумнова о том, что «музыкальное исполнение есть живой рассказ — рассказ интересный, развивающийся», где решающее значение имеет «горизонтальное слушание». Только оно, по мысли Игумнова, «обеспечивает непрерывность и связность рассказа, его логику; освобождает от вялости, неопределенности...»

В искусстве Генриха Густавовича Нейгауза проступало то же сочетание «земного», реалистического с романтическим. Однако эмоциональную сферу Нейгауза-исполнителя трудно было назвать уравновешенной. В нем все кипело и бурлило — занимался ли он с учениками в консерваторском классе или давал в концертном зале свой «Klavierabend». Темпераментный талант Нейгауза и его «умное вдохновение» поражали на эстраде открытиями первозданной свежести. Музыка в его руках дышала юностью, цвела всеми крас-

ками земного мира. Этот беспокойный романтик-импровизатор между тем весь жил в материальной стихии клавишного инструмента. Он любил осязать фортепианный звук, творить его, раскрашивать, бесконечно вслушиваться в его продолжение, летящее в тишину. Великой заповедью художника-пианиста (живущей и поныне в стенах Московской консерватории) стали слова о том, что «звук должен быть закутан в тишину, звук должен покоиться в тишине, как драгоценный камень в бархатной шкатулке». Эта заповедь таила в себе целую эстетическую программу. Потому что, как говорил сам Генрих Густавович, «то, что на нас действует как прекрасный звук, есть на самом деле нечто гораздо большее — это выразительность исполнения».

В искусстве Нейгауза было что-то от красочной палитры Листа, от листовского понимания природы фортепиано. С Листом его роднило еще и ощущение ораторской приподнятости фортепианного исполнительства. Однако Генрих Густавович говорил своим ученикам, что не «красота слога», а глубина, правдивость, страстность мысли определяют ценность искусства хорошего оратора.

В какой-то степени фортепианная игра связывалась в представлении Нейгауза с творчеством поэта. Живая взволнованная «речь» Нейгауза-пианиста, воспроизводившая вдохновения Бетховена, Шопена, Листа, Брамса, Скрябина, звучала как «слово поэта» — авторский голос бессмертных музыкантов. Сила Нейгауза-художника (и воспитателя художников!) была в том, что в свое служение фортепианному искусству он вкладывал служение Ис-

кусству и Красоте вообще. Каждый музыкальный образ (играл ли профессор или «повествовал» перед своими учениками) он насыщал таким разносторонним миром поэтических ассоциаций, связанных с близкими образами литературы, живописи, скульптуры, театра, что музыка в его руках становилась пантеоном всех искусств. Этот широкий взгляд на мир, поистине «ренессансный» охват человеческой культуры делали Нейгауза больше, чем пианистом, «учителем музыки». Они делали его универсальной художественной личностью — вдохновляющим примером для молодежи.

Сила и обаяние школы Нейгауза создали благодатнейшую почву для расцвета и творчества целой плеяды выдающихся советских пианистов — учеников Генриха Густавовича и учеников его учеников, начиная от Эмиля Гилельса и Святослава Рихтера («Пианистом меня сделал Нейгауз», — говорил Рихтер, увлекавшийся в свое время и композицией), кончая такими молодыми представителями «нейгаузовской школы», как Александр Слободяник, Владимир Виардо, Алексей Наседкин, Владимир Крайнев, Евгений Могилевский и многие другие, активно концертирующие в нашей стране и за рубежом. Творческое *credo* Нейгауза царствует в классах нынешних профессоров Московской консерватории — Станислава Генриховича Нейгауза, Льва Николаевича Наумова, Веры Васильевны Горностаевой, Евгения Васильевича Малинина, влюбленных в память своего Учителя. Студенты, попадающие в эти консерваторские классы, оказываются вовлеченными в особый мир музыкальных философских и этических идей, кото-

рый иногда называют «нейгаузовским кругом», «нейгаузовской романтической школой».

Борис Петрушанский, поступивший в класс Льва Наумова (однако воспитанный в ранней юности в духе добротной «классической» школы Гольденвейзера), рассказывает: «Когда я попал в этот новый для меня нейгаузовский круг, я был буквально ошарашен. Это был совершенно иной мир: иное отношение к пианизму, звукоизвлечению, фразировке, ко всему, что составляет артистический комплекс. В этом музыкальном царстве все было фантастично, контрастно, объемно, сверхъестественно! И между тем — соразмерно и мудро. Образность — ярчайшая, почти осязаемая, «видимая»... Это была полная революция для меня! Школа Нейгауза — яркая, смелая, убежденная — не может не подчинить каждого, кто с ней соприкасается...»

Старейший пианист современности Артур Рубинштейн пишет: «Где-то, кажется, у Станиславского, я читал, что можно «заразиться талантом». Верно! Атмосфера создает артиста».

Такая атмосфера в годы формирования советской фортепианной школы была очень важна. Она существовала, к счастью, не только в консерваторских классах, но и в широкой музыкальной среде, охваченной идеями строительства новой советской культуры, поисками нового стиля искусства вообще, стиля исполнительского искусства в частности. Здесь было множество проблем. С одной стороны, существовала Сцилла в образе некоторых западноевропейских исполнительских течений, культивировавших, как писали музыкальные критики тех лет, «сла-

щавую сентиментальную салонщину», «пустое эпигонское виртуозничество», «эстетство», «истерический экспрессионизм». С другой стороны, была и Харибда — поощряемый некоторыми вулгаризаторами стиль откровенно примитивный, «бодряческий», унифицирующий значение творческой индивидуальности. Константин Николаевич Игумнов, анализируя путь советской фортепианной школы 20—30-х годов, откровенно писал: «Недооценка роли исполнителей-солистов приводила к искажению верных посылок установить нужный стиль исполнения. Требуемые простота и органичность замысла подменялись примитивностью, ритмическая напряженность — нарочитой грубостью, звуковая насыщенность — форсировкой, искание нового подхода — некритическим отрицанием традиции... К счастью, это течение, направленное к умалению роли исполнителя (особенно солиста), сейчас уже почти изжито».

Традиции русского романтического пианизма с его пietetом к личности творящего артиста, к индивидуальному миру исполнителя-художника, стали важным охранительным средством против крайностей и заблуждений «переходного» периода. Тем более, что традиции эти были тесно связаны с передовыми идеями русской реалистической эстетики исполнительства, сложившейся во второй половине XIX века. Содержание этой эстетики нам уже знакомо: здесь и служение правде и красоте, верность духу, идее композиторского замысла, подчинение виртуозных средств содержанию музыки; здесь и художественный выбор репертуара, сопутствующий просветительской деятельности арти-

ста; здесь, наконец, та безбрежная, идущая из глубин русской народной музыкальности задушевность, певучесть интонирования, которыми славится в веках русское искусство. Лучшие пианисты-романтики всегда творили в духе прекрасных идей русской классической эстетики.

Одной из таких личностей, оказавшей благодатное влияние на «атмосферу» художественных поисков послеоктябрьских лет, был Владимир Владимирович Софроницкий, окончивший Петроградскую консерваторию в 1921 году, но начавший концерттировать еще до революции. Его вклад в жизнь традиции «поэтического фортепиано» невозможно переоценить.

Подвижничество служения Софроницкого кругу близких ему музыкальных идей необычайно рельефно высветило глубинные связи, которые существуют между явлениями подлинной красоты и «автобиографической» исповедальности творчества. Не случайно Генрих Нейгауз, почитавший Софроницкого величайшим русским пианистом, видел его «родословную» в музыке Моцарта и Шопена, в стихах Блока и живописи Врубеля, в красоте созданий Скрябина, непревзойденным певцом которых он был. Красоту и изощренность его фортепианной игры Нейгауз называл прекраснейшими цветами жизни и духовной культуры, прекраснейшими проявлениями искусства вообще.

Конечно, творчество Софроницкого было глубоко субъективным. Уникален и неповторим был трагический талант пианиста, пронесшего через годы тайну своей потрясенной души. Неповторимы

были те вечера, когда в доме-музее Скрябина (на улице Вахтангова, в Москве) зажигался светильник у скрябинского рояля, и лучший из интерпретаторов музыки этого дома создавал свои вдохновенные «импровизации». В такие редкие минуты «исполнения-сочинения» невольно вспоминались слова о том, что «в основе исполнительского творчества в какой-то степени лежит композиторское начало» (слова Я. И. Мильштейна). Но подобно тому, как Скрябин «через изображение страсти шел к изображению революции», Софроницкий шел от интимной лирики к драматургии высокого трагедийного звучания, воплощавшей вечные идеи жизни и искусства, большую правду века...

Основу репертуара пианиста составляли Бетховен, композиторы романтики, Метнер, Скрябин. Однако Софроницкий был первым из советских пианистов, кто еще в 20-е годы начал исполнять произведения Прокофьева, а позднее также Мясковского, Шостаковича, Фейнберга. Интересно, что в сезоне 1937/38 года молодой Софроницкий дал целый цикл из 12 концертных программ, включавших фортепианные произведения от Баха до современных композиторов. Это ли не вклад пианиста-просветителя в прекрасную рубинштейновскую традицию «исторических концертов»?

Исполнительское искусство Софроницкого, несмотря на своеволие, нервную импульсивность, субъективизм настроений, многими своими чертами было обращено в будущее. И своеобразной интеллектуальностью, склонностью к «графичности» звукового рисунка, где «углы» формы опреде-

ляются вторжением категорических акцентов; и любовью к замедленной, «декламационной» игре (как не вспомнить тут, например, игру Вана Клиберна или, скажем, Михаила Плетнева?); и той внутренней монументальностью, нацеленностью на охват большой драматургии (даже в пьесах небольших по форме), которая так характерна для современного пианизма.

Как известно, появление нового исполнительского стиля тесно связано с рождением новых композиторских идей, вызывающих к жизни новые средства выражения, новую технику игры. «Там, где возникает фортепианная литература,— пишет С. М. Хентова,— исполнительство приобретает расширяемое индивидуальность». В истории становления стиля советской фортепианной школы происходило нечто нетрадиционное: исполнительство утверждалось в новом качестве как бы несколько раньше, чем утверждалась новая фортепианная литература. Исполнительство обретало «распознаваемую индивидуальность», ведя обширный диалог с композиторами-классиками. Страстная тяга народа к художественным сокровищам, к музыкальному искусству больших идей и чувств побуждали исполнителей совершать походы в глубину веков за шедеврами музыкальной мысли, вести неустанную работу по осмыслению всего классического наследия. В фортепианно-исполнительском искусстве шел также процесс накопления виртуозной техники нового масштаба.

Анатолий Васильевич Луначарский писал: «Массы, даже в концертных залах, требуют несколько иной виртуозности, требуют мо-

нументальной крепости исполнения, которая была бы конгениальна их собственной боевой жизнерадостности... Нам нужны не музыканты, которые бы шопенизировали или дебюссизировали самого Бетховена. Нам нужны либо кристально-чистые, честные, спокойные, могучие исполнители, которые бы, как в ясном зеркале, давали нам образцы всего исполняемого, или тип исполнителя тенденциозный, страстный, все преломляющий сквозь собственную призму, на все налагающий собственную печать».

Таков был «социальный заказ» новых демократических аудиторий в период, когда складывались и уточнялись новые формы отношений в традиционном треугольнике «композитор — исполнитель — слушатель».

О рождении фортепианной литературы нового стиля всерьез заговорили к концу 30—40-х годов. О рождении нового советского стиля исполнения заговорили значительно раньше — в начале 30-х годов. А точнее, понятие это наполнилось конкретным содержанием сразу после того памятного дня 1933 года, когда на эстраду Первого всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей стремительно вышел небольшой, рыжеголовый крепыш с лицом «испуганного ребенка» и сразу, без всякого приготовления, «вцепился» в клавиши, приковав внимание всего зала. Это был незабываемый московский дебют Эмиля Гилельса, который положил начало мировой славе феноменально-го пианиста.

В игре Гилельса словно воспарил жизнерадостный «мускулистый», ясный дух народа-труженика — хозяина жизни. В ней покоряла

созидательная сила музыкального мышления. «Каменная кладка» гилельсовских широких и крепких построений, как писал профессор Г. М. Коган, действовала на аудиторию неотразимо и радостно. Абсолютно материальное, прочное, упругое, «вещественное» звучание рояля поражало, как первооткрытие неслыханной красоты. В этом исполнении не было ничего случайного, небрежного. Крупный точный штрих, лапидарная интонация, волеустремленная энергия огромного виртуозного напора. Это было искусство действительно героическое по духу, монументальное по форме (как тогда любили писать, говоря о новом стиле советского искусства).

В натуре Гилельса было что-то от благородного «плебейства» Бетховена (да простят нам подобную параллель!), от его страстной прямолинейности. В здоровой свежести, мощи и энергии фортепианного творчества молодого пианиста словно звенели песни революционных улиц и площадей, реял дух молодых строителей нового государства.

В свое время Бетховен писал: «Мои произведения не миниатюры, и не филигранные изделия, а фрески Микеланджело, и если вы хотите их выразить по-моему, мажьте ваши кисти в сочные краски, научитесь извлекать из ваших инструментов здоровый, сильный звук». Кажется, эти удивительные слова великого музыканта-борца, реформатора фортепианного искусства, обращены прямо к Эмилю Гилельсу.

Мы знаем, Гилельс любит исполнять и фортепианные миниатюры и музыку созерцательную, лирическую, музыку тонкого акварельного рисунка — беспре-

дельны возможности и художественная «жажда» этого музыканта. Он превосходно играет и Чайковского и Шопена, и Брамса и Равеля, и Прокофьева, и Бартока, и классику XVIII века — Моцарта, Баха, Гайдна — вплоть до миниатюрных сонат Доменико Скарлатти. И все же произведения Людвиг ван Бетховена, думается, имеют в его лице особенного, конгениального интерпретатора. Но что бы ни играл Гилельс — произведения крупные или миниатюрные, хрупкие или оркестральной мощи, — во всем господствует дух высшей объективности, умение высказаться «по существу», в концепциях «мощных по содержанию и стройных, как архитектурный памятник» (слова французского критика Жоржа Леона).

Искусство Гилельса развивается непрерывно, не переставая удивлять новыми художественными открытиями. Сотни записей его исполнения фиксируют новые фазы этого движения. Но и самые ранние, звучащие сегодня уже как «классика» советского исполнительства (например, непревзойденная интерпретация Гилельсом Первого фортепианного концерта Чайковского) несут на себе отпечаток необычайно цельной и самобытной художественной личности.

Один из московских критиков, услышавший Гилельса после продолжительного перерыва, писал: «Крупная артистическая личность — вот что сильнее всего проступило в гилельсовском исполнении... Личность властная, резко очерченная, сохранившая свои индивидуальные особенности, но вместе с тем богатырски выросшая, развивавшаяся вширь и

вглубь, с совсем иным внутренним «горизонтом». Все осталось и все изменилось в игре Гилельса».

Но «старое» и «новое» в Гилельсе одинаково принадлежит будущему. Стальская выкованность гилельсовских форм пианизма, его неизменно молодая интеллектуальная энергия вошли в дух и плоть советского инструментального исполнительства, как добротный, крепко сбитый кирпич его фундамента.

Когда размышляешь о творчестве большого артиста, невольно хочется представить себе линию преемственности его искусства, будущих наследников его стиля, а может быть, и артистической судьбы. Такими преемниками и наследниками часто оказываются вовсе не ученики и ближайшие сподвижники артиста, а личности совершенно неожиданные. Ведь сфера влияния «магического» мастерства очень обширна.

Вспоминается дебют воспитанника ленинградской школы Григория Соколова на Третьем международном конкурсе имени П. И. Чайковского. Счастливая конкурсная судьба в «шестнадцать мальчишеских лет»! Этому неискуженному, совсем еще юному музыканту пришлось конкурировать с такими серьезными противниками, как американец Миша Дихтер и советские пианисты Александр Слободяник и Виктор Ересько. Поразительный виртуозный взлет Григория Соколова на третьем туре конкурса показался полной неожиданностью: Первый фортепианный концерт Чайковского в интерпретации Соколова стал единственным на конкурсе безупречным и блестящим во всех отношениях! Но все это не было случайностью. Взлет Соколова



оказался «визитной карточкой» серьезного, умного музыканта, обладающего большим обаянием и подлинной масштабностью мышления. Он подтвердил это концертной деятельностью последних лет.

Но почему мы вспомнили здесь именно о Соколове? Важен иногда именно взлет, момент восхождения таланта! Новое поражает новизной в момент рождения. И восприятие этого нового — если оно подлинно ярко — дает мгновенный ассоциативный бросок в историю. То был бросок к историческому дебюту Гилельса...

Пресса 1966 года писала: «В пианизме Соколова словно воскрес жизнерадостный, здоровый, ясный дух первого поколения советских исполнителей — воспитанников Октября, тех, что вышли на концертно-конкурсную арену в тридцатые годы, утверждая советский исполнительский стиль. Пианизм юного Соколова, как говорится, «от бога» — чистый, круглый, упругий, очень цепкий. Внутренний мир музыканта — гармоничный, светлый, спокойный. Не потому ли так естествен и безупречен стиль Соколова в интерпретациях Чайковского?»

Как известно, конкурсный успех — дело капризное. И Эмиль Гилельс в свое время «уступил» первую премию Якову Флиеру (Вена, 1936 год), и замечательный итальянский пианист Артуро Бенедетти-Микельанджели «занял» на конкурсе имени Изаи только седьмое место (Брюссель, 1938 год). Что уж говорить о хрестоматийных примерах с гениальным Ферруччо Бузони и прославленным Артуром Рубинштейном, проигравшими соревнования на знаменитых «рубинштейновских» кон-

курсах пианистов в Петербурге в 1890 и 1910 годах?

Мы знаем множество примеров и из современной истории, в частности истории конкурсов имени Чайковского, когда талантливейшие пианисты терпели поражения и уступали первые лавры исполнителям менее значительным и интересным. Так, например, красноречива так называемая «линия четвертых премий», которая по какой-то удивительной скрытой логике размышлений конкурсных жюри выдвинула на последних московских турнирах пианистов таких чудесных музыкантов, как Александр Слободяник, Аркадий Севилов, Борис Петров. А Дмитрий Алексеев (ученик Дмитрия Башкирова) получил на Пятом конкурсе имени Чайковского только пятую премию. Благо, ему удалось взять реванш на других международных форумах. Но дело, разумеется, не в реванше. Дмитрий Алексеев, действительно, интересный, сильный, гармоничный музыкант самого широкого диапазона интересов и возможностей. Ему подвластны стили самых разнообразных национальных школ и эпох — от раннеклассических до ультрасовременных. Кроме того, он — один из немногих «академических» пианистов, владеющих искусством неподготовленной джазовой импровизации. Это качество, конечно, придает его исполнительству оттенок особенной свободы и смелости. Последние гастрольные выступления Дмитрия Алексеева по стране и за рубежом принесли ему заслуженный успех.

Может быть, еще более красноречива судьба Бориса Петрушанского, не ставшего открытием конкурса имени Чайковского в

1970 году (он получил только диплом). Но что значит неудача для человека, владеющего даром самокритицизма (редким даром!). Петрушанский проявил максимум воли и характера в движении к самоутверждению. Его триумф в Италии, на конкурсе имени Алессандро КазAGRанде в 1975 году, превзошел многие из ранее известных триумфов молодых советских пианистов. Тихон Николаевич Хренников, возглавлявший советскую делегацию на конкурсе, рассказывал: «Я был абсолютно покорен талантом Бориса Петрушанского с первого прослушивания в Москве. Это было открытие очень большого пианиста. Редкая зрелость мысли. Одухотворенная техника. Бесспорный лидер конкурса, он был воспринят в Италии, как пианист колоссального масштаба, наследник Рихтера и Гилельса... Особенным успехом пользовались его интерпретации Скрябина, Стравинского, Брамса. «Вариациями на тему Паганини» Брамса он просто поразил...»

Действительно, это труднейшее сочинение фортепианной литературы стало в обширном и очень серьезном репертуаре Бориса Петрушанского одним из самых значительных и блестящих, в нем он нашел благодатный материал для проявления лучших качеств своего исполнительского *credo*: гигантские по смелости и разнообразию пианистические приемы (танцендентная техника!), поставленные на службу сквозной поэтической идее. Петрушанский — замечательный виртуоз-лирик и виртуоз-драматург. Он заставляет слушателя забыть о конкретности «физического» действия пианиста на инструмент, о трудности сделать в музыке материальное ду-

ховным. Под его руками все эти аккорды, пассажи, изощренные приемы фортепианной техники вдруг выстраиваются в некую непрерывную эмоциональную линию, единую картину жизни человека, во всем многообразии и сложности личных переживаний. Таковы «Вариации» Брамса у Петрушанского. И таков Петрушанский — в Брамсе. «Певец» своего лирического героя. Только он из молодых пианистов решается посвящать монографические вечера одному Брамсу. Он поставил себе задачей иметь все фортепианные сочинения Брамса в своем репертуаре. Что же так привлекает его в этом композиторе? Он отвечает коротко: «Отсутствие суетности». Или так: «Сочетание возвышенности, одухотворенности с прочной народной основой».

Как мы уже упоминали, Петрушанский дает и другие монографические концерты, посвященные то Шуберту, то Шопену, то Стравинскому. Он превосходно исполняет Бетховена и современных композиторов. Его диалог с большой фортепианной литературой обширен и многообещающ. Это открывает в нем ценные качества высокоинтеллектуального пианиста-просветителя, настроенного на историческую волну, владеющего всем арсеналом профессиональных средств.

Однажды его спросили: «Что дает вам дух гордого уверенного профессионализма?» Борис Петрушанский ответил: «Погружение в труд. Способность к большой концентрации и напряженности духовной жизни. Пора развеять миф о мнимой легкости, эдакой «сибаритности» профессии артиста-музыканта. Недаром Артур Рубинштейн сравнивал труд пиа-

ниста с трудом каменщика. Кто-то подсчитал: за один сольный концерт пианист теряет столько калорий, сколько каменщик за три 8-часовых рабочих дня!»

Да, современный «титанический» пианизм требует титанического труда. Фортепианная техника продолжает развиваться с фантастической скоростью на глазах у живущих поколений слушателей. Человек все выше и стремительней поднимается к своему физическому и духовному зениту. Молодые пианисты играют на фортепиано все быстрее, громче, спортивнее, точнее. В свое время листовский «Дон Жуан» оказался недоступным молодому Скрябину, который «переиграл» на нем руку, потеряв подвижность нескольких пальцев. В 20-е годы исполнение этой труднейшей пьесы Эгоном Петри производило фурор. В 50-е годы, пожалуй, только Григорий Гинзбург блестяще справлялся со всеми трудностями ее художественного концертного исполнения. Теперь же «Дон Жуан» Листа входит в репертуар учащихся консерваторий. На последнем конкурсе имени Чайковского студент Московской консерватории Николай Демиденко (ученик Д. Башкирова) не побоялся включить эту вещь в свою программу второго тура. И справился превосходно, демонстрируя во всю мощь свой очень качественный в звуковом отношении, сверхвиртуозный, «атлетический» пианизм!

Николай Карлович Метнер в свое время тоже пел «гимны» пианистическому труду. Он писал: «Мы... должны добывать художественные произведения тяжелым трудом, как рабочие в шахтах, а не пытаться срывать их, как по-

левые цветы на прогулках».

Среди советской пианистической молодежи немало «баловней судьбы», которым, кажется, сама природа помогает «срывать цветы» божественного виртуозного мастерства руками, «парящими» над клавиатурой. Одной из таких прекрасных фей фортепианной виртуозности, «концертности» (в высокохудожественном «серовском» понимании этого слова) стала любимая ученица Якова Зака — Любовь Тимофеева. Критики пишут об «окрыленности», «праздничной приподнятости» ее пианизма, исключительной звуковой фантазии, блестящей внешней отделке ее игры. Восемнадцатилетней девушкой взяла она свой «Гран-при» в Париже, в 1969 году. Ее динамичная и смелая интерпретация Третьего концерта Прокофьева поразила французских ценителей музыки. Тимофеева отлично чувствует современную музыку, в том числе и музыку других национальных фортепианных школ (например, испанской). И в то же время она тонкий интерпретатор русской музыки — Чайковского, Рахманинова, Бородина (она играет редко исполняемую «Маленькую сюиту» Бородина). В ее творчестве проявляется черта, казалось бы, несколько неожиданная для пианистки яркоконтрастного склада: она любит разучивать так называемые «нерепертуарные», редко звучащие произведения, например, доможорную сонату Вебера, которую так любили играть Антон Рубинштейн и Иосиф Гофман.

Серьезную творческую характеристику Любви Тимофеевой должен дополнить еще один штрих: она — блестящая «шуманистка». Ее монографические про-

граммы, посвященные творчеству этого сложного и невообразимо «неудобного» технически композитора, стали заметным явлением в советской «шуманиане». Впрочем, Тимофеева охотно воспроизводит многие романтические стили и стремится не выпускать их из поля зрения своего исполнительского творчества. «Ее стремление играть романтику,— рассказывал Яков Израилевич Зак,— говорит о настоящем щедром сердце музыканта. Это трудно, потому что здесь изволь выложить душу. Это тот жар сердца, который не всегда «в моде» у современных исполнителей, но он дает пищу для совершенствования эмоций».

В последние годы о Тимофеевой слагается молва, как об исполнительнице не только блестящей, но и смелой, и неожиданной. Все ли дело здесь в «божественном» даре рук, памяти и слуха, способности легко оживлять фортепианную «материю» любой сложности, стиля, масштаба? То есть «петь» фортепианную музыку с природной свободой, точно птица? Разумеется, нет. Дело здесь в исключительной жизнеспособности, ответственности, какой-то неистребимости исполнительской энергии, жаждущей все большей гармоничности, все большей полноты самовыражения.

Как бы ни были сложны проблемы мастерства, проблемы современной фортепианной техники, все же на первом плане у лучших, талантливейших молодых пианистов — постижение художественных, поэтических высот фортепианных произведений — активный, творческий диалог с композиторами-классиками. Обращаясь к произведениям классического репертуара, молодые пианисты, на-

следуя лучшие традиции русского романтического пианизма, стремятся жить в мире возвышенно-поэтическом, жить чувствами искренними, исповедальными, окрашенными в теплые, сердечные тона. Таким сердечным и теплым в главной интонации (и в то же время совершенно современным по виртуозной мощи) представило конкурсное творчество Бориса Петрова (ученика Льва Власенко по фортепиано и Тихона Хренникова — по композиции) — музыканта во всех отношениях многообещающего.

Жив дух великих «поэтов фортепиано» и продолжает развиваться в искусстве их последователей и учеников. Жив дух той звуковой «певучей» красоты, которая соединяла творческие устремления великих художников фортепиано — композиторов и пианистов — в едином русле! Примечателен в этом смысле талант Андрея Гаврилова («внука» Нейгауза по «школе»). Голос этого обязательного и очень сердечного пианиста ищет контакт со слушателями на высокой поэтической волне. Играет ли он произведения Чайковского, Рахманинова или Балакирева, Шопена или Равеля, Прокофьева или Шостаковича, — во всем живет его обширная и красочная звуковая фантазия (порой кажется: у него «цветной слух»!), фантазия широкого художественного диапазона, нарастающей лирической мощи, живых контрастов. Богатый душевный мир! Широта русской, романтически настроенной души! И какая-то особая, не по годам зрелая (в момент конкурсного «взлета» Гаврилову было только 18 лет) полнота эмоционального постижения музыки. Не случайно учитель Андрея

Лев Николаевич Наумов говорит: «Меня до сих пор удивляет в нем та не свойственная еще в эти годы масштабность и глубина, которая сочетается и с теплым лиризмом, и с русской широтой, и с большой напряженностью чувств». Огромный темперамент, большие, мягкие и сильные руки — можно сказать, беспредельный в своих возможностях пианистический комплекс, а главное — дар артистизма, способность с первых же тактов, первых звуков приковать внимание слушателя к своему исполнительскому «рассказу» делает Андрея Гаврилова заметной новой фигурой на «заселенной» виртуозами музыкальной планете...

Есть еще одна примечательная черта современного развития советского пианизма — это появление молодых пианистов с ярко выраженными чертами истиннорусских музыкальных натур. В основе их редкой близости миру отечественной музыки, миру исконно-русских духовных ценностей — не школьная выучка, не обязательный комплекс традиционных «приобщений» к музыкальной классике, а огромная, совершенно искренняя любовь к произведениям родного искусства. Словно они ощущают личную ответственность за судьбу этих творений.

Собственно, речь идет о двух учениках «игумновской» школы, о двух музыкальных «внуках» Константина Николаевича, которые резко выделяются именно этой чертой.

Уже тогда, когда Аркадий Севидов (ученик Л. Оборина и Б. Землянского) в 1970 году впервые выступал перед аудиторией международного конкурса, в нем ясно проступила какая-то «нетронутая» самобытность его русской

натуры — щедрой, сердечной, но в чем-то неистовой, упрямой, неупорядоченной. Угадывался нелегкий путь молодого артиста, начинавший где-то в русской глубинке (на земле Тюменской, потом в Ельце), не похожий на путь иных, «выютуженных» лауреатов. Но как он играл Чайковского! Он играл именно «своего» Чайковского, очень значительно, затаенного, печально-прекрасного. То была незабываемая «Осенняя песня» — золотая песня Аркадия Севидова. Впоследствии, уже в своих концертных программах, он представил и Большую сонату Чайковского, и весь цикл «Времена года». Но как представил? Во-первых, он весь вечер играл только Чайковского. Во-вторых, он завершал концерт не монументальной эффектной Сонатой, а камерными, скромными, почти детскими песнями из «Времен года». В одном этом построении концерта была уже определенная эстетическая позиция пианиста, ненавидящего всякий расчетливый нажим на эмоции публики.

Но с какой экспрессией исполнял он Чайковского! Сонату — и по-листовски оркестрально, и по-русски интимно, и по-«севидовски» мятежно. Не было покоя и созерцательности даже в ощущении лирического Анданте. Всюду — тревога, преодоление, внутренняя борьба... А вот бессмертная «Баркаролла» (июнь, «Времена года») звучит очень просто, совершенно без вычур. И какое чудесное акварельное форте! Севидов умеет сделать с «заигранными» страницами Чайковского необъяснимое чудо: дать музыке самой течь и развиваться, не навязывая ей каких-либо бьющих в

уши «авторских» интонаций...

Нельзя не заметить, что Аркадий Севидов сейчас один из лучших молодых интерпретаторов «Картинок с выставки» Мусоргского (точно так же, как в свое время его учитель Л. Оборин). Стиливая амплитуда его очень широка. У него есть «свой» Бах, «свой» Бетховен, «свой» Скрябин и «свой» Лист (надолго осталась в памяти его конкурсная интерпретация Сонаты Листа си-минор).

О Михаиле Плетневе (ученике Якова Флиера), добившемся выдающегося артистического успеха на Шестом международном конкурсе имени П. И. Чайковского, хорошо сказал Лев Николаевич Власенко (готовивший его к конкурсу после кончины Флиера): «О таком феноменально одаренном человеке, как Михаил Плетнев, говорить трудно. Но хочется сказать главное. Плетнев — музыкант концепционного плана. В его игре поражает личностное отношение к каждому исполняемому произведению и, одновременно, — бережное, сокровенное отношение к композиторам, которые ему близки. В этой близкой ему музыке он находит самые неожиданные и трогательные подробности. «Осенняя песня» и Концерт Чайковского были сыграны им без претензий, но совершенно оригинально».

Личностным, действительно сокровенным отношением к «любимым» композиторам (прежде всего к Чайковскому и Бетховену) было проникнуто, по существу, все творчество Плетнева на конкурсной эстраде. Он дал новую эстетическую жизнь таким «заигранным» произведениям, как Первый концерт Листа, Седьмая соната Прокофьева, терцовый

этюд Шопена, этюд Паганини — Листа ми-бемоль минор... Когда играл Плетнев — невероятно естественно, выразительно и в то же время как-то немногословно, аскетично, — вспоминались слова Льва Толстого, который сказал (слушая Шопена в исполнении молодого Игумнова): «...в искусстве важно, чтобы не сказать ничего лишнего, а только давать ряд сжатых впечатлений».

Тем не менее звуковая палитра Плетнева очень богата и широка. Его мощная техника ни в чем не уступает, а часто и превосходит «эталонный», конкурсный, современный «титанический» пианизм. Но все эти богатейшие средства поставлены на службу правде интерпретации, правде воссоздания стиля и духа произведения (Нейгауз говорил: «вопрос стиля — это вопрос правды»), точности в создании «идеального» звукового образа.

Плетнев любит понятие «точности», воплощает ли он творения музыки или говорит о них. На вопрос, что ему дорого в музыке Чайковского, он отвечает: «Изобретательность. Высокохудожественность. Потрясающая точность в передаче эмоций и состояний — например, в его балетной музыке, еще недостаточно раскрытой интерпретаторами...»

Вот почему он создал свои фортепианные транскрипции фрагментов из «Щелкунчика» Чайковского. Чтобы обратить внимание на эту еще не «прочитанную» музыку!

После победы на конкурсе Михаил Плетнев, еще будучи студентом V курса Московской консерватории, приступил к осуществлению записи всего фортепианного наследия Чайковского...

Как важно, что в среде талант-

ливой музыкальной молодежи находят путь к самоутверждению гармоничные личности пианистов-композиторов. Фортепианная литература ждет новых творческих идей, новых сочинений. Лишь новый композиторский стиль, созданный рукой талантливого пианиста, способен двинуть фортепианное искусство к новым берегам. Об этом говорит вся богатейшая история, в которой мы пытались рассмотреть лишь те поворотные моменты, когда «власть» захватывала сильная творческая личность композитора-исполнителя, и искусство игры на инструменте уже не могло жить старыми, обветшалыми идеалами. Не будет лишним вспомнить здесь, что в последний раз это произошло уже в нашем веке и именно у нас, когда на музыкальном небосклоне появилась звезда первой величины — Сергей Прокофьев.

Был ли Прокофьев последним из «могикан» великого племени музыкантов-универсалов? Трудно сказать. (Есть некоторые основания считать, что музыкальный универсализм «хочет» вернуться!) Но ясно одно: после Рахманинова только он — Сергей Прокофьев — сумел завладеть исполнительским движением и круто повернуть его по новому пути. Его пианизм, рожденный гениальным композиторским даром (или, наоборот, удивительные сочинения, рожденные исполнительским талантом), оказал решающее влияние на судьбы пианизма. Это о Прокофьеве-пианисте Нейгауз сказал: «Когда большой композитор творит свои произведения, он одновременно с музыкой создает их исполнение...»

Мужество и лаконизм, колос-

сальная ритмическая энергия, острота и дерзость музыкального языка, праздник здоровых эмоций и юношеский порыв в будущее — и все это, как бунт против обветшалых фортепианных идеалов позднего романтизма и экспрессионизма — только так могла совершиться тогда, в 20—30-е и более поздние годы, эта стилистическая революция. Влияние могучей личности композитора-пианиста было непреодолимо. Вот что писал академик Б. В. Асафьев о выступлении Прокофьева-пианиста: «Исполнительское дарование Прокофьева насыщено его же музыкой, а в ней бьется полнокровный, здоровый пульс и отражается бодрый и энергичный охват жизни, воля к жизни и борьбе».

Новаторское музыкально-исполнительское мышление многих талантливейших советских инструменталистов 30—40-х годов формировалось под непосредственным влиянием личности Прокофьева и в близких контактах с ним. Как известно, выдающимся интерпретатором фортепианных сочинений Прокофьева и «любимым» пианистом композитора стал Святослав Рихтер. Влияние было взаимным и чрезвычайно плодотворным. Прокофьев был поражен его исполнением Шестой, Седьмой сонат и Первого концерта. Он начал советоваться с Рихтером, показывать ему свои новые сочинения. Девятую сонату — лебединою песню своего фортепианного творчества — Прокофьев посвящает Рихтеру, как бы завещая ему свой пианизм...

Остается напомнить, что открытие таланта Святослава Рихтера было связано с открытием... музыки Прокофьева. Он дебютировал в Москве, в 1940 году, Шестой

сонатой Прокофьева. По словам одного из остроумных критиков, громоподобным фортиссимо и могучим ударом кулака по клавишам (в Шестой сонате есть такой из ряда вон выходящий эпизод) пианист возвестил миру о появлении нового героя. Этим героем был и Рихтер, и Прокофьев одновременно. Нужен был дерзостный, вулканический талант Рихтера, чтобы разорвать пелену традиций (романтизирование Прокофьева, сглаживание «острых углов»), вырваться на новые просторы фортепианной техники. Рихтер не смягчал у Прокофьева ничего. Он сталкивал острейшие контрасты: эти яростные наступления «скифов» по всей клавиатуре, чудовищные фантастические гротески — и эту целомудренную лирику, лучезарную танцевальность, воскрешающие прокофьевский мир «Ромео и Джульетты».

Если вспомнить многочисленные впечатления от концертов Рихтера разных лет, нельзя не сказать: наше понимание и восприятие Прокофьева, жизнь его музыки в нашем сознании уже неотделимы от могучих рихтеровских интерпретаций. Мы не можем себе представить фортепианного Прокофьева без Рихтера так же, как Чайковского без Игумнова, Скрябина без Софроницкого...

Мы должны ощущать себя счастливыми, что являемся современниками такого великого пианиста-художника, выдающегося представителя советского и мирового фортепианного искусства. Универсальность Святослава Рихтера — творца, воплощающего вершинные достижения исполнительства, общепризнанна. Кажется, что талант его обнимает всю музыкальную историю, сжимая в своих мо-

гучих и бережных объятиях. «В его черепе, напоминающем куполы Браманте и Микеланджело, вся музыка, вся прекрасная музыка покоится, как младенец на руках Рафаэлевской мадонны», так писал Нейгауз.

В своем всеобъемлющем музыкотворчестве, где живут вдохновения композиторов всех эпох и стилей, он могучий мыслитель и тонкий поэт. Он и классик, и романтик, и полнокровный реалист. Его игра стихийна и подчинена неумолимому внутреннему плану. Взойдя на вершины искусства, он обрел высшую мудрость и высшую простоту. Фантазия Рихтера всегда застывает врасплох. Его фортиссимо ошеломляет звуковой громадой и напряжением. Его пиано зачаровывает бесконечным богатством оттенков. Рихтеровский фортепианный «оркестр» переливается многоцветными тембрами и красками... Нужно ли упоминать, что виртуозность Рихтера, его ураганные темпы ломают все представления о границах человеческих возможностей?! Его темперамент словно заряжен сверхвысокой энергией, свеж и непресыщен, как у молодого воина, бросающегося в сражение. Нет, это уже не «львиная повадка» Рубинштейна, не грозный блеск «рыцарских доспехов» Рахманинова.

Это какое-то особое состояние экстаза, творческой ярости. Критик Д. А. Рабинович пишет: «...взгляните на его пальцы, вгрызающиеся в клавиатуру, на его ноги, иступленно топчущие пол около педальной. Это не эксцессы показного эстрадного темперамента, — тут, пожалуй, уместнее вспомнить слово «берсеркер», которым норманны некогда обозначали неис-



товство, в бою охватывавшее викингов».

Но мы знаем и другого Рихтера — статуино-неподвижного, отрешенного, почти холодного, почти недоступного для неискушенного слушателя; Рихтера, «музицирующего» наедине с «богом» — всевидцем, живущим в его непостижимой музыкальной душе; Рихтера, играющего очень долго и очень тихо свои «божественные длинноты»... Но об этом «неприступном» Рихтере-олимпийце все-таки хочется сказать словами Бузони (о Бетховене): «Его не назвешь божественным, он слишком человечен, в этом его величие»...

На этой высокой ноте и хочется завершить повествование о современных «жрецах» фортепианного исполнительства — этой благороднейшей из профессий. Как справедливо слова Маргариты Лонг о том, что концертная эстрада — это «кафедра истины и добра»! Ведя свой вечный творческий диалог с музыкой всех времен, исполнитель выступает, как проповедник, властитель дум, законодатель вкусов, выразитель величайших музыкальных идей и прежде всего — идей духовного объединения человечества.

Его искусство, живущее в эмоциональной памяти тысяч людей, достойно вечной жизни на Земле.

**Тамара Николаевна Грум-Гржимайло**

## **ИСКУССТВО ФОРТЕПИАНО**

Зав. редакцией М. Новиков  
Редактор Л. Ильина  
Мл. редактор Л. Михайлова  
Художник Ф. Залялетдинов  
Худож. редактор М. Гусева  
Техн. редактор С. Птицына  
Корректор Н. Мелешкина

ИБ № 2316

А09113. Индекс заказа 97109. Сдано в набор 22.05.79. Подписано к печати 24.07.79. Формат бумаги 60X84<sup>1</sup>/<sub>4</sub>. Бумага для глуб. печати. Бум. л. 1,75. Печ. л. 3,5. Усл. печ. л. 3,25. Уч.-изд. л. 3,95. Тираж 88 100 экз. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 559. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.  
Цена 15 коп.

