

Е.Н. Федорович

РОССИЙСКИЕ ПИАНИСТЫ XX ВЕКА

Екатеринбург 2020

УДК 378.978.(075.8)

ББК Ч 483

Ф 33

Ф 33 Федорович Е.Н.

Российские пианисты XX века. – Екатеринбург, 2020. – 146 с.

Книга рассказывает об истории обучения игре на фортепиано в России, становлении российской пианистической школы в целом и деятельности ее наиболее ярких представителей. В первом разделе охарактеризованы великие пианисты-педагоги, возглавившие пианистические школы XX века. Второй раздел представляет собой портреты великих отечественных пианистов минувшего столетия. В третьем разделе дана краткая характеристика процесса развития российского пианизма во второй половине – конце XX века.

Предназначено для учащихся и студентов музыкальных учебных заведений, а также всех, интересующихся классическим музыкальным искусством.

УДК 378.978.(075.8)

ББК Ч 483

© Федорович Е.Н.

СОДЕРЖАНИЕ

	ПРЕДИСЛОВИЕ	4
I.	ИСТОКИ РУССКОГО ПИАНИЗМА	6
	Феномен русской пианистической школы	6
	Русская пианистическая школа на рубеже XIX и XX веков и влияние на нее политических событий	10
	Основатели российско-советских пианистических школ XX века	16
II.	ВЕЛИКИЕ РОССИЙСКИЕ ПИАНИСТЫ XX ВЕКА	35
	МАРИЯ ЮДИНА	35
	ВЛАДИМИР СОФРОНИЦКИЙ	40
	ГРИГОРИЙ ГИНЗБУРГ	44
	ЛЕВ ОБОРИН	49
	МАРИЯ ГРИНБЕРГ	54
	ЯКОВ ФЛИЕР	59
	ЯКОВ ЗАК	64
	СВЯТОСЛАВ РИХТЕР	69
	ЭМИЛЬ ГИЛЕЛЬС	74
	ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВА	80
	НАУМ ШТАРКМАН	85
	ГРИГОРИЙ СОКОЛОВ	89
	МИХАИЛ ПЛЕТНЕВ	94
	ЕВГЕНИЙ КИСИН	99
III.	ПРОДОЛЖЕНИЕ СОВЕТСКОЙ-РОССИЙСКОЙ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ В КОНЦЕ XX ВЕКА	104
	Пианисты середины – конца XX века, продолжающие школу К.Н. Игумнова	104
	Пианисты середины – конца XX века, продолжающие школу А.Б. Гольденвейзера	114
	Пианисты середины – конца XX века, продолжающие школу Г.Г. Нейгауза	120
	Пианисты середины – конца XX в., продолжающие школу С.Е. Фейнберга	134
	Пианисты середины – конца XX века, продолжающие школу Л.В. Николаева	139
	ЛИТЕРАТУРА	144

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая вниманию читателей книга появилась спонтанно – из статей о великих пианистах и фортепианных педагогах, которые создавались к их памятным датам. Ранее автором были написаны монография «Русская пианистическая школа как педагогический феномен» и несколько учебных пособий по истории профессионального музыкального образования, в которых рассматривались общие направления развития этого вида искусства и обучения ему, но отсутствовали развернутые портреты великих и просто выдающихся отечественных пианистов. Данная книга является попыткой восполнить этот пробел.

Жанр «портретов пианистов» уже разработан в музыковедении и музыкальной публицистике: это книги Д.А. Рабиновича «Портреты пианистов» (1962) и Г.М. Цыпина «Портреты советских пианистов» (1990). Сюда же можно отнести статьи Г.М. Когана и Л.Е. Гаккеля, а также справочник «Современные пианисты» Л.Г. Григорьева и Я.М. Платека (1977, 1985, 1990). Все эти прекрасные книги не охватывают весь XX век, так как написаны до его завершения. Кроме того, они не ставят задачу проследить генезис пианистических школ. Диссертационные исследования, как правило, недоступны широкому кругу читателей.

Необходимость же в систематизированной информации о наиболее значительных российских (советских) пианистах, их педагогах, учениках, репертуаре, основных фактах биографии имеется даже у профессиональных музыкантов, для которых сами по себе изложенные здесь факты в большинстве не являются новыми. Для учащихся и студентов музыкальных учебных заведений, а также просто любителей музыки данная книга может быть полезной в более широком ракурсе. В современном мире всего и всех очень много; и великолепных пианистов – тоже. Для того чтобы не «заблудиться» в море информации, необходима опора на доступные источники, ее систематизирующие.

В качестве оснований для систематизации выбраны три: время (XX век), место (СССР и Россия) и принадлежность к «школе». Все три, разумеется, не абсолютны: многие великие пианисты застали рубеж веков; активная эмиграция музыкантов в ряде случаев лишает их единой «привязки» к какой-либо одной стране, а пианистические школы в эпоху глобализма смешиваются, переплетаясь и обогащаясь. Поэтому определим меру следования этим основаниям.

Автор не дает подробной характеристики пианистов, чья деятельность преимущественно пришлась на XIX век. Общая роль их в становлении российского пианизма следующего, XX века отражена в первом разделе: «Истоки русского пианизма». Нет в книге и «портретов» композиторов-пианистов: это отдельная тема.

Нет здесь также характеристик великих пианистов российского происхождения, или просто имевших отношение к русской пианистической школе в целом, но эмигрировавших еще в ранний период творчества – это тоже должно быть темой отдельной книги. Чрезмерный объем, неизбежно бывающий следствием желания осветить все сразу, затрудняет чтение, а легкость восприятия – одна из целей этой книги с учетом ее преобладающей аудитории. В данной книге эти пианисты только названы.

Принадлежность того или иного музыканта к конкретной школе (школам) является одним из способов систематизации материала. Хотя, разумеется, сам феномен русской пианистической школы (как и черты ее отдельных ветвей) до сих пор вызывает восхищение во всем мире, а значит, достоин того, чтобы мы продолжали называть это привычными именами.

Наиболее сложными вопросами были: а) кто из персон помещен в отдельный сюжет во втором разделе книги, а чья характеристика дана внутри большой главы в третьем; б) конкретный перечень имен в третьем разделе книги, часть из которых описаны подробно, часть перечислены в общем списке, а кто-то (что совершенно неизбежно, с учетом плодотворности деятельности «школ» и условности разграничения уровня различных пианистов) пока «выпал».

Выбор проводился на основе двух объективных подходов. 1. Отдельные «портреты» во втором разделе, как и развернутые характеристики в третьем, даны лишь тех пианистов, которые родились до последней трети XX века. Исключение составил лишь Е. Кисин, чрезвычайно рано начавший концерттировать и не связанный ни с одной конкретной «школой». 2. «Портреты» во втором разделе размещены исключительно в порядке старшинства по дате рождения.

Автор прекрасно отдает себе отчет в индивидуально-субъективном характере восприятия исполнительского искусства, а вместе с тем – и условности разграничений «великий», «выдающийся» и проч., поэтому название «Великие российские пианисты XX века», данное второму разделу, следует относить к эмоциональному спектру. Все без исключения пианисты, чьи имена хотя бы просто перечислены в этой книге, вызывают у автора восхищение, что и послужило главным побудительным мотивом к ее созданию.

Еще одним способом систематизации материала явилось упоминание о конкурсных победах пианистов, в некоторых случаях выступающее единственной характеристикой. Это не следует относить к чрезмерно большому значению, придаваемому конкурсам (автор относится к ним скептически). Но в тех случаях, когда ограниченный объем не позволяет дать пианисту, чье имя находится внутри какой-либо «школы», развернутую характеристику, именно конкурсы выступают наиболее общим маркером уровня данного музыканта. В то же время еще более условное отличие – различные звания – в большинстве случаев не приведены, иначе книга походила бы на справочник.

К сожалению, «ограничение исследования» пришлось применить и к характеристикам педагогов начального и среднего звена, хотя их роль в под-

готовке выдающихся музыкантов огромна и, как правило, недооценивается. Остается надеяться, что этот обширнейший и интересный материал составит другие книги.

Выражаю признательность выдающимся музыкантам, удостоившим меня своих бесед, из которых почерпнута значительная часть содержащихся в книге сведений, а также всем авторам материалов о пианистах, на которых эта книга основана. Поскольку она пока будет существовать лишь в электронном виде, ее страницы открыты для пополнения именами замечательных российских пианистов.

I. ИСТОКИ РУССКОГО ПИАНИЗМА

Феномен русской пианистической школы

Русская пианистическая школа – явление, известное и почитаемое во всем мире. Насчитывающая в своем развитии всего около двух столетий – значительно меньше, чем аналогичные европейские школы, – она дала миру плеяду величайших музыкантов. Антон и Николай Рубинштейны, Анна Есипова, Феликс Блуменфельд, Владимир Горовиц, Лев Оборин, Григорий Гинзбург, Владимир Софроницкий, Мария Юдина, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Мария Гринберг, Яков Зак, Яков Флиер, Григорий Соколов, Михаил Плетнев – это далеко не все из имен величайших пианистов, прославивших русское искусство.

Как получилось, что за короткий исторический период в России возникло столь яркое явление? Ведь первые образцы фортепиано и его исторических предшественников завозили в Россию вельможи петровского периода – как забавную безделушку, модный в Европе предмет. В это время в европейских странах уже находились в зените школы клавесинистов и верджиналистов, создавались органные и клавирные шедевры Баха и Генделя, работали музыкальные учебные заведения, шла активная концертная жизнь. В России же еще даже в первой половине следующего, XIX века не было ни одного музыкального учебного заведения, а концертная жизнь состояла из любительского музицирования и редких гастролей иностранных музыкантов – и то лишь в столицах, Москве и Петербурге.

Но уже через несколько десятилетий, в 70-е – 90-е годы того же XIX столетия, Петербург и Москва превратились в значимые на мировом уровне центры музыкальной культуры, а выпускники европейских консерваторий почитали за честь приехать в Россию и учиться у братьев Антона или Николая Рубинштейнов, а также других великих русских музыкантов – Василия Сафонова, Анны Есиповой, Феликса Блуменфельда. К рубежу XIX и XX столетий расцветали уникальные таланты композиторов-пианистов – Рахманинова, Скрябина, Метнера. Набирало силу исполнительское и педагогическое творчество Константина Игумнова и Александра Гольденвейзера – будущих глав московской пианистической школы. Бурный расцвет переживало и ис-

кусство российских исполнителей других специальностей: скрипачей, виолончелистов, вокалистов, хоровых дирижеров.

В XX веке российское исполнительское искусство, в том числе пианистическое, сразу заявило о себе как о чрезвычайно сильном и ярком явлении. Достаточно вспомнить, что победы на первых международных конкурсах в период между двумя мировыми войнами – то есть когда конкурсы уже набрали известность, но еще не произошла девальвация лауреатских званий – одержали именно советские пианисты: Лев Оборин (1 премия Первого Шопеновского конкурса, 1927), Яков Флиер (1 премия Международного конкурса в Вене, 1936), Эмиль Гилельс (1 премия Конкурса им. Изай в Брюсселе, 1938), Яков Зак (1 премия Третьего Шопеновского конкурса, 1937). Триумфально выступали в этот период и советские скрипачи, победители Брюссельского конкурса – Давид Ойстрах, Елизавета Гилельс, Борис Гольдштейн и другие. И это – в стране, только что пережившей революцию (и даже не одну), гражданскую войну, голод, разруху, массовую эмиграцию, в том числе великих музыкантов... Зарубежные критики не верили своим ушам: то, что демонстрировали молодые музыканты из России, полностью опрокидывало естественное представление о «гибели культуры» в СССР, особенно такого хрупкого искусства, как классическое музыкальное исполнительство.

Далее, на протяжении всего XX столетия, советские-российские пианисты поражали слушателей (и не только пианисты), собирали громадные аудитории, побеждали на множестве конкурсов. В советское время существовало ограничение «сверху» на количество конкурсов, в которых могли участвовать наши молодые музыканты. Но в постсоветский период, когда все ограничения оказались сняты, на Россию буквально обрушился поток лауреатов – вплоть до девальвации этого звания. И, хотя это явление общемировое, но наши музыканты особенно часто действительно оказываются сильнейшими.

И не только в конкурсах дело. Еще с 1955 года, когда в США, к примеру, впервые приехал советский пианист – это был великий Эмиль Гилельс, – и громадные переполненные залы аплодировали стоя, а улицы американских городов стояли в пробках от жаждущих попасть в концертные залы, во всем мире стали ходить легенды о русских исполнителях. Вскоре мир узнал Святослава Рихтера, Владимира Ашкенази, Бэllu Давидович, Евгения Малинина, Лазаря Бермана, Дмитрия Башкирова, Наума Штаркмана, Григория Соколова, позднее – Михаила Плетнева, Евгения Кисина и многих других ярчайших пианистов российско-советского происхождения. Феномен русской пианистической и – шире – исполнительской школы стали изучать специально. Попробуем и мы разобраться в том, почему, начав свое существование значительно позднее европейских школ, русская исполнительская школа заняла совершенно особое и очень высокое положение во всем мире.

Не вызывает сомнений то, что в громадной многонациональной России рождается много талантливых людей. Страна, давшая миру великих композиторов, должна быть богата и людьми, одаренными к исполнительству. Эти

таланты, однако, нуждались в соответствующих условиях: сам собой классический исполнитель не вырастет.

Важнейшим событием в культурной жизни России и всего мира стало открытие первых русских консерваторий: Петербургской (1862) и Московской (1866), которое справедливо связывают с именами их фактических создателей – братьев **Антон** и **Николая Рубинштейнов**. Они сумели не только преодолеть громадные организационные и финансовые сложности, но и привлечь к преподаванию крупных музыкантов, что сразу определило высокий уровень новых учебных заведений. Кроме самого Антона Рубинштейна, в Петербургской консерватории вели педагогическую деятельность такие музыканты, как известнейшая во всем мире пианистка, ученица Ф. Листа С. Менгер; крупнейшая пианистка России и одна из звезд мировой величины А. Есипова (ученица Т. Лешетицкого); Л. Брассен (ученик И. Мошелеса); скрипач Л. Ауэр, виолончелисты К. Давыдов и А. Вержбилович. В 1871 г. начал свою многолетнюю работу в Петербургской консерватории Н.А. Римский-Корсаков.

В Московской консерватории сразу начали преподавательскую деятельность сам Николай Рубинштейн и приглашенный им по окончании Петербургской консерватории П.И. Чайковский. Занятия также вели известный музыковед и критик Г.А. Ларош, пианисты А.И. Дюбюк (ученик Дж. Фильда), А. Доор (ученик К.Черни), К. Клиндворт (ученик Ф. Листа). Педагогами по классам скрипки и виолончели стали представители бельгийской, чешской, немецкой, австрийской школ Ф. Лауб, И. Гржимали, Б. Коссман, В. Фитценгаген. Через несколько лет после открытия преподавательскую деятельность начал один из лучших выпускников Московской консерватории С.И. Танеев.

Следует также отметить, что еще до открытия консерваторий по инициативе Антона Рубинштейна было основано ИРМО – Императорское русское музыкальное общество (его московское отделение открыл Николай Рубинштейн). Это была мощная организация, занимающаяся как устройством концертов и гастролей, так и проблемами музыкальных учебных заведений, ведущая музыкально-просветительскую деятельность. По «линии» ИРМО стали открываться и другие музыкальные учебные заведения – училища и школы.

Все это было очень важно, однако определенная загадка того, каким образом из отсталой в смысле классического музыкального образования и профессиональных исполнительских школ страны Россия за очень короткий период превратилась в одного из лидеров, осталась. Корни такого явления наверняка следует искать гораздо глубже.

Еще задолго до создания профессиональных музыкальных учебных заведений музыкальный талант народа находил иные пути. Из русской литературы мы знаем, что уже в начале XIX столетия в дворянских семьях существовала практика обучения детей, в том числе девочек, обучению игре на клавишине или фортепиано, для чего приглашались учителя-иностранцы. Обуча-

ли игре на музыкальных инструментах и в многочисленных немusикальных учебных заведениях: были созданы «клавикордные классы» (впоследствии фортепианные) в Московском университете, Смольном институте, Академии художеств, Университетском благородном пансионе, Петербургском и Московском воспитательных домах; позднее – в Петербургском, Казанском, Харьковском и других университетах. Фортепианные классы также действовали в столичных и провинциальных гимназиях, кадетских корпусах, лицеях, пансионах и т. д.

В этот период заметную роль в становлении музыкального исполнительства и педагогики сыграли учителя-иностранцы, среди которых был знаменитый английский композитор и пианист **Джон Фильд**, а также такие музыканты, как немецкий пианист **Адольф Гензелт**, имевшие французское происхождение **Александр Дюбюк** и **Александр Виллуан**. Все это вносило свой вклад в будущий расцвет русского пианизма.

Заглянув в отечественную историю еще дальше, вспомним про многочисленных крепостных музыкантов, с одной стороны, и музыкальные салоны в среде высшего дворянства – с другой («музыкальные собрания» М. Виельгорского, В. Одоевского, З. Волконской и др.). Существовавшие тогда законы косвенно запрещали дворянам заниматься оплачиваемой сценической деятельностью, отчего и существовало такое разделение: те, кто имел материальные возможности профессионально учиться музыке (дворяне), не могли выступать на сцене; а имевшие такое право простолудины сталкивались с громадными трудностями иного рода – им не на что было учиться, и они зависели от своего барина. Однако жажда заниматься музыкой была присуща всем слоям российского общества уже тогда.

Двигаясь еще дальше, мы обнаружим истоки того свойства, которое и поныне считают отличительной чертой русской исполнительской школы. Зародившаяся еще на заре христианства на Руси традиция церковного знаменного пения («Богослужебного пения») расскажет нам о приоритете содержания, т. е. эмоционального начала, над техникой. Древние русские певчие могли не очень точно соблюдать технику (ведь на Руси и знаменная письменность была особая, отличающаяся от европейского нотного письма) или даже петь только «по обычаю» (т. е. не зная музыкальной грамоты). Но зато они были обязаны душой соответствовать тому, что они пели: не совершать плохих поступков, ощущать Божественное в себе.

Соединив это исконно русское свойство (это вообще одна из глубоких традиций русской культуры) с высокой западноевропейской техникой и «школой», Антон Рубинштейн и его последователи сумели задать направление русской исполнительской школе в широком смысле. Имея уже к моменту создания консерватории в России мировое имя, А.Г. Рубинштейн направил весь свой авторитет и все гигантские возможности на то, чтобы богатая талантами Россия получила профессиональную музыкальную традицию. Его инициатива была подхвачена Николаем Рубинштейном, осуществившим все то же самое во второй (тогда) столице – Москве.

Таким образом, великая культура в соединении с талантливостью многонационального народа и усилиями великих музыкантов-просветителей создала сильное и яркое явление, поражавшее слушателей на протяжении всего следующего, XX века и далее. Те громадные исторические потрясения, через которые пришлось в XX веке пройти России, не только не делали музыкантов-исполнителей слабее, но и каким-то образом придавали им силы, сообщая их искусству трагичность и содержательную наполненность.

Русская пианистическая школа на рубеже XIX и XX веков и влияние на нее политических событий

Отсчет существования самостоятельной российской *фортепианной школы* справедливо ведут от основоположников отечественного профессионального музыкального образования братьев Рубинштейнов. Помимо организаторской и музыкально-просветительской деятельности, они занимались собственно педагогической работой в области фортепианной педагогики.

И Антон, и Николай Рубинштейны требовали от учеников прежде всего передачи содержания исполняемых произведений. Для этого необходимо было интенсивное общемузыкальное и интеллектуальное развитие учащихся, чему посвящалось немало усилий и в классах Рубинштейнов, и в созданных ими консерваториях. Вместе с тем большое значение придавалось и технике исполнения, без которой искусство пианиста не существует. Органичное сочетание художественного воспитания и обучения технике исполнения, в котором первое место занимает содержание, – важнейшая особенность педагогики Рубинштейнов, ставшая традицией для российской фортепианной педагогики в целом.

Еще одно свойство искусства великих братьев – стремление к «пению» на фортепиано, высочайшая культура звука, идущая от русской певческой традиции и продолжающаяся и ныне в российской фортепианной педагогике.

Педагогическая деятельность **Антон Григорьевича Рубинштейна (1829 – 1894)** протекала, в основном, в Петербургской консерватории (он возглавил ее сразу после открытия, затем ряд лет посвятил интенсивной композиторской и исполнительской деятельности, связанной с гастрольными поездками по всему миру, а в 1887 г. вновь вернулся к директорству в консерватории).

Самый известный из учеников Антона Рубинштейна – великий пианист Иосиф Гофман, учившийся у него частным образом в Германии. Он писал о своем великом учителе в своей широко известной книге «Фортепианная игра»: «Его способ преподавания был таков, что делал всякого другого учителя в моих глазах похожим на школьного доктринара. Он избрал метод косвенного наставления посредством наводящих сравнений. Он касался музыкального в строгом смысле лишь в редких случаях» [29. С. 39].

Еще одну знаменитую фразу, сказанную Гофману А.Г. Рубинштейном, уже в течение многих десятилетий повторяют пианисты. На вопрос об ис-

полнительских средствах Антон Рубинштейн однажды ответил: «Играйте носом, но чтобы хорошо звучало!», – этим говоря, что художественная цель должна быть впереди всего [29. С. 42].

В то время как для Антона Рубинштейна с его гигантским размахом деятельности педагогика была все же не основным занятием, его младший брат **Николай Григорьевич Рубинштейн (1835 – 1881)** посвятил ей всю жизнь. Один из его учеников, выдающийся немецкий пианист Эмиль Зауэр, после Николая Рубинштейна учился у Листа и, тем не менее, говорил впоследствии, что не знал педагога лучшего, нежели Николай Рубинштейн.

Среди множества учеников Николая Рубинштейна наиболее крупные фигуры – **Эмиль Зауэр** и **Александр Зилоти**, а также **Сергей Иванович Танеев**, замечательный русский композитор и пианист, ставший продолжателем также и педагогической линии Николая Рубинштейна.

Сергей Рахманинов, пианизм которого формировался на основе исполнительских традиций братьев Рубинштейнов, занимался у А.И. Зилоти, ученика Николая Григорьевича. Помимо этого, Рахманинов был связан с Н.Г. Рубинштейном и по другой линии – через Танеева, в теоретическом классе которого он обучался. Есть основания утверждать, что музыкально-педагогические методы Николая Григорьевича – тоже через Танеева – были восприняты, получили живой отклик и развитие также и у другого воспитанника Московской консерватории – **Леонида Николаева**, ставшего впоследствии основоположником ленинградской пианистической школы [4].

В послерубинштейновский период российская музыкальная педагогика интенсивно развивалась. Из Петербургской и Московской консерваторий вышло немало ярких педагогов, прежде всего пианистов.

В ряду крупных педагогов-пианистов конца XIX – начала XX вв. выделяются три фигуры: Анна Николаевна Есипова, Василий Ильич Сафонов и Феликс Михайлович Блуменфельд.

Анна Николаевна Есипова (1851–1914) была одной из крупнейших пианисток мира. Последние 20 лет жизни она посвятила преимущественно педагогической деятельности, и этот период в Петербургской консерватории называют «есиповским». Ее известность как блестящего педагога перешагнула границы России, и заниматься у нее, помимо молодых российских музыкантов, приезжали также пианисты, окончившие Парижскую, Берлинскую, Лейпцигскую консерватории.

Об уровне педагогической деятельности Есиповой говорят имена ее учеников. Прежде всего, это один из музыкальных гениев XX в. **Сергей Прокофьев**, получивший у Есиповой пианистическую школу, во многом отразившуюся впоследствии на фактуре его фортепианных сочинений. Несмотря на то, что Прокофьев писал на музыкальном языке XX века, его музыке свойственны элегантность и филигранная отделка деталей, характерные и для искусства Есиповой. Среди учеников Есиповой также столь известные музыканты, как **Александр Боровский**, **Ольга Калантарова**, **Наталья Позняковская**, основательница грузинской фортепианной школы **Анастасия**

Вирсаладзе; Изабелла Венгерова, учениками которой в филладельфийском Кертис-институте были впоследствии ставшие классиками американской музыки **Леонард Бернстайн** и **Сэмюэл Барбер**. Примечательно, что многие ученики выдающейся пианистки становились не только концертирующими артистами, но и педагогами. Это также является педагогической заслугой Есиповой.

Ярчайшей личностью, крупным музыкантом и выдающимся педагогом был **Василий Ильич Сафонов (1852 – 1918)**, многие годы возглавлявший Московскую консерваторию в качестве директора. Восприняв лучшие традиции Рубинштейнов, касающиеся содержательного исполнения и высокохудожественного репертуара, Сафонов развил их. Его педагогические усилия были направлены на активизацию мышления учащихся в процессе овладения игрой на фортепиано.

Традиционная методика обучения игре на фортепиано, доминировавшая во второй половине XIX в., предполагала обязательные многочасовые ежедневные упражнения и повторения отдельных элементов разучиваемых произведений. Большая часть повторений должна была проводиться механически, без участия мышления.

Сафонов увидел в методических положениях педагогическую проблему: работа, проводившаяся механически, не только не давала необходимых творческих результатов, но и отрицательно влияла на формирование личности учащихся, тормозила их интеллектуальное развитие. Это, в свою очередь, вновь оборачивалось недостатками в исполнении: нелогичностью, непродуманностью всех структурных элементов исполняемых произведений, непониманием художественной цели и вытекающим отсюда неумением ее воплотить.

Сафонов создал свою методику и собственные упражнения, которые длительное время использовались им на практике и в 1916 г. были опубликованы под названием «Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано». Среди многочисленных сборников методический опус Сафонова – явление редкое потому, что предлагаемые в нем упражнения просто невозможно сыграть механически – такова их структура. Если до тех пор педагоги в лучшем случае ограничивались рекомендациями упражняться внимательно, то формулы Сафонова представляли собой упражнения не только и не столько для пальцев, сколько для ума.

Опыт Сафонова как фортепианного педагога имеет историческое значение. Он создал свой педагогический метод, впитавший наиболее прогрессивные тенденции и идеи как российской, так и зарубежной педагогики. Выпускники Сафонова составили цвет российской и мировой музыкальной культуры: это **Александр Скрябин, Николай Метнер, Леонид Николаев, Константин Игумнов, Александр Гольденвейзер, Александр Гедике, Иосиф Левин, Розина Левина, Елена Бекман-Щербина, Эсфирь Чернецкая-Гешелин, Анна Лебедева-Гецевич, Юлий Исерлис, сестры Гнесины** и многие другие. Большинство из них продолжили педагогические традиции

своего учителя: Леонид Николаев стал основоположником ленинградской пианистической школы, Игумнов и Гольденвейзер – корифеями московской школы, сестры Гнесины – виднейшими деятелями музыкальной педагогики и просвещения; Розина Левина, много лет преподававшая в Джульярдской школе (США), воспитала таких музыкантов, как **Вэн Клайберн, Дэниэл Поллак, Миша Дихтер. Николай Карлович Метнер** до своей эмиграции в 1921 г. вел фортепианный класс в Московской консерватории. Среди его учеников – видные пианисты и фортепианные педагоги **Абрам Шацкес** и **Леопольд Лукомский**. У Шацкеса учились такие пианисты и педагоги, как **М.С. Гамбарян, А.П. Кантор, А.М. Литвинов**.

Еще один выдающийся музыкант-педагог – **Феликс Михайлович Blumenфельд (1863 – 1931)** – стал как бы связующим звеном между фортепианной педагогикой XIX и XX вв.

Он родился в Елисаветграде и обучался у Густава Нейгауза, а затем в Петербургской консерватории у профессора Федора Штейна. Мечтая учиться у великого Антона Рубинштейна, Blumenфельд не застал период его преподавания в Петербурге, но уже после окончания консерватории много общался с Рубинштейном и считал себя в значительной мере его учеником. Когда ему указывали на сходство его воззрений со взглядами Иосифа Гофмана, Blumenфельд отвечал: «Удивительного в этом ничего нет. Источник-то у нас общий – советы Антона Рубинштейна» [5. С. 33].

Антон Рубинштейн тоже высоко ценил Blumenфельда: вернувшись в Петербург с гастролей, он застал выпускной экзамен ранее не знакомого ему молодого пианиста и, едва Феликс закончил играть, громко воскликнул: «Пять!» [Там же].

По окончании консерватории с золотой медалью (класс композиции Н.А. Римского-Корсакова) Blumenфельд развернул широчайшую исполнительскую деятельность как виртуозный пианист и дирижер. В числе прочего он стал первым исполнителем многих произведений Чайковского, Глазунова, Балакирева, Лядова. Аккомпанировал Шаляпину, а в 1908 г. под управлением Blumenфельда-дирижера прошла премьера оперы Мусоргского «Борис Годунов» в Париже, с Шаляпиным в главной партии. Прославившись как фантастический мастер чтения с листа, Blumenфельд сопровождал показ Римским-Корсаковым законченной им редакцией «Хованщины».

Сам он стал автором более ста фортепианных произведений, романсов, симфонической музыки. Кроме Феликса Михайловича, в семье были и еще композиторы: его родной брат Сигизмунд Blumenфельд прославился как композитор, пианист и певец, а двоюродный племянник Кароль Шимановский – крупнейший польский композитор первой половины XX века.

Blumenфельд привнес в XX век традиции общения с великими русскими музыкантами века XIX: он дружил с «кучкистами» и считался самым молодым членом их кружка. Его ценили Стасов и Бородин, им восхищался молодой Рахманинов. Как дирижер Мариинского театра Blumenфельд знакомил публику со многими шедеврами.

С 1885 по 1918 г. Феликс Блуменфельд преподавал в Петербургской (Петроградской) консерватории, с перерывом, вызванным увольнением в знак солидарности с Римским-Корсаковым в 1905 г. С 1918 по 1922 г. Феликс Михайлович был профессором и ректором Киевской консерватории, а с 1922 – приглашен преподавать в Московскую консерваторию, куда привез и своего племянника Генриха Нейгауза.

Среди учеников Блуменфельда – такие пианисты, как **Симон Барер** (петербургский период) и **Владимир Горовиц** (киевский). У него учились **Натан Перельман** и **Александр Цфасман**, брала уроки **Мария Юдина**. В московский, последний период в его классе занимались **Мария Гринберг** (оканчивала у Игумнова), **Михаил Раухвергер** и **Владимир Белов** (ассистент Блуменфельда, позднее – Г. Нейгауза). Громадное влияние оказал Блуменфельд на своего племянника **Генриха Нейгауза**, который тоже может в полной мере считаться его учеником. Учениками Блуменфельда были также пианист и композитор **Аврелиан Руббах**, пианист и музыковед **Лев Баренбойм**.

Феликс Блуменфельд наиболее явно осуществил преемственность между российскими музыкантами XIX и XX вв. Его масштабный пианизм, продолжающий рубинштейновскую линию, дополнялся обширнейшей эрудицией и мышлением на уровне взаимосвязей в искусстве. Он утверждал, что понимание смысла исполняемой музыки тесно связано с умением понять и увидеть общие закономерности искусства. Блуменфельд продолжил также «курс» братьев Рубинштейнов на то, что фортепианным педагогом высокого уровня должен быть выдающийся пианист. Дискутируя с противниками показа на уроке, утверждавшими, что показ крупных музыкантов может подавить собственную индивидуальность ученика, Блуменфельд говорил: «Постоянно хлопочет о “сохранении индивидуальности” и носится с ней как с писаной торбой тот, кто индивидуальностью не обладает. Индивидуальная манера исполнения артиста формируется в процессе его жизненного и художественного опыта. А что до показа – то уж так заведено, что призывают “не показывать” педагоги, не умеющие этого делать» [5. С. 89].

Через Блуменфельда российский пианизм впитал многое из того, чем славится отечественная исполнительская школа: и стремление к «пению» на рояле, и эмоциональную увлеченность на уроках, и уважение к авторскому тексту в сочетании со возвращением индивидуальных ростков в каждом ученике. Практически все российские пианистические школы XX века в той или иной мере испытали воздействие Блуменфельда, и прежде всего – школа Генриха Нейгауза.

Пианист, дирижер и композитор, сформировавшийся под влиянием Антона Рубинштейна и Н.А. Римского-Корсакова, Феликс Михайлович Блуменфельд оказал колоссальное влияние на все стороны музыкальной жизни России и СССР, в том числе на отечественную пианистическую школу XX столетия.

Социалистическая революция, разделившая историю России на «до» и «после», глубоко затронула все сферы жизни общества, в том числе и музыкальное образование. Резкая смена всего социального уклада породила изменения и в системе музыкально-образовательных учреждений, и в содержании образования.

В ходе всеобщей национализации были национализированы и музыкально-образовательные учреждения. Декретом Совета народных комиссаров от 18 июля 1918 г., подписанным Лениным, Петроградская и Московская консерватории были освобождены от подчинения Русскому музыкальному обществу и получили статус гуманитарных вузов. Прекратили существование Придворная певческая капелла и Синодальное училище. Закрылось большое количество частных музыкальных школ. Прекратил работу целый ряд общеобразовательных учебных заведений – гимназий, женских институтов; вместе с ними была утрачена система преподавания игры на музыкальных инструментах, существовавшая в этих заведениях. Тяжелейшей потерей для профессионального музыкального образования, как и для всей российской культуры, стала эмиграция выдающихся музыкантов.

Вместе с тем, следует отметить, что в первые годы Советской власти предпринимались усилия – не только со стороны ведущих музыкантов, но и со стороны власти – сохранить лучшие традиции и одновременно провести реформирование системы музыкального образования, ее упорядочивание, необходимость в котором возникла еще до революции. На этом пути существовало множество сложностей. Основными задачами были создание системы общего музыкального образования и упорядочивание системы профессионального музыкального образования.

Важным фактором сохранения не только профессионального музыкального образования, но и музыкальной культуры в целом, было продолжение деятельности Петроградской и Московской консерваторий. Несмотря на тяжелые потери, вызванные отъездом многих замечательных музыкантов, а также подчас невыносимые бытовые условия, консерватории продолжали обучение на высоком уровне.

Синодальное училище в 1918 г. было преобразовано в государственную народную хоровую академию; она, в свою очередь, в 1923 г. вошла в состав Московской консерватории.

Таким образом, итоги социальных преобразований в стране для профессионального музыкального образования были неоднозначными. С одной стороны, потрясения революций, гражданской войны, идеологическое давление, принижение роли интеллигенции не могли не сказаться отрицательно на культуре в целом, в том числе на музыкальном образовании и исполнительских школах. Невосполнимыми были потери от эмиграции. Утраченными оказались традиции частного домашнего преподавания музыки, что резко понизило уровень музыкальной культуры подрастающего поколения.

С другой стороны, российским музыкантам удалось в труднейших условиях не только сохранить основу профессионального музыкального обра-

зования, но и укрепить его организационную структуру. В результате многочисленных преобразований были найдены удачные формы профессионального обучения музыке, сохранившиеся в целом на протяжении всего XX столетия. Расширение социальной базы способствовало притоку в музыкальные профессии талантливых людей. Тоталитарная система, установившаяся в советском обществе, при своих многочисленных отрицательных сторонах имела (в частности, для подготовки музыкантов-исполнителей) и положительные: государственная поддержка учебных заведений и четкая организация сыграли благоприятную роль для развития профессиональных музыкально-образовательных учреждений.

В этих условиях русская пианистическая школа, как и другие исполнительские школы, не только сохранила свое существование, но и, неожиданно для многих зарубежных специалистов, получила новые импульсы для дальнейшего развития.

Основатели российско-советских пианистических школ XX века

В российской фортепианной педагогике XX в. до сих пор выделяются ветви, основанные родоначальником ленинградской фортепианной школы **Леонидом Владимировичем Николаевым** и четырьмя корифеями, возглавлявшими московскую пианистическую школу. Это **Константин Николаевич Игумнов, Александр Борисович Гольденвейзер, Самуил Евгеньевич Фейнберг** и **Генрих Густавович Нейгауз**. Несмотря на принятое в искусствоведческой и фортепианно-методической литературе деление на ленинградскую и московскую фортепианные школы, в них прослеживаются общие черты, позволяющие объединить их как крупнейшие российские пианистические школы XX века.

Ленинградская фортепианная школа: Л.В. Николаев

Леонид Владимирович Николаев (1878 – 1942) учился в Киеве у Владимира Пухальского – ученика Теодора Лешетицкого, виднейшего фортепианного педагога, преподававшего в Петербурге и Вене; а затем в Москве у Василия Ильича Сафонова (по классу фортепиано) и Сергея Ивановича Танеева (по композиции). Занимался он и у М.М. Ипполитова-Иванова.

Среди личных особенностей Л.В. Николаева отмечали его необычайно развитую способность внутреннего представления музыки. Он сам был композитором, и в юном возрасте даже удостоился похвал Чайковского и Антона Рубинштейна. Николаев обладал редким внутренним слухом: он сочинял без инструмента и даже без нотной бумаги. Как утверждал его ученик, видный педагог и теоретик фортепианной игры Самарий Ильич Савшинский, огромная сила внутреннего представления музыки в сочетании с феноменальной памятью давали Николаеву возможность сочинять даже крупные произведения, вынашивая их в уме до полной законченности – почти не сохранилось

черновики, свидетельствовавших о том, как у него протекал творческий процесс. Эта особенность, несомненно, влияла на содержание занятий Николаева с учениками, от которых он требовал внутреннего представления исполняемой музыки, предваряющего реальное звучание инструмента. «Раньше, чем произведение будет готово в пальцах, оно должно быть готово в голове», – говорил он [67. С. 7].

Исследуя сочетание «пианист – педагог – композитор» в Николаеве, Лев Баренбойм отмечал, что его идеалом было воспитание пианиста-исполнителя, который обладал бы глубиной и широтой композиторского мышления. По свидетельствам учеников, Леонид Владимирович переживал периоды, когда он начинал тяготиться воспитанием только пианистов и готов был приняться за обучение сочинению музыки; очевидно, в этом его привлекала возможность полностью погрузиться в музыкальную мысль, приучать к размышлениям, анализу и обобщению [3. С. 121-122].

Отличительной особенностью педагогики Николаева была конкретность педагогических рекомендаций. Как вспоминал Савшинский, все педагоги говорят, *что* нужно сделать, но немногие объясняют и показывают, *как* этого добиться данному ученику с присущими ему особенностями; Николаев же неизменно объяснял и показывал, *как* нужно работать. Форма произведения, гармония, полифония, модуляции, динамические изменения, фразировка и т. д. – все подвергалось анализу, после чего следовали рекомендации по конкретным приемам, с помощью которых студент мог выразить содержание музыки.

Николаев признавал, что есть некие общие для всех требования, касающиеся прежде всего мастерства. Но за рамками собственно мастерства его действия как педагога становились каждый раз иными. Поэтому Л.В. Николаев придавал большое значение (он не раз писал об этом) самостоятельности обучающихся. Не оставив после себя труда, в котором обобщался бы его многолетний опыт работы по обучению пианистов, Л.В. Николаев выступал в печати с лаконичными, но чрезвычайно емкими по содержанию статьями. В 1935 г. он опубликовал в небольшой статье своеобразные «тезисы», в которых сконцентрировано его понимание фортепианно-педагогических проблем.

Только осмыслив собственно педагогическую работу Николаева, можно понять то, что до сих пор вызывает удивление у музыкантов: как у одного педагога могли вырасти сотни профессионалов, похожих друг на друга только мастерством, десятки столь же непохожих друг на друга музыкантов экстра-класса и три совершенно различных музыканта, к которым применяют уже проверенное временем определение «гений»: **Дмитрий Шостакович-пианист, Мария Юдина и Владимир Софроницкий**. Вышли из класса Николаева и такие крупнейшие педагоги и музыкальные деятели, как **Натан Перельман, Самарий Савшинский, Павел Серебряков, Исай Рензин** и мн. др.

О методах работы Николаева, направленных на развитие интеллекта ученика, вспоминают многие. В.В. Софроницкий говорил о том, что он много играл с учителем в четыре руки (это действенный, а в эпоху отсутствия или незначительного распространения звукозаписи один из наиболее эффективных способов общемузыкального развития). С.И. Савшинский писал о том, что Николаев осознанно не только делал открытыми все свои уроки, но и настаивал на том, чтобы его студенты посещали занятия других профессоров. В первые годы своей работы он организовывал встречи учеников с А.Н. Скрябиным, Н.К. Метнером, В.И. Сафоновым, А.К. Глазуновым, понимая, какое влияние на молодых музыкантов способно оказать общение со столь крупными творческими личностями. Натан Перельман, сам впоследствии выдающийся педагог, определял занятия Л.В. Николаева как «интеллектуальные пиры».

Еще об одном качестве Л.В. Николаева неизменно вспоминают его ученики и все, кому доводилось с ним общаться, – интеллигентности, сдержанности и величайшей корректности. По воспоминаниям Савшинского, Николаев никогда не повышал голоса; самым большим наказанием для студентов было огорчение профессора. Он всегда выслушивал исполнение студента до конца, как бы несовершенно оно ни было, что являлось не только методом формирования умения играть до конца в любой ситуации, ощущать целостность произведения и т. д., но и формой проявления уважения к ученику.

Л.А. Баренбойм называет стиль общения Л.В. Николаева «истинной интеллигентностью, проявлявшейся прежде всего в способности всегда и во всем быть самим собой – изысканно учтивым, доброжелательным и ироничным (подчас даже чуть саркастичным), ни перед кем не заискивающим и никому не угождающим. Он наделен был даром учить собой, своей личностью...» [З. С. 101].

Л.В. Николаев является не только основоположником ленинградской фортепианной школы, но педагогом-музыкантом, чья деятельность знаменует собой важный этап в развитии отечественной пианистической школы в целом. Николаев воспринял от своих учителей традиции, основанные на следующих принципах: приоритет содержания музыкального произведения над техническими средствами его воплощения; необходимость общемузыкального и общеинтеллектуального развития ученика; максимальная осознанность процесса освоения произведения; акцент на самостоятельности обучающихся; бережное отношение к творческой индивидуальности. Эти принципы он систематизировал и применял осознанно и последовательно.

Л.В. Николаев фактически заявил о необходимости того, чтобы музыкант, занимающийся преподаванием, владел не только собственным искусством, но и системой педагогических методов, направленных в первую очередь на развитие разных сторон личности ученика, и только как следствие этого – на формирование мастерства. Применение им самим продуманной системы таких методов дало блестящие результаты.

Московская пианистическая школа, давшая стране и миру наибольшее число выдающихся и даже великих пианистов, имеет четыре направления или, как их называют, «ветви». Их главы – К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, Г.Г. Нейгауз и С.Е. Фейнберг. Каждый из этих замечательных музыкантов и педагогов, продолжая рубинштейновские традиции в целом, вносил в учебно-творческий процесс своеобразие собственной крупной личности.

Константин Николаевич Игумнов (1873 – 1948) – замечательный пианист, особенно тонко и задушевно исполнявший русскую музыку и произведения романтиков. Он не принадлежал к виртуозам, но владел особой «тайной» красивого, эмоционально наполненного звучания рояля, которое умел передавать своим ученикам. Учившись вместе со Скрябиным, Рахманиновым, Метнером и пройдя школу таких музыкантов, как Василий Сафонов и Сергей Танеев, Игумнов в дальнейшем всю жизнь посвятил фортепианной педагогике.

«Искусство его заключало в себе лучшие черты русской художественной культуры: оно было сильно своей глубокой жизненной правдой, в нем не чувствовалось ничего нарочитого, ложного, надуманного. Никогда не стремился он поразить публику фейерверком звучания, техническими трюками, никогда не пытался разукрасить и расцветить произведение, сделать его внешне более занимательным. Он словно вбирал в свою душу музыкальные образы, созданные композитором, и по-своему, по-игумновски, мягко, просто, без нажима раскрывал их слушателям», – писал ученик К.Н. Игумнова Яков Мильштейн [74. С. 40].

Эти же качества – искренность, глубина, отсутствие внешних эффектов – были характерны для Игумнова-педагога. Его отличали также скромность и принципиальность. Он в течение почти 50 лет (с 1899 по 1948 г.) являлся профессором Московской консерватории, дав начало целому направлению фортепианной педагогики, которое называют «игумновским». Среди его учеников – такие выдающиеся пианисты, как **Николай Орлов** и **Исай Добровейн** – эти музыканты вышли из игумновского класса еще до революции и, эмигрировав, несли славу русского искусства по всему миру. Позднее, в советский период, стали знаменитыми **Лев Оборин**, **Яков Флиер**, **Яков Мильштейн**, **Арно Бабаджанян** (не только композитор, но и замечательный пианист), **Бэлла Давидович**, **Наум Штаркман**. И это еще не все великие игумновские ученики. У Игумнова оканчивала консерваторию после смерти Феликса Blumenфельда великая пианистка **Мария Гринберг**; в аспирантуре у него училась блистательная **Роза Тамаркина**, в 1937 году ставшая лауреатом Третьего международного конкурса имени Шопена (к сожалению, рано ушедшая из жизни). Наконец, неофициально у него занимался один из величайших пианистов XX века **Эмиль Гилельс**: обучаясь в ассистентуре у Г.Г. Нейгауза и не получив от своего профессора нужной ему помощи, молодой Гилельс выбрал именно класс Игумнова, у которого

фактически и стажировался. Впоследствии Гилельс всю жизнь выражал величайшее почтение и благодарность Игумнову и написал о нем проникновенные строки: «Великий учитель...Константин Николаевич Игумнов, в луче памяти – высокий, прямой, с малоподвижной головой – лицо аскета, оливковыми пятнами прописанное, – как на левкасе византийским мастером, апостольская голова. Такие лица не встречались больше. Их нет. Все, что шло от Игумнова, все настоящее и правдивое, лишённое витиеватости и пустословия, образная звукопись, завораживающая духовная окрыленность, умение предостеречь на опасных поворотах, помогли молодому артисту...» (Из статьи памяти Флиера).

Из тех учеников, которые в наибольшей степени переняли и исполнительские, и педагогические принципы Игумнова, прежде всего, следует назвать **Льва Оборина** и **Якова Флиера**. Лев Николаевич Оборин стал первым советским музыкантом – победителем международного конкурса: он получил первую премию на I Международном конкурсе им. Шопена в 1927 г. Яков Владимирович Флиер – победитель Всесоюзного (1935), Венского конкурсов (1936) и лауреат третьей премии Брюссельского конкурса (1938). Оба этих великих игумновских ученика стали выдающимися педагогами, продолжив «игумновское» направление фортепианной педагогики как «оборинское» и «флиеровское».

Масштабный труд об исполнительской и педагогической деятельности своего учителя создал пианист-музыковед, исследователь истории и теории фортепианного искусства **Я.И. Мильштейн**. Воссоздавая облик К.Н. Игумнова – музыканта и педагога, Мильштейн основное внимание уделил творческому облику учителя и его фортепианно-методическим принципам.

Основой исполнительской концепции Игумнова было стремление к содержательному исполнению. Это определяло и приоритеты его педагогической работы. Он, по воспоминаниям Я.И. Мильштейна, органически не выносил чисто виртуозной, бессодержательной, быстрой и громкой игры. «Громкая игра, – говорил Константин Николаевич, – признак пустоты» [45. С. 44]. Другой его ученик, Наум Штаркман, поступил в класс Игумнова, имея репутацию юного виртуоза и увлекаясь быстрой, громкой игрой. На одном из первых занятий Игумнов сказал ему: «Что ты шумишь? Ты ведь лирик!» Штаркман вспоминал, что его поразили слова профессора. «Я этого не знал, – говорил он впоследствии, – и как он сумел во мне это почувствовать, для меня остается загадкой». Позднее Штаркман стал одним из крупнейших пианистов лирико-романтического направления. (Здесь и далее – из бесед автора с Н.Л. Штаркманом. – Е.Ф.).

От всех учеников К.Н. Игумнов требовал при работе над любым произведением подходить к нему «изнутри». Это означало у него, что цель занятий – не тренировка пальцев, а тренировка слуха и внимания. «Тренировать ухо гораздо сложнее, труднее, чем тренировать пальцы», – говорил Константин Николаевич.

Если сопоставить личности К.Н. Игумнова, Л.В. Николаева и их общего учителя В.И. Сафонова, то Игумнов и как исполнитель, и как педагог отличался от них приоритетом эмоционального начала. Однако приведенные выше высказывания (и многие им подобные) свидетельствуют о том, что принятое противопоставление «рационального» и «эмоционального» в педагогике исполнительства носит во многом внешний характер. Подобно тому, как Л.В. Николаеву его «рационализм» не помешал воспитать учеников, отличавшихся преимущественно эмоциональным отношением к искусству, К.Н. Игумнов – при всем своем интуитивно-эмоциональном артистическом складе – и в построении собственного плана интерпретации, и в занятиях с учениками отличался систематичностью и продуманностью. Его знаменитая фраза: «Вдохновение должно быть выучено» в образной форме показывает, как важен в работе музыканта сплав эмоционального и рационального.

Важнейшим отличительным свойством школы Игумнова является звуковое мастерство. У Игумнова было в общей сложности более 500 учеников; все – очень разные, но всех объединяло одно – хорошее звучание рояля. «Рояль – клавишный инструмент, а не ударный, – говорил Константин Николаевич. – Не надо бить клавиши, надо их ласкать!» Умение «петь» на рояле было главным отличительным свойством и самого Игумнова, и его учеников. Он учил извлекать бесконечное число оттенков «форте» и «пиано», тончайшим градациям педали, приемам, позволяющим достичь тембрового разнообразия. Опытные музыканты даже сейчас, более чем через полвека после смерти Игумнова, узнают его учеников, и даже в ряде случаев учеников его учеников, продолжающих игумновскую школу, только по звучанию инструмента.

В данном случае нельзя относить работу над звуком к составляющим «чистого мастерства». Игумнов не позволял ученикам искать колористические эффекты, оторванные от содержания музыки. Звучание рояля для него было категорией не только эстетической, но в первую очередь содержательной; на первый план выступала интонация как носитель смысла в музыке. Именно осмысленностью музыкальной речи и умением воплощать этот смысл благодаря тонкому мастерству звукоизвлечения отличаются ученики Игумнова. В этом отношении Игумнов и его школа в наибольшей мере воплотили и развили традиции «пения на инструменте», свойственные русской исполнительской школе вообще и в фортепианной педагогике идущие главным образом от А.Г. Рубинштейна. Эти традиции в целом и школа Игумнова в частности требуют от исполнителя и обучающегося исполнительскому искусству осмысленного отношения к содержанию музыки, сложного сплава рационального и эмоционального (поскольку интонация воплощает и то и другое), а также мастерства в передаче этого смысла, причем такого мастерства, где умение передать нужное звучание ценится выше, чем распространенное умение играть «громко и быстро». Ученики Игумнова повторяли его фразу: «В звуке поет душа!»

Еще одним отличительным признаком педагогики Игумнова было стремление научить ученика работать самостоятельно. Он никогда не подме-

нял подлинное воспитание ученика «натаскиванием», говоря, что «начинка рано или поздно все равно вывалится». «Нет, это ужасно, – говорил он в свойственной ему образной манере, – ...что ученики смотрят на меня как на какой-то склад, как на универмаг, из которого в случае нужды можно получить все, что в данный момент нужно... А я не хочу быть универмагом: пускай они сами находят то, что им нужно; мое дело – им помочь, а не давать свои чувства напрокат». И еще добавлял: «У меня не набор отмычек».

Н.Л. Штаркман поступил в класс Игумнова в 1944 г., в последний период жизни и творчества профессора, когда Игумнов уже болел и чувствовал, что жить ему осталось немного, и выпустить из консерватории своего самого юного студента он не успеет. Штаркман вспоминал, что за три с половиной года занятий с ним было пройдено большое количество произведений, но работа над многими из них не доводилась до конца. Игумнов не занимался мелочной отделкой произведений. Он стремился успеть подготовить Штаркмана к самостоятельному концертному выступлению, научить его «играть разную музыку по-разному», т. е. самостоятельно разбираться в различных формах и стилях. Штаркман часто слышал от педагога слова: «Ты будешь *потом* играть это произведение».

Игумнов не просто бережно относился к индивидуальности своих учеников, но буквально культивировал ее, «растил индивидуальные ростки». Более всего он боялся превращения творческого процесса обучения в механическое фабричное производство, где ученики – сырой материал, а педагоги лишь формируют этот материал и выпускают его «поток».

Игумнову, как и его предшественникам – братьям Рубинштейнам, В.И. Сафонову, было свойственно сочетание интерпретаторской свободы с бережным отношением к авторскому тексту. В своей статье «Мои исполнительские и педагогические принципы» Игумнов писал: «Автор и исполнитель. Необходимо подчеркнуть значение исполнительского творчества. Авторский текст – лишь архитектурный чертеж. Разгадка и выполнение его – в этом роль исполнителя. Основой для исполнительского творчества являются все авторские (но не редакторские) указания (темп, лиги, динамика)» [45. С. 144]. В этом высказывании сформулирована диалектическая суть отношения к авторскому тексту: основа – незыблема, все остальное (формально относящееся к компетенции редактора) интерпретатором должно быть переосмыслено в соответствии со своей индивидуальностью. Того же Игумнов требовал и от своих учеников, пресекая попытки произвольного изменения авторского текста, достаточно распространенные и даже «модные» в тот период, когда он преподавал.

Отношение Игумнова к ученикам, внешне сдержанное, отличалось человеческой теплотой, и это создавало особую атмосферу искренности и совместного творчества ученика и учителя. Игумнов никогда не повышал голоса и не хвалил учеников. После классных концертов, имевших, как правило, успех, ученики, слушая многочисленные похвалы и замечания, более всего ждали реакции своего учителя. Игумнов обычно произносил одну и ту же

фразу: «Ну, вот и сыграли». По тому, как он это произносил, а также по его глазам, они определяли, как именно они сыграли. Официальные оценки практически не имели значения для учеников Игумнова по сравнению со столь немногословной оценкой своего учителя. Это характеризует степень их доверия и своеобразной ученической преданности.

Константин Николаевич Игумнов остался в памяти благодарных потомков как великий педагог, давший миру удивительно много замечательных пианистов. Его школа и особенные нравственные принципы до сих пор облагораживают музыкальное искусство.

А.Б. Гольденвейзер

Александр Борисович Гольденвейзер (1875 – 1961) – не только пианист и фортепианный педагог, но и композитор, редактор, ученый-искусствовед, публицист, общественный деятель. Поразительно его творческое и педагогическое долголетие: он прожил 86 лет, из которых 55 лет был профессором Московской консерватории, а общий педагогический стаж его составлял 71 год. В юности он был знаком с Чайковским и слушал игру Антона Рубинштейна; учился у С.И. Танеева, В.И. Сафонова и А.И. Зилоти; общался с Римским-Корсаковым, Глазуновым, Аренским, Рахманиновым, Скрябиным, Метнером, Прокофьевым, Шостаковичем.

Среди его учеников (которых в целом более 200) – такие выдающиеся музыканты, как **Самуил Фейнберг, Григорий и Яков Гинзбурги**, композиторы **Дмитрий Кабалевский и Дмитрий Благой** (как пианисты), органист **Леонид Ройзман**, а также **Татьяна Николаева, Лазарь Берман, Дмитрий Башкиров, Роза Тамаркина** и мн. др.

Не менее разнообразен был и круг внемузыкальных знакомств Гольденвейзера: в него входили Лев Толстой (о встречах с которым Гольденвейзер написал книгу), Горький, Чехов, Бунин, а также многочисленные ученые, артисты, художники, кинематографисты. Жизнь Гольденвейзера вобрала в себя все самое яркое и интересное в отечественной культуре на протяжении почти столетия.

Гольденвейзер учился у Александра Ильича Зилоти и Павла Августовича Пабста по фортепиано, у В.И. Сафонова по камерному ансамблю и у С.И. Танеева по теории и композиции и был удостоен по окончании консерватории золотой медали. Как и Игумнов, Гольденвейзер не отличался выраженной пианистической виртуозностью. Его игра привлекала строгой логической выверенностью конструкции в целом и всех деталей, пониманием стиля, пианистическим мастерством в широком смысле этого слова. На его исполнение накладывали отпечаток и собственное композиторское мышление, и опыт редактора.

Из многочисленных редакторских работ Гольденвейзера наиболее известна его редакция 32 сонат Бетховена. Для Гольденвейзера-редактора свойственно прежде всего скрупулезное отношение к авторскому тексту. Его ре-

дакции основаны на тщательном изучении всех авторских указаний и сравнении имеющихся редакций. В сонатах Бетховена Гольденвейзер проставил от себя только педализацию и аппликатуру, объяснив при этом их относительность: он полагал, что учащимся эти указания принесут пользу на определенном этапе их развития, а зрелые артисты все равно не будут воспринимать готовые указания, так как их возможности применения аппликатурных вариантов и в особенности педали значительно шире, чем это в принципе можно зафиксировать в записи.

Отношение к авторскому тексту Гольденвейзера-редактора составляло также одну из концептуальных основ его педагогики. Он считал, что обязанностью исполнителя является прежде всего точное воспроизведение того минимума, который зафиксирован в нотах, а уже на этой основе можно проявлять свою творческую индивидуальность. Гольденвейзер горячо протестовал против ложного понимания свободы в интерпретации. «Индивидуальность исполнителя, – говорил он, – никогда не убьешь самым точным выполнением указаний автора, если эта индивидуальность действительно яркая. Проявляется она в таких бесконечно малых штрихах, которые нельзя обозначить никакими нотными знаками и с которых, собственно, только и начинается истинное искусство исполнителя. Те же исполнители, которые прежде всего стараются идти во что бы то ни стало вразрез с указаниями автора, обнаруживают этим по большей части только отсутствие у них собственной яркой индивидуальности» [26. С. 15].

Энциклопедические знания Гольденвейзера, его наблюдательность и исключительная память поражали учеников и коллег. Глубочайший знаток творчества русских и зарубежных классиков, редактор всех фортепианных произведений Бетховена и Шумана, сонат и ряда концертов Моцарта, сонат Скарлатти и многих других сочинений, Гольденвейзер приучал студентов к тщательному анализу произведений, разъяснял стилевые особенности, приводя примеры из других сочинений данного автора, сравнивая различные толкования текста.

Александр Борисович диалектически подходил к проблеме соотношения развития личности учащегося и обучения необходимым техническим умениям и навыкам. Он говорил: «Основная проблема педагога – воспитание музыканта. В то же время педагог должен дать исполнителю то, что называется школой, то есть сообщить ему технически целесообразные принципы использования своего тела, добиваясь того, что является целью всякой техники, то есть максимальной экономии времени, силы и движений; воспитывать в нем умение работать и слушать себя и, главное и одно из труднейших, – сообщив ему общие, основные принципы и установки, в то же время не помешать естественному развитию его индивидуальности» [Там же. С. 54].

Подчеркивая взаимосвязь развития индивидуальности и самостоятельности мышления ученика, Гольденвейзер говорил: «Величайшей опасностью всякого обучения музыканта-исполнителя является сообщение ему какого-то трафарета, шаблона, штампа, это – смерть для искусства» [Там же].

Среди педагогов, являвшихся крупными музыкантами, Гольденвейзер выделялся тем, что любил и умел заниматься не только со взрослыми студентами, но и с детьми. По его инициативе в 1931 г. была создана особая группа для одаренных детей, впоследствии преобразованная в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории. В классе Гольденвейзера в 1930-е гг. занимались совсем юные музыканты – Роза Тамаркина, Арнольд Каплан, позднее – Татьяна Николаева.

Александр Борисович говорил, что молодые педагоги слишком «разжевывают», «прилизывают», «лакируют» исполнение учащихся-детей. Его озабоченность этой проблемой свидетельствует о том, что Гольденвейзер считал необходимым развитие самостоятельности учеников, начиная с самого раннего этапа обучения. Принятая в педагогике исполнительства, в особенности в работе с детьми, практика, при которой педагог тщательно «отделывает» с учеником произведение, то есть сообщает ему готовую к усвоению информацию и приучает «с рук» перенимать навыки, приводит к формированию инертных, способных только усваивать готовое учеников.

Вот что говорил Гольденвейзер об отношении к ученикам: «Я призываю вас любить своих учеников. Равнодушный учитель – это уродливо. ...Нехорошо, когда учитель раздражителен, нервничает, кричит на учеников. Но это много лучше, нежели педагог безучастный. Ученики простят учителю вспыльчивость, резкость, даже иной раз грубость, если они идут от желания, чтобы ученик играл хорошо. Но ученики ненавидят учителей равнодушных. Если вы не любите детей, откажитесь от профессии учителя» [26. С. 403].

При этом Гольденвейзер отнюдь не был «добреньким» к своим ученикам; он отличался непримиримостью к серьезным недостаткам как исполнения, так и поведения учеников. Реагировал он на них в свойственной ему язвительной манере, что оказывало действие порой более сильное, чем резкий окрик или нравоучения.

Незадолго до своей кончины, в преклонном возрасте, Гольденвейзер обратился к большой детской аудитории со словами, которые можно считать его духовным завещанием: «Дорогие ребята! Преклонные годы позволяют мне обратиться к вам с некоторыми советами. Как-то выдающийся пианист Иосиф Гофман сказал, что подходить к роялю нужно с чистыми руками. Я бы сказал, что у музыканта должно быть прежде всего *чистое сердце*. Только тот человек, у кого сердце чистое, наполненное любовью к людям, чей ум пылливо всматривается в жизнь, чье сердце способно горячо чувствовать, руководится высокими идеалами и горит желанием вторгаться в жизнь, чтобы сделать ее прекраснее, кто хочет служить своему народу, – способен стать настоящим музыкантом. Поэтому позаботьтесь прежде всего о своем умственном и нравственном совершенствовании. На долгом жизненном пути я встречал немало музыкально одаренных людей, но в силу того, что мир их духовной жизни был скуден, а нередко и убог, их способности оказывались пустоцветом» [Там же. С. 407].

Его считали благополучным советским музыкантом, находящимся «на хорошем счету» у властей. Но мало кто знал, что еще в первые годы советской власти именно Гольденвейзер остановил дикую пролеткультовскую инициативу рассыпать наборные доски с сочинениями Чайковского и других великих композиторов; а в страшные годы «борьбы против космополитизма» горячо вступался за преследуемых коллег, не довольствуясь тем, что не трогают его самого.

В последние годы его уважительно называли в консерватории «Старик». Он не смог пережить смертельную болезнь своего ученика и приемного сына Григория Гинзбурга. С уходом из жизни Гольденвейзера музыканты лишились не только великого коллеги и наставника, не только связи с «золотым» XIX веком, но и примера особого благородства, ныне уже уходящего в историю.

С.Е. Фейнберг

Самуил Евгеньевич Фейнберг (1890 – 1962) занимает особое место в великолепной плеяде учеников А.Б. Гольденвейзера. Окончив Московскую консерваторию в 1911 г., в самом первом выпуске Гольденвейзера, Фейнберг впоследствии возглавил собственную кафедру и стал основоположником самостоятельной ветви в фортепианной педагогике.

С.Е. Фейнберг, как и его учитель, отличался прежде всего разносторонностью деятельности. Он известен как выдающийся пианист, крупнейший педагог, композитор – автор ряда оригинальных сочинений и транскрипций, ученый, изложивший свои взгляды во множестве научных трудов, в том числе в книге «Пианизм как искусство» – одном из немногих исследований по теории исполнительства. Еще будучи выпускником Московской консерватории, С.Е. Фейнберг стал известен тем, что к выпускному экзамену подготовил, помимо основной программы, весь «Хорошо темперированный клавир» Баха – 48 прелюдий и фуг, там самым заявив о себе не только как виртуоз (хотя его виртуозность была значительной), но, в первую очередь, как музыкант-мыслитель. Интересно, что этот исполнительский и интеллектуальный подвиг много лет спустя повторила еще одна выдающаяся ученица Гольденвейзера – Татьяна Петровна Николаева. Разумеется, исполнить на экзамене все 48 прелюдий и фуг невозможно (экзамен одного выпускника в таком случае продолжался бы не один день), и подготовивший такую программу предлагал комиссии выбрать любой или любые несколько циклов «прелюдия – fuga» и тут же их исполнял. Все знавшие Фейнберга отмечали не только его выдающееся музыкальное дарование, но и феноменальную память.

В репертуаре Фейнберга отчетливо прослеживались две основные линии: во-первых, произведения Баха и Бетховена (в частности, он исполнял 32 фортепианные сонаты Бетховена); во-вторых, произведения современных ему русских и советских композиторов. Фейнберг исполнял все фортепиан-

ные произведения Скрябина, первым в СССР сыграл Третий концерт Рахманинова, многие фортепианные сочинения Прокофьева и Мясковского.

Исполнительский стиль Фейнберга характеризовался масштабностью формы, цельностью исполнения и в то же время тщательной прорисовкой полифонической ткани, пластичностью музыкальной речи. Его выдающиеся интерпретации, в частности, произведений И.С. Баха, связаны с мастерским выявлением стиля, одинаково далеким и от «музейно-охранительных» тенденций, и от исполнительского произвола. Произведения Баха в исполнении Фейнберга были как бы «живыми», только что созданными; его порой упрекали в излишней «романтизации» Баха, что фактически было не уходом от стиля, а лишь акцентированием эмоционально-психологических сторон баховской музыки, всеобъемлющей по своему содержанию. Сочетание ярко выраженного интеллектуального подхода к исполнению со взрывной эмоциональностью – неповторимая особенность искусства Фейнберга, тесно связанная и с особенностями его педагогического стиля.

На протяжении всей творческой жизни С.Е. Фейнберг много сил отдавал педагогике. Общее число выпущенных им пианистов велико; среди них такие музыканты, как **Виктор Мержанов** – выдающийся пианист, победитель Третьего всесоюзного конкурса (он разделил на нем первую премию с Рихтером), впоследствии профессор, заведующий кафедрой Московской консерватории, многолетний член жюри престижнейшего Брюссельского конкурса; **Лю-Шикунь** (Китай) – лауреат 1 Международного конкурса им. Чайковского, разделивший на нем вторую премию со Львом Власенко; **Игорь Аптекарев** – лауреат международных конкурсов, **Владимир Натансон** (подготовивший уникального вьетнамского пианиста Данг Тхай Шона), **Людмила Рощина**, **Виктор Носов**, **Нина Емельянова** – профессора Московской консерватории, **Михаил Андрианов** – профессор, заведующий кафедрой и ректор Уральской консерватории, **Корнелия Арзаманова** – преподаватель Гнесинского института и мн. др.

По воспоминаниям учеников Фейнберга, пять лет занятий у него были своего рода университетом искусств. Студентов привлекали прежде всего обаяние крупной личности, исполнительский талант, колоссальная эрудиция и умение оперировать сложнейшими обобщенными категориями, отличавшие Самуила Евгеньевича. Его неожиданные аналогии или замечания, не только музыкальные, но и из области философии, литературы, изобразительного искусства то и дело заставляли многих обнаруживать пробелы в своем образовании, часто наталкивали на еще непознанные области, открывали ученикам глаза на то, как многое необходимо изучить.

Как вспоминает ученик С.Е. Фейнберга Виктор Бунин, отличительными особенностями его педагогической работы были «...прежде всего, – главенство художественного постижения произведения над механической работой, индивидуальный подход к каждому автору, к каждому конкретному сочинению... проявление индивидуального начала исполнителя не вопреки авторскому тексту, а как результат внимательного вчитывания в него и глубо-

кого его постижения; ...принцип рационализма в постижении пианистической трудности; стремление находить простое в сложном и идти от простого к сложному, а не наоборот; отношение к упражнению как к средству овладения художественной задачей, а не как к гимнастике».

Принцип рационализма в постижении трудности был одним из ведущих принципов С.Е. Фейнберга. Он проистекал из необходимости предельного осознания процесса исполнения, что тесно связано с развитием интеллекта и формированием эрудиции студентов.

По убеждению С.Е. Фейнберга, все элементы музыкальной ткани должны быть тщательно проанализированы со всех сторон, в том числе и со стороны исполнительского освоения произведения. Изучая многочисленные случаи «грязной» игры (не только среди студентов, но и у концертирующих исполнителей), Фейнберг пришел к выводу, что причины этого чаще всего коренятся в механической, недостаточно осознанной игре на первых этапах работы. Играя в чрезмерно быстром – относительно своих возможностей на данный момент – темпе, пианист непременно совершает множество мелких ошибок, которые при многократном повторении заучиваются. В дальнейшем эти неточности, много раз воспроизведенные в процессе механических, «бездумных» повторений, непременно дадут о себе знать в виде «грязной» игры. Даже если ошибки вроде бы исправлены, и к моменту публичного выступления пианист играет чисто, в ситуации эстрадного выступления, сопровождающегося волнением, заученные ошибки дадут о себе знать.

Фейнберг предлагал на начальных этапах работы разделять сложные эпизоды, которые в данный момент не получаются, на более простые элементы, которые получаются. Главное правило в работе над произведением – не позволять себе играть «грязно», не заучивать неверное; лучше учить облегченные элементы и делать это в медленном темпе, но правильно. Некоторое замедление темпа работы на первых этапах компенсируется впоследствии, так как последующая работа будет представлять собой не переучивание неверно выученного, что, как известно, более длительно и трудоемко, а достижение новых ступеней мастерства.

Такой подход, основанный на глубоком всестороннем анализе, был свойствен Фейнбергу в отношении всех составляющих процесса исполнения. Благодаря этому Самуил Евгеньевич давал ученикам знания и умения, необходимые не только для исполнительской, но и для педагогической деятельности; не случайно из его класса вышло много крупных пианистов-педагогов, возглавивших фортепианные кафедры и приглашавшихся в жюри престижнейших фортепианных конкурсов.

Подобно тому, как в собственной исполнительской деятельности С.Е. Фейнберг сочетал рациональное и эмоциональное начала, в педагогике он также находил их равновесие. «Иногда он наводил ученика на нужное настроение, не вдаваясь непосредственно в музыкальное содержание, а повернув мысль в другой ракурс, – пишет В. Бунин. – Бывали случаи, когда верно подсказанный технический прием рождал нужный образ».

Ученица и ассистент Фейнберга Л.В. Рощина вспоминала: «Он был невероятно скромный человек, а скромность никогда не способствовала успеху у публики и большому авторитету, чисто внешнему. ...Он, говоря современным языком, не терпел никакой рекламы. Играя, например, в концертах 32 сонаты Бетховена, он не стремился записать их циклом, чтобы это осталось. Об этом он, к большому сожалению, не заботился. И в результате, записанными остались только несколько сонат. Слава богу, что все Прелюдии и фуги Баха записал» (из интервью П. Изюмову 18.05.2014).

Самуил Евгеньевич пользовался непререкаемым авторитетом среди студентов и коллег. Музыкант-мудрец, человек громадного душевного богатства, образец интеллигентности и культуры, он никогда не старался получить в свой класс лучших студентов. Может быть, потому его класс не мог похвастаться таким количеством суперзвезд, как классы его коллег. Однако отстраненность профессора от всех интриг создавала ему ореол всеобщего почтения. Он преподавал не только в Московской консерватории, но и открывшемся в 1944 году Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (ныне – Российская академия музыки имени Гнесиных). Этот второй музыкальный вуз Москвы, открытый по инициативе учениц В.И. Сафонова Елены Фабиановны и Евгении Фабиановны Гнесиных, работал по программе консерватории, но с усиленным изучением педагогических и методических дисциплин. К новому вузу и его педагогической специализации некоторые вначале отнеслись скептически: зачем Москве еще один музыкальный вуз, когда есть консерватория, и что там эти педагоги смогут сыграть. Самуил Евгеньевич был одним из тех крупных музыкантов, которые сразу оценили и поддержали эту идею. Ведь еще Антон Рубинштейн в конце XIX века писал в своей книге «Короб мыслей», что обществу нужны не только и порой не столько исполнители, сколько отлично обученные преподаватели музыки. Именно его идея фактически и была реализована в Москве в середине века XX-го. Самуил Фейнберг своим громадным авторитетом поддерживал молодой вуз, который за годы своей работы воспитал громадную плеяду блистательных музыкантов.

Книга С.Е. Фейнберга «Пианизм как искусство» занимает особое место в подготовке молодых музыкантов. Размышления музыканта-философа о природе и средствах воздействия исполнительского искусства полезны не только пианистам. В то же время в книге воплощен огромный опыт Фейнберга-пианиста и фортепианного педагога. Книга эта написана более сложным языком, нежели другой известнейший труд – «Об искусстве фортепианной игры» Г.Г. Нейгауза, и изучение ее знаменует высокую степень профессионализма пианиста.

Самуил Евгеньевич Фейнберг был талантливым композитором, чьи сочинения исполняли ведущие музыканты страны: он автор 12 фортепианных сонат и трех концертов, многих обработок и камерных сочинений. Он вел также активную общественную деятельность, представлял СССР на первом международном конкурсе пианистов в Брюсселе в 1938 году. Победившие на

нем молодые советские музыканты Эмиль Гилельс и Яков Флиер с благодарностью говорили о помощи профессора, который прослушивал их перед этим труднейшим соревнованием. В 1946 году Фейнберг был удостоен Сталинской премии за фортепианный концерт.

В то же время его никак нельзя было считать «благополучным» советским музыкантом: он постоянно ждал ареста, а в 1948 году печально известное постановление «Об опере В. Мурадели «Великая дружба», клеймившее ведущих советских композиторов за придуманный советскими идеологами формализм, задело и Самуила Фейнберга.

Фейнберг был прежде всего честным музыкантом и человеком, который шел в искусстве собственным путем. Его записи, ученики, его сочинения, книга «Пианизм как искусство», а также посмертно собранный сборник «Мастерство пианиста» обессмертили его имя в истории отечественной музыкальной культуры.

Г.Г. Нейгауз

Широкую известность во всем мире имеет пианистическая школа **Генриха Густавовича Нейгауза (1888–1964)**, давшая несколько поколений выдающихся музыкантов – пианистов и педагогов. Ученики Г.Г. Нейгауза и их ученики составляют и поныне цвет отечественного и мирового фортепианного искусства и продолжают традиции учителя практически во всех крупных музыкальных учебных заведениях в России и за рубежом.

К педагогическому опыту Нейгауза так или иначе обращаются почти все исследователи, работающие в области профессионального музыкального образования, а также искусствоведения, соприкасающегося с фортепианной педагогикой. Деятельность Нейгауза была столь многосторонней, его эрудиция столь масштабной, а форма выражения своих эстетических и педагогических взглядов столь блистательной, что исследователи, педагоги, критики часто цитируют то или иное положение из его педагогических взглядов, анализируют или приводят в пример различные аспекты его педагогической работы.

Помимо работ искусствоведческой направленности, посвященных Г. Нейгаузу (В.Ю. Дельсон, Г.М. Коган, Я.И. Мильштейн, Д.А. Рабинович, Г.М. Цыпин и др.), рядом ученых осуществлены масштабные исследования педагогической деятельности Г.Г. Нейгауза как основного объекта изучения. Прежде всего, это труды учеников Г.Г. Нейгауза – Т. Хлудовой и Б. Кременштейн.

Все исследователи справедливо сходятся в том, что на педагогическую деятельность Г.Г. Нейгауза сильнейшее влияние оказывали особенности его личности, его исполнительский облик, а также биография: и то, что он происходил из музыкальной семьи Нейгаузов-Шимановских-Блуменфельдов; и то, что в юности несколько лет провел в Европе, впитывая самые разнообразные эстетические впечатления и обогащая свою эрудицию; и то, что учил-

ся у известнейших музыкантов из разных стран – Карла-Генриха Барта (Германия), Леопольда Годовского (Польша), Феликса Blumenфельда (Россия).

Многообразие художественных впечатлений, полученных Нейгаузом в юности, способствовало формированию необычайно разностороннего интеллекта, что являлось характерной чертой этого музыканта и педагога. Он не был пианистом-виртуозом в общепринятом смысле этого слова. Его исполнение отличали тонкость, глубина и естественность выражения чувств, стройность мысли. Однако природа не наградила Нейгауза «удобными» для пианиста руками, что всегда приносило ему много огорчений. Внутреннее содержание его игры было намного шире, глубже, интереснее, чем он мог выразить в исполнении.

Это побуждало Нейгауза постоянно подвергать анализу процесс технического освоения произведения и, как это ни парадоксально, в дальнейшем являлось одним из факторов его педагогического успеха. То, что в технике ему давалось с трудом, было им проанализировано и систематизировано с педагогической точки зрения.

Несмотря на то, что Генрих Нейгауз уже в 1920-е гг. вошел в число наиболее почитаемых артистов, его подлинным призванием стала педагогика. Большую часть своей жизни Г.Г. Нейгауз являлся профессором Московской консерватории (до этого он преподавал в Киеве и Тифлисе).

Музыкант и педагог в Нейгаузе были неразделимы; все обаяние своего исполнительского таланта, колоссальную эрудицию, мастерство и опыт он отдавал ученикам. Для того чтобы оценить значение педагогической деятельности Генриха Нейгауза, достаточно назвать имена его учеников – крупнейших пианистов XX в. **Эмиля Гилельса** и **Святослава Рихтера**. Учеником Г.Г. Нейгауза был его сын **Станислав Нейгауз** – один из наиболее тонких и самобытных пианистов своего времени; в разное время у Г. Нейгауза учились в консерватории такие крупные музыканты, как **Яков Зак**, **Теодор Гутман**, **Эммануил Гроссман**, **Берта Маранц**, **Семен Бендицкий**, **Всеволод Топилин**, **Анатолий Ведерников**, **Вера Разумовская**, **Евгений Малинин**, **Лев Наумов**, **Вера Горностаева**, **Маргарита Федорова**, **Алексей Наседкин**, **Валерий Кастельский**, **Владимир Крайнев**, **Алексей Любимов**, **Олег Бошнякович**, **Игорь Никонович**, **Вера Хорошина**, **Елена Рихтер** и другие, в Гнесинском институте – **Григорий Гордон**, **Леонид Брумберг**, **Виктор Деревянко** и другие.

Одной из причин медленного и неполного обобщения и распространения передового педагогического опыта в области обучения исполнительскому искусству является неумение и нежелание большинства крупных музыкантов фиксировать свой опыт в виде научного труда. Это противоречие, существующее в области педагогики исполнительства, было блестяще разрешено самим Г. Нейгаузом. Его книга «Об искусстве фортепианной игры», ставшая настольной не только для пианистов, но и для всех серьезных музыкантов-педагогов, – явление во многом уникальное. С одной стороны, это научно-методический труд, в котором исследован широкий спектр педагогиче-

ских и фортепианно-методических проблем. С другой стороны, ей присущи свойства художественного произведения – великолепный стиль изложения, литературный язык, множество афористических высказываний и т.д.

Эта же особенность – сочетание научного и художественного мышления – свойственна и всей педагогической деятельности Г.Г. Нейгауза. Этим можно отчасти объяснить ее феноменальные результаты.

Основополагающим художественным и педагогическим принципом Г.Г. Нейгауза, как и других выдающихся педагогов-пианистов, являлся приоритет содержания изучаемого произведения над техническими средствами его воплощения. «Для того чтобы говорить и иметь право быть выслушанным, надо не только уметь говорить, но прежде всего иметь *что* сказать», – писал он. Говоря о приоритете содержания, Г.Г. Нейгауз всегда подчеркивал сложную диалектику в соотношении содержания и средств исполнения. «Чем яснее *цель* (содержание, музыка, совершенство исполнения), тем яснее она диктует средства для ее достижения – писал он далее. *Что* определяет *как*, хотя в последнем счете *как* определяет *что* (диалектический закон)». (Здесь и далее – цит. по: [52]).

Теоретической основой постижения содержания музыки в сложном диалектическом единстве с овладением мастерством служила концепция формирования художественного образа музыкального произведения, сформулированная Г. Нейгаузом в книге «Об искусстве фортепианной игры» и многократно проверенная им в практической работе с учениками.

В центре внимания исполнителя и обучающегося исполнительскому искусству должен стоять идеальный звуковой образ музыкального произведения, сформированный посредством музыкально-слуховых представлений. В традиционной инструментальной педагогике учащиеся, как правило, идут от реального соприкосновения с инструментом к осмыслению возникшего звучания. Нейгауз настаивал на противоположном порядке. «Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было музыкальном инструменте, обучающийся – будь это ребенок, отрок или взрослый – должен уже духовно владеть какой-то музыкой: так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом», – писал он.

Идеальный образ музыки, который служит целью обучающегося, не является чем-то застывшим и раз и навсегда данным. «...Я... при первом знакомстве схватываю сущность любого произведения, и разница между этим первым “схватыванием” и исполнением в результате выучивания вещи заключается только в том, что ... “дух облекается плотью”, – все, что предопределено представлением, чувством, внутренним слухом, пониманием (эстетически-интеллектуальным), становится *исполнением*, становится фортепианной игрой, – писал он. – Я не хочу сказать, что работа над произведением ничего не прибавляет к первоначальному его восприятию и замыслу, – отнюдь нет! Отношение между этими двумя явлениями такое же, как между законом и его проведением в жизнь, между волевым решением и его реальным осуществлением».

Нейгаузом сформулировано важнейшее для обучающихся исполнительству положение: *над идеальным художественным образом можно работать*, можно и нужно видоизменять, развивать, дополнять вначале неизбежно смутное и несовершенное представление. Для этого необходимо *постоянное и интенсивное интеллектуальное развитие ученика*. В этом и состоял основной смысл афоризмов, сравнений, примеров из симфонической и оперной литературы, сопоставлений с явлениями искусства и жизни, которыми были наполнены занятия Нейгауза.

Начиная работу над произведением, учащийся должен прежде всего в общих чертах представить себе идеальное (в смысле существования в виде идеи) звучание этого произведения. С этой целью необходимо прослушать произведение в хорошем исполнении, причем желательно не в одном, а в нескольких различных, чтобы не копировать чье-либо. Затем, совершенствуя внутренний образ, необходимо слушать и другую музыку как можно больше; читать, знакомиться с живописью, архитектурой и т.д. В процессе такой работы постепенно изменяется сам человек, следовательно, становятся не только яснее, но и совершеннее, художественно убедительнее внутренне слышимые им музыкальные образы.

Вот как формулирует это Г.Г. Нейгауз: «...Достигнуть успехов в работе над художественным образом можно лишь непрерывно развивая ученика *музыкально, интеллектуально, артистически*, а следовательно и пианистически... А это значит: развивать его слуховые данные, широко знакомить его с музыкальной литературой, заставлять его подолгу вживаться в одного автора (ученик, который знает пять сонат Бетховена, *не тот*, который знает двадцать пять сонат, здесь количество переходит в качество), заставлять его для развития воображения и слуха выучивать вещи наизусть только по нотам, не прибегая к роялю; с детства научить его разбираться в форме, тематическом материале, гармонической структуре исполняемого произведения... развивать его фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни, особенно душевной, эмоциональной жизни... всемерно развивать в нем любовь к другим искусствам, особенно к поэзии, живописи и архитектуре, а главное – дать ему почувствовать... этическое достоинство художника, его обязанности, его ответственность и права».

Из приведенных положений проистекает и отношение Г.Г. Нейгауза к вопросам активизации познавательной деятельности обучающихся и повышению их самостоятельности. «Считаю, что одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее *так*, чтобы быть *ненужным* ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называют зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство», – писал он в главе «Учитель и ученик».

Об умении Г.Г. Нейгауза индивидуализировать процесс обучения свидетельствует то, что, как он сам говорил, через его руки прошли сотни уче-

ников всех степеней одаренности – от музыкально почти дефективных до гениальных, со всеми промежуточными стадиями. Он настаивал на том, чтобы обучать музыке нужно всех: «...и такой (музыкально почти дефективный) должен учиться музыке, музыка – орудие культуры наравне с другими». Он протестовал против распространенной среди педагогов-музыкантов «...установки на какой-то общий (воображаемый) средний тип учащегося, тогда как мы знаем по опыту, что учатся музыке... и минимально одаренные, и гениально одаренные, живые, реальные люди и *что в действительности все ступени и градации между бездарностью и гением заполнены*, и как заполнены! С сотнями и тысячами вариантов и уклонений в ту или иную сторону, в зависимости от личных свойств имярека. Вывод ясен: в каждом данном случае “работа над художественным образом” будет выглядеть по-разному».

Нейгауз, таким образом, являлся носителем совершенно уникального в своем роде опыта: он успешно занимался и с представителями подавляющего большинства обучающихся музыке («минимально одаренными»), и с гениальными учениками. Трудно представить разнообразие методов обучения и воспитания, которые применялись в его классе. Даже в период преподавания в Московской консерватории, когда в классе Нейгауза уже были сконцентрированы преимущественно талантливые ученики, перед ним стояли очень разные задачи.

О Генрихе Нейгаузе говорили, что он воспитал сотни одаренных пианистов, десятки талантливых и двух гениальных: Эмиля Гилельса и Святослава Рихтера. С именем первого связана редкая для Нейгауза педагогическая неудача: он не смог сразу по достоинству оценить масштаб дарования молодого пианиста, и отношения с Гилельсом у него не складывались. Тем не менее, в трагический для Нейгауза и всех его учеников момент, когда Генрих Густавович в начале войны был арестован за свое немецкое происхождение, именно Гилельс спас ему жизнь и свободу, обратившись для этого к самому Сталину. Что касается Рихтера, то для него Нейгауз, напротив, стал фактически единственным учителем, полностью сформировавшим этого уникального музыканта¹. Нейгауз не только подготовил Рихтера как пианиста, но и посвятил своему великому ученику множество восторженных слов в статьях и книге.

Важнейшим воспитывающим фактором в педагогике Г.Г. Нейгауза была заинтересованная и восторженная атмосфера, в которой проходили занятия, и которая в одинаковой мере окружала учеников самой разной степени одаренности. При том Генрих Густавович не скрывал своих пристрастий, бывал порою субъективен и не всегда сдерживал эмоции. Тем не менее, ученики прощали ему все за его талант, равнодушие и любовь к музыке. Кроме собственных учеников, на его уроках в Московской консерватории обычно присутствовали студенты других специальностей и даже не только пианисты,

¹ Не следует забывать, что музыканты такого масштаба одаренности, как Гилельс и Рихтер, – автодидакты, и любой педагог лишь направляет их развитие.

преподаватели музыкальных училищ и школ, зачастую приезжавшие из других городов. Это были, выражаясь современным языком, мастер-классы, которые дали много ценного для развития фортепианной педагогики всей страны.

Многие ученики Нейгауза продолжили его педагогические традиции, причем педагогическая деятельность представителей нейгаузовской школы не ограничивается только Московской консерваторией. Едва ли можно найти крупный город в России и всем бывшем СССР, где не работали бы продолжатели нейгаузовской ветви в фортепианной педагогике. Немало их представляет отечественное исполнительское искусство и педагогику и за рубежом. Наряду с выпускниками фортепианных школ Л.В. Николаева, К.Н. Игумнова, А.Б. Гольденвейзера и С.Е. Фейнберга, ученики Г.Г. Нейгауза достойно продолжили блестящие традиции российских педагогов-пианистов XIX в. и во многом обеспечили высокий современный уровень отечественной фортепианной педагогики.

II. ВЕЛИКИЕ РОССИЙСКИЕ ПИАНИСТЫ XX ВЕКА

МАРИЯ ЮДИНА

В блистательной череде великих российских пианистов Мария Вениаминовна Юдина занимает особое место. Трудно поверить, что в сталинские времена на протяжении нескольких десятилетий на сцену выходила женщина в черном платье-балахоне, напоминавшем монашеское одеяние, с большим крестом на груди. Носительница громадных знаний и непоколебимых убеждений, эта пианистка осталась в памяти людей как образец воли, мужества, принципиальности. Искусство и пианизм были для нее лишь формой выражения взглядов, а потому ее исполнение отличалось непревзойденными глубиной и искренностью.

Мария Вениаминовна Юдина (1899 – 1970) родилась в г. Невеле Витебской губернии. Ее отец был врачом и судмедэкспертом, учеником Склифосовского, мать – домохозяйкой. С детства Маруся – серьезная девочка с длинными и пушистыми темными волосами – отличалась страстностью в отношении ко всему, что ее интересовало, а это было очень многое. Она увлекалась гуманитарными науками, особенно философией и литературой, и к 18 годам свободно владела несколькими иностранными языками, включая древние. Первой ее учительницей по фортепиано стала Фрида Тейтельбаум-Левинсон – одна из любимых учениц Антона Рубинштейна, обладательница учрежденной им премии. Успехи Марии были столь яркими, что в 1912 году она была принята в Петербургскую консерваторию, где вскоре стала заниматься у великой русской пианистки Анны Есиповой. По воспоминаниям учившихся вместе с ней, Маруся часто удостоивалась похвалы от очень стро-

гой Есиповой, которой нравились не только музыкальный талант, но и ум юной девушки, ее рациональный подход к занятиям.

После смерти Есиповой, тяжело переживавшейся ее учениками, Юдина занималась у О. Калантаровой и В. Дроздова (ведущих в то время профессоров консерватории), а затем попала в класс Леонида Владимировича Николаева. Профессор, отличавшийся требовательностью, открыто восхищался своей необыкновенной ученицей. «Ты послушай, как она четырехголосные фуги играет, – говорил он юному Дмитрию Шостаковичу, – каждый голос имеет свой тембр» (из воспоминаний Д.Д. Шостаковича) [80].

Уже в юности игру Юдиной отличали, помимо высочайшего пианистического уровня и «мужской» хватки, глубокое проникновение в содержание исполняемой музыки, поэтичность, одухотворенность. У нее были большие и широкие руки и врожденная ловкость в движениях, поэтому мелкая и особенно крупная техника не представляла для нее никакой проблемы. Но это не было не только главным, но даже сколько-нибудь существенным для самой пианистки. Для нее фортепиано было лишь способом выражения своих эстетических и религиозных взглядов и убеждений.

Не менее, чем игрой на фортепиано, она увлекалась дирижированием. В годы ее учебы выдающийся русский дирижер Николай Черепнин организовал в Петроградской консерватории класс симфонического дирижирования, и Мария стала его активной участницей.

Одновременно с музыкальными и гуманитарными увлечениями Мария Юдина всегда страстно желала участвовать в общественной жизни и делать для людей что-то «необыкновенное». В ранней юности это было «хождение в народ», а в первые революционные годы Маруся работала в народной милиции. К 1919 году увлечение новой «справедливой» властью прошло. Мария Юдина, будучи еврейкой по рождению, крестилась в православную веру, что в дальнейшем определило ее духовный и музыкантский облик. Она стала почитательницей Франциска Ассизского: начала носить хитон из черного бархата. Вскоре Юдина примкнула к кружку Михаила Бахтина и Льва Пумпянского. Все это имело мало общего с развивавшимся в СССР социализмом и требованиями к «новому социалистическому искусству».

В мае 1921 года в Петроградской консерватории состоялся исторический выпуск, когда в один день консерваторию оканчивали два выпускника Леонида Николаева – Владимир Софроницкий и Мария Юдина. Их называли «самый женственный пианист и самая мужественная пианистка», подчеркивая этим диаметрально противоположность художественных обликов. Софроницкий играл в романтической манере, утонченно, возвышенно. Юдина экспериментировала с динамикой и агогикой и могла неожиданно сыграть динамические и агогические изменения, противоположные принятым, и вообще недолюбливала романтический стиль – а исполняла она, так же, как и Софроницкий, си минорную сонату Листа.

Несходство двух уникальных пианистов породило у комиссии ожесточенные споры о судьбе так называемой «премии Антона Рубинштейна». Ан-

тон Рубинштейн в свое время оставил консерватории определенную сумму и завещал на проценты от этих денег ежегодно покупать рояль и вручать его лучшему из оканчивавших Петербургскую консерваторию пианистов. В завещании оговаривалось, что пианист должен быть только один, и делить премию нельзя. Условие неукоснительно соблюдалось много лет.

Однако в мае 1921 года комиссия, оценивавшая исполнение пианистов-выпускников, не смогла прийти к единому мнению – выбрать одного из двоих, Юдину или Софроницкого, и премия была присуждена обоим. Поскольку капитал Рубинштейна к тому времени уже исчез из-за экономических преобразований, то рояль оказался условным, а премия Рубинштейна после этого перестала существовать.

Как выдающуюся выпускницу Марию Юдину оставили преподавать в консерватории. Она совмещала преподавание с концертной деятельностью, давая концерты как сольные, так и с оркестром Петроградской филармонии, где главным дирижером тогда был Эмиль Купер. Юдина стремилась исполнять не только особо почитаемого ею Баха и классиков, но и новые, только что написанные произведения.

В 1930 г. в связи с усиливавшимися гонениями на религию Юдину уволили из Ленинградской консерватории, несмотря на то, что ее очень любили студенты и ценили коллеги. Увольнению предшествовала статья «Ряса на кафедре»: Юдина продолжала ходить на работу и выступать на сцене в черном бархатном хитоне с большим крестом на массивной цепи. Мария Вениаминовна не скрывала своей религиозности, утверждая, что культура без веры пуста. Поскольку концертная ее работа тоже не отличалась регулярностью, Юдина была вынуждена покинуть Ленинград и в течение нескольких лет преподавала в Тбилисской консерватории. В 1936 году хлопоты коллег, в частности, Генриха Нейгауза, позволили ей стать профессором Московской консерватории.

Все эти годы Юдина вела концертную деятельность. Ее репертуар был необычен. Она исполняла произведения старых мастеров, включая Баха и венских классиков, и музыку XX века. Романтическая музыка была не близка ее натуре, хотя отдельные увлечения случались, в особенности музыкой Шуберта. Невзирая на все политические сложности, Юдина вела переписку с Пьером Булезом, Луиджи Ноно, открыто восхищалась эмигрантом Стравинским, исполняла произведения Прокофьева и Шостаковича в период гонений на них, познакомила советских слушателей с музыкой Онеггера, Мессиаана и других современных западных композиторов.

В период Великой отечественной войны Юдина часто выступала на радио. После одного из исполнений Концерта Моцарта к ней стал благоволить Сталин, распорядившийся не трогать пианистку, несмотря на все ее убеждения, и даже выдать ей значительную денежную премию. Человеку из НКВД, оставившему ей деньги, Юдина сообщила, что отдаст их на ремонт храма, в котором будет замаливать прегрешения Иосифа Виссарионовича. Ходили

слухи, что именно пластинку с записью 23-го концерта Моцарта в исполнении Юдиной обнаружили на патефоне Сталина, когда он впал в кому.

С 1944 г., когда открылся Гнесинский институт, Юдина преподавала там (вела класс камерного ансамбля). С 1951 г., когда усилились идеологические гонения в Московской консерватории, работа в Гнесинском институте стала для нее основной. В 1960 г. ее уволили и оттуда. Ученики стали ходить к ней домой. Не имея своих детей, Юдина заботилась о своих учениках, как о детях.

Жила Юдина в деревянном домике на окраине Москвы, без удобств. Жилище ее поражало своим аскетизмом: в нем не было ничего, кроме железной кровати, самодельных полок для книг и десятков икон. Двери ее жилья не закрывались, так как красть там было нечего. Коллеги пытались помочь Юдиной материально, однако она, поблагодарив их, тут же отдавала деньги на нужды церкви или нуждающимся, как она считала, еще сильнее, чем она сама. Ленинградский митрополит подарил ей шубу, но Юдина тут же передала ее нуждающимся и продолжала в холода ходить в старом плаще. В качестве обуви служили старые кеды. Она была одинока.

Несмотря на гонения, Юдина продолжала выступать, но в поздний период ей было отказано в записях (при Сталине Юдину записывали по инициативе вождя). На концерте в Ленинграде она вместо исполнения на «бис» прочитала со сцены стихи из запрещенного романа Пастернака «Доктор Живаго», и ей запретили концерттировать на пять лет.

Юдина продолжала делать то, что считала нужным. Она заказала панихиду по Ахматовой, о чем сообщил «Голос Америки», и читала молитвы над усопшим Софроницким.

Когда в эпоху «оттепели», в 1962 г. в СССР приехал Игорь Стравинский, Юдина торжественно встретила его как величайшего композитора современности и даже единственный раз изменила правилу носить только свой черный балахон: ее впервые увидели в обычной одежде. До того, когда имя Стравинского в СССР не приветствовалось, Мария Вениаминовна состояла с ним в переписке и была одним из инициаторов его приглашения в Советский Союз, вместе с Д.Д. Шостаковичем постоянно напоминая об этом Т.Н. Хренникову, руководившему Союзом композиторов СССР.

Одна из немногих, Мария Вениаминовна поддержала опального композитора Александра Локшина, которого на Западе называли «русским Малером». В СССР его преследовали сразу и власть, и либеральная интеллигенция, так как кто-то распустил слухи о его сотрудничестве с «органами». Юдина верила честному композитору и восхищалась его талантом.

В 1966 г. Юдина прочитала в Московской консерватории цикл лекций по романтизму. Власти не разрешали ей преподавать постоянно, но коллеги, понимавшие уникальность ее знаний и всей ее личности, время от времени добивались того, чтобы она появлялась перед студентами.

Мария Вениаминовна дружила с философами М. Бахтиным, А. Лосевым и П. Флоренским, священником о. Александром Менем. В круг ее обще-

ния в среде искусства входили поэты Борис Пастернак, Николай Заболоцкий, Самуил Маршак, Анна Ахматова, Корней Чуковский, была она знакома с Горьким, позднее – Солженицыным.

Мария Вениаминовна лишь дважды бывала за рубежом, в социалистических странах – Польше и ГДР. В Лейпциге, где находится могила И.С. Баха, она, сойдя с поезда, сняла обувь и шла к этой могиле босиком.

Умерла Мария Юдина в 1970 г. Похоронена на Введенском кладбище в Москве.

Стиль Юдиной-пианистки уникален и неповторим, как и ее репертуар. Она была первым в СССР исполнителем многих произведений Альбана Берга, Пауля Хиндемита, Эрнста Кшенека, Белы Бартока, Антона Веберна, Оливье Мессиана и других. Одновременно она известна как один из лучших исполнителей произведений Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса. Исполнение ее всегда было драматичным, часто в замедленных темпах, с ораторскими интонациями. Звук, порою глубокий и мягкий, мог сменяться «стуком», если, по ее мнению, этого требовал образ. Она никогда не следовала правилам «внешней красоты».

Юдина не придерживалась устоявшихся канонов исполнения и могла произвольно менять темпы, динамику и т.п. Однако ее интерпретация, несмотря на это, бывала столь убедительной, что буквально покоряла или даже гипнотизировала слушателей. Во всем чувствовался могучий интеллект человека, знавшего литературу начиная от античности, философию, историю религий, истово верующего. Выдающаяся пианистка Мария Гринберг вспоминала, что при первом прослушивании была категорически не согласна с одной из трактовок Юдиной, но позднее ей стало казаться, что так и только так нужно играть. Д.Д. Шостакович хотел, чтобы она стала первым исполнителем его 24 прелюдий и фуг, и соглашался даже со значительными ее отклонениями от текста.

Мария Вениаминовна Юдина осталась в памяти не только музыкантов и любителей музыки, но и просто думающих людей как уникальный пример художника, полностью лишённого интереса к материальной стороне жизни, и человека абсолютно честного. Ее уважали и боялись, потому что таких качеств никому из ее современников и даже музыкантов следующих поколений встречать более не доводилось.

В советское время, несмотря на все запреты, все же вышла книга воспоминаний о Юдиной (1978), в которой составителям и авторам удалось дать достоверный портрет этой великой женщины, обойдя «спорные» вопросы. Юдина, по всей видимости, стала прототипом как минимум двух литературных героинь. В наше время продолжают исследования ее творчества и особенностей этой грандиозной личности.

ВЛАДИМИР СОФРОНИЦКИЙ

Владимир Владимирович Софроницкий (1901 – 1961) – русский пианист советского периода, имя которого и музыканты, и любители музыки произносят с особым почтением. То высокое эмоциональное напряжение, тот «нерв», которые присутствовали в его исполнении, представляются загадочными и непостижимыми до сих пор.

В истории исполнительства есть имена, которые вызывают особое отношение. XX век дал человечеству ярчайшее созвездие великих музыкантов, в том числе пианистов. Но когда мы слышим имя «Софроницкий», то возникает исключительное ощущение: он – один, таких не было и не будет. Он не вписывается ни в какие классификации и не подпадает ни под какие определения. Единственное, что всегда безошибочно прибавляют к его имени, – это эпитет «великий романтик». И есть какая-то загадка в том, что именно XX век – в целом антиромантический, в котором дефицитом стали искренность, душевный порыв, тонкость чувств, «сжигание» себя, – породил музыканта, в котором эти качества обрели высочайшее воплощение.

Имя Владимира Софроницкого прежде всего связывают – и справедливо – с музыкой Шопена и Скрябина. Исполнение Шопена в прошедшем столетии стало проблемой: на смену многочисленным «наслоениям» сентиментальности салонного типа пришло исполнение технически совершенное, в звуковом отношении безупречное, но... Нечто неуловимое ускользало от большинства даже великих исполнителей, нечто существенное в шопеновской музыке оставалось незатронутым.

Именно это, словами невыразимое, то, чему научить невозможно, было дано Софроницкому от Бога. По воспоминаниям слышавших его в концертных залах, между ним и аудиторией устанавливалась невидимая, но всеми ощущаемая связь, в которой было, вероятно, само существо музыки. Высочайшая одухотворенность, точность попадания в стиль и эмоциональный строй композитора были свойственны ему в такой степени, как никому из пианистов, – по меньшей мере, из тех, чье искусство нам доступно хотя бы в записях. Разумеется, это свойство Софроницкого ярчайшим образом проявлялось в произведениях не только Шопена, но и обожаемого им Скрябина, фортепианную музыку которого он играл практически всю; и в фантастически-непостижимом Шумане; и в философских сочинениях Листа; а также в Шуберте, Моцарте, Прокофьеве и музыке других авторов.

Слушающим Софроницкого только в записях повезло меньше, так как искусство этого утонченного и подверженного сиюминутному настроению художника в записях несколько «теряло» – так, по крайней мере, утверждают те немногие из наших современников, кому довелось слышать его «живьем». Кроме того, Софроницкий не успел сделать редкие в его время стереозаписи, да и не любил записываться в студии. И, тем не менее, даже при всех этих «минусах» его записей, их можно узнать буквально по нескольким тактам. Это особое, живое дыхание музыки; игра, полностью минующая тактовые

черты; это изысканность, хрупкость – и вместе с тем величайшая мужественность; сочетание своевольного *rubato* и неперменного соответствия духу композитора.

Наиболее точной характеристикой искусства и всего облика Софроницкого может служить простое слово: красота. Она пронизывала все: он и сам был, по словам Генриха Нейгауза, «красив, как юный Аполлон». Софроницкий явился в жестокий XX век, возможно, как напоминание о том, как может быть красив человек и создаваемое им искусство.

Владимир Владимирович Софроницкий родился в Петербурге в семье ученого-физика. В 1903 году семья переехала в Варшаву, и одаренный мальчик по совету слушавшего его А.К. Глазунова стал заниматься музыкой. Он учился у замечательных учителей: А.В. Лебедевой-Гецевич (ученицы Николая Рубинштейна) и ведущего профессора Варшавской консерватории А.К. Михаловского. Они обучили его мастерству, и он сохранил к каждому из них глубокую признательность. В 1916 году он поступил в Петербургскую (Петроградскую) консерваторию в класс Леонида Николаева, который помог его формированию как пианиста и музыканта в целом.

Но при этом Софроницкий, по большому счету, принадлежал, как бывает с величайшими, к автодидактам: музыкантом он сделал себя сам. В его высокоодаренной душе своеобразно преломились великая музыка, великая живопись (его предком был выдающийся русский художник Владимир Лукич Боровиковский) и великая поэзия (любимым поэтом был Александр Блок). Выразить сокровенное ему позволяло высочайшее, редкое среди «романтиков» мастерство. Пианизму Софроницкого было подвластно все; известные «неровности» в его исполнении (случавшиеся отмены отделений или целых концертов) были вызваны не сбоями в «технике», а душевными состояниями. Он на каждом концерте «горел» и иногда «перегорал».

Феномен Софроницкого привлек внимание уже при первых его появлениях на широкой публике. В истории не только Петроградской консерватории, но и всего отечественного фортепианного исполнительства остался его выпускной экзамен в мае 1921 года, когда он играл 1 часть фа минорного Концерта Глазунова и си минорную сонату Листа. Такие музыканты и деятели культуры, как А. Глазунов, А. Оссовский, В. Мейерхольд, П. Кончаловский уже в тот период дали высочайшую характеристику молодому артисту.

Несмотря на трудное время, в Петрограде заговорили о молодом пианисте. Романтического обаяния ему придала женитьба на дочери композитора Скрябина Елене Александровне Скрябиной, хотя этот брак существовал не очень долго.

В 1928-1930 гг. Софроницкий совершил единственную в своей жизни длительную зарубежную поездку: в Польшу и Францию. Публика – и крупнейшие музыканты (С. Прокофьев, Н. Метнер, А. Боровский, А. Глазунов), и просто слушатели – приветствовала его восторженно, сразу оценив необычайность явления русского пианиста. Можно было ожидать, что он останется на Западе, где его окружало поклонение. Но Софроницкий вернулся на роди-

ну; а в это время в СССР уже вырос «железный занавес», который немедленно опустился за великим артистом. Только один раз после этого Софроницкий покинул пределы СССР: в 1945 г. по личному распоряжению Сталина он был вызван играть на Потсдамской конференции для глав держав-победителей. Несомненно, он был среди самого лучшего, что мог продемонстрировать СССР для поддержания своего международного реноме. Однако в Потсдаме его слышали единицы – только высшее руководство стран-победительниц.

Этот факт – что Софроницкий почти не выезжал из СССР – послужил причиной того, что его имя на Западе и во второй половине XX века, и, тем более, сейчас далеко не имеет такой мировой известности, которой заслуживает. Для большинства меломанов и критиков в США и Западной Европе он остался, по-видимому, «загадочным русским», чье искусство они не имели возможности по достоинству оценить. Что потеряли западные слушатели, можно представить, только сопоставив, к примеру, шопеновские записи Софроницкого с аналогичными записями всемирно признанных «шопенистов».

Жемчужинами репертуара Софроницкого стали, помимо произведений Шопена, шумановские циклы: «Крейслериана», «Карнавал», «Симфонические этюды» (слушатели прозвали их «Софроническими»), «Танцы Давидсбюндлеров», «Бабочки», а также Фантазия, «Арабеска». Фантастичность, нервно-импульсивная возвышенность, душевное «горение», звуковая красочность шумановской музыки нашли в Софроницком редчайшего интерпретатора. Он настолько подчинял своему замыслу, что даже слышавшим его только в записях трудно было впоследствии воспринимать иную, пускай даже замечательную трактовку.

Он почти не играл на сцене чисто виртуозных сочинений Листа – большинство этюдов и рапсодий; но сочинения философские – обе сонаты и Второй Мефисто-вальс; гениальные обработки шубертовских песен – в сознании целого поколения слушателей связывались прежде всего с именем Софроницкого.

Шуберт и Скрябин; Моцарт и Прокофьев; Бетховен и Рахманинов; Бородин и Лядов... Он прихотливо выбирал близкие ему шедевры и становился воистину их соавтором. Его интерпретацию невозможно спутать ни с чьей. Редчайшая хрупкость и тонкость сочетались в ней с полным отсутствием чего-либо манерного или фальшивого; в ее основе всегда была подлинность.

Отличительным свойством репертуара и концертирования Софроницкого было то, что он никогда не играл с оркестром и в ансамблях. Немногие опыты в молодости убедили его в том, что он создан исключительно для сольного исполнительства. Его индивидуальность была настолько яркой и самобытной, а «*rubato*» настолько прихотливым и непредсказуемым, что это отменяло для него все виды ансамблевого исполнительства.

Публика боготворила Софроницкого. Он мог отменять концерты – все беспрекословно принимали волю своего кумира, надеясь на то, что в сле-

дующий раз повезет, и они станут свидетелями чуда. При возможности слушатели ходили на одну и ту же программу по два раза подряд: он всегда играл по-разному.

Среди коллег он пользовался почти мистическим авторитетом. Середина XX столетия была временем ярчайшего расцвета для российского исполнительского искусства и фортепианной педагогики: в одно время творили великие пианисты-педагоги Генрих Нейгауз, Александр Гольденвейзер, Константин Игумнов и Самуил Фейнберг; царили на сцене Лев Оборин и Мария Юдина; Григорий Гинзбург и Яков Флиер; в зенит входили великие Гилельс и Рихтер. Но Софроницкий имел особую «нишу» среди своих блистательных коллег. Все их внутреннее соперничество его не касалось совершенно; все они поклонялись ему.

Оказавшись за «железным занавесом», Владимир Владимирович сполна отведал горькую чашу бедствий, выпавших на долю его соотечественников. Он пережил страшную блокадную зиму Ленинграде: многие вспоминали его концерт в осажденном городе в декабре 1941 года. Софроницкий играл в перчатках с отрезанными кончиками для пальцев, так как в зале Театра имени Пушкина было три градуса мороза. В апреле 1942 г. его по прямому указанию Сталина вывезли из осажденного города. Пианист находился в первой степени истощения.

Еще в довоенный период Софроницкий начал преподавать в Ленинградской консерватории, в 1936 г. стал профессором. После приезда в Москву он стал профессором Московской консерватории. В его классе учился композитор **Андрей Эшпай** (как пианист), а также многие высокопрофессиональные пианисты и педагоги. Однако выдающихся пианистов из класса Софроницкого не вышло. Его тонкое искусство оказалось непередаваемым и уникальным.

В то же время к Софроницкому приходил консультироваться не его ученик, но уже признанный молодой пианист Эмиль Гилельс. В 50-е гг. Гилельс имел мировую славу и более высокие формальные почести, нежели Софроницкий, однако считал, что исполнение Софроницким произведений Скрябина настолько уникально, что любой пианист должен прислушиваться к его советам. Софроницкий был также знаком с Рихтером и ценил его необычайный талант. Из нового поколения пианистов он особо выделял Дмитрия Башкирова и Станислава Нейгауза.

После окончания войны Софроницкий не вернулся в Ленинград, оставшись в Москве, где нашел новое семейное счастье. Большой и Малый залы Московской консерватории, а также музей Скрябина стали излюбленными местами его концертов. Он мог покорять огромный зал – и в то же время неповторимой, по воспоминаниям всех счастливых очевидцев, была атмосфера его поздних концертов именно в маленькой, проникнутой особым духом аудитории музея Скрябина.

В московский период квартира Владимира Софроницкого и его второй жены Валентины Николаевны стала центром притяжения московской худо-

жественной элиты. Его друзьями были композиторы Дмитрий Шостакович (с которым Софроницкий вместе учился у Леонида Николаева) и Сергей Прокофьев, художники Петр Кончаловский и Эмиль Визель, актер Борис Ливанов и многие другие выдающиеся деятели культуры. Кроме феноменальной игры на рояле, Софроницкий славился умением составлять палиндромы – фразы-перевертыши, читаемые справа налево. Наиболее знаменитый из изобретенных им палиндромов посвящен коллеге – великому пианисту Льву Оборину: «Велик Оборин! Он и робок, и Лев».

Своеобразные отношения связывали Софроницкого с коммунистическим правительством СССР и самым Сталиным. Софроницкий не признавал официальной советской идеологии и не заискивал перед вождем. Он был единственным, кто осмеливался отказываться от приглашений играть в Кремле лично Сталину и его гостям. Сталин приглашал его часто, поскольку любил слушать его игру. Ссылаясь на нездоровье, Софроницкий оставался дома и отказывался сесть в приехавшую за ним машину. Все ждали его ареста, но вождь по каким-то одному ведомым причинам не трогал великого пианиста. Ходили слухи, что у Сталина существовал мистический страх перед двумя непокорными деятелями искусства: писателем Михаилом Булгаковым и пианистом Владимиром Софроницким. В игре Софроницкого многим чудилось нечто «неземное».

Софроницкий не любил записываться, называя записи «мои трупы». Для того чтобы сделать записи с его поздних концертов, его ученик Павел Лобанов искусно прятал микрофоны, и таким образом потомкам стали доступны многие шедевры Шопена, Шуберта, Шумана, Скрябина, Прокофьева в исполнении этого удивительного пианиста.

Владимир Софроницкий никогда не участвовал ни в каких конкурсах: его имя говорило само за себя, не нуждаясь в приставке «лауреат». Из пианистов следующих поколений такое рискнул повторить только Евгений Кисин. Скромными были и официальные звания Софроницкого: заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор. Однако по сути своего искусства, по громадной любви слушателей он был истинно народным артистом. Искусство Софроницкого обладало поразительной универсальностью: оно покоряло тонких эстетов и заставляло плакать от счастья простых людей, далеких от музыки.

Он «сгорел» в 60 лет. Его приход и уход в нашем искусстве сверкнули яркой, неземной кометой. Остались записи, а также портреты и фотографии человека совершенной, неземной красоты.

ГРИГОРИЙ ГИНЗБУРГ

Григорий Романович Гинзбург (1904 – 1961) родился в Нижнем Новгороде в семье приказчика. Когда мальчику было пять лет, родители заметили его музыкальную одаренность и привезли в Москву, где его прослушал

А.Б. Гольденвейзер, который поддержал желание мальчика учиться игре на фортепиано. Первым учителем Гинзбурга стала жена Гольденвейзера Анна Алексеевна.

Вскоре умер отец Григория, и семья осталась без средств к существованию. В этот момент А.Б. Гольденвейзер совершил поступок, который фактически предопределил появление в России еще одного великого пианиста: взял мальчика на воспитание, становясь для Гинзбурга не только учителем, но и приемным отцом.

Благодаря этому детские и юношеские годы для Григория Гинзбурга не только были обеспечены материально, но и стали настоящей художественной школой. Александр Борисович Гольденвейзер славился дружбой со многими выдающимися людьми, и Гриша Гинзбург в его доме слышал и видел С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, Н.К. Метнера, Ф.М. Блуменфельда, К.Н. Игумнова, А.Ф. Гедике и других крупных музыкантов. Вскоре после смерти Льва Толстого, к которому он был вхож, Гольденвейзер возил своего воспитанника и в Ясную Поляну.

Занималась с мальчиком по-прежнему Анна Алексеевна, но в 1916 г. Григорий поступил в Московскую консерваторию, где его профессором стал сам Гольденвейзер (консерватория тогда еще соединяла две ступени: училище и высшее учебное заведение). После окончания консерватории в 1924 г. Гинзбург некоторое время преподавал в музыкальном техникуме имени Скрябина, но вскоре стал аспирантом Гольденвейзера. Еще ранее началась его концертная деятельность.

В игре молодого Гинзбурга всех поражали качества, которые обычно считают несочетаемыми: феноменальная виртуозность и сильнейший интеллект. Виртуозность, особенно у юного музыканта, обычно сопровождается романтическими порывами, повышенной эмоциональностью, некоторыми звуковыми и темповыми преувеличениями. У Гинзбурга, который в любых темпах способен был без напряжения качественно выигрывать каждую ноту, в игре поражали логика, филигранная выделка деталей, ясность и безупречный вкус.

Его артистический дебют состоялся в 1922 году Концертом Листа Ми-бемоль мажор с оркестром Персимфанс (оркестр без дирижера, работавший в 20-е гг.). Этот труднейший концерт на многие годы стал как бы его визитной карточкой. Вскоре Гинзбург выступил в ансамбле со своим братом Яковом, который тоже стал выдающимся музыкантом и многие годы преподавал в Вильнюсе.

В 1927 г. Григорий Гинзбург в числе лучших пианистов СССР был выдвинут для участия в Первом международном конкурсе им. Шопена в Варшаве. Первую премию на этом конкурсе получил юный Лев Оборин, что на фоне слухов о «гибели культуры в СССР» стало мировой сенсацией. Сложно было ожидать, что еще одному советскому пианисту дадут премию, однако именно это и произошло. Четвертая премия Григория Гинзбурга была получена им по праву и свидетельствовала, что успех Оборина – не случайное

достижение «одиночки», и российская-советская пианистическая школа находится на высочайшем уровне. Многие отмечали, что если бы не опасения прослыть «просоветскими», члены жюри удостоили бы Гинзбурга не четвертой, а второй премии, сразу вслед за Обориным.

Знаменитый польский писатель Ярослав Ивашкевич писал: «Самым светлым и значительным пианистом показал себя Гинзбург. В своем концерте он продемонстрировал несравненное чувство меры и замечательную драматическую выразительность, а его технические возможности превышают все, что мы до сих пор слышали у молодых пианистов» [23. С. 71].

Весной того же 1927 года Григорий Гинзбург совершил триумфальное турне по Польше. В его программе, кроме произведений Шопена, значились сочинения Листа, миниатюры Рамо в обработке Годовского, этюды Скрябина, Первый концерт Чайковского и Третья соната Прокофьева. Молодой артист получал множество заманчивых предложений, в том числе о переезде в США. Но он стремился в Москву к своему учителю, заканчивать аспирантуру, и вернулся в СССР.

Начался период активного концертирования Гинзбурга, гастрольные поездки по стране. Его блистательная, в те годы почти не знавшая равных виртуозность искала себе применения, что вылилось в некоторое увлечение сверхтрудными транскрипциями. Однако игру Гинзбурга отличал такой безупречный вкус, в ней настолько отсутствовали какие-либо излишества – звуковые, фактурные и т.п., что никто не упрекал молодого артиста. Сам он объяснял это увлечение стремлением сделать концерты фортепианной музыки более демократичными, привлечь на них как можно больше слушателей, многие из которых только в советское время получили возможность ходить на концерты классики. Особое впечатление в его исполнении на всех производила листовская транскрипция «Дон Жуан» на темы Моцарта. Впоследствии Генрих Нейгауз с юмором писал в своей книге о том, что труднейшее, почти неисполнимое место со скачками в этом произведении абсолютно чисто исполняют только пианола и Григорий Романович Гинзбург.

Разумеется, расширялся репертуар молодого виртуоза и в иных направлениях. Он исполняет Вариации на тему Паганини Брамса, Сонатину Равеля, Венский карнавал Шумана, только что написанные произведения молодого Кабалевского. Постепенно в его репертуар входит все больше произведений Баха (в основном, в транскрипциях Годовского) и сонаты Бетховена. При этом Гинзбург продолжает играть своего любимого Моцарта, а также коронный репертуар: сочинения Шопена и Листа.

Помимо концертов в Москве и Ленинграде, Гинзбург постоянно бывал на Украине, в Закавказье, Средней Азии, в Поволжье, на Урале, в Сибири. Его партнерами в симфонических концертах становятся крупнейшие дирижеры, советские и приглашавшиеся в то время зарубежные: Александр Орлов, Лев Штейнберг, Фриц Штидри, Георг Себастьян, Эуген Сенкар.

В исполнении музыки Шопена Гинзбурга часто противопоставляли другому великому исполнителю этих произведений: Владимиру Софрониц-

кому. Все слушавшие отмечали, что Софроницкий и Гинзбург были своеобразными антиподами: если у Софроницкого надо всем довлели порыв, страсть, вдохновение, то у Гинзбурга все было продумано до мельчайших подробностей. Но при этом интерпретация Гинзбурга, филигранно-точная, была по-своему убедительна, покоряла слушателей особым очарованием, своей как бы графической точностью.

В 1936 году Григорий Гинзбург в составе группы советских музыкантов, в которую входили также певицы Валерия Барсова, Мария Максакова и скрипач Давид Ойстрах, совершил редкую в те времена гастрольную зарубежную поездку: в Польшу, страны Прибалтики и Швецию. Гастроли тогда еще не умели организовывать, и музыкантам приходилось порой терпеть лишения, не считая первоначально холодного приема слушателей. Однако уже после первого концерта в каждой стране холодность сменялась восторгом и приглашениями приезжать еще. Гинзбург сыграл 10 концертов в течение 12 дней – невероятно напряженный график, учитывая еще и постоянные переезды. Примерно в то же время в Польшу приезжали с концертами такие признанные мастера, как Альфред Корто, Робер Казадезюс, Иосиф Гофман и даже сам Рахманинов. Напрашивались сравнения; и к удивлению самого Гинзбурга, по реакции публики и отзывам критиков он понял, что эти высочайшие сравнения он с честью выдержал.

Так же блестяще прошли выступления советских музыкантов в Латвии, а затем и в Швеции, о чем писала Александра Коллонтай, отмечая удивительный талант Гинзбурга и Ойстраха.

Пятилетие перед войной знаменовалось для Гинзбурга расширением репертуара и углублением трактовок. Ему удавалось соединять свою великолепную виртуозность, высокое качество отделки исполняемых произведений и глубину интерпретации. Это был музыкант-мыслитель с совершенным мастерством.

Помимо сольных программ, Гинзбург играл в этот период и в ансамблях: с братом Яковом, Генрихом Нейгаузом и Львом Обориным. В это же время Гинзбург уже успешно преподавал в Московской консерватории, где быстро получил звание доцента, а затем и профессора. Лауреатом Всесоюзного конкурса стала его ученица Мария Поллак.

Когда началась Великая отечественная война, Гинзбург, как и Гилельс, Ойстрах и другие крупнейшие музыканты, вступил в ополчение. Однако распоряжением сверху их вернули, и началась особая концертная деятельность: поездки в действующую армию, выступления перед ранеными и радиоконцерты. Активная деятельность в годы войны, к сожалению, сказалась на здоровье музыканта.

В послевоенный период Григорий Гинзбург выступает в полосу артистического и педагогического расцвета. Он дает до ста концертов в год, что считается предельной нагрузкой для музыканта. Растет его репертуар, в нем все больше появляется русской классики. Помимо произведений Чайковского, Гинзбург обращается к музыке Аренского и Антона Рубинштейна, чьи

произведения оказались незаслуженно отодвинутыми на второй план. Его исполнение Четвертого фортепианного концерта Рубинштейна, оставшееся в записи, считается эталонным. Эта запись (дирижер А. Шерешевский) стала одной из первых советских пластинок, облетевших весь мир, и получила великолепные отзывы, в частности, в США. Возродил Гинзбург и Фантазию на темы Рябянина прекрасного русского композитора Антона Степановича Аренского. Именно после блестящего ее исполнения Гинзбургом в 1951 г. это сочинение стало вновь активно включаться в концертный и педагогический репертуар.

Гинзбург также впервые в СССР исполнил фортепианный концерт Дворжака, играл много новых произведений, только что написанных советскими композиторами: Мясковским, Раковым, Каппом, продолжает играть сочинения Прокофьева и Кабалевского. В поздний период творчества Гинзбург обратился к Прелюдиям и фугам Шостаковича.

В это время рос также интерес Гинзбурга к камерно-ансамблевому музицированию. Он сотрудничал с тогда еще молодым скрипачом Леонидом Коганом, много играл с замечательным гитаристом А. Ивановым-Крамским, выступал в фортепианных дуэтах со своим учителем А.Б. Гольденвейзером, а также с Яковом Флиером.

Все это время Григорий Гинзбург вел фортепианный класс в Московской консерватории. Не ограничиваясь этим, он консультировал открывшуюся Горьковскую консерваторию, возглавлял научное студенческое общество Московской консерватории, участвовал в работе по организации в послевоенные годы производства высококачественных концертных роялей, а также пианино для массового потребителя.

Авторитет Гинзбурга среди учеников был огромен. Из его класса вышли такие известные пианисты и педагоги, как **Сергей Доренский**, **Глеб Аксельрод**, **Алексей Скавронский**, **Игорь Чернышев**, у него получили пианистическую подготовку музыковеды **А. Николаев** и **Р. Глезер**, органист **Л. Дигрис**, дирижер **А. Шерешевский** и мн. др.

Григорий Романович увлекался теорией «умственной техники», состоящей в необходимости мысленного представления той или иной технической трудности. Родоначальники этой теории, среди которых был великий пианист, ученик Антона Рубинштейна Иосиф Гофман, утверждали, что, поскольку любым движением руководит мозг, то следует выработать в себе умение наиболее совершенным образом представить произведение или его эпизод в уме – и руки повторят представленное. Гинзбург демонстрировал такое умение на себе: он мог в гастрольной поездке прямо с поезда или самолета приехать в концертный зал и, не разыгрываясь, технически совершенно исполнить программу – вследствие того, что во время самой поездки или полета, сконцентрировавшись, представлял программу в уме.

Позднейшие исследования дали понимание того, что такая работа приносит отличный результат только в том случае, когда человек уже является мастером своего дела. Применительно к молодым исполнителям, еще не вы-

работавшим «реальную» технику, умозрительные тренировки такого типа не дают столь ошеломляющего результата. Однако польза таких занятий совершенно очевидна.

Исполнение самого Григория Гинзбурга, особенно в зрелый период, поражало синтезом точнейшего, выверенного на основе научного подхода мастерства – и лирики, романтичности, естественности. Совершенство его исполнения слышалось не только в феноменальной виртуозности, но и во всех прочих элементах, во всем том как было сделано произведение. И при этом – ничего похожего на сухость никогда не было свойственно исполнению Гинзбурга, в его игре неизменно присутствовал синтез эмоционального и рационального.

Это синтез определил и его педагогические успехи. Не каждому даже великому пианисту удалось в своих учениках и учениках учеников определить будущее пианистической школы огромной страны так, как это удалось Гинзбургу.

Григорий Романович ушел из жизни рано, в 57 лет. Еще жив был его престарелый учитель и приемный отец Александр Борисович Гольденвейзер, когда стало известно, что положение Гинзбурга безнадежно. Потрясенный этим, Гольденвейзер заболел, и в несколько дней «Старика», как его уважительно называли в Московской консерватории, не стало. Григорий Гинзбург пережил его всего на 10 дней. Они ушли вместе, невероятно много сделав для русской исполнительской школы.

ЛЕВ ОБОРИН

Лев Оборин родился 11 сентября 1907 г. в Москве в семье инженера-железнодорожника. В XIX – начале XX веков эта профессия была чрезвычайно почетной, а ее носители обладали солидной общекультурной, а порой и музыкальной подготовкой. Так было и в семье Обориных: Николай Николаевич пел и играл на фортепиано, меломанкой и пианисткой была и мать маленького Левы.

Первой учительницей Льва Оборина стала Елена Фабиановна Гнесина, ученица Василия Ильича Сафонова, пианистка, педагог и общественный деятель, одна из основателей учебных заведений, ныне носящих имя Гнесиных. Елена Фабиановна заложила в одаренном мальчике ту основу, которая позволила ему чрезвычайно рано сформироваться как пианисту-виртуозу и самобытному художнику.

Окончив музыкальное училище Гнесиных, где он занимался также композицией у А.Т. Гречанинова, Лев Оборин поступил в Московскую консерваторию. Там будущий лауреат учился тоже по двум специальностям: фортепиано и композиции. Его педагогами стали Константин Николаевич Игумнов и Николай Яковлевич Мясковский. И, хотя Льву Оборину суждено было стать все-таки прежде всего пианистом, композиторская школа не про-

шла даром, обеспечив то, что называют «умной игрой», особое слышание полифонии, прекрасное чувство формы. Все это оказалось неоценимым подспорьем для основного дара Оборина: исполнительского. Вот собственные слова Оборина о сочетании в его деятельности этих двух форм творчества:

«Жизнь сложилась таким образом, что мне в итоге довелось стать артистом и педагогом, а не композитором. Однако воскрешая сейчас в памяти молодые годы, я нередко задумываюсь, насколько же благотворны и полезны для меня были тогда эти попытки сочинять. Дело не только в том, что “экспериментируя” за клавиатурой, я углублял свои представления о выразительных свойствах фортепиано, а самостоятельно создавая и упражняясь с различными фактурными комбинациями — прогрессировал и как пианист. ...Когда, отложив в сторону собственные рукописи, я брался за чужую музыку, за произведения других авторов, мне становились как-то значительно яснее форма и строение этих произведений, их внутренняя структура и сама организация звукового материала. Иными словами, опыт композитора (пусть небольшой, но все же опыт), непосредственное знакомство с “тайниками” творческой лаборатории создания музыки оказывали мне, исполнителю, неоценимые услуги» [78. С. 74].

На Оборина, по его словам, произвела впечатление встреча с Горьким, состоявшаяся в начале 30-х гг., где писатель, послушав игру пианиста, посоветовал ему не оставлять композиторского творчества.

Но до этого Оборина ждал величайший триумф в его жизни – и не только его, настолько важно было для всей страны и всей русской исполнительской школы то, что он совершил в 1927 году.

В конце 1926 года в СССР пришел проспект готовящегося Первого международного конкурса пианистов имени Шопена, который должен был состояться в Варшаве. В период после Первой мировой войны конкурсов музыкантов-исполнителей еще не проводилось. Отношения практически со всеми государствами у СССР были плохие, в том числе с не так давно отделившейся Польшей. И, главное, едва ли не весь мир был убежден, что в результате революции и гражданской войны в СССР погибла культура и, конечно, такая хрупкая ее часть, как классическое музыкальное исполнительство.

Для советских пианистов важно было не только принять участие в этом конкурсе, но и победить в нем. Однако этому препятствовали сжатые сроки: фактически Лев Оборин и его учитель, профессор Игумнов получили точную программу конкурса всего лишь за три недели до выступления. Казалось, что готовиться не имеет смысла.

Лев Оборин до того с блеском окончил консерваторию, и имя его было выгравировано на «золотой» доске в фойе Малого зала – как дань знаменитой традиции. Поэтому к молодому аспиранту было приковано внимание, и его прослушивали, чтобы определить возможность подготовки к Шопеновскому конкурсу. Игумнов сомневался, так как в готовом репертуаре его питомца имелось лишь менее половины произведений, требуемых для участия в кон-

курсе. Однако еще один знаменитый музыкант – музыковед Болеслав Яворский напутствовал Оборина, считая, что он все сможет сделать.

Вместе с Обориным в Варшаву отправились еще трое советских музыкантов: Григорий Гинзбург, Юрий Брюшков, учившийся тоже в аспирантуре у Игумнова, и юный Дмитрий Шостакович – ученик Леонида Николаева. Все они выступили удачно, но девятнадцатилетний Оборин превзошел всех. Он не просто получил первую премию, он открыл слушавшим его музыкантам и любителям музыки «нового» Шопена.

К 1927 году, когда музыка польского гения волновала умы и души уже примерно столетие, сложилась масса традиций ее исполнения, и все они в определенном смысле заходили в тупик. Шопен очень часто звучал салонно и меланхолично – это противоречило эстетике нового, нарождающегося XX века, и наиболее проницательные слушатели еще с начала столетия это почувствовали. Вычурные исполнения никого не радовали, в них чувствовался дурной вкус, противоречащий самой шопеновской красоте. Подчеркивание героического начала, тоже присутствующего в этой музыке, часто приводило к грубости и упрощенности. Возникло нечто вроде «кризиса Шопена» у пианистов XX столетия.

На этом фоне исполнение юного Оборина потрясло какой-то новой, и в то же время совершенно шопеновской прелестью. Оборин ничего не изобретал, играя удивительно просто – и при том искренне, тонко, проникновенно. Все отметили, что его игра отличалась теплом, обаянием и свежестью чувств – качествами, в целом присущими игумновской школе и нашедшими расцвет в творчестве Льва Оборина.

Успеха добились и другие советские участники: Григорий Гинзбург был удостоен четвертой премии, Дмитрий Шостакович и Юрий Брюшков получили дипломы. Крупнейший из польских композиторов XX столетия Кароль Шимановский сказал о выступлении советских пианистов: «Это нельзя назвать успехом, даже не фурором. То было сплошное победное шествие, триумф!» Об исполнении Оборина Шимановский произнес слова, которые обошли газеты многих стран мира: «Феномен! Ему не грешно поклониться, ибо он творит Красоту» [78. С. 76].

По возвращении из Варшавы Лев Оборин начал интенсивную концертную деятельность. На какое-то время он стал самым знаменитым музыкантом страны: ведь эта победа была первой. Широка оказалась география его гастрольных поездок по огромной стране, которая в те далекие годы лишь начинала знакомиться с таким явлением, как концерт гастролера не в одних столицах, а во многих городах.

Исполнительской манере Оборина были свойственны, кроме совершенного мастерства и теплого звука, такие качества, как обаяние, непосредственность чувств и как будто исходящий от него свет. Это отмечали многие – даже в рецензиях. Слово «сияние» применил, характеризуя игру Оборина, великий тенор Иван Козловский.

Еще одно качество исполнительского облика Льва Николаевича – простота. Ему были свойственны ясность, цельность, внутренняя гармония. Такие свойства исполнения всегда отражают свойства натуры. Все вспоминавшие Льва Оборина неизменно отмечали его удивительную доброту, гармоничность, естественность поведения. Это же слышалось и в его интерпретациях.

Со временем в его репертуаре все большее место стали занимать произведения русских композиторов. Одной из игумновских традиций было чудесное исполнение «Времен года» Чайковского, которые Константин Николаевич замечательно, искренне и просто играл сам. Эту традицию продолжил и Лев Оборин, дополнив «Времена года» такими сочинениями, как пьеса «Думка», а также Первым фортепианным концертом. Исполнял он и сочинения Рахманинова – «Музыкальные моменты», «Этюды-картины», Второй и Третий фортепианные концерты, а также играл менее известные произведения русской музыки: «Маленькую сюиту» Бородина, Вариации на тему Глинки Лядова и другие.

В годы войны Оборин регулярно выступал на радио, сочетая все это с преподавательской деятельностью в Московской консерватории, которую он вел с 1928 года.

В 1953 г. был образован уникальный камерный ансамбль: Лев Оборин – Давид Ойстрах. Позднее к ним присоединился великий виолончелист Святослав Кнушевицкий, и трио «Оборин – Ойстрах – Кнушевицкий» триумфально выступало в СССР и за рубежом, в том числе в 1962 г. в Париже, а также сделало эталонные записи. Кроме Франции, Лев Николаевич побывал с гастрольями в Японии (первым из отечественных пианистов) и ряде других стран.

Первым педагогическим опытом Оборина было преподавание камерного ансамбля. Но начиная с 1931 года он вел в Московской консерватории уже собственный класс по специальности (с 1935 г. – профессор). Он воспитал более 100 учеников, среди которых много выдающихся музыкантов.

Много концертируя и гастролируя, Лев Николаевич не всегда мог регулярно заниматься со своими студентами. Тем ценнее был для них, по воспоминаниям многих, каждый урок и даже каждое слово Учителя. Оборин пользовался непререкаемым музыкантским и человеческим авторитетом в консерватории. К урокам профессора Оборина студенты готовились особенно тщательно, не желая его ничем огорчить. Играть перед ним было не менее ответственно, чем выступать в любом зале перед публикой. С одной стороны, это делало нелегкой саму учебу, но с другой – во многом избавляло от эстрадного волнения на концертах и экзаменах: бояться было нечего, если их уже слышал главный человек – их профессор.

По воспоминаниям учеников, Лев Николаевич не отличался многословием – и вообще, и на уроках, работая над произведениями. Он произносил только самое нужное, но это оказывалось чрезвычайно ценным для ученика. Бывают педагоги, которые буквально сыплют сравнениями, ассоциациями,

цитируют поэзию и прозу – а ученик не всегда понимает, какое это имеет отношение к играемому. У Оборина, при отсутствии чего-либо лишнего, любая ассоциация направляла в нужное русло. Чрезвычайно точный и даже строгий в выражениях, Лев Николаевич говорил только то, что относилось к делу.

Важной особенностью его педагогического почерка считают непреходящую практическую ориентированность педагогических действий. Зачастую педагог говорит много, красиво и верно – но понять, что конкретно из этого следует, и как воплощать желаемое, ученик не может, отвлеченные речи этому не помогают. Оборин всегда связывал педагогические указания с непосредственным исполнительским действием. Как бы ни были высоки материи рассуждений об искусстве, в результате студент непременно получал помощь в самых простых и ясных действиях: каково должно быть положение рук, пальцев, корпуса и т.п. для того чтобы выразить необходимое, достигнуть соответствия образу исполняемого. Оборин не считал недостойными мелочами аппликатурные указания, помощь в нахождении необходимых тактильных ощущений, педализации. Все это не очень «высокие материи» для консерваторского уровня – но с помощью такого подхода Оборин добивался быстрого прогресса своих учеников.

Чаще бывает так, что «мелочи» профессор оставляет на доработку своему ассистенту. Но существует огромная разница: получают студенты конкретные указания от ассистента, или же они исходят от артиста, имеющего громадный и разнообразный исполнительский опыт. Это опыт Лев Николаевич передавал и в отношении сценического самочувствия. Он подсказывал, как готовить инструмент; как играть пьесу с расчетом на ее звучание не в классе, а в большом зале. «Оратор, выступающий с трибуны, будет говорить иначе, нежели с глазу на глаз с собеседником, – говорил он. – То же – и пианист-концертант, играющий на публике. Слышать его должен весь зал, а не только первые ряды партера» [78. С. 80].

Очень ценили ученики Оборина и его деликатность в непростое время перед выступлением, когда играющим обычно овладевает неприятное состояние эстрадного волнения. Лев Николаевич не требовал в этот момент от учеников решения никаких задач, а просто по-доброму поддерживал – и это оказывалось ценнее всего.

Сильным педагогическим средством был показ Оборина. Он умел сочетать высочайший уровень исполнения, демонстрируемого студентам, с деликатностью – его показ не ошеломлял, не пугал, как это нередко случается с игрой больших артистов неопытным студентам. По всеобщему признанию, после показа Оборина ученикам всегда хотелось не «закрыть инструмент и никогда не прикасаться к нему», как порой говаривали ученики Антона Рубинштейна, а играть все больше и лучше.

Он также учил студентов тщательнейшему анализу нотного текста, следуя в этом традициям своего профессора Игумнова и вообще русской пианистической школы. «Музыка, изображенная знаками на нотной бумаге, – спящая красавица, ее еще надо расколдовать», – говорил он [там же].

Несмотря на то, что Льва Оборина относят к игумновской школе, сейчас можно уверенно говорить о существовании оборинской школы, или оборинской ветви школы Игумнова. Его ученики и ученики учеников преподавали и преподают в сотнях различных учебных заведений в России и других странах, выступают на лучших концертных сценах мира. Всех их отличают безупречный вкус и нежелание следовать некоей преходящей моде; великолепное, мягкое и богатое красками звучание рояля; точное воспроизведение указаний автора и следование его стилю, высокое мастерство и техническое совершенство.

Высокий авторитет Оборина был признан всей музыкальной элитой: с 1962 г. он возглавлял совет профессоров Московской консерватории. Он также писал статьи, в которых делился своим уникальным опытом. Не имея времени для того чтобы полностью посвятить себя композиции, Оборин, тем не менее, является автором ряда сочинений.

Больное сердце не позволило этому великому пианисту активнее гастролировать по миру в послесталинский период, когда выезжать стало легче. Не все он успел сыграть и не всем хотевшим учиться у него – помочь стать музыкантами. Его безвременный уход в 1974 г. тяжело переживался всеми музыкантами страны. В наше время Лев Оборин представляется легендой – первый лауреат, великий исполнитель, внимательный, чуткий педагог и добрый, порядочный человек.

МАРИЯ ГРИНБЕРГ

Мария Израилевна Гринберг (1908 – 1978) – выдающаяся советская пианистка и педагог. Она родилась в Одессе в бедной, но интеллигентной еврейской семье. Отсутствие средств не позволяло родителям Марии купить рояль до тех пор, пока ей не исполнилось 10 лет, и одаренная девочка до этого возраста систематически не занималась.

Обретя инструмент, Муся, как ее называли, стала ученицей известного одесского педагога Давида Айзберга, но при этом брала уроки еще у двух видных музыкантов: композитора, профессора Одесской консерватории Николая Вилинского – по композиции, и у совсем еще молодой в ту пору Берты Рейнгальд, которая впоследствии прославилась на весь мир как воспитатель Эмиля Гилельса, – по фортепиано.

В 1926 г. Мария Гринберг поступила в Московскую консерваторию. Вот как описывал первое ее появление на московской сцене Генрих Нейгауз: «Вспоминаю вступительные экзамены в Московскую консерваторию в 1926 году. Среди множества игравших, талантливых, одаренных молодых пианистов, сразу выделилась и запомнилась черноволосая девушка лет семнадцати-восемнадцати, в игре которой почувствовалось дыхание большого искусства – соединение мысли, чувства, красоты и законченности отделки. Словом, то, что мы называем талантом» [40. С. 17-18]. Мария Гринберг была зачислена в класс

знаменитого российского музыканта, пианиста, композитора и дирижера Феликса Blumenфельда. С Генрихом Нейгаузом она тоже сохраняла творческие контакты до конца его жизни.

На первом же уроке Blumenфельд дал первокурснице задание несслыханной трудности: выучить все четыре Баллады Шопена! Задание было выполнено, и уже через две недели Мария блестяще играла их на уроке. «Если бы Феликс Михайлович не угадал мгновенно большого дарования, он не задал бы ей такую “огромную порцию”, и вряд ли бы кто-нибудь выполнил это задание за две недели», – писал впоследствии Генрих Нейгауз [40. С. 18].

После смерти Ф.М. Blumenфельда Мария Гринберг продолжила занятия у другого великого педагога-пианиста – Константина Игумнова. Под его руководством она подготовилась к первому Всесоюзному конкурсу музыкантов-исполнителей в 1933 г. Тот конкурс выиграл Эмиль Гилельс, затмив всех прочих участников. Однако на Втором конкурсе, состоявшемся в 1935 г., Мария Гринберг выступила очень успешно и получила вторую премию (первой был удостоен Яков Флиер).

Мария Гринберг также считала себя в какой-то мере ученицей Марии Юдиной, так как много общалась с этой замечательной пианисткой. Подобно Юдиной, Гринберг имела широкие интересы и никогда не ограничивалась только сферой музыки. Она прекрасно знала поэзию, увлекалась биологией и даже читала книги о механизмах деятельности мозга, в то время редкие. Интеллектуальная наполненность не могла не сказаться на ее трактовках музыкальных произведений, которые уже в первый период творчества Гринберг поражали зрелостью и глубиной.

Таким образом, Гринберг почерпнула знания сразу у нескольких крупных музыкантов, но при этом не была ни для кого из них ученицей в полном смысле этого слова. Она перенимала у выдающихся мастеров нужное ей, сохраняя при этом творческую самостоятельность. Поэтому ее имя трудно связать с какой-то одной школой.

С середины 1930-х гг. пианистка стала выступать на больших сценах и удостаиваться высоких похвал в рецензиях. Особенно отмечал ее исполнение выдающийся теоретик фортепианной игры, основатель кафедры теории и истории пианизма в Московской консерватории Григорий Коган. На слушателей производило неизгладимое впечатление как совершенство игры Марии Гринберг, так и сочетание выдающегося интеллекта с горячей эмоциональностью. Ее исполнение, по воспоминаниям многих, имело «графические» очертания: все точно, лаконично – и при этом умно и страстно.

В молодости, как и все большие виртуозы, Мария Гринберг отдала дань блестящим пьесам высшей пианистической трудности. Но даже уже в этот период программы ее в целом отличались серьезностью. Основой ее репертуара стали сочинения Баха, Моцарта, Бетховена, Брамса, Шуберта, Шумана. Рассказывали о невероятной скорости, с которой она выучивала новые сочинения.

В 1937 году Мария Гринберг прошла отбор для участия в Третьем международном конкурсе имени Шопена, что означало, что она вошла в элиту советских пианистов. Однако на конкурс она не поехала, так как ждала ребенка. Именно события, связанные с семьей, принесли пианистке страшные испытания.

В том же 1937 году, который в восприятии наших соотечественников связывается отнюдь не только с музыкальными конкурсами, был арестован и вскоре казнен муж Марии Гринберг – польский поэт-коммунист Станислав Станде. Такая же участь в том страшном году постигла и отца пианистки, только за то, что он преподавал иврит. Чудом избежав ареста как «член семьи изменника родины», оставшись с двухмесячным ребенком, Мария Гринберг была уволена отовсюду и практически лишена возможности концерттировать. Пианистка высшего мирового класса вынуждена была братья за любую работу, вплоть до того, что исполняла роль ударника в оркестре, служила концертмейстером.

Во время войны Мария Гринберг была эвакуирована в Свердловск и, несмотря на понятные трудности (которые, однако, уже были общими), стала понемногу возвращаться к концертной деятельности. Ей предоставляли возможность иногда давать концерты, позднее стали приглашать на радио. Мобилизовав всю свою незаурядную волю, пианистка выстояла перед трудностями и обрела ту глубину в своем искусстве, которая приходит лишь к редким даже из самых одаренных людей.

Вернувшись в Москву, Мария Гринберг не прерывала концертной деятельности, хотя на большую сцену ее все еще не выпускали. Но она давала бесплатные концерты для друзей, порой для одного-двух человек... И сохранила блестящую пианистическую форму.

С началом «оттепели» положение пианистки постепенно стало улучшаться. Возобновилась концертная деятельность на московских сценах, появились гастрольные поездки. На первый концерт Марии Гринберг в каком-либо городе обычно приходило немного людей, так как никто не знал ее имени. Но уже на второй билетов бывало не достать: по городам мгновенно разлеталась молва о феноменальной пианистке. Когда знакомые в Москве умоляли ее о билете на концерт, Мария Гринберг удивлялась: «Если бы вы знали, как еще недавно было совсем легко меня услышать! Я сама искала слушателей...» [40. С. 11].

Едва появляясь на любой сцене, Мария Гринберг неизменно приковывала внимание и сразу как бы гипнотизировала слушателей, еще не сыграв ни звука. Это – свойство очень крупных личностей. Ее интерпретации отличались высоким эмоциональным напряжением, художественной убедительностью, мастерским воплощением. В среднем возрасте она тяготела к романтическому стилю, несколько романтизируя даже произведения особенно любимого ею Бетховена. Но позднее ее исполнению стали более свойственны классическая строгость и скупость средств. Репертуар ее непрерывно увели-

чивался во всех отношениях: росло количество играемых ею произведений и обновлялись собственные интерпретации.

Особая страница творчества Марии Гринберг – ее педагогика. Особая она во всех смыслах: и по ценности и результативности, и потому, что разворачивалась в особых условиях. Выдающуюся пианистку никуда не принимали преподавать, она не работала официально ни в одном учебном заведении, исключая последние менее чем два десятилетия. С 1959 года Гринберг преподавала в Гнесинском институте, и только в 1970 г., в возрасте 62 лет она стала профессором.

Однако фактически преподавать она начала значительно раньше. Молодые (а порой и не только молодые) пианисты, понимая, какого высочайшего класса это музыкант, постоянно стремились консультироваться и брать у нее уроки. Еще в Свердловске, в эвакуации она слушала юного Наума Штаркмана, и к ней же он обратился в 1948 г. после смерти своего профессора Константина Игумнова. Ко всем конкурсам – Шопеновскому (5 премия), Лиссабонскому (1 премия) и имени Чайковского в 1958 г. (3 премия) Штаркмана подготовила Мария Гринберг.

Похожее читаем в автобиографической книге Алексея Скавронского, а также в воспоминаниях о новосибирских профессорах И. Слониме и З. Тамаркиной. Все, кто встречался с Марией Гринберг и имел возможность проконсультироваться у нее, старались это делать и чрезвычайно ценили эти уроки. Она преподавала в Москве, Свердловске, при поездках в Ленинград и даже в курортных городах, где иногда бывала летом. Так или иначе, считают себя ее учениками, кроме названных, Сергей Доренский, Рудольф Керер, Анна Клас, Бруно Лукк, Дмитрий Паперно и многие другие. Причем среди перечисленных – ученики именитых профессоров. Эти профессора прекрасно знали, что некоторые их ученики ходят заниматься и к Марии Гринберг, и нисколько не возражали. Скрывались эти занятия только от взора властей: сама Мария Израилевна и ее ученики называли происходящее «подпольной аспирантурой».

В результате Мария Гринберг, несомненно, оказала сильнейшее влияние на развитие отечественной исполнительской школы, хотя формально и не могла дать этой «ветви» свое имя.

Только в возрасте 50 лет Мария Гринберг начала выезжать за границу. Европа, изумленная появлением уже немолодой и доселе неизвестной никому пианистки высочайшего класса и неординарного таланта, аплодировала стоя. Гринберг концертировала, в основном, по странам Восточной Европы (социалистическим), но исключением стала Голландия, где Гринберг бывала не раз и где страстно ее полюбили.

Особо следует сказать об исполнении Марией Гринберг произведений композиторов XX века. Начав свой творческий путь с классики, Гринберг пришла к убеждению, что исполнение новых, недавно созданных произведений позволяет и на классику взглянуть по-новому, понять ее более глубоко. Еще в 30-е гг. она играла сонаты Прокофьева. К высшим достижениям при-

надлежит ее исполнение сюиты из «Ромео и Джульетты». Одной из первых Гринберг стала играть написанные в 1950 г. Прелюдии и фуги Шостаковича. Любимейшим зарубежным композитором XX века стал для нее Барток.

Все слушавшие ее отмечали, помимо ошеломляющей техники и глубины замысла, композиторское начало в ее игре. Исполняя музыку современных ей композиторов, она как будто вместе с ними заново творила ее.

Вот что писал о творчестве зрелой Марии Гринберг Генрих Нейгауз: «Я люблю в ее исполнительском творчестве неизменно присущую ей ясность мысли, настоящее проникновение в смысл музыки, непогрешимый вкус..., гармоничность музыкальных образов, хорошее чувство формы, красивый обаятельный звук не как самоцель, а как главное средство выражения, законченную технику. ...»

Отмечу также в ее игре серьезность, благородную собранность мыслей и чувств, предохраняющую ее от всяких “заскоков”, оригинальничанья, от эмоциональных “протуберанцев” и преувеличений» [40. С. 18].

Еще одно свойство, неизменно отмечавшееся всеми в исполнении Марии Гринберг, – высокая, благородная простота. Та простота, которая доступна лишь единицам – самым талантливым и мудрым.

Последние десятилетия творчества Марии Гринберг если не в полной мере дали ей раскрыть свой талант, то все же отличались насыщенностью и плодотворностью. Она объездила с гастрольями многие города СССР, выступала по радио и стала, наконец, широко известной пианисткой. Играла со многими выдающимися дирижерами, такими, как К. Элиасберг, К. Зандерлинг, Г. Абендрот. Незабываемым осталось для всех ее исполнение Третьего концерта Бетховена. Уже на склоне лет она исполнила фортепианный концерт молодого ленинградского композитора Б. Тищенко. Свои Вариации для фортепиано посвятил ей опальный композитор Локшин, и она стала их первой исполнительницей.

Выступала Мария Гринберг и в ансамблях. Многим запомнился ее дуэт с певцом Сергеем Яковенко, а также совместное исполнение Баха с выдающимся виолончелистом Даниилом Шафраном.

Выступавшая уже в разгар эры звукозаписи, Мария Гринберг не часто удавалась возможности записать пластинку. Тем ценнее сделанная ею уникальная запись 32 сонат Бетховена: она записала этот громадный цикл первой из отечественных пианистов. Запись эта и поныне считается одной из эталонных записей бетховенских сонат на общемировом уровне.

Осталось также много записей на пленку, сделанных в студиях, но не изданных в виде пластинок. Из уважения к Марии Гринберг и почтения к ее творчеству записи эти уже в наше время оцифровывают и издаются японские фирмы Denon и Triton. Занимается оцифровкой и изданием всех записей Марии Гринберг также фирма Vista Vera.

Имеется также немало обработок, сделанных Марией Гринберг, и просто нот с ее исполнительскими пометками. Сейчас идет процесс постепенной расшифровки и опубликования этого ценного материала.

Несмотря на широкую известность, которую Мария Гринберг получила в последний период жизни, она оставалась, по воспоминаниям знавших ее, скромнейшим человеком. Привыкнув к жизненным трудностям, была предельно аскетична в быту. Никогда не демонстрировала никому своего интеллектуального превосходства, хотя имела бы на это право. Обладала отменным чувством юмора. Так, когда советские официальные круги объявили Израиль агрессором, Мария Гринберг попросила друзей называть ее «Мария Агрессоровна».

Она отличалась редкой прямоотой, которая снискала ей немало недоброжелателей в жизни. Но и друзья, сумевшие оценить ее незаурядную и чистую натуру, были у нее верные. Один из почитателей Марии Гринберг, Айзик Ингер, еще при ее жизни делал радиопередачи о пианистке, после ее ухода из жизни написал большой очерк «Пианистка Мария Гринберг», а также приложил все усилия для того чтобы собрать книгу воспоминаний о ней. Он же способствовал изданию ее записей.

Вышедшая в 1987 г. книга «Мария Гринберг. Статьи. Воспоминания. Материалы» содержит множество интересной информации – прижизненные статьи коллег, воспоминания учеников и многих выдающихся музыкантов – о пианистке, которая стала легендой еще при жизни, и роль наследия которой постоянно возрастает сейчас.

ЯКОВ ФЛИЕР

Яков Владимирович Флиер родился 21 октября 1912 года в Орехове-Зуеве в семье часовщика. Первым его педагогом по фортепиано стал С.Н. Корсаков, отметивший необыкновенную одаренность ребенка. Подростком его отвезли в Москву, в группу одаренных детей при Московской консерватории (прообраз будущей Центральной музыкальной школы), где он учился у Григория Прокофьева и Сергея Козловского. В 1929 г. Флиер поступил в Московскую консерваторию в класс Константина Игумнова, и с этого момента его музыкальная судьба оказалась связана с игумновской школой, одним из ярчайших продолжателей которой он стал.

Во время учебы Флиера в консерватории состоялся Первый всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. Молодой пианист просил своего профессора об участии в этом конкурсе, но Игумнов неожиданно выступил против. Он считал, что молодым музыкантам сначала следует обрести свое творческое лицо и научиться мастерству, а потом уже участвовать в конкурсах. Кроме того, Константин Николаевич, несомненно, отличался редким чутьем. На конкурсе 1933 года, на который он не пустил Флиера, сенсационную победу одержал 16-летний Эмиль Гилельс, а для Флиера, масштаб которого верно оценил Игумнов, даже второе место было бы неудачей. Годы спустя Игумнов так же проницательно скажет своему последнему по времени ученику, юному Науму Штаркману: «Не участвуй в этом конкурсе, это не

твой конкурс. Это конкурс Рихтера». Речь шла о Третьем Всесоюзном конкурсе 1945 г., победу на котором одержали Святослав Рихтер и Виктор Мержанов.

В 1934 г. Флиер окончил Московскую консерваторию и был занесен на ее «золотую» доску. Этому предшествовали события вокруг Третьего фортепианного концерта Рахманинова. Яков Флиер хотел непременно играть это грандиозное сочинение, которое, кроме автора, в то время во всем мире играли лишь несколько человек (в СССР его играл к тому времени только Самуил Фейнберг). Когда Флиер сказал Игумнову, что хочет поставить Третий концерт Рахманинова в свою программу, профессор категорически запретил ему это делать. Он счел, что молодому пианисту не хватает зрелости для этого сочинения. Игумнов был соучеником и другом юности самого Рахманинова и считал, что юный Флиер пока еще не может в полной мере передать гениальность сложнейшего Третьего рахманиновского концерта.

Студент тоже твердо стоял на своем и решил все-таки выучить Концерт, надеясь, что удастся изменить мнение Игумнова. После каникул он попросил разрешения сыграть это самостоятельно выученное произведение. Игумнов молча аккомпанировал, а по окончании так же молча покинул класс. Флиер приуныл, однако вскоре студенты сообщили ему, что Игумнова видели плачущим в конце коридора: так растрогало его флиеровское исполнение. Яков Флиер триумфально выступил с этим концертом на выпускном экзамене, и это сочинение стало одним из шедевров его репертуара.

Вскоре, в 1935 году, Флиер выступил на Втором Всесоюзном конкурсе и по праву завоевал первую премию. С этого момента он вошел, наряду с Гилельсом, в число первых из советских молодых пианистов.

По воспоминаниям слышавших его в тот период, его игра «обжигала». Флиер – артист ярко романтического склада. Ему были свойственны горячность, порыв, темповые и динамические преувеличения, однако, органичные. Даже Гилельс, отличавшийся ярким темпераментом, рядом с Флиером выглядел строгим «классиком». Репертуар Флиера в довоенный период состоял преимущественно из сочинений романтиков: Листа, Шопена, русских романтиков Рахманинова и Скрябина. Из произведений Бетховена в его репертуаре была «Аппассионата», причем он ее несколько «романтизировал». Произведения Баха были представлены, в основном, транскрипциями. Из них слушателям особенно запомнилась грандиозная и величественная «Чакона» Баха – Бузони», позднее записанная на пластинку.

Конечно, Флиера нередко в тот период упрекали в том, что он мало исполняет классики, оригинальных сочинений Баха; указывали на динамические и темповые преувеличения, в том числе и его учитель Игумнов. Однако Флиеру удалось перенять особое игумновское звуковое мастерство, поэтому преувеличения никогда не приводили к грубости в звучании, а эмоциональность и душевная искренность молодого пианиста искупали все и привлекали к нему все новых поклонников. К тому же молодой пианист был очень красив внешне, что придавало ему дополнительное артистическое обаяние.

В 1936 году вместе со своим лучшим другом Эмилем Гилельсом Флиер отправился на свой первый международный конкурс. Это был конкурс Венской музыкальной академии. В его жюри входили такие крупнейшие музыканты, как Отто Клемперер, Эмиль Зауэр (ученик Листа), Эдвин Фишер и другие. В конкурсе участвовали 103 человека из разных стран, что по тем временам было очень много. Сложность состязания усиливалась тем, что из-за недостатка времени конкурсантам не давали сыграть программу целиком: так, Флиера остановили в середине Сонаты Листа си минор на втором туре.

Тем не менее, молодой советский пианист преодолел все и стал победителем этого соревнования, сразу заявив о себе как о звезде мировой величины. Ему удалось опередить даже своего блистательного соотечественника Эмиля Гилельса, который занял второе место.

После этого успеха оба молодых пианиста привлекли особое внимание правительства и самого Сталина. Еще после триумфа Льва Оборина и других советских музыкантов на Первом Шопеновском конкурсе в 1927 году стало понятно, что такие успехи приносят значительные политические дивиденды. Поэтому, когда был объявлен международный конкурс пианистов в Брюсселе в 1938 году, вопрос о том, кого туда направить, решался на высшем уровне. Поехали Яков Флиер, Эмиль Гилельс, Павел Серебряков и Исаак Михновский.

Конкурс отличался невероятной сложностью условий и репертуара. Яков Флиер сразу стал одним из любимцев публики и был отмечен строгим жюри: он получил третью премию. Победителем в этот раз стал его друг Эмиль Гилельс. После этого Гилельс и Флиер дали серию концертов в Бельгии и Франции и были удостоены приема у великого пианиста Артура Рубинштейна в Париже.

Лауреатов встречали на советской границе как героев, они были награждены орденами. С этого момента слава молодых Гилельса и Флиера стала поистине всенародной.

Яков Флиер, как и его товарищ, испытание славой выдержал достойнейшим образом. Он стал накапливать репертуар, совмещая это с постоянными выступлениями в Москве и многих других городах Советского Союза. Широкая публика была очарована флиеровской страстностью, масштабностью, искренностью. В Третьем концерте Рахманинова, который он продолжал бесподобно исполнять, поражали драматизм, размах, длинное дыхание. Флиер много играл зарубежных и русских романтиков, выступал с оркестрами, соло и в ансамбле с Гилельсом.

Незадолго до Великой Отечественной войны Флиер задумал серию тематических концертов в Москве. Каждый концерт должен был быть посвящен творчеству одного или двух композиторов. Наиболее любимыми авторами для Флиера были Бах, Шопен, Лист, Вагнер, Скрябин и Рахманинов. Этот замысел имел связь с традициями самого Антона Рубинштейна, который давал знаменитые Исторические концерты в 1880-е гг. Первый из этих

концертов Флиера включал до минорную партиту и транскрипции Баха, а также транскрипции оперных произведений Вагнера.

Последнее имело подтекст: жанр транскрипций, популярный в предшествующее столетие, постепенно становился второстепенным, начинал вызывать ироническое отношение у некоторых пианистов. Флиер своими концертами доказал, что дело не в оригинале или транскрипции, а в самой музыке. Его «Чакона» Баха в транскрипции Бузони стала шедевром. Фактически исполнение Флиера дало новую жизнь этому произведению и сделало его любимым для пианистов. Что касается музыки Вагнера, то ее красочность и драматизм как будто специально были созданы для роскошного флиеровского пианизма. В том концерте он сыграл квартет из «Нюрнбергских мейстерзингеров» в обработке Ганса фон Бюлова, «Полет валькирий» Вагнера – Брассена и листовские транскрипции: «Смерть Изольды», «Романс Вольфрама» и увертюру к опере «Тангейзер».

Второй концерт Флиера из этой серии был полностью посвящен музыке Листа. В нем прозвучали как виртуозные сочинения – трансцендентные этюды и Двенадцатая рапсодия, – так и лирико-философские: Соната-фантазия «По прочтении Данте», «Забытые вальсы» и «Сонеты Петрарки» из цикла «Годы странствий».

Следующий клавирабенд Флиер посвятил произведениям самого любимого им русского композитора – Рахманинова. Следует отметить, что это было время, когда музыка «эмигранта» в СССР не приветствовалась, поэтому рахманиновская программа, совершенно естественно выглядящая в наши дни и даже обычная уже в послевоенное время, на рубеже сороковых была большой смелостью. Прямого запрета на исполнение Рахманинова не существовало, однако время было страшное, шли репрессии, и многие музыканты, перестраховываясь, музыку Рахманинова исполнять избегали. На этом фоне концерт Флиера был Поступком. Ходили легенды, что он осмелился добиться разрешения на исполнение музыки Рахманинова у самого Сталина во время награждения в Кремле.

Следующий из ставших уже, без сомнения, исторических концертов Флиера состоялся во время войны. Для того чтобы в Большой зал консерватории смогли попасть бойцы, уходящие на фронт, и не нарушалась вечерняя светомаскировка, концерт пришлось давать в 12 часов дня.

К сожалению, этот концерт оказался последним из данной серии: пришлось переориентироваться на нужды войны. Яков Флиер стал одним из тех пианистов, которые постоянно выезжали в прифронтовую полосу, чтобы давать концерты для бойцов. Зимой 1942 года Флиер с риском для жизни прибыл в блокадный Ленинград. На его концерте в зале Ленинградской филармонии была минусовая температура, а во время концерта для моряков линкора начался обстрел, и стены импровизированного «зала» сотрясались от грохота орудий. Невзирая на это, пианист исполнял «Аппассионату», произведения Шопена, музыку Рахманинова, Скрябина и позднее вспоминал, что ни-

когда и нигде музыкантов не слушали так, как в страшных условиях во время войны.

Еще одним направлением работы Якова Флиера в военные годы стали выступления по радио. Он дал свыше ста радиоконцертов – и в записи, и в прямой трансляции. В это время его аудиторией стала вся страна.

В послевоенные годы Яков Флиер существенно расширяет свой репертуар. В него входят Первый концерт Шопена и Первый концерт Рахманинова, Соната Глазунова си-бемоль минор, а также произведения советских композиторов: Прокофьева, Кабалевского, Крейна.

В 1946 г. Флиер в числе избранных советских артистов выезжает на зарубежные гастроли. Первым городом, где играл после войны Флиер, стал город его триумфа – Вена. Его выступления там удостоились восторженных отзывов критиков, которые вспоминали его победу десятилетней давности и с удовлетворением констатировали, что жюри не ошиблось. Играл Яков Флиер и в Будапеште.

Однако дальнейшему развитию его чисто пианистической карьеры помешала неожиданная болезнь руки. Еще в 1945 г. пианист почувствовал, что один из пальцев правой руки ему не подчиняется. Дальше последовали попытки лечения, ухищрения с аппликатурой... Только в 1959 г. Флиер вернулся на большую сцену, а в 1960-е возобновил и зарубежные гастроли, побывав в Бельгии, ГДР, Чехословакии, Японии, Англии, США, Турции, Греции, Италии. Всюду слушатели и критики приветствовали артиста и отмечали необычайное сочетание мощи и лиричности в его исполнении. В его репертуаре появились произведения Моцарта, Брамса, Равеля, Дебюсси, концерты Хачатуряна и Галынина, Первый концерт Чайковского.

В 1962 г. Флиеру было присвоено почетное звание народного артиста РСФСР, а в 1966 г. – высшее звание «Народный артист СССР».

И все же в этот период деятельности основным призванием Флиера все более и более становится педагогика. Яков Флиер оказался уникален среди великих пианистов, которые, как правило, отводили преподаванию подчиненное место. Будучи как артист крупнее великих педагогов-пианистов, он в то же время оказался удачливее многих своих коллег – «чистых» пианистов как педагог. Его успехи в преподавании были настолько велики, что сейчас можно говорить об особой, «флиеровской» ветви фортепианной педагогики в СССР (России).

Его ученики – такие известные пианисты, как **Юрий Айрапетян, Самвел Алумян, Лев Власенко (ассистент), Елена Гилельс, Илзе Граубинь, Валерий Камышов, Михаил Плетнев, Виктория Постникова, Игорь Худoley** и мн. др. По классу Флиера окончил Московскую консерваторию как пианист выдающийся композитор современности **Родион Щедрин**, великолепный пианизм которого ярко сказался в фактуре его фортепианных сочинений.

Блистательная эрудиция профессора, его собственный пианистический и творческий облик, громадное обаяние – все это привлекало к нему молодых

музыкантов. Кроме того, Яков Владимирович был очень добрым человеком: в его класс отдавали своих детей друзья и коллеги, зная, что профессиональная требовательность сочетается здесь с лучшими человеческими качествами.

Яков Флиер часто работал в жюри самых престижных международных конкурсов пианистов: а Брюсселе, Париже, Лидсе, Хельсинки, Варшаве, Москве. Он был назначен председателем пианистического жюри Шестого международного конкурса имени Чайковского. Но за полгода до конкурса Яков Владимирович умер от тяжелого сердечного приступа...

В эти печальные дни шел Всесоюзный конкурс, на котором получил первую премию ученик Флиера Михаил Плетнев. Полгода спустя он станет триумфатором Шестого международного конкурса имени Чайковского, а еще годы спустя – одним из крупнейших музыкантов целого поколения, пианистом, композитором и дирижером. «Это гениальный парень», – говорил своим коллегам Флиер, показывая на худенького, неприметного с виду первокурсника. Ему не верили. Напрасно: Яков Флиер не был провидцем, но он был замечательным музыкантом и педагогом, очень многое вложившим в расцвет русской пианистической школы.

ЯКОВ ЗАК

Яков Зак (1913 – 1976) – один из крупнейших советских пианистов, победитель Третьего международного конкурса им. Шопена в Варшаве (1937), музыкант ярчайшего дарования, громадной виртуозности и выдающегося интеллекта. В нарушение правил, жюри Шопеновского конкурса аплодировало ему стоя.

Яков Израилевич Зак родился в Одессе. Родители его не были музыкантами: отец – служащий, мать – домохозяйка. Однако мать была очень музыкально одаренным человеком, она прекрасно играла на рояле. Обе сестры Якова Зака учились игре на фортепиано, хотя по разным причинам и не окончили консерваторию. Музыкантом предстояло стать в этой семье сыну – Якову.

Его первым учителем была Мария Митрофановна Старкова, у которой он окончил Одесскую консерваторию. Уже в возрасте 15 лет талантливый и целеустремленный мальчик дал свой первый сольный концерт, в котором прозвучали сочинения Бетховена, Листа, Шопена и Дебюсси. Примечательно, что Зак в 17 лет окончил музыкальную школу при консерватории, а уже менее через полтора года – саму Одесскую консерваторию. Это стало возможным и оттого, что процесс превращения дореволюционных консерваторий в высшие учебные заведения еще не завершился, но и, конечно, ввиду блистательной одаренности, редкого ума и настойчивости самого юноши. Таких сроков – окончить консерваторию за год и четыре месяца – не было больше ни у кого из великих музыкантов.

Педагог Яков Зака в Одессе, Мария Старкова, имела великолепную школу: она окончила Петербургскую консерваторию, где училась у Владимира Дроздова (ученика Есиповой) и Феликса Блуменфельда. Кроме Старковой, Яков Зака в Одессе учился у знаменитого скрипичного педагога Петра Столярского – по камерному ансамблю, и у выдающегося музыковеда Бориса Тюнеева по музыкально-теоретическим предметам.

В 1932 г., после блестящего окончания консерватории в Одессе, Яков Зака поступил в аспирантуру Московской консерватории в класс Генриха Нейгауза. Вспоминали, что он практически не покидал класса своего профессора: когда заканчивались занятия с самим Заком, он оставался слушать уроки Нейгауза с другими студентами и аспирантами. Он научился извлекать из этих уроков то, что было полезно ему и как пианисту, и как будущему педагогу, и не расставался с записной книжкой на них. У Генриха Нейгауза, при всем великолепии вышедших из его класса пианистов и педагогов, не было второго такого ученика, как Зака, который извлек из занятий с ним максимум полезной информации.

Нейгауз одно время относился к аспирантам-одесситам с некоторой предвзятостью, полагая, что тем, кто окончил Одесскую консерваторию, не хватает общей эрудиции, и они отличаются только виртуозностью. Однако Яков Зака сильно поколебал такое мнение своего профессора: он свободно отвечал на его каверзные вопросы из серии «читали ли вы Канта». Сам Зака скромно говорил, что большими познаниями он обязан Тюнееву.

В 1933-34 гг., во время болезни Г.Г. Нейгауза, Зака также занимался у Константина Николаевича Игумнова. Таким образом, он соединил в себе ценности двух великолепных школ.

В 1935 г. Яков Зака получил третью премию на Втором Всесоюзном конкурсе. А в 1937 г. к нему пришел самый большой успех в его жизни: Первая премия на Третьем международном конкурсе имени Шопена в Варшаве.

После триумфа советских пианистов на Первом конкурсе (1927) советских участников там оценивали особенно строго. На Втором конкурсе в 1932 г. пианисты из СССР получили лишь самые «далекие» премии. Кроме того, Яков Зака не считался «шопенистом». Его стиль отличался точностью и интеллектуальностью. Тем не менее, тайком от Нейгауза Зака начал готовить программу.

Итогом стал ошеломивший всех триумф, причем сразу двух молодых советских пианистов: вторую премию получила 17-летняя Роза Тамаркина, учившаяся тогда у Александра Гольденвейзера. Жюри отчасти находилось в сомнениях, поскольку феноменально одаренная Роза играла изумительно, истинно по-шопеновски, а также точно, легко и ярко. Но было принято решение отдать первую премию более зрелому пианисту, у которого все составляющие исполнения находились в удивительно гармоничном равновесии.

Кроме премии, Заку как победителю конкурса подарили посмертную маску Шопена – одну из имевшихся двух. Случилось так, что во время последовавшей вскоре Второй мировой войны нацисты уничтожили эту святы-

ню поляков. И тогда, уже после войны, Яков Зак, сохранивший реликвию, вернул ее в Варшаву, и польский народ принял этот бесценный дар с огромной признательностью к советскому пианисту.

После триумфа на Шопеновском конкурсе Зак начал интенсивно концерттировать по всему СССР, в том числе с квартетом Большого театра и в ансамблях с Эмилем Гилельсом, Яковом Флиером, Розой Тамаркиной, играл с оркестрами под управлением ведущих дирижеров страны, много гастролировал.

Стиль Зака, сформировавшийся к этому времени полностью, характеризовали определениями: «умный, тонкий, солидный, уравновешенный, законченный». Ему было свойственно сочетание гармоничности и даже определенной осторожности – в смысле отсутствия каких-либо явных неожиданностей в интерпретации; и в то же время его игру всегда отличала внутренняя наэлектризованность, никого не оставлявшая равнодушным. У него прекрасно сочетались точность художественных намерений и неизменное совершенство их воплощения.

Виртуозности Зака очень соответствовали определения «токатность», графичность, поразительная точность. Это совершенно не противоречило пианистическому размаху: слушатели замирали от виртуозных высот пианиста и в то же время были уверены, что неизменными окажутся железная воля, точные темпы, стопроцентность «попаданий».

Его относили к артистам интеллектуального склада, поскольку никогда не было сомнений в главенстве сильного интеллекта над всеми исполнительскими процессами. И в то же время «наэлектризованность», неизменный «нерв», всегда пронизывающие его исполнение, не позволяли сомневаться и в высочайшей эмоциональности искусства Зака.

Репертуар Зака, кроме сочинений Шопена, Шумана, Скрябина, Дебюсси, много играемых бетховенских произведений, включал также музыку, исполнявшуюся относительно редко: 29-ю сонату Бетховена («Хаммерклавир»), бетховенские 33 Вариации на тему Диабелли, Вариации на тему Корелли Рахманинова, Второй концерт Брамса. Эти циклы молодыми пианистами того времени почти не исполнялись, вероятнее всего, в силу высочайших требований, которые они предъявляют не только к виртуозности и эмоциям исполнителя, но и к зрелости его интеллекта. В исполнении Зака они стали шедеврами.

В то же время Зак бесподобно играл романтическую музыку, в том числе широко известную: помимо произведений Шопена, это были Сонеты Петрарки Листа, ля мажорная Соната Шуберта, а также сочинения импрессионистов: Дебюсси и Равеля.

Начиная с 1930-х гг. Яков Зак активно играл новые, недавно написанные произведения. Поразительной энергию, упругостью и точностью отличались в его исполнении Вторая, Четвертая, Шестая и Седьмая сонаты Прокофьева. В послевоенный период всех потрясла Рапсодия на тему Паганини Рахманинова.

Еще одной отличительной чертой творческого облика Якова Зака была великолепная красочность звучания инструмента. Широчайшая палитра фортепианных красок сопровождалась их тонкими оттенками. Это особенно покорило в исполнении произведений Дебюсси (сюиты «Детский уголок»), Шумана (цикла «Детские сцены»), Сонатины Равеля, «Бурлески» Р. Штрауса, Третьей сонаты Скрябина, Второго концерта Метнера. Тонкость красок в исполнении Зака гармонировала с ювелирной отделкой всех деталей звучания, нюансировки, педализации.

Несмотря на признанный всеми «интеллектуальный склад», Зак никогда не слышал от коллег или критиков упреков в недостаточной индивидуализированности или эмоциональности исполнения. «Он не “безличный”, а, скорее, “сверхличный” музыкант», – говорил о нем Генрих Нейгауз. Он подчеркивал, что в коллизии «исполнять, прежде всего, себя» или «исполнять автора» Яков Зак, безусловно, отдает первенство автору сочинения, композитору. «У него Брамс есть Брамс, а Мендельсон есть Мендельсон», – говорил Нейгауз. В исполнении Зака, по его словам, великие произведения представляли как бы под увеличительным стеклом, ничем не замутненные [78. С. 103].

С 1935 г. до самой своей кончины в 1976 году Яков Израилевич вел класс в Московской консерватории, в течение ряда лет был деканом фортепианного факультета. По воспоминаниям многих, он не относился к тем великим пианистам, для которых педагогика была чем-то второстепенным. Хотя это было бы естественным: масштабная исполнительская деятельность обычно отнимает у музыканта большую часть сил. Немного преподавали Гилельс и Софроницкий, совсем не занимался педагогической работой Рихтер, лишь время от времени преподавали Юдина и Гринберг. «Концертирующий артист не должен быть педагогом», – говорил Гилельс.

Яков Зак оказался исключением, и для студентов и аспирантов Московской консерватории это было счастливое исключение. Он всегда не только вел большой класс, но и полностью отдавал себя ученикам. Зак любил педагогическую работу. В ней нашли полную реализацию его научный, исследовательский склад ума, его невероятного объема и разнообразия познания, его любовь к систематизации и упорядочиванию.

О гуманитарных познаниях Зака, о его любви к литературе, изобразительному искусству, театру, уникальном знании музыки ходили легенды в московском музыкальном мире. Он привозил из поездок по городам Советского Союза и зарубежным странам только пластинки, альбомы по искусству и книги, и ими была фактически заполнена его квартира. Когда кто-нибудь восхищался его коллекцией, Зак обижался, говоря: «Это не коллекция, это вся моя жизнь».

Сами подобные познания всегда благоприятны для педагогической работы, но у Зака была еще и вторая неперемнная составляющая прекрасного педагога: любовь к ученикам и страстное стремление делиться с ними тем,

что он знал и мог, делать их исполнение таким же упорядоченным, каким всегда было его собственное.

Зак великолепно владел словом, что не часто встречается в среде музыкантов с их преобладающим эмоционально-образным мышлением. Он умел очень точно подвести ученика к пониманию духовного содержания музыки, а также объяснить детали исполнения, призванного это содержание выразить. В классе Якова Израилевича ученики всегда получали и общее представление о музыкальном сочинении как произведении искусства, наполненном великим содержанием, и конкретные указания, как именно им следует играть.

Многие отмечали, что Зак мог бы стать великолепным дирижером: у него было масштабное, дирижерское слышание произведения «сверху». Только высочайшая требовательность к себе не позволила ему встать за пульт. Он говорил коллегам, которые ему это настоятельно рекомендовали: «Уровень у меня должен быть сразу высоким, элементарных ошибок мне не простят». Колоссальная занятость вкупе со скромностью так и не позволили ему овладеть этой новой профессией. Но он блестяще знал симфоническую музыку и различные варианты ее исполнения. Все это тоже сказывалось не только на его собственных трактовках, но и в его работе с учениками: он дирижерски руководил их исполнением и обучал в дальнейшем делать это самостоятельно.

В отличие от большинства исполнителей, Яков Зак отлично владел пером. Ему принадлежит ряд методических работ, а также статьи о композиторах (Шопене и Скрябине) и коллегах-пианистах: Генрихе Нейгаузе, Владимире Софроницком, Льве Оборине, Марии Юдиной, Розе Тамаркиной, Регине Горовиц, статья о великом скрипаче Давиде Ойстрахе.

Из методических трудов Зака наиболее известна работа «О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов». Фактически это сжатый курс методики преподавания фортепианной игры на высшем уровне.

Несмотря на все эти достижения, жизнь Зака была нелегкой. Его, пианиста мирового класса, не спешили выпускать за рубеж, и выезжал он преимущественно как член жюри международных конкурсов, куда его приглашали зарубежные коллеги. Зака сравнительно немного (в соотношении с его уровнем) записывали на пластинки в СССР, и записи эти были не самого высокого технического качества, так как основное внимание было приковано к таким гигантам, как Гилельс и Рихтер. К 2000-м годам пластинки с записями Зака стали редкостью среди меломанов, и только последующая оцифровка записей и широкий доступ к интернету дали возможность наслаждаться ими и учиться по ним многим музыкантам и любителям музыки.

Конец жизни Якова Зака был омрачен драматическими событиями: остался за рубежом (стал «невозвращенцем») один из его ярких учеников Юрий Егоров, лауреат третьих премий трех престижнейших в мире международных конкурсов: имени Чайковского в Москве, имени Маргерит Лонг в Париже и имени королевы Елизаветы в Брюсселе. Это вызвало политический скандал, Зака стали «вызывать и прорабатывать» за упущения в воспитатель-

ной работе. В конце концов Якова Израилевича буквально затравили, сердце музыканта не выдержало, и он безвременно ушел из жизни.

Остались записи, сделанные, как и все, что делал Яков Зак, «со знаком качества».

СВЯТОСЛАВ РИХТЕР

Святослав Теофилович Рихтер (1915 – 1997) родился в Житомире. Его отец Теофил Даниилович Рихтер, немец по происхождению, был музыкантом – органистом и органным мастером, преподавал в Одесской консерватории. Мать, Анна Павловна Рихтер (в девичестве Москалева), имела дворянское происхождение с немецкими корнями. Во время гражданской войны семья вынужденно разъединилась, и Святослав остался на попечении тетки, привившей ему любовь к живописи.

После возвращения к родителям, жившим в Одессе, Святослав начал занятия сразу музыкой, живописью и театральным искусством. Он также хотел быть дирижером. Однако регулярного образования в каком-либо учебном заведении он в это время не получал: родители не хотели сковывать инициативу необычайно одаренного ребенка.

Первым учителем музыки для Рихтера стал его отец – прекрасный музыкант. Впоследствии Рихтер говорил, что у него были два учителя: отец и Вагнер. Рихтер мало играл в детстве «положенных» гамм и этюдов, но его художественное развитие не ограничивалось ничем. О карьере музыканта в детстве и даже подростковом возрасте он серьезно еще не задумывался. Уроки теории музыки он брал частным образом у человека по фамилии Кондратьев. Предполагалось, что под этим именем скрывается высокообразованный человек из «бывших».

В юности Рихтера ждал тяжелый удар в семье: его родители фактически разошлись, мать предпочла Кондратьева (в чем юноша винил свои занятия), а Теофил Рихтер был арестован. Завершилось все трагедией: в 1941 г., когда к Одессе подходили захватчики, всех арестованных расстреляли за городом. Святослав Рихтер всю жизнь считал, что донос на Теофила Рихтера написал Кондратьев, и именно он является виновником гибели горячо любимого им отца. Все это наложило неизгладимый трагический отпечаток на мироощущение гениально одаренного молодого человека.

Святославу Рихтеру пришлось задуматься о карьере и заработке. С 1930 по 1932 г. он работал концертмейстером в Одесском Доме моряка, позднее – в Одесской филармонии. В 1934 году состоялся его первый сольный концерт из произведений Шопена, вскоре он получил место концертмейстера в Одесском оперном театре. В эти годы его услышал и оценил его талант приезжавший в Одессу на летний отдых Генрих Нейгауз, друживший с его отцом. Поэтому в 1937 году Святослав Рихтер приехал поступать в Московскую консерваторию в класс Нейгауза.

Сам Нейгауз впоследствии характеризовал ту встречу в 1937 г. как первую, что, конечно, вызывалось соображениями цензуры: рассказ об их одесских встречах непременно привел бы к рассказу о репрессированном Теофиле Рихтере, что в советское время могло бы повредить и Нейгаузу, и Святославу Рихтеру. Этим вызывается необычность освещения ситуации: получалось так, что Генрих Нейгауз, профессор Московской консерватории, сразу взял в свой класс пианиста, который никогда не учился даже в музыкальной школе. Конечно, Рихтер был уже профессиональным пианистом, хотя в его игре, по воспоминаниям много слышавшего его в те годы пианиста Анатолия Ведерникова, было много «дирижерского». Это означало, что музыкант слышит и понимает произведение концептуально, но не все может точно передать в пианистическом отношении. Масштабная работа и Генриха Нейгауза, и самого Рихтера постепенно привела к формированию его пианизма, равному которому было мало в истории этого вида искусства.

Генрих Нейгауз оценивал талант своего ученика Святослава Рихтера только в превосходной степени. «По-моему, он гений», «Я всю жизнь не столько учил Рихтера, сколько учился у него» и т.п. Всю жизнь Нейгауз неустанно пропагандировал творчество Рихтера, посвящал ему восторженные строчки в статьях и в книге «Об искусстве фортепианной игры». Горячая привязанность виднейшего фортепианного педагога к одному из своих учеников вызывала даже критику со стороны коллег. Тем не менее, Нейгауз от своего взгляда на Рихтера как на величайшего из пианистов прошлого и настоящего не отказался никогда.

В первый период учебы и концертирования такая поддержка была для Рихтера как нельзя более кстати. Вскоре после зачисления в Московскую консерваторию Рихтера оттуда отчислили за нежелание заниматься общеобразовательными дисциплинами (прежде всего, общественно-политическими). Благодаря вмешательству Нейгауза Рихтера восстановили. Тем не менее, учеба его в Московской консерватории продолжалась очень долго, до 1947 г. – отчасти по подобным же причинам, отчасти из-за войны. Но еще перед войной, в 1940 году, Рихтер дал свой первый концерт в Москве, на котором исполнил только что написанную Шестую сонату Прокофьева – первым после автора. Концерт прошел с большим успехом.

Во время войны Рихтеру пришлось скрываться от НКВД, так как к расстрелянному отцу прибавились неприятности от матери: она вместе с Кондратьевым зарегистрировалась в оккупированной Одессе как фольскдойче, а затем они ушли с отступавшими немецкими войсками. Много лет Рихтер считал свою мать погибшей. Однако позднее она обнаружилась в ФРГ, Рихтер навещал ее там, будучи вынужденным встречаться и с Кондратьевым. Когда мать тяжело заболела, он истратил на ее лечение весь гонорар от выступлений, который он был обязан сдать в кассу Госконцерта.

Благодаря помощи скрывавших его друзей, в сталинские времена Рихтеру удалось уцелеть, но на большую сцену его долго не пропускали. Он играл только что написанную Седьмую сонату Прокофьева, сочинения других

авторов. Кроме выступлений в Москве, у него были гастроли в других городах, в том числе в Ленинграде еще до снятия блокады.

Однако в 1945 году все изменилось. Рихтера допустили к участию в Третьем Всесоюзном конкурсе, хотя ему уже исполнилось 30 лет, и по регламенту конкурса он не должен был быть к нему допущен. Возрастной порог подняли, и Рихтер получил на конкурсе первую премию, разделив ее с Виктором Мержановым, замечательным пианистом школы С.Е. Фейнберга.

С этих пор Святослав Рихтер стал активно концерттировать в СССР. Началась борьба Г.Г. Нейгауза за то, чтобы сделать Рихтера «выездным». Его концерты в странах «социалистического лагеря» пользовались огромным успехом. Первое же его выступление в Чехословакии вызвало, по словам сопровождавшего его виолончелиста С. Козолупова, «не успех, а переполох!»

Выезду С. Рихтера в капиталистические страны способствовал другой великий пианист – Эмиль Гилельс. Еще во время своих первых (и вообще первых для советских артистов) гастролей в США, пользовавшихся ошеломительным успехом, он говорил американским музыкантам и критикам: «Подождите, вы еще скоро услышите Рихтера». Американцы услышали Рихтера в 1960 году, и успех его превзошел все ожидания. В том же году Рихтер первым из советских музыкантов получил престижнейшую премию «Грэмми» за исполнение Второго фортепианного концерта Брамса. За этим последовали многочисленные концерты и записи Рихтера в США, а также в странах Европы.

В Москве Рихтер имел тесные творческие контакты не только с музыкантами, но и с художниками, литераторами, чтецами. Много лет его связывала дружба с художницей А.И. Трояновской, в квартире которой он занимался на рояле Метнера. Еще в 1943 году он познакомился с певицей Ниной Львовной Дорлиак, которая стала его женой.

Рихтера связывала дружба также с опальным поэтом Б. Пастернаком и находившимся в немилости Прокофьевым. Он стал первым исполнителем его Девятой сонаты, которую композитор ему и посвятил. В 1952 году Рихтер первый и единственный раз выступил в качестве дирижера в концерте, где Мстислав Ростропович исполнил Симфонию-концерт для виолончели с оркестром Прокофьева. В том же 1952 году Рихтер снялся в художественном фильме Г. Александрова «Композитор Глинка», где сыграл роль Ференца Листа, исполнив знаменитый глинкинский «Марш Черномора».

С 1950-х гг. начинается пик творческой деятельности Рихтера. Его репертуар поражал объемом и универсальностью. Рихтер играл почти всю фортепианную музыку, начиная с эпохи барокко и заканчивая произведениями композиторов-современников. Он исполнял произведения громадными циклами – например, «Хорошо темперированный клавир» Баха целиком. Особое место в творчестве Рихтера занимали сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шумана, Шуберта, Шопена, Листа, Дебюсси, Скрябина, Рахманинова, Прокофьева.

Всех поражала феноменальная память пианиста. По воспоминаниям современников, в 60-е гг. он играл «чуть ли не каждую неделю новую программу» (Н. Штаркман). Рихтер мог в течение нескольких дней разучить совершенно новое для него произведение и исполнить его на сцене. Вместе с тем, он относительно редко играл в больших залах, предпочитая камерную аудиторию.

Святослав Теофилович был крупным, физически сильным человеком с большими руками, хотя, разумеется, не только этим объясняется его феноменальная виртуозность. Когда играл Рихтер, то казалось, что никаких трудностей даже в самых виртуозных сочинениях не существует вовсе. Головокружительные темпы, колоссальный волевой напор – и полная «выигранность», филигранная отделка были свойственны его исполнению. Но и это не было самым главным.

Рихтера считают пианистом настолько оригинальным, что в его исполнении происходило рождение второго автора – интерпретатора. Авторские интерпретации Рихтера кого-то могли покорять, кого-то заставляли спорить, но он никогда никого не повторял и не следовал никаким шаблонам. Он владел исключительным ощущением «целого», что позволяло ему держать публику в напряжении во время исполнения самых грандиозных и протяженных по времени сочинений.

Кроме того, Рихтер обладал особым сценическим магнетизмом, который заставлял слушателей следовать его воле, даже если с деталями интерпретации они не были согласны. У Рихтера – множество поклонников, которые считают его величайшим из всех живших когда-либо музыкантов (не только пианистов), но множество и несогласных с его трактовками. Однако все признают: пианист вовлекал слушателей в некий вихрь, или поток, вырваться из которого было невозможно. Особенно это ощущалось в исполнении произведений Шумана и Листа.

Святослав Рихтер относительно мало записывался в студии, но существует множество его записей с концертов, запечатлевших сценическое вдохновение. Сохранились также видеозаписи, которые дают представление об облике и манере исполнения этого необыкновенного музыканта. В его репертуаре было множество Концертов с оркестром, и выдающиеся советские (российские) и зарубежные дирижеры считали за честь играть с ним.

Святослав Рихтер много внимания уделял игре в ансамбле. Он играл с Давидом Ойстрахом и Мстиславом Ростроповичем, позднее – с виолончелисткой Наталией Гутман, скрипачом Олегом Каганом, альтистом Юрием Башметом, пианистом Андреем Гавриловым и мн. др. Были его партнерами и вокалисты: музыканты помнят замечательные концерты Рихтера с его супругой Ниной Дорлиак, а также немецким баритоном Дитрихом Фишером-Дискау (вокальные циклы Шуберта, песни Гуго Вольфа); сделаны записи.

Святослав Теофилович основал традицию музыкальных фестивалей с участием многих музыкантов, в том числе ежегодного летнего Музыкального Празднества в Турени (Франция), которое проводилось с 1964 года. С 1981

года в Москве по его инициативе проводились «Декабрьские вечера» в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина, которые собирали ценителей искусства и в самом музее, и у экранов телевизоров. В этот период в творчестве Рихтера проявилась направленность на синтез искусств: ему было тесно в рамках только музыки, его по-прежнему привлекали живопись, литература, театр. Бывавшие в его квартире могли полюбоваться на собственные живописные работы Рихтера, а также наблюдать театрализованные представления, которые он и его супруга Н.Л. Дорлиак устраивали для ближайшего окружения.

Рихтер никогда не занимался преподаванием. Сохранились сведения, что он дал несколько уроков юному Науму Штаркману после смерти К. Игумнова, но в музыкальных учебных заведениях Рихтер не работал.

В СССР Рихтер был увенчан высшими званиями: Народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий, Герой социалистического труда. После многих лет мытарств без жилья ему предоставили целый этаж нового дома, где он мог спокойно заниматься. Власти делали все, чтобы популярный музыкант не уехал за рубеж.

Начиная с середины 80-х гг. Рихтер стал играть меньше по состоянию здоровья, часто отменял концерты, играл по нотам даже сольные программы. Это никак не повлияло на отношение к нему многочисленных поклонников: его концерты по-прежнему пользовались огромным успехом.

Последние годы жизни Рихтер провел преимущественно в Париже. Последний его концерт состоялся в 1995 году в Любеке. Он скончался в августе 1997 года от сердечного приступа и похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

В советское время о Рихтере, кроме Г.Г. Нейгауза, много писал Я.И. Мильштейн. Он посвятил ему цикл статей с детальным профессиональным разбором творчества пианиста. В 90-е гг. вышло сразу несколько книг о Рихтере: В. Могильницкого «Святослав Рихтер», Ю. Борисова «По направлению к Рихтеру», В. Чемберджи «В путешествии со Святославом Рихтером», «О Рихтере его словами», многочисленные статьи А. Золотова.

Незадолго до смерти Рихтера с ним провел цикл бесед французский кинорежиссер Бруно Монсенжон. Результатом бесед стали фильм «Рихтер, непокоренный» и вышедшая позднее (уже после смерти Рихтера) книга Б. Монсенжона «Рихтер. Дневники. Диалоги» (переведена на русский язык). В этих источниках фигура Рихтера, неизбежно имеющая оттенок загадочности, предстает более полно, чем в каких-либо других. Многие дневниковые записи самого Рихтера, опубликованные впервые, представляют значительную ценность для историков.

Несмотря на значительно количество публикаций и фильмов о Рихтере или с его участием, изданных аудио-и видеозаписей, его фигура и роль в мировом искусстве еще ждут детального исследования. Рихтер как человек и музыкант обладал многими сильными, поистине уникальными качествами,

которые ярко проявились в его покоряющем искусстве. Святослава Рихтера по праву считают одним из величайших музыкантов XX века.

ЭМИЛЬ ГИЛЕЛЬС

Эмиль Григорьевич Гилельс (1916 – 1985) родился в Одессе. Его семья не имела отношения к музыке, но дала миру сразу двух замечательных музыкантов: через три года после Эмиля в этой семье родилась дочь Елизавета, впоследствии выдающаяся скрипачка.

В Одессе, несмотря на все сложности беспокойного времени, очень любили музыку. В пять с половиной лет Эмиля отвели к известному в Одессе фортепианному педагогу Якову Ткачу. С невероятной скоростью и легкостью миновал Эмиль первый период обучения: его руки не пришлось «ставить», они как будто сами пошли по клавишам; изумительный слух и память помогли легко и незаметно освоить все премудрости музыкальной грамоты, и через несколько месяцев он уже играл все три тетради этюдов Лешгорна, а вскоре – сонатины Клементи и Моцарта. Тайно от взрослых он импровизировал, компенсируя тем самым недостаток внимания своего учителя к музыкальной стороне исполнения.

Несмотря на некоторую ограниченность подхода к развитию Гилельса, Я.И. Ткач сумел первым безошибочно определить истинный масштаб дарования маленького Эмиля. Когда мальчику было всего девять лет, он написал в его характеристике, что Миля Гилельс обладает способностями, свойственными тем, которые родились *исключительно для фортепианной игры*, и при должном внимании к нему СССР в дальнейшем обогатится пианистом *мирового масштаба*.

В двенадцатилетнем возрасте, в мае 1929 г., Гилельс дал свой первый концерт, на котором исполнил Патетическую сонату Бетховена, этюд Des-dur Листа, сонаты Скарлатти, скерцо Мендельсона, этюды и вальс Шопена и другие сочинения. Слушавшие его искушенные критики были поражены не только и не столько грандиозными виртуозными возможностями мальчика, сколько глубиной и серьезностью исполнения, а также его удивительной ясностью и законченностью, полным отсутствием чего-либо небрежного, поверхностного или случайного. При всей огромности художественного пути, который предстояло пройти Гилельсу, эти же черты сохранятся как существенные в его искусстве и в дальнейшем.

Осенью 1930 г. Гилельс поступил в Одесскую консерваторию в класс профессора Берты Рейнгальд. Имея опыт работы с ярко одаренными учениками, Рейнгальд сразу поняла, что в лице Гилельса она встретилась с талантом высочайшего уровня. Она стала уделять ему много внимания. Самым важным из того, что она сделала для Гилельса, было приобщение его к обширной культуре: Рейнгальд познакомила подростка с новой для него му-

зыкай, ввела его в круги эрудированных одесских музыкантов и меломанов, пробудила его интерес к искусству вообще.

На рубеже 30-х гг. Одессу часто посещали крупнейшие зарубежные музыканты, и Гилельса показали Александру Боровскому и Артуру Рубинштейну. Свои впечатления от игры подростка они, не сговариваясь, выразили словом «потрясение», а Артур Рубинштейн предсказал, что Гилельс приедет в Америку и затмит там всех.

Готовя ученика к объявленному в Москве в 1933 году 1 Всесоюзному конкурсу, Б.М. Рейнгальд решила отвезти его прослушать к Г.Г. Нейгаузу. За полгода до конкурса, в конце осени 1932 г. шестнадцатилетний Эмиль впервые приехал в Москву и играл Нейгаузу. Однако Генрих Густавович не оценил масштаба дарования Гилельса: он услышал только блестящие виртуозные данные, к которым этот пианист-романтик относился настороженно.

Конкурс, состоявшийся в мае 1933 г., показал, что Нейгауз в данном случае был неправ. Гилельс произвел сенсацию: когда он закончил свою программу, весь зал поднялся в гоме оваций, и даже жюри аплодировало стоя. Вопрос о первой премии даже не обсуждался: она была единодушно отдана Гилельсу. Он буквально поразил слушателей, исполнив пьесы Рамо, фугу Баха-Годовского, вариации Брамса на тему Генделя, Токкату Равеля и Фантазию Моцарта-Листа-Бузони на темы оперы «Свадьба Фигаро». По отзывам слышавших его тогда музыкантов, в игре юноши более всего поражали интенсивность художественного высказывания, которая сразу захватила и покорила зал; необычайно теплый, насыщенный и разнообразный звук; упругий, «живой» и пульсирующий ритм; феноменальная виртуозность, и при всем этом – ясность, логичность, безупречный вкус и благородная простота. Ничего подобного, по признанию сразу многих, им ранее слышать не приходилось. В тот момент, ставший для фортепианного искусства «моментом истины», все присутствовавшие поняли: перед ними великий пианист.

Конкурс сильно изменил жизнь Эмиля: он сразу стал знаменит на всю страну. Его юная сестра Лиза успешно выступила как скрипачка, и сам Сталин отметил необычайно талантливых брата и сестру. С этих пор известность Гилельса в СССР приобрела несколько политизированный оттенок, что впоследствии ему мешало.

Осенью 1935 года Гилельс окончил Одесскую консерваторию и поступил в аспирантуру Московской консерватории, под руководство Г.Г. Нейгауза, который, несмотря на конкурсный триумф Гилельса, считал его прежде всего виртуозом. Настоящего взаимопонимания между ними не возникло.

В 1936 г. Гилельс впервые принял участие в международном конкурсе: это был конкурс Венской музыкальной академии, где занял второе место, уступив только своему другу Якову Флиеру – пианисту ярко-романтического склада.

В 1938 г. Гилельс и Флиер отправились на самый сложный по программе и сильный по составу международный конкурс – Брюссельский. Программа Брюссельского конкурса отличалась невероятной сложностью. Жюри

конкурса состояло из выдающихся музыкантов: в него входили Л. Стоковский, О. Клемперер, В. Гизекинг, Э. Зауэр, К. Цекки, Р. Казадезюс, С. Фейнберг. Эти музыканты поняли, что, несмотря на сильный состав финалистов, среди них есть величайший пианист XX века, и это Эмиль Гилельс. Он был удостоен первой премии, Я. Флиер получил третью.

Члены жюри услышали в игре Гилельса, помимо ошеломляющей виртуозности и эмоционального напора; логики целого и тщательной продуманности и отделанности всех деталей; кроме уникального «золотого» звука и пульсирующего «живого», упругого ритма; гигантского динамического диапазона; безупречного владения временем; выдержки, надежности и многого другого, еще и безупречный вкус, подлинность переживания и классическую скудость средств. Гилельс уже в то время мог на фортепиано все.

О Гилельсе заговорил музыкальный мир; он должен был вскоре после конкурса совершить большое гастрольное турне, включающее поездку в США. Эти планы прервала Вторая мировая война. Но у себя на родине Гилельс стал героем: его наградили орденом, чествовали по возвращении с конкурса на пограничной станции, его имя зазвучало в сознании советских людей наравне с именами героев-полярников, летчиков, героев труда, кумиров киноэкрана. Гилельс стал олицетворением эпохи.

Весть о необыкновенном пианисте донеслась до самого Рахманинова, которому еще после Всесоюзного конкурса писали о Гилельсе московские друзья. Теперь Рахманинов стал слушать игру молодого пианиста по радио и счел, что именно Гилельс достоин называться его преемником в пианизме. Он передал для Гилельса медаль с профилем Антона Рубинштейна и диплом, некогда выданные ему самому как преемнику великого Антона. В диплом Рахманинов собственноручно вписал фамилию Гилельса. Эмиль Григорьевич хранил эти реликвии всю жизнь, но по своей величайшей скромности почти никому об этом не сказал.

В 1938 г. Гилельс окончил аспирантуру и начал преподавать в Московской консерватории (с 1952 г. – профессор). Педагогическую работу он вел с перерывами до 1976 г., но большого внимания ей уделять не мог из-за огромных масштабов исполнительской деятельности. Тем не менее, из его класса вышли известные пианисты: М. Мдивани, В. Афанасьев, пианист и композитор В. Блок.

Когда началась война, Гилельс не эвакуировался с консерваторией. Он ушел в ополчение; после того как его оттуда вернули распоряжением сверху, стал выступать с концертами на фронте и в госпиталях. В начале 1943 г. он побывал в блокадном Ленинграде и играл измученным людям ослепительно-го «Петрушку» Стравинского.

Военные годы вписали особую страницу во взаимоотношения Гилельса с Г.Г. Нейгаузом. В ноябре 1941 г. Генрих Густавович был арестован и помещен на Лубянку. Его ожидала неминуемая гибель, но тут вмешался Гилельс. Он осмелился попросить самого Сталина о смягчении участи Нейгауза, и вождь эту просьбу выполнил.

Когда закончилась война, на долю Гилельса вновь выпала особая миссия: он должен был представлять искусство победившей державы. Он выходил на сцену в разрушенных городах Восточной Европы; вскоре после войны гастролировал в Италии, Англии, Франции, Австрии, скандинавских и других странах. Советского пианиста, «символ социализма», встречали настороженно. Но когда он уходил со сцены, его всегда сопровождал гром оваций; люди вскакивали с мест, бросались к сцене, требовали «бисов».

В 1954 году Гилельс первым из советских артистов выступил в знаменитом зале «Плейель» в Париже. В 1955 г. Гилельс стал первым советским артистом, приехавшим на гастроли в США. Шла «холодная война. Партер «Карнеги-холл» встретил его молча, без аплодисментов, но вот уйти после выступления ему уже не давала ревущая от восторга толпа. Он играл знаменитый в США Первый концерт Чайковского, с которым там же выступали Рахманинов и Горовиц; дирижировал Юджин Орманди. И великий дирижер, выступавший с самим Рахманиновым, и критики, и публика были единодушны: Гилельс – величайший пианист. С тех пор авторитет Гилельса в США стал непререкаемым. Он до конца жизни постоянно ездил на гастроли в Северную Америку.

В 1950-е – 70-е гг. наступил расцвет творчества Гилельса. В этот период он давал примерно по 100 или более концертов в год. Он играл по всему СССР с крупнейшими советскими дирижерами, а также в США, Канаде, Японии, Англии, ГДР и ФРГ, Франции, Бельгии, Италии, Испании, Чехословакии, Польше, Болгарии, Венгрии, Норвегии, Дании, Швеции, Финляндии, Норвегии, Югославии, Иране, Турции и других странах. Концерты часто шли через день, но он постоянно выносил на сцену новое. Его репертуар уже в 60-е гг. был необъятен: в него входили произведения И.С. Баха, Генделя, Рамо, Скарлатти, Ф.Э. Баха, Клементи, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Брамса, Мендельсона, Грига, Франка, Сен-Санса, Сметаны, Алябьева, Балакирева, Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Метнера, Глазунова, Прокофьева, Шостаковича, Дебюсси, Равеля, Форе, Пуленка, Стравинского, Фальи, Альбениса, Вайнберга, Кабалевского, Хачатуряна, Крейна, Владигерова, Бартока и других авторов. Он играл в ансамблях: с пианистами – Я. Флиером и Я. Заком, позднее – со своей дочерью Еленой; скрипачами – своей сестрой Елизаветой Гилельс, Д. Цыгановым и Л. Коганом; с квинтетом им. Бетховена и в трио с Д. Цыгановым и С. Ширинским; в составе организованного им трио Э. Гилельс – Л. Коган – М. Ростропович; с «Амадеус-квинтетом».

Сложилась традиция называть многие исполненные им сочинения как непревзойденные шедевры, но и среди них есть творения, занявшие особое место.

Прежде всего, следует назвать цикл из пяти концертов Бетховена, впервые исполненный им в сезоне 1955-1966 г. и навсегда вошедший в историю. Гилельсу удалось добиться полнейшего соответствия духу и стилю Бетховена, одновременно «пропустив» музыку через свое страстное пережива-

ние, осмыслив ее и передав с потрясающим, неслыханным мастерством. Одновременно Гилельс играл и другие сочинения Бетховена – сонаты и вариационные циклы, в конце жизни предпринял запись всех сонат и вариаций, но не все успел записать. При всей стилистической необозримости его творчества Бетховен всегда будет в нем вписан особой строкой.

Шедевром стали сочинения Моцарта, которые он стал много играть в 60-е гг. и представлял на Зальцбургских фестивалях. Потрясло всех исполнение (и запись) ми-минорного концерта Шопена; в трактовке Гилельса он совершенен, по-моцартовски прозрачен и не имеет ни малейшего сходства ни одной из известных шопеновских интерпретаций. Лирические пьесы Грига, по признанию норвежских рецензентов, «никогда еще не играли так хорошо», – как и григовский концерт.

В Третьем концерте Рахманинова у Гилельса был один соперник – сам Рахманинов, но в исполнении Первого концерта Чайковского у него соперников не было: так гениально, как он, этот концерт, по признанию многих авторитетнейших музыкантов, никто не играл. Им записаны все три концерта Чайковского с Л. Маазелем, Первый концерт записан многократно с величайшими дирижерами мира.

Дебюсси и Равель возникли в его репертуаре неожиданно для многих, но интерпретации этих авторов составили золотой фонд исполнения фортепианной музыки импрессионистов. Второй концерт Сен-Санса, любимый многими пианистами, после того как его исполнил и записал Гилельс, надолго перестали играть: установленный им эталон был непостижим и недостижим.

Лист и Прокофьев всегда были полностью «его» авторами – он и играл их так гениально, что даже эталона подобного не существовало до тех пор, как он сыграл Испанскую, Вторую, Шестую и Девятую и Пятнадцатую рапсодии Листа; Вторую, Третью и Восьмую сонаты Прокофьева. Сыгранные им сочинения другие пианисты старались не трогать – даже великие.

«Петрушку» Стравинского, фортепианная версия которого была создана автором специально для Артура Рубинштейна, отказался играть... сам Артур Рубинштейн – после того, как услышал в исполнении Гилельса.

Брамс, как и Бетховен, – истинно «гилельсовский» автор: глубокая страстность в сочетании с суровой сдержанностью будто специально созданы для Гилельса. Еще в 1958 г. исполнение им Второго концерта Брамса с Чикагским оркестром под управлением Ф. Райнера было признано в США лучшей записью года. Позднее он записал оба концерта с О. Йохумом, и эта запись в 1973 г. была признана лучшей. В поздний период он часто играл пьесы орр. 10 и 116, вернулся к «Вариациям на тему Паганини».

Шумана Гилельс играл всю жизнь: шедеврами стали как юношеские «Токката» и пьесы, так и произведения, сыгранные им в зрелый и поздний периоды. В конце жизни он вновь обратился к «Симфоническим этюдам».

Во всех этих и многих других шедеврах исполнение Гилельса можно узнать буквально по нескольким нотам: ему свойственно, помимо многого

другого, еще и создание особого звукового пространства, которое зарубежный критик удачно назвал «цепью высокого напряжения», включающейся с первой произнесенной им ноты и держащей слушателей в эмоционально-звуковом напряжении до конца.

Все время он не только с огромной интенсивностью выступал, но и записывался. У Гилельса один список записывавших его фирм длиннее, чем весь перечень записей большинства пианистов. Среди наиболее часто записывавших его фирм – «Мелодия», Angel, EMI, Eterna, Deutsche Grammophon и другие. Его начали записывать еще в середине 30-х гг., благодаря чему мы сейчас можем услышать, как играл юный Гилельс.

Впоследствии Гилельсом было сделано, по приблизительным подсчетам, свыше 500 записей.

В 1950-е – 70-е гг. он продолжал преподавать в Московской консерватории, а также вел масштабную общественную деятельность. Гилельс возглавлял пианистическое жюри первых четырех Конкурсов им. Чайковского: во многом благодаря его принципиальности первая премия Первого конкурса была отдана американцу В. Клайберну, в то время бесспорно лучшему; но отстаивать справедливость Гилельсу приходилось в кабинетах высшего руководства СССР. Он работал жюри Брюссельского конкурса, где он имел непререкаемый авторитет, и других соревнований. В СССР он был увенчан всеми высшими артистическими званиями.

Гилельс постоянно за кого-то хлопотал: за возвращение Г.Г. Нейгауза в Москву из свердловской ссылки; за то, чтобы С.Т. Рихтеру разрешили гастролировать за рубежом; М.И. Гринберг дали квартиру, и многое, многое другое. В 1953 г. Гилельс фактически возродил музыку запрещенного Метнера, не только исполняя его сочинения, но и написав статью «О Метнере» в журнале «Советская музыка».

За рубежом, повсюду в мире, его безоговорочно признали величайшим и гениальным. Его почитали крупнейшие музыканты XX века: В. Горовиц, Арт. Рубинштейн, А. Боровский, И. Стерн, Я. Хейфец, Ф. Крейслер, М. Андерсон. Ему дарили автографы великие М. Шагал и С. Дали. Его ценили Ч. Чаплин, Ф. Пуленк, Я. Сибелиус; его принял в своей резиденции ушедший на покой А. Тосканини, не принимавший никого и сделавший исключение для Гилельса. О нем писал друзьям И. Гофман. С ним выступали все величайшие дирижеры мира.

Он был желанным гостем в королевских резиденциях – в Лондоне и Брюсселе, в штаб-квартире ООН, в резиденции Папы в Ватикане. В СССР он пользовался огромным уважением наиболее авторитетных музыкантов и других деятелей искусства: С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, А.И. Хачатуряна, Д.Б. Кабалевского, Р.К. Щедрина, А.Я. Эшпая, В.В. Софроницкого, К.Н. Игумнова, С.Е. Фейнберга, В.К. Мержанова, М.Л. Ростроповича, Д.Б. Шафрана, Д.Ф. Ойстраха, Л.Б. Когана, И.С. Козловского и др.

В начале 80-х Гилельс вновь поразил слушателей, представив возрожденные им из раннего репертуара «Симфонические этюды» Шумана и Ва-

риации Брамса на тему Паганини, а также впервые сыграв на сцене грандиозную сонату Бетховена № 29. В последний раз в жизни Эмиль Гилельс вышел на сцену 12 сентября 1985 г. в Хельсинки: он исполнил сонаты Скарлатти, сюиту «Pour le piano» Дебюсси и 29-ю сонату Бетховена. После возвращения в Москву он чувствовал себя не очень хорошо и вынужден был лечь в больницу; однако ничто явно не предвещало последовавшей катастрофы: 14 октября 1985 г. Гилельс умер.

Первая написанная о нем в СССР книга – С.М. Хентовой «Эмиль Гилельс», оказалось неудачной вследствие непрофессионализма автора. Книга о нем, начатая Л.А. Баренбоймом, осталась фактически незаконченной: в разгар работы над ней последовали две внезапные смерти – Л. Баренбойма и самого Гилельса. Только после смерти Гилельса вышла лучшая из написанных о нем книг: Григорий Гордон. «Эмиль Гилельс / За гранью мифа». Затем вышли книги другие книги (авторства Фаризет Гилельс, Г. Гордона, Е. Федорович, Ф. Шварца и Д. Рэйнора, сборник под редакцией В. Блока), сняты фильмы, создан интернет-портал (автор Ф. Готлиб).

Гилельс не успел полностью завершить запись всех сонат и вариационных циклов Бетховена. Но он успел сделать невообразимо много. В памяти музыкантов и любителей музыки всего мира он остался как один из величайших пианистов XX века, а возможно, и во всей истории исполнительского искусства.

ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВА

Татьяна Петровна Николаева (1924 – 1993) – великая советская-российская пианистка, непревзойденный интерпретатор творчества И.С. Баха и полифонических произведений Шостаковича, а также композитор, общественный деятель и педагог, Народная артистка СССР и России, профессор.

Пианистка родилась в г. Бежице (ныне – район Брянска) и начала играть на фортепиано, когда ей было всего три года. Отец Татьяны был провизором и одаренным музыкантом-любителем: играл на виолончели и скрипке, устраивал в доме музыкальные вечера. Мать была пианисткой, окончившей Московскую консерваторию; она основала в Бежице музыкальную школу и воспитала множество учеников. Правда, менее всего времени у нее оставалось для обучения своей дочери, и маленькая Татьяна отличалась самостоятельностью. Ее никто не заставлял и не уговаривал заниматься: поражая всех серьезностью и упорством, она много занималась сама. В шесть лет она уже играла произведения Шопена.

В 1937 г. Татьяна Николаева приехала в Москву и поступила в ЦМШ. Уже тогда в эту школу был огромный конкурс: на 25 мест претендовало 600 человек. Талантливая девочка была зачислена в класс профессора А.Б. Гольденвейзера, много внимания уделявшего детям. «Я целыми днями пропадала у него в классе, – рассказывала она, – тут было на редкость интересно. К

Александрю Борисовичу, бывало, заходили на его уроки такие музыканты, как А.Ф. Гедике, Д.Ф. Ойстрах, С.Н. Кнушевицкий, С.Е. Фейнберг... Сама атмосфера, окружавшая нас, учеников большого мастера, как-то возвышала, облагораживала... Для меня это были годы разностороннего и быстрого развития» [78. С. 141-142]. По окончании ЦМШ Татьяна Николаева продолжила учебу у Гольденвейзера и в консерватории, и в аспирантуре.

Творческое содружество было на время прервано войной, когда Николаева с частью студентов была эвакуирована в Саратов. Здесь она продолжала занятия не только по фортепиано, но и по композиции – это было второй ее страстью. Еще поступая в ЦМШ, она показывала комиссии, кроме выученной программы, свои сочинения. В эвакуации ее педагогом по композиции стал известный советский композитор Б. Лятошинский. Позднее, вернувшись в Москву, Татьяна Николаева параллельно с учебой на фортепианном факультете Московской консерватории училась на композиторском – сначала у Виссариона Шебалина, а потом у Евгения Голубева.

«Как же много дало мне это сочетание двух видов деятельности! – говорила впоследствии Татьяна Петровна. – Уверена, что своими результатами в исполнительстве я в значительной мере обязана именно ему. Сочиняя, начинаешь понимать такие вещи в нашем деле, которые человеку не пишущему понять, пожалуй, не дано» [Там же. С. 143].

В 1947 г. Татьяна Николаева блестяще окончила консерваторию по классу фортепиано, а спустя три года – по композиции. Ее имя занесено на доску почета Московской консерватории.

Необычной была выпускная программа молодой пианистки. Кроме сочинений Шуберта (Соната си-бемоль мажор), Листа («Мефисто-вальс») и Рахманинова (Вторая соната), она представила к исполнению 48 Прелюдий и фуг – весь «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха! С.Е. Фейнберг (тоже оканчивавший консерваторию с полным циклом «Хорошо темперированного клавира») заготовил билетки, комиссия выбирала несколько из них, а молодая пианистка тут же исполняла «выпавшие» прелюдию и фугу.

Конечно, это был исполнительский подвиг, свидетельствовавший о феноменальной памяти, редком мышлении и вообще высочайшем уровне молодой пианистки. Но это было одновременно свидетельством и особого будущего исполнительского пути Татьяны Николаевой. В то время как молодые музыканты обычно обращаются, прежде всего, к виртуозным сочинениям, а уже потом созревают для «интеллектуальной» музыки, Николаева продемонстрировала, что виртуозный этап для нее уже пройден (хотя эта сфера полностью ей подвластна – свидетельством тому Лист и Рахманинов). Ее репертуарные предпочтения обращены не просто к высочайшим интеллектуальным достижениям клавирной и фортепианной музыки, но к полифонии. Помимо всего этого, Николаева представила на выпускной экзамен также свое сочинение: «Полифоническую триаду».

В историю исполнительства Татьяна Николаева вошла как победительница международного конкурса имени Баха, который был организован в

Лейпциге в 1950 г., к 200-летию со дня смерти великого композитора. Однако конкурсные победы Николаевой начались еще раньше. В 1945 г. она завоевала первую премию на Всесоюзном конкурсе на лучшее исполнение произведений Скрябина, причем в жюри был сам Софроницкий – непревзойденный их исполнитель. В 1947 г. Татьяна Николаева заняла второе место на фестивале в рамках Первого международного фестиваля молодежи и студентов в Праге. Но, конечно, победа в Лейпциге была наиболее важным из всех этих событий. Немецкая пресса (ГДР) провозгласила ее «королевой фуг».

Для Татьяны Николаевой значение конкурса в Лейпциге не ограничилось только собственной победой в нем. В жюри этого конкурса входил Д.Д. Шостакович. Он был восхищен исполнением молодой пианистки и даже вместе с нею и Павлом Серебряковым (тоже членом жюри) исполнил тройной ре минорный Концерт Баха.

Именно под впечатлением от баховского юбилея и событий в Лейпциге Дмитрий Дмитриевич создал свой грандиозный полифонический цикл: 24 Прелюдии и фуги, написанные, как и баховские, во всех тональностях, только не по принципу хроматизма, а по квинтовому кругу. Первым исполнителем этого цикла целиком композитор доверил быть Татьяне Петровне, с которой он советовался уже в процессе его создания. Так возникло творческое содружество великого композитора и замечательной пианистки.

Таким образом, уже в молодом возрасте пианистка стала признанным мастером исполнения полифонии, музыкантом интеллектуального склада, при том, что романтическая взволнованность и виртуозные достижения тоже давались ей совершенно органично. Среди многих учеников Александра Борисовича Гольденвейзера Татьяна Николаева, как считают многие, достигла наибольшего сходства со своим учителем именно по сочетанию эмоционального и рационального начала, серьезности в выборе репертуара и точности исполнительских намерений.

Татьяне Николаевой как истинной представительнице русской пианистической школы была свойственная мягкая, певучая манера игры. Она придавала звучанию инструмента огромное значение. Во второй половине XX века, когда она выходила на большую сцену, создавалось много новых сочинений, фактура которых побуждала некоторых исполнителей «стучать» по клавишам. Николаева критиковала пианистов, которые позволяли себе делать это. Качество звучания никогда не должно было ухудшаться, и только на основе глубокого прикосновения, дающего певучий звук, можно было добиваться дальнейшего его разнообразия для выражения замысла композиторов разных стилей, в том числе и современных.

Еще одним неотъемлемым свойством Николаевой как исполнителя была удивительная простота – высшего порядка. Естественность и проясненность стиля, которые к большинству даже выдающихся исполнителей приходят обычно в конце творческого пути, была дана ей уже в молодости.

В пятидесятые и шестидесятые года пианистка еще не часто выезжала за границу. Однако Татьяна Петровна никогда не считала ниже своего досто-

инства заниматься концертмейстерской работой – она подрабатывала концертмейстерством еще в годы учебы в консерватории. Это в конце концов привело ее к сотрудничеству с самим Давидом Ойстрахом, в качестве партнера которого она в середине пятидесятых годов совершила интереснейшие поездки по латиноамериканским странам – Аргентине, Уругваю, Бразилии.

Концертная деятельность Николаевой в СССР имела большие масштабы. Она регулярно ездила по разным городам, давала концерты в Москве, solo и с оркестром. Репертуар ее включал все клавирные произведения И.С. Баха («Хорошо темперированный клавир», «Искусство фуги», инвенции, все токкаты, партиты, «Гольдберг-вариации», Французские и Английские сюиты, клавирные концерты), 32 фортепианные сонаты и пять концертов для фортепиано с оркестром Бетховена, а также сочинения Д. Скарлатти, Шуберта, Шопена, Шумана, Листа, Брамса, Бартока, Хиндемита, Стравинского, 24 прелюдии Рахманинова, 10 фортепианных сонат Скрябина, сонаты Прокофьева, Мясковского, Е. Голубева. Всего с 1942 по 1993 г. она дала более 3000 концертов, сыграв около 1000 произведений 74 авторов.

Все это время она не оставляла творческую деятельность и как композитор. Ей принадлежат два фортепианных концерта, 24 концертных этюда, Вариации памяти Н.Я. Мясковского, сонаты для фортепиано, сочинения для скрипки и виолончели, произведения для камерного ансамбля, «Детский альбом», романсы, симфонические произведения, музыка к спектаклям и фильмам.

Ей посвящены сочинения композиторов-современников: «Славянский концерт» Б.Н. Лятошинского, Третий концерт для фортепиано с оркестром Е.К. Голубева, Концерт для фортепиано с оркестром А.Я. Эшпая, сонаты Ан. Александрова.

Начиная с 1959 г. и до последних дней Татьяна Петровна вела преподавательскую работу в Московской консерватории (с 1965 г. профессор, с 1985 года завкафедрой). В своей педагогической деятельности Татьяна Николаева реализовывала принципы русской исполнительской школы. Это, прежде всего, содержательная насыщенность занятий. Как и ее великие предшественники, Николаева считала, что пианист должен, в первую очередь, быть интересной личностью, эрудированным человеком. Ее работа была направлена на активизацию мышления и познавательного интереса студентов. Конечно, для воплощения своих художественных намерений необходимо мастерство, которое она формировала у своих учеников бережно и упорно, всегда сочетая общехудожественный подход с пианистической конкретикой. К этому нужно добавить умение «петь на рояле», которому она великолепно обучала студентов.

Татьяну Петровну очень волновала проблема, серьезно обозначившаяся как раз во второй половине XX столетия, когда по всему миру стали распространяться конкурсы молодых музыкантов-исполнителей. Советские пианисты неизменно добивались на них успехов, что, конечно, не могло не радовать их педагогов. Однако Николаева одной из первых увидела опасность

чрезмерного увлечения конкурсами. Даже для очень талантливых молодых музыкантов зачастую складывалась ситуация, при которой они, победив на одном или нескольких престижных состязаниях (и порой – еще до окончания ими консерватории), начинали эксплуатировать один и тот же репертуар, переставали развиваться как личности – а затем и как музыканты. Громкие имена, блеснувшие на конкурсах, начинали куда-то «исчезать». Николаева выступила со статьей в журнале «Советская музыка», в которой честно обозначила эту проблему и не побоялась пойти против всеобщего увлечения, указав на необходимость каждому музыканту, прежде всего, достойно завершить образование и неуклонно совершенствоваться и в музыкальном, и в личностном отношении.

Общественная деятельность стала еще одной стороной многогранной природы этой незаурядной женщины. Она избиралась депутатом Московского горсовета и в Советский комитет защиты мира, была вице-председателем Ассоциации дружбы со странами Латинской Америки, членом Союза композиторов СССР, членом редакционного совета издательства «Советский композитор», работала в жюри многих международных конкурсов и т. п., опубликовала немало статей в прессе.

При этом Татьяна Петровна никогда не входила ни в какие группировки и пользовалась искренним уважением коллег из самых разных «музыкальных кланов». Все коллеги отмечали ее непоколебимую честность и удивительное мудрое спокойствие как черту характера.

Николаева относительно много записывалась. Она сделала несколько записей ее «коронного» полифонического цикла – «24 Прелюдии и фуги» Шостаковича. Третья ее запись этого цикла принесла ей престижную международную премию «Gramophone» в инструментальной категории (1991). Кроме того, ею записаны «Хорошо темперированный клавир», инвенции и «Искусство фуги» Баха, а также 12 его клавирных концертов и «Гольдберг-вариации».

В постсоветское время немолодая уже артистка стала часто выезжать за границу, и с ее искусством познакомились слушатели и критики Европы и США. Не было предела изумлению зарубежных слушателей, когда из громадной и по-прежнему загадочной страны появилась седая женщина, оказавшаяся пианисткой высочайшего мирового класса. Ее принимали восторженно.

В 13 ноября 1993 года Татьяна Николаева исполняла «24 Прелюдии и фуги» Шостаковича в Сан-Франциско. Прямо во время концерта пианистку поразило кровоизлияние в мозг, и через девять дней она скончалась. Она прожила не так много, но сам уход буквально за роялем еще раз подчеркнул удивительную незаурядность этой великой пианистки.

НАУМ ШТАРКМАН

Холодной осенью 1941 года в Свердловском музыкальном училище, в особой группе для одаренных детей появился мальчик, очень нелепо для этого времени года одетый: в изорванной кружевной рубашке и коротких бархатных штанишках. Мальчик был смертельно испуган и успокоился, только сев за рояль. В ту минуту, когда он прикоснулся к клавишам, смех ребят прекратился: такого пианиста в учебных заведениях Урала еще не слышали. Это был 14-летний Наум Штаркман, успевший бежать из Киева за несколько дней до прихода туда нацистов.

Наум Львович Штаркман (1927 – 2006) родился в Житомире. Родители его не были музыкантами, и дома не имелось никаких музыкальных инструментов. «Так случилось, – вспоминал Наум Львович, – что не родители хотели, чтобы я стал музыкантом, а я просил их, чтобы меня учили музыке. Когда я слушал музыку, у меня всегда были слезы. Я очень хотел учиться».

Восьми лет он был принят в музыкальную школу-десятилетку при Киевской консерватории. Первым учителем Штаркмана стал Иосиф Давидович Глезер – видный киевский педагог, бывший директором районной музыкальной школы, а впоследствии – директором музыкального училища.

20 апреля 1940 года в Большом зале Киевской консерватории состоялся первый сольный концерт Наума Штаркмана, учившегося в то время в пятом классе музыкальной школы-десятилетки. Концерт состоял из двух отделений и включал произведения Баха, Скарлатти, Бетховена, Шопена, Шумана, Листа, Рахманинова.

Одновременно с интенсивными занятиями на фортепиано мальчик пробовал сочинять, входил в существовавшую в то время в Киеве группу юных композиторов. Рано и счастливо развивавшееся музыкальное дарование сулило Штаркману вполне предсказуемое яркое будущее... Но в жизнь всего его поколения жестоко ворвалась война.

Отца Штаркмана мобилизовали 22 июня, и вскоре он погиб под Киевом. Наум с матерью долго не могли выехать из Киева, и только 13 августа, перед самым приходом фашистов на последнем товарном поезде покинули город. «Без вещей», – кратко делился воспоминаниями Наум Львович. Поезд шел под обстрелом, бомбежками. Они ехали месяц – голодные, сами не зная, куда – просто туда, куда их вез поезд.

В Свердловске они вышли из поезда для того, чтобы купить хлеба, и неожиданно встретили эвакуировавшегося ранее И.Д. Глезера. Глезер помог им остаться в Свердловске. Штаркмана приняли в музыкальное училище и дали койку в общежитии. Он продолжал, как и в Киеве, заниматься у Глезера, только в еще несравнимо более трудных условиях. В 1943 году в Свердловске открыли музыкальную школу-десятилетку при Уральской консерватории (И.Д. Глезер стал директором десятилетки), и Наум Штаркман продолжил учебу в этой школе.

Вскоре он обратил на себя внимание крупнейших музыкантов, которых в годы войны на Урале было множество. Юного Наума слушали Берта Маранц, Мария Гринберг, Генрих Нейгауз, Эмиль Гилельс. Всем было ясно, что мальчику с уникальным дарованием нужно учиться в Москве, однако существовали формальные сложности: в Свердловске уже была своя консерватория, и жившим там юным музыкантам полагалось учиться в ней. В 1944 г. Берта Соломоновна Маранц увезла Наума в Москву как бы на смотр юных дарований, однако обратно он уже не вернулся: его услышал Константин Николаевич Игумнов и немедленно взял в свой класс в Московской консерватории.

Так Наум Штаркман в неполные 17 лет оказался в классе одного из крупнейших музыкантов мира, соученика А.Н. Скрябина и С.В. Рахманинова, учившегося у С.И. Танеева, В.И. Сафонова и А.И. Зилоти, помнившего П.И. Чайковского и А.Г. Рубинштейна.

Школа, полученная у Игумнова, сделала Штаркмана пианистом мирового класса. Он научился у Игумнова не просто многому, но всему тому, что составляет высшее мастерство музыканта вообще и пианиста в частности. И прежде всего – искусству звука, прикосновению к клавиатуре. Судьба распорядилась так, что по времени Штаркман стал последним учеником Константина Николаевича. С горечью он вспоминал, что Игумнов часто не позволял ему приносить произведение на урок более одного раза: торопился показать ему как можно больше музыки разных стилей, понимая, что до его музыкантской зрелости вряд ли доживет сам.

Так и произошло: Штаркману было всего 20 лет, когда его учитель ушел из жизни. Наум воспользовался предложением Святослава Рихтера заниматься с ним неофициально (Рихтер никогда нигде не преподавал). Состоялось шесть уроков, но далее занятия не пошли. Если Игумнов старался найти индивидуальность учащегося и культивировать ее, то Рихтер исходил только из своего слышания. У Наума Львовича хранились ноты, на которых рукой Рихтера сделаны пометки вроде: «Я бы здесь не замедлял» и т.п. Он слышал один вариант – тот, который ему казался единственно возможным.

Рихтер сам говорил Штаркману, что он с начала знакомства с музыкой представляет, как он будет играть это произведение, и другого варианта не мыслит. Возможно, в этой особенности заключалась одна из причин того, почему Рихтер, единственный из крупных пианистов нейгаузовской школы, не занимался педагогикой совсем. «Такова была его художественная натура, такой это был музыкант», – вспоминал Штаркман.

После этого на помощь Штаркману, как и многим молодым пианистам, пришла Мария Гринберг. Эта великая и мудрая пианистка тоже нигде официально не преподавала, но уже по другим причинам: ее считали политически неблагонадежной из-за репрессированных родственников. Но она не отказывала в просьбе позаниматься и щедро делилась своим удивительным мастерством. Поэтому Штаркман оканчивал консерваторию от своего имени

(на афише выпускного экзамена значилось «Посмертный выпуск К.Н. Игунова»), а занимался фактически у Гринберг.

Мария Израилевна подготовила Наума Штаркмана к главным соревнованиям его жизни: международному конкурсу имени Шопена, где он стал лауреатом пятой премии, Конкурсу им. Виана да Мота в Португалии, где он победил, и Первому международному конкурсу им. Чайковского в Москве, где Штаркман стал лауреатом третьей премии.

В Варшаве на Шопеновском конкурсе молодой пианист выступил не совсем удачно: сказала неопытность, к тому же он заболел. Но на следующем конкурсе, в Лиссабоне, Наум Штаркман стал подлинным героем: ему была единолично присуждена первая премия. Как победитель престижного международного конкурса он получил право играть в крупнейших концертных залах, а также участвовать в Первом конкурсе имени Чайковского, минувя первый тур.

Однако Штаркман не очень хотел играть в Москве в 1958 году: он знал по предыдущим конкурсам, что «дома» играть сложнее всего: публика всюду любит иностранцев. «В Варшаве и Лиссабоне иностранцем был я», – с юмором вспоминал он. Такой же точки зрения придерживались и другие знаменитые молодые пианисты СССР, и Министерство культуры буквально заставило Штаркмана выступить на этом конкурсе. Результатом стала третья премия.

После окончания конкурса Чайковского критикам и публике стало ясно, что в концертную жизнь вошел молодой пианист с удивительно романтическим мироощущением. Его называли последним романтиком среди пианистов XX века. Это справедливо: действительно, в исполнении Штаркмана было волшебное, не передаваемое словами «нечто», которое нельзя объяснить только тончайшей звуковой палитрой, умением строить «живую», «дышащую» фразу и другими элементами мастерства. Его искусство естественно, очень человечно; оно неизменно трогает сокровенные струны души слушателей – наверное, это и есть подлинный романтизм, заключающийся в самой сути интерпретации, а не только в принципе подбора репертуара.

Но в то же время определение Штаркмана только как романтика неизбежно сужало спектр его художественных возможностей, тем более что под этим определением, как правило, заключается предположение, что его сфера – это только произведения романтиков. «Действительно, в этом репертуаре я чувствую себя удобно, легко его учу. Я играл почти всего Шопена, Шумана, Мендельсона, Шуберта», – говорил Наум Львович и тут же со свойственной ему непередаваемо-серьезной иронией заключал: «За мной прочно закрепилась репутация романтика, шопениста... приклепили».

Этот «ярлык» пианист всю жизнь опровергал, постоянно расширяя репертуар: он со временем все больше играл Моцарта, Бетховена, Скарлатти, с одной стороны, и музыку композиторов XX века – с другой.

«Мне трудно сказать, какие авторы для меня любимые, а какие нет, – говорил пианист. Но сразу могу сказать, каких авторов я не играю совсем.

Это Хиндемит, Шенберг, Булез и композиторы родственных им направлений... Эта музыка мне не близка». Один из много играемых им композиторов XX века – Прокофьев. Он поступал в консерваторию со Второй сонатой Прокофьева, затем в классе Игумнова прошел Четвертую сонату, впоследствии играл Седьмую и Девятую сонаты, «Мимолетности», целиком сюиты из «Ромео и Джульетты» и «Золушки».

Произведения Шостаковича Штаркман играл меньше, чем Прокофьева, но все же определенное место в его репертуаре музыка Шостаковича занимала. На Конкурсе имени Чайковского он исполнил одну из прелюдий и фуг Шостаковича; впоследствии играл вместе со своими партнерами его фортепианный квинтет.

В репертуаре Н.Л. Штаркмана большая роль принадлежала произведениям французских композиторов: Равеля, Дебюсси, Пуленка.

Кроме перечисленного, его репертуар включал многие произведения композиторов-современников: Кабалевского, Хачатуряна, Кара-Караева, Каппа, Косенко, Бабаджаняна, Тактакишвили, Амирова и других авторов. Если добавить, что круг исполняемых им произведений и русских, и зарубежных композиторов далеко не исчерпывался приведенными выше именами (пианист постоянно исполнял произведения Гайдна, Брамса, Франка, Грига, Сен-Санса, Пуленка, Рахманинова, Скрябина), то становится ясно, что репертуар Штаркмана огромен.

Особой стороной творчества Наума Штаркмана была ансамблевая деятельность. Он играл скрипичную сонату Франка с Леонидом Коганом на его дипломном экзамене. В 1947 году Штаркман приезжал в Свердловск с Мстиславом Ростроповичем, и там состоялись их первые совместные концерты. Позднее его постоянными партнерами стали квартеты имени Бородина, Танеева, Прокофьева, Глинки. С ними Наум Штаркман исполнял Квинтеты Моцарта, Шумана, Брамса, Франка, Шостаковича, Увертюру на еврейские темы Прокофьева.

Он много выступал с замечательными музыкантами – скрипачами и виолончелистами: Наталией Шаховской, Альбертом Марковым, Иваном Монигетти, Александром Князевым, Викторией Яглинг, Кириллом Родиным, Михаилом Хомицером, Валентином Фейгиным, Эдуардом Грачом, Владиславом Иголинским, Ириной Бочковой. Любил исполнять с ними сонаты Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Шопена, Франка, Грига, Рахманинова.

В последнее десятилетие жизни Наума Львовича слушателей ждал приятный сюрприз – выступления Наума Штаркмана в ансамбле с сыном, Александром Штаркманом, лауреатом международных конкурсов, выпускником Московской консерватории по классу Сергея Доренского; в частности, всеобщее внимание привлекло прекрасное исполнение ими двойного концерта Моцарта и фантазии Шуберта f-moll.

Для всех, кому довелось слышать Штаркмана, его выступления в качестве чуткого партнера вокалистов могут служить эталоном. Он очень любил

аккомпанировать певцам («ведь школа Игумнова учила меня петь на рояле», – полусерьезно пояснял он). Его партнеры – В. Иванова, К. Лисовский, А. Эйзен, Н. Герасимова, А. Ведерников, А. Мартынов.

Насколько судьба баловала Штаркмана удивительным музыкальным талантом, прекрасными учителями и партнерами по искусству, настолько тяжело приходилось ему в том, что называют частной жизнью. После конкурсных побед, перед ним, казалось, расстилалась безоблачная жизнь и блестящая карьера. Однако условия жизни в СССР того времени были очень непростыми, и даже в либеральные времена чей-то донос мог сломать человеку жизнь. Штаркман был арестован безо всякой вины, и только заступничество таких великих музыкантов, как Шостакович, Кабалевский и Гилельс, спасло его от незаслуженного наказания. Тем не менее, карьера была сломана, о зарубежных поездках и даже просто больших залах на длительное время пришлось забыть.

Только с началом перестройки, в 1986 г., уже немолодой пианист был, наконец, освобожден от всяческих ограничений и получил разрешение выехать на гастроли за рубеж. И буквально перед самым его вылетом случилась трагедия: по трагической случайности в автокатастрофе погибла его дочь... Друзья Наума Львовича поразились: за что судьба так тяжело испытывает этого добрейшего человека?

Он сумел преодолеть все, и последний период его творчества получился достаточно протяженным и чрезвычайно плодотворным. Наконец, он объездил весь мир и получил заслуженную славу. Крупнейшие концертные залы мира считали за честь принять этого волшебника фортепианного звучания, достойного продолжателя удивительной русской пианистической школы.

Московская консерватория, наконец, приняла в свои ряды замечательного профессора (до конца 80-х гг. Штаркман преподавал только в Гнесинском институте). Сейчас уже не одно поколение выпускников Московской консерватории с гордостью называет имя своего учителя – Наума Штаркмана.

Вышли замечательные записи, и мы можем наслаждаться тем уникальным звучанием рояля, которое, быть может, окажется утерянным в последующие времена... Звучанием рояля Наума Штаркмана.

ГРИГОРИЙ СОКОЛОВ

В 1966 году на Третьем международном конкурсе имени Чайковского в Москве разразился неслыханный скандал. Публика, еще с триумфа американского пианиста Вэна Клайберна на Первом конкурсе в 1958 году симпатизировавшая зарубежным исполнителям, выбрала себе кумира и на этот раз. Им оказался симпатичный американец Миша Дихтер – молодой виртуоз-романтик, учившийся к тому же в Джульярдской школе у продолжательницы

русской фортепианной школы Розины Левиной, некогда подготовившей и Клайберна.

Но первую премию получил другой участник, причем единолично. Им оказался 16-летний ленинградский школьник Гриша Соколов – невзрачный на вид паренек, игравший точно, стилистически безупречно и с какой-то особой «кристальной» ясностью. Без романтических «фокусов», которые особенно любит публика.

Объявление решения жюри сопровождалось небывалой на музыкальных конкурсах яростью со стороны болельщиков, в этот момент более напommивших футбольных «фанатов». Председателя жюри, великого Эмиля Гилельса, били зонтиками и не давали ему сесть в машину. Преобладало мнение о том, что жюри во главе с председателем пошло на поводу у политической конъюнктуры и незаслуженно присудило премию советскому исполнителю в обход американца, так как этого требовало партийное руководство СССР. После конкурса уже не только простые слушатели, но и профессиональные музыканты забрасывали возмущенными письмами и официальные инстанции, и лично Гилельса.

– Пройдет время, и вы увидите, где будет Миша, а где – Гриша, – отвечал Гилельс.

Прошло время. Миша Дихтер – один из очень многих успешно концертирующих пианистов. А Григория Соколова при жизни называют уникальным и великим, и на его концерты считают за честь попасть самые знаменитые и состоятельные люди мира, а крупнейшие звукозаписывающие фирмы мечтают сделать с ним записи.

Григорий Липманович Соколов родился в 1950 году в Ленинграде, в скромной интеллигентной, но не музыкальной семье. Когда мальчику исполнилось 5 лет, родители, заметив яркие проявления его музыкальных способностей, отвели его к преподавателю средней специальной школы десятилетки при Ленинградской консерватории Лии Ильиничне Зелихман. Она стала с ним заниматься, и у нее же Григорий учился в самой десятилетке, которую окончил в 1968 г. Поступив в ленинградскую консерваторию, Соколов стал учиться у мужа Лии Ильиничны – профессора Моисея Яковлевича Хальфина, и в 1973 году успешно окончил консерваторию.

Так буднично выглядит официальная биография Григория Соколова – пианиста и человека, отличающегося удивительной скромностью. На самом деле в этой биографии случались события необыкновенной яркости.

Необычным учеником был Гриша Соколов уже в школе. Все, кто заглядывал в лучистые, глубокие глаза обычного на вид мальчика, бывали поражены исходящим из них внутренним светом. Те, кто слушал его исполнение на рояле уже в детстве, поражались еще больше – это был ярчайший вундеркинд, обладавший редкой виртуозностью уже в подростковом возрасте. И не только виртуозностью, но ясностью исполнительских намерений и удивительным мастерством в их воплощении.

Любимым пианистом Гриши Соколова был Эмиль Гилельс. Мальчик приходил на все его концерты в Ленинграде и стоял сбоку от сцены, напряженно вслушиваясь и вглядываясь. Официально Соколов никогда не учился у Гилельса, но многие отмечают, что в его стиле – совершенстве, эмоциональной наполненности, мудрости, скупости средств – есть многое от великого предшественника.

Скромностью отличался и педагог Соколова в консерватории Моисей Хальфин. Немногие знают, что еще в 1933 году он получил вторую премию на том самом знаменитом Первом всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, где первую громкую победу одержал 16-летний Гилельс. Наверняка именно этот возраст победителя держал в уме Хальфин, отправляя ученика своей жены, 16-летнего девятиклассника Гришу, состязаться на крупнейшем и сложнейшем международном соревновании – Конкурсе имени Чайковского в Москве. Сам Гриша ехал на конкурс лишь для того, чтобы попробовать свои силы во взрослом состязании, и ни на какую победу не рассчитывал.

Возможно, это ощущение придало ему свободы во время конкурсных выступлений: все отмечали, что, в то время как соперники выступали не всегда ровно, Григорий Соколов прошел все три тура состязания безупречно, лишь наращивая мощь. Особо отмечали в его исполнении произведения Моцарта и «Кампанеллу» Листа. Беспредельная виртуозность сочеталась у него с легкостью и совершенством, а юношеская чистота – с глубиной.

Громкая слава, буквально свалившаяся на юношу после присуждения ему первой премии, совершенно не отразилась на нем: он просто продолжил учиться, только, конечно, чаще выступая с концертами, чем ранее. Трудно было определить, является ли такая скромность пианиста следствием некой травмы, полученной им из-за реакции общественности на результат конкурса, или это его неотъемлемое свойство. Вероятно, имело место и то, и другое: заметно, что Григорий Липманович после этого избегал играть именно в Москве, а ныне, на вершине мировой славы, вообще в Москве не дает концертов. Но, конечно, и личные его качества совершенно неординарны. В нем отмечают сочетание великой скромности с непоколебимой твердостью; громадной внутренней глубины и внешнего спокойствия, отражающих удивительно цельную и гармоничную натуру.

После окончания Ленинградской консерватории и аспирантуры Григорий Соколов некоторое время преподавал в консерватории (1975-1990), однако его отъезд за границу прервал преподавание, и больше он к нему не возвращался. С 2006 года он пошел еще на один неординарный шаг: отказался от игры с оркестром, сосредоточившись только на сольных выступлениях. Однажды он отказался принять престижнейшую международную премию – из-за того, что ранее этой же премией был награжден писатель, произведения и дела которого представляются Григорию Липмановичу сомнительными.

Эти неординарные поступки характеризуют личность человека, которая, конечно, отражается и на облике музыканта.

Репертуар Григория Соколова безграничен по широте: он играет сочинения авторов практически всего периода, когда создавалась музыка, звучащая ныне на сцене, за исключением авангардных стилей. Однако есть композиторы, произведения которых Соколов исполняет более охотно. Это Бах, Моцарт, Шуберт, Шуман, Бетховен, Брамс. Можно поставить рядом с ними Шопена (мазурки, этюды, полонезы и др.), Равеля («Ночной Гаспар», «Альборада»), Скрябина (Первая соната), Рахманинова (Третий концерт, прелюдии), Прокофьева (Первый концерт, Седьмая соната), Стравинского («Петрушка»). В то же время изумительно звучат у Соколова и пьесы французских клавесинистов: он много играет Рамо. Шедеврами стали у него редко исполняемое «Искусство фуги» Баха и 29-я Соната Бетховена. Репертуар пианиста постоянно растет и сейчас, несмотря на созданное им самим ограничение только сольными выступлениями.

Еще сложнее вопрос о стиле пианиста. Многие большие музыканты и критики пытаются дать ему определение, но пока что эта задача не решена. Если, конечно, не считать предельно общего «его всегда хочется слушать еще и еще», что так или иначе повторяют многие музыканты-профессионалы и простые любители, неизменно заполняющие самые вместительные концертные залы в разных странах. Тем не менее, можно вычленил некоторые устойчивые свойства исполнения Соколова.

Он никогда не играет одно и то же произведение даже два раза не только одинаково, но и сколько-нибудь похоже на свою же предшествующую интерпретацию. Причем речь идет не о микроизменениях, естественных для любого живого человека, но именно о новом прочтении. Всегда при том остающемся в общих рамках стиля – то есть исполнения глубокого и совершенного. Из-за этой особенности сложность представляет сам ответ на простой вопрос о репертуаре Соколова: считать ли пополнением репертуара появление в нем новых произведений, или же новые интерпретации ранее игранного тоже включать в эти обновления.

Говоря о стиле Соколова, применяют словосочетание «закон отточенности» (выражение одного из петербургских рецензентов). Еще когда Грише было 12 лет, и он дал свой первый концерт (снова параллель с биографией Гилельса), публика и специалисты были поражены даже не столько виртуозными возможностями и музыкальностью мальчика (это случается), сколько тщательнейшей отделкой произведений. Причем это в данном случае не было только заслугой педагога: ведь любой хороший педагог всегда старается отшлифовать произведения с учениками как можно тщательнее. Здесь сказывалась уже натура самого мальчика и, прежде всего, его ясный зрелый ум и поразительная воля.

И далее, во всей творческой биографии Соколова это правило стало одним из ведущих. К каждому выступлению он относится как к единственному в жизни.

Еще один «закон» (этим словом рецензенты отражают чувствующуюся всеми удивительную внутреннюю твердость Соколова) – «закон устойчиво-

сти». Он впервые продемонстрировал его широко еще на Конкурсе Чайковского, играя практически без «потерь», почти неизбежных для музыкантов-исполнителей, особенно в условиях жесткого состязания. Когда Григорию Липмановичу задают вопрос о том, волнуется ли он, он отвечает, что волнуется и даже «очень волнуется»... но лишь до того момента, когда руки коснутся к клавишам рояля. После этого волнение уходит, и начинается иное состояние.

Такое признание – свидетельство того, что Соколов принадлежит к избранным: тем, кому суждено находиться на сцене и творить на радость слушателям, не омрачая концертов своими внутренними сомнениями.

Еще одно признание Соколова, данное им в интервью, содержит ответ на вопрос о том, сколько он ежедневно занимается. Результат, который постоянно демонстрирует Григорий Соколов, не позволяет сомневаться в его исключительном трудолюбии. Однако ответить на этот вопрос однозначно пианист затрудняется. Он даже не вполне понимает, как можно задавать такой вопрос, ибо для музыканта, по его мнению, не существует иного состояния, нежели работа. «Вычислить норму работы, которая более или менее точно отражала бы истинное положение вещей, просто невозможно. Ведь наивным было бы думать, что музыкант трудится только в те часы, когда он находится за инструментом. Он занят своим делом постоянно...», – говорит сам пианист (из интервью).

Конечно, это не следует понимать так, что Соколов занимается с утра до ночи или сутками. За роялем он проводит не более шести часов в день. Речь идет о внутренней, чисто духовной работе, которая с этим великим пианистом – всегда.

Как и некоторые другие музыканты, отличающиеся загадочностью характера, Григорий Соколов не любит записываться и не делает записей в студии (еще один пример подобного отношения к записям – Владимир Софроницкий). Все имеющиеся записи Соколова – с концертов. Несомненно, «живое» звучание намного сильнее трогает слушателей, чем исполнение этих же произведений этим же исполнителем в студии, – об этом упоминали многие выдающиеся музыканты. Но для того чтобы свои записи перенести полностью в «живой» формат, надо обладать, помимо прочего, высочайшей устойчивостью, исполнительской надежностью, невероятной силы характером. Ведь записи остаются навсегда, по ним о пианисте будут судить потомки. Велик соблазн сделать эталонные, студийные варианты, очищенные от случайностей. Соколов имеет силу никогда этому соблазну не следовать.

Необычным свойством Соколова является и то, что он совершенно безразличен к численности слушательской аудитории: ему всё равно, один человек пришел на его выступление или собрался тысячный зал. Особое предпочтение он отдает выступлениям в залах небольших размеров или в церквях. Главное, что существует для него, – рояль, о котором он говорит как об одушевленном существе. «Рояль для меня как ребенок», – его слова.

Сейчас Григорий Соколов – один из наиболее почитаемых музыкантов-исполнителей во всем мире, лауреат многих престижных международных премий в области искусства. Живет он в Италии, Вероне. Его ждут с концертами везде, но он ограничивает свои выступления городами Европы и России, отказываясь ездить в Азию и Америку (еще одна необычная особенность). Он играет в Париже, Берлине, Вене, Мадриде, других городах, и всюду концерт становится событием. Непременно он регулярно играет в родном городе – Петербурге, и земляки платят ему восторженной любовью. Некогда именно Григорий Соколов решил для петербуржцев давний и болезненный спор с «москвичами». Поэтому для музыкантов Северной столицы он навсегда «Гриша», причем к этому имени фамилии уже не требуется.

Еще Григорий Соколов постоянно откликается на приглашение выступить во Фрайбурге (Германия) на фестивалях, посвященных Эмилю Гилельсу, и без его благородства фестивали эти вряд ли были бы возможными.

Отличающийся удивительной внешней сдержанностью и уравновешенностью, он спокойно выходит на сцену, и зал замирает, понимая, что сейчас будет твориться великое и серьезное искусство. То, которое позволило земляку Соколова, петербургскому музыковеду Леониду Гаккелю еще в 1996 году воскликнуть: «В России 1996 года творит великий пианист!»

МИХАИЛ ПЛЕТНЕВ

Михаил Васильевич Плетнев, пианист, которого при жизни уверенно называют великим, родился 14 апреля 1957 года в Архангельске. Родители Михаила были музыкантами: отец – баянист, мать работала концертмейстером. Семья долго не имела квартиры и переезжала из города в город, живя то в классе музыкального училища в Архангельске, то в классе консерватории в Саратове. Но даже это обстоятельство пошло на пользу маленькому Мише, который начал тянуться к музыке буквально с младенческого возраста.

Мальчик провел детство в классах музыкальных учебных заведений. Для него были доступны инструменты оркестра, как симфонического, так и народного. В три года ребенок самостоятельно выучился играть на балалайке, а в пять впервые выступил на сцене совместно со своим отцом.

Еще до школы он пробовал баян, струнные инструменты, знал названия и особенности всех инструментов симфонического оркестра. «Смотри, какая скрипочка!» – говорили ему взрослые, указывая на лежащий на рояле инструмент. «Такая большая, а не знает, что это не скрипочка, а альт», – отвечал, отвернувшись в сторону, пятилетний Миша.

Его первая встреча с роялем (которого в семье не было, приходилось пользоваться инструментами на работе родителей) произошла в возрасте двух с половиной лет. Мальчик поразил всех тем, что, попробовав и осмотрев инструмент, сразу сыграл законченную четырехтактовую композицию. Родители поняли, что в семье растет музыкант.

Тем не менее, в семилетнем возрасте, когда пришла пора идти в школу, фортепианных навыков у мальчика еще не было. Семья вновь переехала – в Казань, и первым учебным заведением Михаила Плетнева стала средняя специальная музыкальная школа-десятилетка при Казанской консерватории, класс молодого педагога Киры Шашкиной.

Несмотря на отсутствие предварительной подготовки, Мишу приняли в эту школу: было сразу видно, что ребенок необычайно одарен. Участь в четвертом классе, Плетнев выиграл школьное состязание на исполнение Концерта Гайдна ре мажор с оркестром, а вскоре исполнил Второй концерт Шостаковича.

Уже в этот период все отмечали, помимо абсолютного слуха и выдающейся музыкальности, удивительную серьезность мальчика и невероятную для его возраста самостоятельность в оценках. Даже в детстве Плетнев был человеком с совершенно самобытным взглядом на жизнь и искусство.

В возрасте 13 лет Миша Плетнев был переведен в Центральную музыкальную школу в Москве, в класс одного из лучших детских фортепианных педагогов страны Евгения Тимакина (ученика К.Н. Игумнова). Тимакин сразу понял, что перед ним выдающееся явление даже на фоне высочайшего уровня ЦМШ.

«Такого ученика у меня не было никогда, – вспоминал он позднее. Всеобъемлющий музыкант! На занятия он всегда приходил с ясным убедительным отношением к играемой музыке – к ее форме, интонации, динамике, фразировке. При этом нельзя сказать, что он был увлечен фортепианной игрой как таковой. Он увлечен был музыкой. В любой момент он мог воспроизвести фрагмент оперы, симфонии, квартета, о которых на уроках заходила речь. С детства прекрасно знал и читал партитуры, овладел этим совершенно самостоятельно» [36. С. 15-16].

Скорость овладения текстом, свойственная Плетневу, поражала даже выдавшего многих одаренных учеников Тимакина. Однажды он задал Мише 32 вариации Бетховена и сам принес ученику ноты, которых Михаил не мог достать, велел прийти с выученным произведением уже через неделю.

– Но у меня урок через два дня, – удивился Плетнев.

– Но ты же не сможешь за два дня разобрать и выучить эти Вариации, – в свою очередь, удивился педагог.

– А мне не нужно учить, я должен лишь кое-что уточнить.

Через два дня мальчик-подросток играл это сложнейшее масштабное сочинение в темпе, наизусть и с собственным интерпретаторским планом [36. С. 17].

Нечто подобное рассказывал немного позднее профессор Яков Флиер, у которого Плетнев продолжил учебу в Московской консерватории. Он велел Мише-первокурснику принести на следующий урок, то есть через неделю, Концерт Бетховена.

– Какой? – спросил Миша.

– Любой, – ответил профессор, которому нужно было, чтобы студент почувствовал стиль на любом из пяти бетховенских концертов.

Через неделю первокурсник явился на урок.

– Выучил? – спросил Флиер.

– Выучил.

– Ну что, какой Концерт ты будешь играть?

– Любой.

До этого была первая конкурсная победа Михаила: в 16 лет он получил Гран-При на международном юношеском конкурсе в Париже. Поездка сопровождалась необычайным для того времени происшествием: после вручения награды юноша исчез. Трудно представить панику «сопровождающих», опасавшихся, что молодой пианист останется на Западе. Но оказалось, Плетнев просто, выйдя на улицу, увидел афишу концерта Горовица, купил билет и пошел на концерт. Существовавший тогда запрет советским музыкантам за рубежом делать что-либо без согласований, как и негативное отношение властей СССР к эмигранту Горовицу, юный Плетнев считал абсурдным и поступил так, как считал нужным.

Яков Флиер, один из крупнейших музыкантов страны, признавался, что ему было нелегко с этим студентом. Плетнев ничего не принимал на веру и любое замечание, даже идущее от его авторитетнейшего профессора, сверял со своим «внутренним камертоном». Дошло до того, что Флиер предложил юному первокурснику подумать о переходе к другому педагогу, сказав полу-серьезно: «Быть может, я тебя не устраиваю? Подумай».

Плетнев обещал подумать и на следующем уроке сообщил очень серьезно:

– Яков Владимирович! Я подумал. Вы меня устраиваете. (Из устных воспоминаний Льва Власенко).

Одновременно с интенсивной учебной работой в консерватории на двух факультетах – фортепианном и композиторском – Михаил как-то незаметно для всех овладевал иностранными языками, много читал, в том числе иностранную литературу в подлинниках, занимался спортом. По композиции он занимался у профессора А.С. Лемана, считавшего его чрезвычайно перспективным студентом.

В 1977 г. Плетнев стал готовиться к участию во Всесоюзном конкурсе. На этом пути его ждала внезапная смерть профессора Якова Флиера. Однако соперники, полагавшие, что Плетнев выбудет из борьбы, ошиблись: Михаил выступал на конкурсе один, без педагога, и получил 1 премию. Это была и заявка с советской стороны на победу в Конкурсе Чайковского, который должен был состояться через полгода. Правда, планы могли нарушить талантливые иностранные участники.

Еще перед Конкурсом молодой пианист появился на экранах телевидения с исполнением собственных транскрипций номеров из балета «Щелкунчик». Специалисты ахнули: и от качества транскрипций, и от качества их исполнения очень серьезным, скромного вида молодым человеком.

Плетнев уже в ранней молодости обладал сочетанием качеств, за всю историю пианизма присущих немногим: великолепным исполнительским интеллектом – он слышит произведение вдоль и поперек, «сверху», как слышит композитор; особой, неброской, но глубоко проникающей эмоциональностью и всеобъемлющим мастерством. Это именно не просто виртуозность – пианист как бы сразу перешагнул этот этап, когда молодой исполнитель поражает скоростью и ловкостью; это именно мастерство, в котором виртуозные возможности всецело поставлены на службу исполнительскому замыслу.

На Шестом международном конкурсе имени Чайковского была очень сильная конкуренция. Особый восторг публики вызывали два иностранных участника: француз Паскаль Девуайон и канадец Андрэ Лаплант. Их выступления сопровождались овациями и криками «Первая премия!».

Выступления «своего» Плетнева, выглядевшего внешне скромно на фоне ослепительных соперников, публика воспринимала спокойнее: продолжал работать «синдром Вэна Клайберна», когда свои кажутся неинтересными, а жюри – настроенным в их пользу. Наиболее ярко этот синдром проявился в 1966 году в паре Соколов – Дихтер, однако и Плетневу в 1978 году тоже досталось. Ему также не повезло: в третьем туре, во время исполнения Первого концерта Листа, лопнула струна рояля.

Несмотря на это, жюри, состоявшее из квалифицированных музыкантов, приняло верное решение: первую премию единолично получил Михаил Плетнев. О верности этого решения свидетельствует сегодняшнее положение дел: имена его соперников в мире помнят прежде всего потому, что они когда-то удостоились чести быть конкурентами Плетнева.

Жюри оценило исполнение им масштабных полотен: Седьмой сонаты Прокофьева и 32-й сонаты Бетховена, в которых особенно ярко проявилось его уникальное чувство формы. Пианист обладает способностью «объять сверху», как бы с огромной высоты любое, даже самое крупное произведение. Вместе с тем, гром аплодисментов неизменно вызывало и вызывает исполнение им миниатюр, прежде всего его кумира – Чайковского. Словами трудно определить неброскую, как бы даже сумрачную и затуманенную, эмоциональность Плетнева в русской музыке. Его исполнение сравнивают с пейзажами русского Севера (откуда он родом): без ярких красок, немного грустная, но неопишуемая и глубокая красота. Плетнева называли открытием VI Конкурса Чайковского.

После победы на конкурсе Михаила Плетнева ждали гастроли по СССР и всему миру. Однако молодой пианист не тиражировал одни и те же интерпретации, а постоянно расширял репертуар во все стороны. Его конкурсный репертуар, и без того обширный, дополняется произведениями Гайдна, Бетховена, Шопена, Брамса, Скарлатти, Баха, Грига, Мендельсона. Он опрокидывает суждения о том, что он «не шопенист», поразительным исполнением си минорной Сонаты Шопена. Тем, кто пророчит ему карьеру преимущественно в исполнении русской музыки, Плетнев «отвечает» циклом Сонат Скарлатти. Он исполняет сюиты и Чакону Баха (запомнившуюся многим в

замечательном исполнении его учителя Я. Флиера), много играет Рахманинова.

Имя Рахманинова, как и Чайковского, имеет особое значение для Плетнева. Подобно Рахманинову, Михаил с детства мечтал сочетать три музыкальные профессии: пианиста, композитора и дирижера. И мечту эту он осуществил. Его первое крупное сочинение – «Фантазия на казахские темы для скрипки с оркестром» – было исполнено вскоре после победы на конкурсе (солист – Алексей Бруни). Сейчас в его композиторском портфеле – десятки сочинений, в том числе Сонатина для фортепиано, Вариации для фортепиано, Концертино для фортепиано и камерного оркестра, Триптих для симфонического оркестра, Вариации на тему Рахманинова и мн. др. Всемирную известность получили его транскрипции – Концертные сюиты «Щелкунчик» и «Спящая красавица», «Пролог и скачки» из балета Р. Щедрина «Анна Каренина», сюита для двух фортепиано из балета «Золушка» Прокофьева. В 1980 году Плетнев впервые встал за дирижерский пульт.

В это время он оканчивал консерваторию и начинал учебу в аспирантуре у более раннего ученика и ассистента Флиера, лауреата Первого международного конкурса им. Чайковского Льва Власенко. Одним из первых выступлений Плетнева-дирижера стал цикл совместных концертов со своим профессором (он был приурочен к 50-летию Власенко). Признанный «листянец» Лев Власенко исполнил как солист четыре произведения Листа для фортепиано с оркестром: Концерты №№ 1 и 2, а также «Фантазию на венгерские народные темы» и «Пляску смерти». За пультом стоял Михаил Плетнев. Эти концерты были повторены во многих городах СССР.

В 80-е-90-е гг. Плетнев как пианист объездил с гастролями весь мир. Его знают и ценят практически во всех странах Западной и Восточной Европы, в США, Японии и других странах. Знают его там и как дирижера.

В 1990 г. Михаил Плетнев создал собственный оркестр, который получил название РНО – Российский национальный оркестр. С невероятной быстротой этот оркестр выдвинулся в число лучших в России, а вскоре – и во всем мире. Критики уверенно ставят его в один ряд с Берлинским, Венским, Парижским, Бостонским оркестрами. Спустя год после создания оркестра с ним заключила долгосрочный контракт знаменитая звукозаписывающая фирма «Дойче Граммофон». В том же 1991 г. исполнение и запись оркестром Плетнева Шестой симфонии Чайковского получило престижнейшую премию «Грэмми».

Восхищаясь Плетневым-дирижером, его поклонники всегда жалеют, что это время оторвано от фортепиано. Плетнев-пианист не перестает поражать. Его искусство вызывает ожесточенные споры, но всегда – восхищение.

Спорят о его трактовках – всегда неожиданных. Плетнев как будто прочитывает произведения по-новому: не меняя ничего из указаний автора, он, прежде всего за счет поразительного владения временем, показывает какую-то иную, будто незнакомую музыку. Михаил Плетнев своим исполнением демонстрирует, что искусство интерпретации – неисчерпаемо.

В последние годы в исполнении Маэстро чувствуется нечто вроде сумеречности, «усталости» – не в прямом смысле, он играет по-прежнему совершенно, а в смысле прочтения музыки. Он охватывает произведение «сверху» не только по-музыкантски, но и пианистически: то, что для всех пианистов, включая величайших виртуозов современности, представляет собой если не трудность, то повод блеснуть мастерством, – для Плетнева нечто совсем простое, незначительное, само собой разумеющееся.

Необычен и репертуар Плетнева. Он исполняет сложнейшие «полотна» – и рядом с этим может сыграть на «бис» или в программе что-то на вид несерьезное: Ноктюрн Листа или Этюд Мошковского. И публика замирает, потрясенная тем, КАК можно исполнить то, что кажется безделушкой.

А коллеги Плетнева все чаще, говоря о множестве великолепных, удивительных, виртуознейших пианистов в наше время, добавляют: но есть только один, которого можно назвать великим без малейших сомнений: Михаил Плетнев.

ЕВГЕНИЙ КИСИН

В начале 1980-х годов многое повидавшая музыкальная Москва была поражена появлением на самых больших сценах хрупкого мальчика с кудрявыми волосами, исполнявшего два Концерта Шопена на высшем уровне мастерства, но при этом с такими искренностью и поэтичностью, какие могут быть присущи только ребенку. По стране, а потом и по всему миру распространились слухи о чуде. Мир, уже несколько подзабывший, что такое вундеркинды, или даже привыкший относиться к этому явлению несерьезно, оказался потрясен. Ребенок играл так, как никто до него, потому что взрослые не способны исполнять музыку настолько естественно, а дети не обладают такой виртуозностью и вообще мастерством. Музыканты передавали из уст в уста имя: «Женя Кисин».

Евгений Игоревич Кисин родился в октябре 1971 года в Москве, в интеллигентной семье. Его отец был инженером, а мама работала в музыкальной школе преподавателем фортепиано. Уже в двухлетнем возрасте Женя начал тянуться к роялю и импровизировать. В шесть лет его отдали в среднюю специальную музыкальную школу имени Гнесиных, в класс Анны Павловны Кантор, которая так и осталась его единственным педагогом. Анна Кантор училась у Абрама Шацкеса, ученика Метнера, бравшего уроки и у самого Скрябина.

Одаренность ребенка опрокидывала все имевшиеся у педагогов представления. Старшая сестра Жени играла на фортепиано, и мальчик легко повторял за нею все, не зная ни нот, ни аппликатурных правил, просто по слуху. Педагог опасалась, что сухие профессиональные требования могут повредить удивительной музыкальности ребенка. К счастью, этого не произошло.

ло: Анне Павловне удалось бережно пройти необходимые этапы, не нарушив общение Жени с музыкой.

В возрасте 10 лет Женя исполнил 20-й концерт Моцарта с оркестром, год спустя дал первый сольный концерт. В 1984 году, в возрасте 12 лет, Женя Кисин выступил в Большом зале Московской консерватории, исполнив ми минорный и фа минорный Концерты Шопена с симфоническим оркестром Московской филармонии под управлением Дмитрия Китаенко. С этого момента началась его всесоюзная, а затем и мировая слава.

В его игре поражало сочетание хрупкости – и физической, и психической, как будто резонировавшей с хрупкостью самой шопеновской музыки; и вместе с тем воли, мастерства, художественного и пианистического совершенства. В сольном выступлении всем особенно запомнилась пьеса «Посвящение» Шумана – Листа. Играли ее многие: и виртуозно, и бурно; но так поэтично и «полетно» взрослым музыкантам сыграть это произведение не удавалось.

Не только публика, но и ведущие музыканты страны были потрясены исполнением Кисина. Ему помогал Тихон Хренников, о чем позднее вспоминал с благодарностью Евгений; о нем говорил как о чуде Эмиль Гилельс, с ним стремились играть крупнейшие дирижеры.

В 1985 году Женя впервые выехал на гастроли за рубеж, в страны Восточной Европы. В 1986 году юный пианист побывал в Японии, а в 1987 состоялся его дебют в Западной Европе: он выступил на Берлинском фестивале. В 1988 году Кисин совершает турне с оркестром «Виртуозы Москвы» Владимира Спивакова. В этом же году он начал выступать с Берлинским филармоническим оркестром под управлением Герберта фон Караяна. Это была мировая слава.

Репертуар юного пианиста непрерывно рос: он исполняет сочинения Прокофьева (Третий концерт и Шестую сонату), Рахманинова (Этюд-картины), Чайковского (Первый концерт) и многое другое. Все это – являясь лишь учеником «гнесинской» музыкальной школы. По воспоминаниям очевидцев, Женя практически учился дома, лишь изредка беря в школе задания, однако сдавал все успешно. Его занятия с Анной Павловной тоже были, скорее, общением двух музыкантов: юного гения и опытного учителя.

Конечно, Жене Кисину довелось столкнуться и с завистью сверстников: его феноменальная одаренность и такие же успехи не у всех вызывали добрые чувства. С удивительным достоинством он реагировал на все проявления, с детства поняв: слава накладывает на человека огромную ответственность.

Но все же общая атмосфера, в которой формировался гениальный пианист, была благоприятна. Музыканты, говоря о нем, разом забывали свои разногласия по различным поводам и изменяли ранее сложившемуся в профессиональной музыкальной среде скептическому представлению о вундеркиндах. Слыша исполнение Жени Кисина, все восклицали: это чудо, это великолепно!

И родители, и учительница Жени, и он сам прекрасно понимали опасность, которая сопровождает чрезмерное увлечение концертной деятельностью для такого юного музыканта. Женю берегли от излишней нагрузки, заботясь о его гармоничном и спокойном развитии. У всех в памяти были драматические, а то и трагические судьбы музыкантов-вундеркиндов, которые иногда не справлялись с физической и психической нагрузкой. Женю Кисина от подобной судьбы уберегли.

Еще одна опасность, стоящая перед всеми вундеркиндами, – последующее разочарование публики. Слушая исполнение ребенка, публика бессознательно прибавляет к впечатлению от его игры ожидание: «Что же будет, когда он вырастет!», не понимая, что музыка не написана для какого-то определенного возраста, и если юный музыкант уже может потрясти публику, то не нужно делать на возраст скидок, а следовательно, ожидать в будущем продолжения неких «чудес». Чрезмерные ожидания неправомерны по отношению к любому человеку, даже гениально одаренному. Ведь любой вундеркинд неизбежно станет взрослым, и он вовсе не обязан вновь потрясать психику воспринимающих чем-то сверхъестественным за пределами музыки. Великая музыка в исполнении гениального музыканта и большого мастера – это уже и есть чудо.

Как это ни удивительно, Евгений Кисин выдержал и это испытание. Взрослея, он не являл сверхъестественного «чуда»: он просто демонстрировал великолепнейшее во всех отношениях исполнение, ставя перед собой все новые художественные задачи, – как и должен делать большой артист.

В 1990 г. приближался очередной, IX Международный конкурс имени Чайковского. Это был первый конкурс Чайковского, в котором имел право по возрасту участвовать Кисин: на предыдущем, в 1986 г., он еще не проходил возрастной ценз в 16 лет.

Мнение и профессионалов, и любителей музыки было единодушным: Евгений Кисин должен участвовать в этом конкурсе и получить на нем первую премию. Как же иначе? В многочисленных юношеских конкурсах Женя не участвовал, не играл и на Всесоюзном, проводившемся всегда за год до Конкурса Чайковского. Это большинству было понятно: нечего ему делать на Всесоюзном конкурсе, и так ясно, что он сильнейший молодой пианист в СССР и основной кандидат на первую премию Конкурса Чайковского. Но в самом Конкурсе Чайковского участвовать надо: именно на нем определяется статус молодого музыканта, дающий ему право на лучшие залы и оркестры в стране и во всем мире. Победа на крупнейшем конкурсе – непереносимое условие успешной карьеры молодого пианиста конца XX века, иначе нельзя.

Однако вместо подготовки к конкурсу Кисин готовился к совершенно иному мероприятию: выступлению с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Зубина Меты. Вскоре состоялся сольный концерт Кисина в Карнеги-Холле. Стало ясно, что молодой пианист идет редким путем: он решил не участвовать в конкурсах совсем! Евгений и сам подтвердил это по советскому телевидению.

В этом отказе многие видели особую форму надменности: дескать, Кисину можно обойтись без всего того, что обязательно для прочих. Однако последующее развитие событий, в котором полностью отсутствовали со стороны Кисина такие качества, как любование собой и самодовольство, показали: это не надменность, это естественность. Подобно тому, как он естественно играл чуть ли не с младенческих лет, Кисин естественным образом и ведет себя. Ему не хочется участвовать в конкурсах – он и не участвует. Как это отразится на его карьере, не разрушит ли ее – его не волнует. Как относиться к Кисину – решит публика.

Публика этот вопрос решила так же, как и во времена, когда Женя был совсем маленьким. Она хотела и хочет слушать Кисина – и в Европе, и в Америке, и в Азии, и в России, невзирая на отсутствие у него лауреатских званий.

На этом фоне мало кто заметил еще одну странность в биографии молодого музыканта: он не учился в консерватории. Он сдал все необходимые предметы, но сами занятия были ему не нужны. Позднее, отвечая на вопрос о том, почему он не захотел поступить в класс одного из ведущих московских или зарубежных профессоров (а Кисина с радостью принял бы любой!), Евгений отвечал: он хотел бы учиться только у одного пианиста – великого Эмиля Гилельса. Но Гилельс умер в 1985 году, когда Женя был еще подростком, и юный пианист решил, что будет заниматься сам, консультируясь все у той же Анны Павловны Кантор.

Возникает вопрос: как такое может быть? Ведь, как бы ни был одарен музыкант, существуют вещи, которым он должен именно научиться. С умением играть на музыкальном инструменте не рождаются. И, как бы ни был успешен начальный этап под руководством великолепной учительницы, это одно, а совершенствование мастерства под руководством мастера, концертирующего исполнителя, – другое. Есть ли исключения?

Внимательный взгляд на историю музыкально-инструментального исполнительства и педагогики показывает, что исключения есть. В качестве таковых можно назвать двух великих советских музыкантов: Давида Ойстраха и Эмиля Гилельса. Ойстрах, величайший скрипач, ни у кого, кроме своего первого педагога Петра Столярского, «ставившего» ему руки, не учился. Он пришел к нему маленьким ребенком и у него же окончил Одесскую консерваторию. Гилельс формально числился в аспирантуре у Генриха Нейгауза, но впоследствии не раз подчеркивал, что главным своим педагогом считает Бертту Рейнгалд, учившую его в подростковом возрасте. Таким образом, Евгений Кисин, учившийся у одной учительницы, лишь пополнил этот блистательный список.

Объяснение этому дает педагогика – термином «автодидакт», то есть человек, научивший себя сам. Конечно, маленькому ребенку учитель необходим, как и подростку. Но основы формирования музыканта-исполнителя большого масштаба завершаются – у самых одаренных – уже в 15-16 лет. Далее человек, наделенный великим музыкальным дарованием и выдающимся

умом, способен самостоятельно впитывать различные впечатления и выбирать из всего их разнообразия то, что необходимо именно ему. Педагог такому музыканту нужен, скорее, как опекающий его старший друг.

Поэтому не стоит поражаться тому, что учителями повзрослевших Гилельса, Ойстраха и Кисина продолжали быть музыканты, значительно им же, еще подросткам, уступавшие в технических возможностях. Этим гениальным подросткам было нужно лишь, чтобы их бережно опекали. Подобным же объясняется и такая верность Кисина Анне Павловне Кантор – верность, над которой некоторые даже посмеивались. Хотя, конечно, в бережном отношении Евгения к постаревшей учительнице есть и прекрасное человеческое проявление: он взял ее с собой, когда ему пришлось уехать из России в другие страны, и сделал так, чтобы она ни в чем не нуждалась.

Сам отъезд Евгения из России тоже был необычным. Он не уехал из СССР: политические баталии его не занимали. Не гнался он и за большими гонорарами, которые ему сулили в любой стране мира и которые очень отличались от того, что он зарабатывал в СССР и России. Но над ним нависла угроза призыва в армию – а это абсолютно не сочеталось с его работой пианиста и просто грозило помешать его искусству.

Кисин был так популярен, что первый и последний Президент СССР Михаил Горбачев издал персональный указ о том, чтобы Женю в армию не призывали. Однако сразу после распада СССР и отставки Горбачева его указы действовать перестали, и Женя получил повестку из военкомата. Отреагировал он на нее так же естественно, как делал вообще все: купил билет в Лондон и сменил место жительства.

Сейчас Евгений Кисин – один из самых знаменитых людей в мире. Его репертуар огромен, а качество исполнения неизменно поражает. Он выступал и выступает в лучших концертных залах мира – соло и с оркестром под управлением крупнейших дирижеров: Герберта фон Караяна, Клаудио Аббадо, Мстислава Ростроповича, Евгения Светланова, Даниэля Баренбойма, Владимира Ашкенази, Юрия Темирканова и многих других.

Его неоднократно называли лучшим исполнителем года, он становился лауреатом престижнейших премий в США, Великобритании, России, других странах. Его записывают лучшие звукозаписывающие фирмы мира.

Евгений Кисин жил в Лондоне, Париже, Нью-Йорке. С 2002 г. он подданный Великобритании, а в 2013 году принял гражданство Израиля.

Кроме концертных выступлений как пианист, Евгений Игоревич выступает с поэтическими вечерами – читает стихи на русском языке и на идиш.

Журналисты всего мира стремятся взять у него интервью, во время которых Кисин поражает неизменной доброжелательностью и корректностью. Не стремясь выглядеть специалистом в разных областях, он отвечает на вопросы удивительно коротко и точно, в том числе на самые острые – политические.

Евгений Игоревич долго жил с родителями, но в 2017 году женился на подруге детства. Сейчас пианист с женой живут в Праге. Никогда никаких слухов вокруг знаменитого музыканта не возникало: его жизнь прозрачна и посвящена музыке.

Кисин дает по 40-50 концертов в год, и они всегда сопровождаются аншлагом. Помимо сольных вечеров и выступлений с оркестром, Евгений выступал и выступает в камерных ансамблях с такими замечательными музыкантами, как Юрий Башмет, Наталия Гутман, Владимир Спиваков и другие. Играет он и совместно с коллегами-пианистами: Мартой Аргерих и Джеймсом Ливайном.

Евгения Кисина называют пианистом без слабых мест: в его исполнении гармонично сосуществуют беспредельная виртуозность, лирика, мужественность, точное попадание в стиль любого из играемых композиторов.

И все же на каждом его концерте, особенно когда он приезжает в Москву, затаившая дыхание от восторга публика вспоминает чудо: маленького мальчика с копной кудрявых волос. Чудо, подобного которому в мировом пианизме пока не повторилось.

III. ПРОДОЛЖЕНИЕ СОВЕТСКОЙ-РОССИЙСКОЙ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ В КОНЦЕ XX ВЕКА

Пианисты середины – конца XX века, продолжающие школу К.Н. Игумнова

Школа великих мастеров пианизма продолжается во многих поколениях учеников. Сейчас о принадлежности к школе Игумнова с гордостью говорят уже не только прямые ученики, но и ученики учеников – музыкальные «внуки» и «правнуки». Охарактеризуем и тех, и других в лице их крупнейших представителей.

Среди учеников Константина Николаевича Игумнова выделялись две яркие пианистки. Первой на музыкальной небосклоне сверкнула **Роза Тамаркина (1920 – 1950)**.

Роза Владимировна Тамаркина родилась в Киеве, там же начала учиться игре на фортепиано. Уже в 1932 году необыкновенно одаренную девочку привезли в Москву, в только что открывшуюся особую детскую группу – прообраз будущей ЦМШ. Ее педагогом сначала стал Александр Борисович Гольденвейзер.

В 1933 году Роза обратила на себя внимание, выступив вне конкурса на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (принимать в нем участие она не могла из-за юного возраста), затем стала лауреатом Второго Всесоюзного конкурса в 1935 г. Все обратили внимание на необыкновенные изящество и блеск ее исполнения, выдающиеся виртуозные возможности, сценическое обаяние юной пианистки.

Особенно ей удавались произведения композиторов-романтиков – Шопена и Листа. Ее стали называть представительницей романтического стиля исполнительства, нечастого в рациональном XX веке. Однако ей были присущи и отличная организация исполнения, точность и аккуратность – она была воспитанницей Гольдвейзера, школа которого славилась именно этими качествами. И все же тяга к романтизму победила, и в аспирантуре Роза училась у великого романтика Игумнова.

В 1937 году случился самый громкий конкурсный триумф юной Розы Тамаркиной: она получила вторую премию на Третьем международном конкурсе имени Шопена в Варшаве, уступив только Якову Заку. Мнения жюри разделились: Зак был более опытным и универсальным пианистом, однако ряд членов жюри полагал, что Роза Тамаркина наиболее точно выражает именно дух шопеновской музыки. В любом случае, сам факт присуждения и первой, и второй премий советским пианистам свидетельствовал о их безоговорочной победе с большим отрывом от всех прочих участников. Триумф Зака и Тамаркиной перекликался с подобным триумфом советских пианистов десятилетием ранее – на Первом конкурсе, где победил Лев Оборин, а Григорий Гинзбург получил четвертую премию.

Год спустя Роза Тамаркина должна была поехать в Брюссель, однако эти планы нарушила болезнь: пианистка не отличалась крепким здоровьем. Ей не довелось стать лауреатом Брюссельского конкурса самой, но красавица Роза стала женой его победителя Эмиля Гилельса. Брак этот существовал недолго, однако публике навсегда запомнились блестящие совместные выступления Гилельса и Тамаркиной, особенно с Двойным концертом Моцарта.

Молодая пианистка, будучи еще студенткой Московской консерватории, была награждена орденом «Знак Почета» и стала депутатом Моссовета. Даже война не могла прервать блистательную карьеру Розы: она играла во многих городах СССР, в госпиталях, по радио. В послевоенный период она уже была одной из самых ярких и любимых публикой музыкантов в СССР, начала преподавать в Московской консерватории.

Однако эту невероятно талантливую и красивую женщину погубила смертельная болезнь – лимфогранулематоз. В возрасте всего лишь 30 лет Роза умерла, и на ее похоронах плакала вся Московская консерватория. Роза Тамаркина навсегда осталась в памяти благодарных слушателей как сверкнувшая яркая комета, несущая радость и красоту.

Бэлла Давидович (род. в 1928 г.), пианистка того же поколения, вышла на большую сцену после войны и продолжает радовать своих поклонников и поныне (2019).

Бэлла Михайловна Давидович родилась в Баку в семье известных врачей и музыкантов. Ее отец Михаил Наумович Давидович был хирургом, заслуженным врачом Азербайджанской ССР, а мать Люся Исааковна Ратнер – заслуженная артистка АзССР, много лет работала концертмейстером в Азербайджанском государственном театре оперы и балета им. М.Ф. Ахундова.

Концертмейстером этого театра, заслуженным артистом АзССР был и дед Бэллы.

Начав заниматься игрой на фортепиано в шесть лет, уже в девять Бэлла Давидович впервые выступила с оркестром. Блестяще окончив специальную музыкальную школу-десятилетку при Азербайджанской консерватории, она поступила в Московскую консерваторию в класс Константина Николаевича Иумнова. После его смерти она продолжала обучение у Якова Флиера. Сокурсники Бэллы вспоминали, как она могла на перемене подойти к инструменту и с головокружительным блеском играть любой этюд Шопена... в любой тональности!

В 1949 году состоялся главный конкурсный триумф молодой пианистки: она получила первую премию на Шопеновском конкурсе, разделив ее с польской пианисткой Галиной Черны-Стефаньской. После этого Бэлла Давидович прочно вошла в пианистическую элиту страны, а позднее – и всего мира.

Репертуар пианистки базировался на сочинениях композиторов-романтиков XIX века, хотя, конечно, ими не ограничивался. Но ей лучше всего удавалась музыка Мендельсона, Шопена и Листа – композиторов, которые для исполнителей XX века представляли определенную трудность. Блестящая виртуозность, мягкое «игумновское» звучание, великолепное мастерство, оптимизм и неповторимая грациозность исполнения Бэллы Давидович дополнялись удивительной сценической устойчивостью.

Пианистка стала выступать во многих городах страны, а с 1967 г. получила широкую известность и за рубежом. Она успешно преподавала в Московской консерватории и вышла замуж за талантливого скрипача Юлиана Ситковецкого, лауреата Всесоюзного и Брюссельского конкурсов, а также конкурса имени Венявского в Варшаве. Казалось, жизнь благоприятствует талантливой пианистке и красивой женщине.

Однако в 1958 г. умер от рака Юлиан Ситковецкий, в возрасте всего лишь 33 лет. Оставшись одна с ребенком, Бэлла Михайловна стремилась дать сыну наилучшее музыкальное образование. Талантливый скрипач Дмитрий Ситковецкий вырос и в 1977 году покинул СССР, после чего его матери запретили выезжать за рубеж, а также осложнили условия гастролей и преподавания в Советском Союзе.

В результате этого в 1978 году Бэлла Давидович эмигрировала из СССР, чтобы воссоединиться с сыном, хотя решение об отъезде далось ей нелегко – в те времена отъезд казался окончательным. Ей было очень трудно фактически заново начинать карьеру и вообще жизнь, но вскоре она уже дебютировала в Карнеги-Холле, после чего фактически началась вторая волна ее карьеры.

В 1980-е – 2000-е годы Бэлла Давидович гастролировала по всему миру, давала концерты соло и с оркестром, записывалась на диски. Кроме того, началась ее многолетняя деятельность в качестве профессора знаменитой Джульярдской школы в Нью-Йорке. Так Бэлла Давидович продолжила тра-

дицию американских профессоров-пианистов российского происхождения, начатую великолепной Розиной Левиной – воспитанницей Василия Сафонова и педагогом Вэна Клайберна.

Когда в СССР началась перестройка, Бэлла Давидович стала одной из первых знаменитых эмигрантов, приехавших в родную страну с концертами. Она с удовольствием снова окунулась в атмосферу любимой Московской консерватории, дала концерты и мастер-классы, рассказала о своей жизни и творчестве в многочисленных интервью и телепередачах.

Ныне Бэлла Давидович является одним из самых уважаемых старейших музыкантов во всем мире. Она – непременный член жюри крупнейших конкурсов, профессор, автор книги «Мои воспоминания». Среди учеников Бэллы Давидович – профессор Московской консерватории **Александр Мндоянц** и известный молдавско-американский пианист **Александр Палей**.

Юрий (Георгий) Васильевич Брюшков (1903 – 1971) учился у Игумнова только в аспирантуре, но считал себя его учеником, воспринявшим основные принципы замечательного музыканта. В 1927 году Юрий Брюшков стал знаменит тем, что получил диплом на Первом международном конкурсе имени Шопена. Впоследствии он преподавал сначала в Московской, затем в Ленинградской консерватории, в 1962-1972 г. был ее ректором. По воспоминаниям многих, это был замечательный пианист с высокой культурой звучания рояля.

Исаак Иосифович Михновский (1914 – 1978) родился и начинал учебу в Смоленске. В 10-летнем возрасте он приехал для продолжения учебы в Москву, а в 1930 году поступил в Московскую консерваторию в класс сначала Льва Оборина, а затем и Константина Игумнова. На выпускном экзамене он первым в СССР сыграл «Рапсодию на тему Паганини» Рахманинова – произведение уникальной сложности и тогда еще новое, не имевшее традиций исполнения. В этой необычной программе сказалось то, что Константин Николаевич Игумнов с юности был другом Рахманинова и в 30-е годы оставался одним из буквально единиц в СССР, кто не боялся поддерживать с ним переписку. Вскоре Михновский стал лауреатом Всесоюзного конкурса пианистов.

В 1938 году Исаак Михновский, выдержав громадную конкуренцию, вошел в советскую «команду» для участия в сильнейшем музыкальном конкурсе в мире – Брюссельском. Состав участников утверждался на самом верху, вычеркнуты были многие даже очень сильные пианисты – Сталину была нужна только победа.

Победу в этом конкурсе обеспечили Эмиль Гилельс (1 премия) и Яков Флиер (3 премия). Остальных советских участников – Исаака Михновского и Павла Серебрякова – для «равновесия» не пропустили даже на второй тур. Однако всем слушавшим Михновского была ясна политическая подоплека такого решения. Он получил великолепные отзывы зарубежных рецензентов

о своей игре. Относительная неудача на конкурсе не позволила в дальнейшем Михновскому войти в «первые номера» советских пианистов, хотя в таком развитии событий была очевидная доля случайности.

Тем не менее, Михновский вел концертную деятельность большого масштаба. Он выступал с обширным репертуаром, играл с оркестром под управлением таких знаменитых дирижеров, как Евгений Мравинский, Курт Зандерлинг, Натан Рахлин.

Кроме исполнительской деятельности, Михновский стал известен как автор фортепианных транскрипций русских романсов и фрагментов опер Чайковского. Он вел обширную преподавательскую деятельность в Московской консерватории и Гнесинском институте.

Александр Львович Иохелес (1912 – 1978) учился у Игумнова с 1932 по 1937 годы. Этот пианист стал вторым на Первом Всесоюзном конкурсе 1933 г., что позволило ему сразу выдвинуться в число наиболее известных музыкантов того поколения.

Иохелес отличался пристрастием к сложному и мало играемому репертуару: он исполнял не игравшиеся тогда в СССР сочинения Дебюсси, Онегера, Пуленка. Много лет отдал Иохелес преподаванию в Гнесинском институте, и из его класса вышли известные музыканты: **Олег Майзенберг, Вера Носина, Игорь Бендицкий, Римма Скороходова, Татьяна Загоровская.**

Олег Драгомирович Бошнякович (1920 – 2006) – пианист-романтик, унаследовавший от игумновской школы тонкость и звуковую красоту. В то же время Г.Г. Нейгауз ценил его за музыкальный ум, осмысленность проработки всей музыкальной ткани.

Олег Бошнякович родился в Муроме, окончил ЦМШ у Т.А. Бобович и учился в консерватории у К.Н. Игумнова, в аспирантуре – у Г.Г. Нейгауза. Событиями считали его исполнение ноктюрнов Шопена и других произведений романтиков и русских композиторов. Он также выступал в качестве партнера таких великих певцов разных поколений, как Надежда Обухова, Зара Долуханова, Дмитрий Хворостовский. Преподавал в Гнесинском институте. Записи Бошняковича чрезвычайно ценятся коллегами и любителями музыки. В Японии было издано полное собрание его записей в виде компакт-дисков.

Мария Степановна Гамбарян – ученица Игумнова (род. в 1925 г.), радующая своих поклонников и учеников поразительным творческим долголетием. Мария Степановна училась сначала у Абрама Шацкеса, затем у Игумнова, консультировалась у Генриха Нейгауза. Ведет концертную, просветительскую и педагогическую деятельность, много лет являясь профессором Гнесинского института (РАМ имени Гнесиных).

Борис Моисеевич Берлин (1906 – 1995) – первый ассистент Игумнова в Московской консерватории. После 1944 г. работал в Гнесинском институте. Среди его учеников – пианистка и педагог Гнесинской школы **Марианна Шалитаева**.

Из класса Игумнова вышли не только пианисты, но и выдающиеся музыкальные критики и теоретики фортепианной игры. Самыми видными из них являются Яков Мильштейн и Давид Рабинович.

Яков Исаакович Мильштейн (1911 – 1981) был ассистентом Игумнова, затем вел собственный фортепианный класс. У него учились **Елизавета Леонская, Борис Бехтерев, Вадим Сахаров** и др. В историю Я. Мильштейн вошел и как пианист, и как автор многих книг и статей. Среди них выделяются книги «К.Н. Игумнов», «Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения», «Ф. Лист». Ему принадлежит первый большой цикл статей о Святославе Рихтере, а также редактирование книги Г.Г. Нейгауза, сборника воспоминаний о Софроницком и многие другие труды.

Давид Абрамович Рабинович (1900 – 1978) прославился многими статьями, трудом «Исполнитель и стиль», а также книгой «Портреты пианистов» (1962), в которой первым дал развернутые характеристики крупнейшим советским пианистам.

Говоря о продолжении школы Игумнова, необходимо назвать его музыкальных «внуков», вышедших из классов его великих учеников: Льва Оборина и Якова Флиера. Меньше по масштабу, но все же значительной была и педагогическая работа Наума Штаркмана.

Среди крупнейших учеников **Льва Николаевича Оборина** – **Борис Землянский, Михаил Воскресенский, Владимир Ашкенази, Геннадий Рождественский** (как пианист), **Александр Егоров, Владимир Селивохин, Аркадий Севидов, Борис Чайковский** (как пианист), **Дмитрий Сахаров, Тигран Алиханов, Эдуард Миансаров, Татьяна Кравченко, Екатерина Новицкая, Александр Бахчиев, Мария Богомаз, Сергей Осипенко** и др. У него учился также японский пианист **Минору Нодзима**, ставший воспитателем поразившего всех «серебряного» лауреата Конкурса Чайковского 2019 г. **Мао Фудзита**.

Центральное место в этой блистательной плеяде занимает **Владимир Давидович Ашкенази (р. 1937)** – пианист, дирижер, победитель Брюссельского конкурса и Второго международного конкурса имени Чайковского, лауреат Шопеновского конкурса, ныне один из наиболее известных музыкантов мира, семикратный лауреат престижнейшей премии «Грэмми» (живет в Швейцарии). Его имя и как пианиста, и как дирижера звучит на всех континентах.

Владимир Ашкенази родился в Горьком в семье известного эстрадного пианиста Давида Ашкенази. В 7 лет поступил в ЦМШ в класс замечательного педагога Анаиды Сумбатьян.

Первый сольный концерт сыграл в год своего поступления в Московскую консерваторию (1955). Учился у Льва Оборина, много времени проводя также с его ассистентом прекрасным музыкантом Борисом Землянским.

В 1956 году Ашкенази принял участие в Шопеновском конкурсе в Варшаве и получил вторую премию, хотя большинство слушателей и критиков считали, что он заслуживает первой. «Первую премию получил польский пианист Адам Харасевич, – рассказывал Наум Штаркман. – Сейчас Харасевича не знает никто, Ашкенази знают все».

В том же 1956 году к Ашкенази пришел и самый крупный успех: первая премия престижнейшего Брюссельского конкурса.

В 1962 году уже опытный пианист становится участником Второго международного конкурса имени Чайковского в Москве. Он получил первую премию, разделив ее с английским пианистом Джоном Огдоном.

Советское правительство было недовольно решением жюри: мало того, что на первом конкурсе, в 1958 году, первую премию отдали американцу (Вэну Клайберну), так и на втором единоличной победы советскому пианисту не присудили.

Однако совсем скоро все «перевернулось»: Владимир Ашкенази, женившийся на выпускнице Московской консерватории, исландской пианистке, вместе с нею принял решение о переезде за рубеж. С тех пор этот замечательный музыкант, имеющий исландское гражданство, фактически стал гражданином мира.

Как пианист Ашкенази универсален, хотя наиболее прославился исполнением произведений романтиков. Он имеет отточенный пианизм, который «больше, чем виртуозность». Тонкое соответствие стилю, яркая эмоциональность и продуманность исполнения – наиболее общие характеристики искусства Ашкенази. Репертуар его включает произведения трех столетий – от Гайдна до первой половины XX века. Наиболее значимыми считаются его записи сочинений Прокофьева – и в качестве пианиста, и как дирижера. С разными оркестрами он также в разное время исполнил и записал все симфонии Брамса, Сибелиуса, Скрябина, Рахманинова, Шостаковича.

Владимир Ашкенази выступает с крупнейшими дирижерами и инструменталистами мира, сотрудничает с лучшими звукозаписывающими фирмами, является лауреатом престижных премий.

Борис Яковлевич Землянский (1925 – 1977) – пианист с тяжелой судьбой, оставивший, однако, светлые воспоминания у многих своих учеников. Он родился в Ставропольском крае в семье военного, постоянно переезжавшей с места на место, и тяжело пробивался к учебе в Московской консерватории. Поступив сначала в класс В.С. Белова (ученика Блуменфельда), Землянский продолжил учебу у Л.Н. Оборина (из-за болезни Белова). По окончании консерватории и аспирантуры Борис Яковлевич стал ассистентом

Оборина, и его чрезвычайно тепло вспоминали все оборинские ученики, занимавшиеся в то время. Он преподавал также в ЦМШ.

Землянского отличали тщательнейшая профессиональная работа и требовательность в сочетании с человеческой добротой. Он совершенно был лишен карьерных амбиций. К сожалению, несправедливое обвинение прервало его работу, и он вернулся к ней лишь в 1970 г., долго после этого не прожив. Борис Землянский оставил также ценное методическое наследие, изданное в книге «О музыкальной педагогике».

Михаил Сергеевич Воскресенский (р. 1935) – лауреат международных конкурсов, профессор Московской консерватории, один из старших и почитаемых ныне российских пианистов и педагогов. Из его класса вышел один из крупнейших современных пианистов **Александр Гиндин**, лауреат конкурса им. Чайковского (1994, IV премия) и Брюссельского конкурса (1999, II премия). У М.С. Воскресенского училась **Наталья Трулль** (начинала у Я. Зака, была ассистентом Воскресенского) – лауреат международных конкурсов, профессор Московской консерватории, а также **Станислав Иголинский, Муза Рубацките, Елена Кузнецова, Сергей Осипенко, Сергей Белоглазов, Сергей Кузнецов, Юрий Фаворин, Михаил Турпанов** (учился также у Н. Петрова) и др.

Тигран Абрамович Алиханов (р. 1943) – пианист, педагог, профессор и ректор (в 2005-2009 гг.) Московской консерватории. Заведующий кафедрой камерного ансамбля и квартета.

Эдуард Арсенович Миансаров (р. 1933) известен как лауреат Первого международного конкурса имени Чайковского (1958, 4 премия).

Из учеников **Якова Владимировича Флиера** первым следует назвать его ассистента Льва Власенко.

Лев Николаевич Власенко (1928 – 1996) – универсальный и виртуозный пианист, лауреат второй премии знаменитого Первого международного конкурса имени Чайковского, соперник Вэна Клайберна.

Он родился в Тбилиси, там же начал свое музыкальное образование: сначала у матери (пианистки, сестры пианиста **С. Бендицкого**), затем у **А.Д. Вирсаладзе** (ученицы **А.Н. Есиповой** и бабушки пианистки **Элисо Вирсаладзе**). Окончил Московскую консерваторию и аспирантуру у Я. Флиера. Параллельно с консерваторией Лев Власенко окончил вечернее отделение Института иностранных языков и выделялся среди музыкантов советского периода свободным владением несколькими языками, что тогда было редкостью.

В 1956 г. Власенко совершил одну из громких конкурсных побед, выдвинувших советских музыкантов на первые роли в мире: он получил первую премию на международном конкурсе имени Листа в Будапеште. Через два года он вошел в число триумфаторов Первого конкурса Чайковского; тогда же приобрело большой размах его концертное выступление.

Власенко вел масштабную концертную и педагогическую деятельность, особенно прославившись исполнением сочинений Листа; многим запомнилась си минорная соната. В его репертуаре были также произведения Скарлатти, Моцарта, Бетховена, Шопена, Брамса, Чайковского, Прокофьева и многих других композиторов.

Власенко «принял» у Якова Флиера его последнего и самого неординарного ученика – Михаила Плетнева, позволив ему завершить свое образование в «школе» Игумнова. Таким образом, Плетнев является одновременно и музыкальным «внуком» Игумнова, и его «правнуком». Кроме того, из класса Власенко вышло много известных пианистов: **Борис Петров**, **Жания Аубакирова** (многолетний ректор Казахской консерватории), **Рена Шерешевская** (воспитатель двух «сенсаций» последних конкурсов Чайковского – **Л. Дебарга** и **А. Канторова**), **Наталья Власенко**, **Калле Рандалу**, **Теофил Бикис**, **Николай Сук**, **Виктор Шестопал**, **Владимир Дайч** и мн. др. В последние годы Лев Власенко преподавал в США и Австралии. Его дочь и ученица Наталья Власенко основала в Брисбене конкурс имени Льва Власенко.

Елена Гилельс (1948 – 1996) – еще одна знаменитая ученица Я. Флиера, активно концертировавшая пианистка, выступавшая в концертах и сделавшая записи со своим великим отцом Эмилем Гилельсом. Она училась в ЦМШ у Т. Бобович и В. Гоностаевой, а затем поступила в класс Я.В. Флиера в Московской консерватории. Уже при окончании ЦМШ Елена Эмильевна заявила о себе как яркая пианистка, сыграв на выпускном экзамене одно из сложнейших сочинений мирового фортепианного репертуара – Рапсодию на тему Паганини Рахманинова. В 19 лет Елена дебютировала в «Карнеги-холле», вскоре выступала на фестивале в Ментоне (Франция), Сметановском зале в Праге и других крупнейших залах Европы. В ее репертуар входили Первый концерт Чайковского, Третий концерт Бетховена, произведения Баха, Моцарта, Шопена, Шумана, Дебюсси, Прокофьева и многих других авторов. Кроме Московской консерватории, Елена Гилельс окончила аспирантуру Ленинградской консерватории у П.А. Серебрякова.

Подлинными шедеврами мирового значения стали ее совместные выступления с Эмилем Гилельсом. В 1972 г. отец и дочь впервые исполнили Двойной концерт Моцарта Ми-бемоль мажор на моцартовском фестивале в Зальцбурге. Сделанная фирмой «Дойче граммофон» запись этого сочинения (дирижер – Карл Бем) удостоилась восторженных оценок крупнейших музыкантов. Вошли в историю также камерные ансамблевые выступления Эмиля и Елены Гилельс, в которых они исполняли преимущественно произведения Шуберта.

Елена Гилельс вела преподавательскую работу в Москве и Моравском университете (Чехия), много концертировала по стране и всему миру.

Среди других знаменитых учеников Флиера – **Родион Щедрин** (как пианист), **Юрий Айрапетян**, **Самвел Алумян**, **Илзе Граубинь**, **Михаил Фаерман**, **А.Д. и М.Д. Готлибы**, **Валерий Камышов**, **Владимир Фельц-**

ман, Татьяна Рюмина, Марк Зельцер, Нина Коган, Виктория Постникова, Игорь Худoley и мн. др.

Плеяду учеников Игумнова – пианистов и педагогов пополнила **Мария Гринберг**. Несмотря на формальное отсутствие у нее учеников – выдающихся пианистов, неофициально она занималась со многими. В их числе **Рудольф Керер**, талантливый пианист и большой мастер, человек с нестандартной судьбой.

Рудольф Рихардович Керер (1923 – 2013) родился в Тбилиси в семье потомственных музыкантов: его дед и отец были музыкальными мастерами, имели свою мастерскую в Тбилиси. Способный мальчик начал заниматься игрой на фортепиано с шести лет, прошел обучение в группе одаренных детей при Тбилисской консерватории и стал студентом. Его собирались перевести в Московскую консерваторию, но в это время началась война.

Этнических немцев во время войны подвергали выселению в Среднюю Азию. Не стала исключением и семья Кереров. Они оказались в глухом поселке, где не было музыкальных инструментов и какой-либо возможности продолжать образование. Но страстная любовь к музыке не утихала в молодом человеке. Он постепенно приближался к возможности играть на рояле: сначала освоил аккордеон, затем поступил в далекий от его интересов, но все же вуз – Чимкентский педагогический институт, и по его окончании преподавал математику в школе. Наконец, после смерти Сталина он смог поступить в Ташкентскую консерваторию, где в то время преподавали замечательные музыканты **Виссарион Слоним** и **Зельма Тамаркина**. Они «происходили» из Петербургской «школы» (ученики **О.К. Калантаровой**, ученицы **А.Н. Есиповой**), но, кроме того, проходили и «подпольную аспирантуру» у Марии Гринберг.

Оценив выдающийся талант своего «возрастного» студента (Кереру было уже за 30), Слоним и Тамаркина отдавали ему весь свой педагогический талант, а также сделали все, чтобы и он получил возможность заниматься у самой Марии Гринберг. Пройдя такую нестандартную школу, Керер в возрасте 37 лет получил специальное разрешение участвовать во Всесоюзном конкурсе (шла волна реабилитации невинно осужденных и сосланных, и ему «простили» превышение возрастного ценза) и выиграл этот конкурс. Так к нему пришла всесоюзная, а затем и мировая слава.

Он стал солистом Московской филармонии, получил возможность выезжать с гастролями за рубеж, а позднее стал преподавать в Московской консерватории. Стилль Керера невозможно было отнести ни к одной из известных «школ»: он отличался индивидуальным почерком. Пианист покорила всех исполнением сочинений Бетховена: страстным, но в то же время с подчеркнутым структурированием (возможно, сказывался отчасти математический склад ума). Он исполнял также произведения Листа, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича и других авторов. На некоторое время в советский период стал назначаться «сверху» для участия в торжественных вечерах – как прави-

ло, с исполнением сонат Бетховена, любимых вождем революции. По этой же причине Керер сыграл роль пианиста И. Добровейна в фильме «Аппассионата», исполнив в нем одноименную сонату Бетховена.

Среди учеников Керера в Московской консерватории – такие известные пианисты, как **И. Плотникова**, **А. Морейра-Лима** (Бразилия). Последние годы жизни пианист жил и преподавал в Вене и Берлине. Самого его, при всех несходствах его творческого почерка с тем, что считают «игумновской школой», все-таки следует отнести к ней как ученика и одновременно «музыкального внука» Марии Гринберг (и, соответственно, «правнука» Блуменфельда и Игумнова). Он воспринял от этой школы главное: высокий уровень, сочетание объективного профессионализма и индивидуальной эмоциональной отдачи.

Сегодня «школа Игумнова» звучит как легендарное название, повод для гордости пианиста любого уровня. Напомним, что, помимо перечисленных в этой главе, у Константина Николаевича учились **Николай Орлов** и **Исай Добровейн** (еще в дореволюционный период). Далее, у него окончил аспирантуру ученик Метнера **Леопольд Лукомский**, который в советское время воспитал немало пианистов в разных городах (**И. Гладких**, **Э. Сайфуллина**, **Л. Шварц** и др.). Позднее учениками Игумнова были замечательный композитор и прекрасный пианист **Арно Бабаджанян**, прославленный педагог ЦМШ **Евгений Тимакин**, братья **Адольф** и **Михаил Готлибы**, а также **К.Х. Аджемов**, **В.Н. Аргамаков**, **В.А. Агарков**, **Р.И. Атакишев**, **А.Д. Франк**, **Р. Бакст** и мн. др., всего порядка 500 учеников. Школа Игумнова продолжается не только в великих пианистах и их учениках, но в сотнях высококвалифицированных музыкантов во всей России и во всем мире, гарантируя высочайшее качество и особое, «игумновское» звучание инструмента – главное отличие этой уникальной школы.

Пианисты середины – конца XX века, продолжающие школу А.Б. Гольденвейзера

У Александра Борисовича Гольденвейзера было множество учеников, большинство из них стали педагогами, и ныне «школа Гольденвейзера» фактически распространилась на весь мир. Подробно охарактеризовать или даже только перечислить всех не только «внуков», но даже прямых учеников невозможно, это задача для целой книги. Поэтому назовем лишь крупнейших, выдающихся, которых всегда относительно мало.

Первой особенностью «школы» Гольденвейзера, которую нужно отметить, является то, что школы этих фактически две. Еще в середине прошлого столетия родилось и постепенно укоренилось понятие «московская пианистическая школа», в которой выделяют четыре ветви: Константина Николаевича Игумнова, Александра Борисовича Гольденвейзера, Генриха Густавовича Нейгауза и Самуила Евгеньевича Фейнберга. Но **Самуил Фейнберг** – то-

же ученик Гольденвейзера, один из относительно ранних: он окончил консерваторию в 1911 г. В силу ли «дореволюционности» выхода на самостоятельный путь, или как отражение исключительной величины и самостоятельности фигуры Фейнберга (он не во всем соглашался со своим профессором), школу Фейнберга принято выделять. Однако это не отменяет того факта, что он ученик Гольденвейзера, поэтому следует помнить, что с именем Александра Борисовича фактически связана значительная часть того явления, которое называют московской пианистической школой.

Еще раз перечислим хотя бы наиболее известных из прочих учеников Гольденвейзера: это **Григорий Гинзбург, Татьяна Николаева, Роза Тамаркина** (продолжала учебу у Игумнова), **Илья Клячко**, композиторы **Дмитрий Кабалевский и Дмитрий Благой** (как пианисты), **Дмитрий Башкиров, Лазарь Берман, Арнольд Каплан, Николай Капустин, Оксана Яблонская, Людмила Сосина, Леонид Ройзман, Мэри Лебензон, Лия Левинсон, Феликс Готлиб** (в ЦМШ), **Нелли Акоюн-Тамарина, Наум Бродский, Дмитрий Паперно, Исаак Кац, Александр Брагинский**. У него учились видные педагоги ЦМШ **Татьяна Кестнер и Евгения Ярмоненко** и мн. др. Почти все ученики-пианисты вели или ведут масштабную педагогическую деятельность, и из их классов вышли крупные современные пианисты – «внуки» и «правнуки» Гольденвейзера. Назовем самых ярких, чьи имена уже не всегда в сознании музыкантов связываются со школой Гольденвейзера.

Ученики Григория Романовича Гинзбурга:

Сергей Леонидович Доренский (1931 – 2020) – победитель V Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве, 1955 и лауреат II премии конкурса в Рио-де-Жанейро, 1957. Сергей Доренский – один из самых успешных педагогов в истории фортепианного исполнительства. Его учениками являются **Денис Мацуев, Николай Луганский** (после смерти Т.П. Николаевой), **Станислав Бунин, Вадим Руденко, Александр Штаркман, Андрей Писарев, Павел Нерсесьян, Ольга Керн, Елена Кушнерова, Игорь Котляревский, Екатерина Мечетина, Федор Амиров, Константин Емельянов** и мн. др. Все эти пианисты – лауреаты крупных и престижных международных конкурсов, обладатели большого и разнообразного репертуара, виртуозы, признанные мастера. Они совершенно различны по стилю, и трудно поверить, что они вышли из класса одного педагога. Сам Сергей Доренский оставил хорошие воспоминания о выступлениях соло и с оркестром, однако педагогическая его слава затмила исполнительскую.

Глеб Борисович Аксельрод (1923 – 2003) – лауреат премии им. Сметаны на «Пражской весне», 1951 и II премии на конкурсе им. Виана да Мота в Лиссабоне, 1957. Глеб Аксельрод вел концертную деятельность и преподавал в Московской консерватории. Среди его учеников – известные пианисты **Сергей Мусаелян и Рувим Островский**.

Алексей Григорьевич Скавронский (1931 – 2008) – лауреат международного конкурса в Праге, 1957 и дипломант I-го конкурса им. Чайковского

го, 1958. Алексей Скавронский несколько десятилетий работал как солист и лектор Московской филармонии, руководитель филармонического отделения Москонцерта, а также был профессором Гнесинского института. Он выступал с ведущими оркестрами и дирижёрами; гастролировал в Болгарии, Венгрии, Румынии, Германии, Польше, Чехии и Словакии, Испании, Финляндии, Дании, Великобритании, США.

Ученики **Татьяны Петровны Николаевой**:

Один из крупнейших современных пианистов **Николай Луганский**, победитель Конкурса им. Чайковского 1994 г. (II премия при неприсужденной первой), обладатель премий Баховского и Рахманиновского конкурса, народный артист России.

Из класса Т.П. Николаевой вышли также российско-американская пианистка **Оксана Яблонская** (профессор Джульярдской школы, начинала учиться у самого Гольденвейзера), **Антон Батагов** – пианист и композитор, обладатель специального приза VIII международного конкурса им. Чайковского, **Михаил Петухов** – лауреат Баховского (1972) и Брюссельского конкурсов (1977), профессор Московской консерватории, композитор и пианист. Ученик М. Петухова **Дмитрий Маслеев** стал победителем XV Конкурса им. Чайковского (2015 г.). У Николаевой учились **С. Белоглазов** (в аспирантуре), **С. Сенцов**, **М. Евсеева** и многие другие видные пианисты и педагоги.

Дмитрий Александрович Башкиров (род. 1931) – один из самых знаменитых учеников Гольденвейзера, получивший Гран-При в Париже (1955) и ставший пианистом мирового масштаба. Его выделял из всех молодых пианистов еще Софроницкий.

Дмитрий Башкиров учился в Тбилиси у Анастасии Давидовны Вирсаладзе. Окончив затем Московскую консерваторию по классу Гольденвейзера, Башкиров быстро завоевал симпатии слушателей и коллег. Он являл собой тип пианиста не просто романтического, но «взрывного» склада. Основу его репертуара составляли произведения композиторов-романтиков, хотя сам репертуар необъятен: от Баха до Шостаковича. В молодости Башкиров мог иногда «загнать» темп или выступить неровно, но в случае удачного выступления его игра никого не оставляла равнодушным.

Зарубежные гастроли были запрещены Башкирову в 70-е годы из-за того, что его дочь, вышедшая замуж за выдающегося скрипача Гидона Кремера, эмигрировала с ним из СССР. В годы перестройки гастроли Башкирова возобновились, а затем он сам выбрал для постоянного жительства Мадрид, где стал профессором в Высшей музыкальной школе имени королевы Софии.

Дмитрий Башкиров сделал много записей, играл соло и с крупнейшими оркестрами мира, такими, как Чикагский, Лондонский, Оркестр Берлинской филармонии, оркестр Парижа. С 2012 года он прервал концертную деятельность и занялся только преподаванием.

Начинал он преподавать еще как ассистент Гольденвейзера в Московской консерватории. Ему удалось стать одним из самых успешных педагогов не только среди учеников Гольденвейзера. Наиболее известными пианистами стали:

Дмитрий Алексеев (род. 1947) окончил у Д.А. Башкирова Московскую консерваторию. Он победитель престижного международного конкурса в Лидсе (1975), лауреат конкурсов им. М. Лонг в Париже, им. Дж. Энеску в Бухаресте и им. Чайковского в Москве. Пианист-универсал, активно концертирующий по всему миру, ныне живущий в Англии. Преподает в Королевском колледже музыки в Лондоне.

Борис Блох (род. 1951) тоже учился у Д. Башкирова еще в Москве (начинал у Татьяны Николаевой). Он окончил консерваторию, но по политическим причинам не был допущен к участию в Конкурсе им. Чайковского. Именно ему предсказывали одну из высоких премий на V Конкурсе в 1974 году, однако первую премию неожиданно для всех получил 18-летний Андрей Гаврилов, а Борис Блох на конкурсе не выступал. Первокурсника Гаврилова вызвали тогда к министру культуры СССР Екатерине Фурцевой и велели срочно готовиться к Конкурсу Чайковского. Только в 2000-е годы для музыкальной общественности раскрылась тайна этого происшествия: в распределении премий непременно участвовал бы Борис Блох, до того ставший вторым на Всесоюзном конкурсе в Минске. После такой несправедливости молодой пианист эмигрировал из СССР.

Вынужденный начинать карьеру на Западе практически с нуля, Борис Блох стал победителем международных конкурсов в Нью-Йорке и им. Бузони в Больцано и получил серебряную медаль на конкурсе им. Артура Рубинштейна в Тель-Авиве, а также был удостоен золотой медали Международного Листовского общества в Вене. Он успел консультироваться у самого Горовица и стал одним из крупнейших современных пианистов с универсальным репертуаром. Борис Блох концертирует по всему миру, делает множество записей и преподает в Германии. Его ученик, болгарский пианист **Евгений Божанов** стал лауреатом престижных международных конкурсов.

Николай Демиденко (род. 1955) – также московский ученик Д. Башкирова, он стал лауреатом международных конкурсов в Монреале и им. Чайковского в Москве (1978, III премия). Активно концертирует, неизменно поражая слушателей виртуозностью и светлым восприятием мира и искусства.

Аркадий Володось (род. 1972), о виртуозности которого не перестают ходить легенды и ожесточенные споры, совершенствовался у Д. Башкирова уже в Мадриде. Этот феноменальный пианист и автор многих виртуозных обработок для фортепиано начинал свою учебу в Ленинграде, но в качестве основного профессора выбрал именно Башкирова.

Кирилл Герштейн (род. 1979) окончил у Д. Башкирова полный курс в Мадриде. Совершенствовался также у Алексиса Вайссенберга и в Международной академии фортепианного искусства на озере Комо (президент – Марта Аргерих). Он победитель международного конкурса им. Артура Рубин-

штейна в Тель-Авиве (2001), лауреат премии Гилмора (США). Один из наиболее известных пианистов сегодня. В 27 лет стал профессором Высшей школы музыки и театра в Штутгарте. Живет в США.

Эльдар Небольсин (род. 1974) – победитель международного конкурса в Сантандере (Испания) и Первого международного конкурса им. С. Рихтера в Москве – тоже занимался у Д. Башкирова в Мадриде.

Станислав Юденич (род. 1971) – еще один мадридский ученик Башкирова, победитель Международного конкурса им. Вэна Клайберна, преподает в США и Италии. Среди его учеников – известный узбекский пианист **Бехзод Абдураимов (род. 1990)**, о необыкновенном таланте которого ходят легенды. Абдураимов – победитель международного конкурса в Лондоне в 2009 г. Учеником С. Юденича является также **Кеннет Броберг** – обладатель серебряной медали конкурса им. В. Клайберна и третьей премии XVI Международного конкурса Чайковского 2019 г. в Москве.

В классе Д.А. Башкирова также проходили стажировку **Валерий Кулешов** (лауреат конкурсов им. Бузони в Больцано и им. В. Клайберна в США, учился также у В. Троппа, Н. Петрова и С. Почекина), **Владимир Мищук** (ученик Татьяны Кравченко) – профессор Санкт-Петербургской консерватории. У Д.А. Башкирова окончил аспирантуру **Александр Бондурянский** – основатель и участник знаменитого «Московского трио», проректор Московской консерватории, учились многие другие пианисты.

Вернувшись к ученикам самого Гольденвейзера, необходимо назвать феноменального виртуоза-романтика Лазаря Бермана. Он занимался преимущественно исполнительской, а не педагогической деятельностью, но его достижения как пианиста совершенно исключительны.

Лазарь Наумович Берман (1930 – 2005) начинал учебу в Ленинграде в четырехлетнем возрасте у знаменитого педагога Самария Ильича Савшинского. Когда мальчику было 9 лет, его привезли в Москву, где он стал учеником Гольденвейзера, занимавшегося также и с детьми. Берман окончил у него ЦМШ, а потом и Московскую консерваторию.

Лазарь Берман от природы имел ряд качеств, встречающихся чрезвычайно редко даже у самых выдающихся пианистов: феноменальную двигательную одаренность, сочный, красивый звук и эмоциональную теплоту. В молодости его порой упрекали в недостаточной интеллектуальной насыщенности исполнения, однако все критические голоса смолкали, когда он начал играть. Его запись всех Трансцендентных этюдов Листа до сих пор считается эталонной и непревзойденной. Берману как будто не стоили никаких усилий все самые невозможные в виртуозном отношении произведения и эпизоды; он играл их в непредставимых темпах, легко и с явным удовольствием.

Лазарь Берман – лауреат международных конкурсов в Будапеште и Брюсселе. Он выступал и делал записи с обширным репертуаром и играл с крупнейшими дирижерами мира: Юджином Орманди, Леонардом Бернстай-

ном, Куртом Мазуром, Гербертом фон Караяном, Клаудио Аббадо и другими. Им записано множество дисков. В последний период жизни он преподавал в Италии и Германии.

Арнольд Каплан (1919 – 1996) учился у Гольденвейзера еще в Особой детской группе вместе с Розой Тамаркиной, затем – в Московской консерватории. Он был кандидатом на участие в Брюссельском конкурсе (после лауреатства на всесоюзном конкурсе пианистов), но был вычеркнут рукой самого Молотова. Карьера этого талантливого пианиста сложилась потому менее ярко, чем это могло быть. Каплан стал лауреатом Пражского международного фестиваля молодежи в 1947 г., преподавал в Московской консерватории и в Гнесинском институте.

Людмила Александровна Сосина (1918 – 2015) – замечательная пианистка и педагог, прожившая долгую и плодотворную творческую жизнь. Родилась и училась она в Одессе, посещая класс Берты Рейнгальд. Окончив затем аспирантуру Московской консерватории у Гольденвейзера, Людмила Александровна всю жизнь преподавала на его кафедре, а также вела масштабную концертную деятельность. Будучи ассистентом Гольденвейзера, Людмила Сосина занималась с таким его выдающимся учеником, как Дмитрий Башкиров, а позднее – с учеником Башкирова Борисом Блохом. Она много гастролировала в СССР и за рубежом, сделала множество записей. Особенно ей удавались произведения Рахманинова, Скрябина, Метнера, а также композиторов XX века.

Леонид Исаакович Ройзман (1915 – 1989) – пианист и органист, окончивший Московскую консерваторию у Гольденвейзера по фортепиано, а по классу органа – у А.Ф. Гедике. Ройзман заменил Гедике в органном классе консерватории и фактически подготовил современных отечественных органистов. Его ученики – **Леопольд Дигрис, Олег Янченко, Наталья Гурева, Рубин Абдуллин, Александр Майкапар** и многие другие крупнейшие современные органисты.

Лия Моисеевна Левинсон (1905 – 2000) – ученица и многолетний ассистент Гольденвейзера. Она занималась с такими его выдающимися учениками, как Дмитрий Благой, Арнольд Каплан, Дмитрий Паперно, Леонид Ройзман, Роза Тамаркина.

Илья Рубинович Клячко (1905 – 1999) учился у А.Б. Гольденвейзера в аспирантуре. Его педагогом в консерватории был музыкант еще «дореволюционной формации» **Василий Николаевич Аргамаков (1883 – 1965)**, ученик К.Н. Игумнова, К.А. Киппа и С.И. Танеева. И.Р. Клячко был ярким пианистом и эрудированным человеком: кроме консерватории, он окончил Московский университет. Был ассистентом Гольденвейзера, однако стал од-

ной из жертв антисемитской кампании, и его работа разворачивалась преимущественно в музыкальном училище им. М.М. Ипполитова-Иванова. Среди его учеников – участники блистательного фортепианного дуэта **Е.Г. Сорокина – А.Г. Бахчиев, Ю. Буцко, Ю. и Г. Туркины, Д. Паперно, М. Скробкова-Филатова** и др.

Дмитрий Александрович Паперно (род. 1929) – пианист и педагог, окончил Московскую консерваторию у Гольденвейзера в 1951 г. Лауреат международных конкурсов имени Шопена в Варшаве (1955) и имени Энеску в Бухаресте (1958). Вел активную концертную деятельность, преподавал в Гнесинском институте в Москве, затем в США. Автор книги «Записки московского пианиста».

Еще один пианист и автор популярной книги, **Наум Маркович Бродский** – также ученик Гольденвейзера. Книга называется «Нюансы музыкальной Москвы».

Исаак Иосифович Кац (1922 – 2009) – профессор Горьковской консерватории. Преподавал также в Израиле и Вьетнаме, первым заметил выдающегося вьетнамского пианиста **Данг Тхай Шона**.

Мэри Симховна Лебензон (род. 1931) окончила Московскую консерваторию у Гольденвейзера в 1956 году и стала ведущим профессором Новосибирской консерватории. Ею подготовлено более 60 лауреатов различных конкурсов, в том числе международных.

Это – лишь наиболее заметные фигуры из «школы Гольденвейзера». Школа Гольденвейзера стала фактом музыкального искусства и одновременно – гарантией высочайшего качества в пианизме и музыкальном развитии всех, кто к ней прикоснулся.

Пианисты середины – конца XX века, продолжающие школу Г.Г. Нейгауза

Школа Генриха Нейгауза на сегодняшний день считается самой разветвленной и знаменитой из российских пианистических школ. Из нее вышли великие пианисты **Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Яков Зак** (им посвящены отдельные главы), а также многие крупные музыканты – пианисты и педагоги. Ныне уже их ученики и «музыкальные внуки» с гордостью называют себя продолжателями школы Генриха Нейгауза.

На протяжении педагогической деятельности Г.Г. Нейгауза, продолжавшейся более четырех десятилетий, ему помогали несколько ассистентов. Наибольшее время провели в его классе в этом качестве и, соответственно, в наибольшей степени восприняли его музыкантские и педагогические прин-

ципы четыре выдающихся пианиста и педагога: Теодор Гутман, Станислав Нейгауз, Евгений Малинин и Лев Наумов.

Теодор Давидович Гутман (1905 – 1995) начинал учиться у Генриха Нейгауза еще в Киеве, а в 1926 г. переехал вслед за ним в Москву. В 1932 г. он стал одним из советских пианистов, представлявших страну на Втором международном конкурсе имени Шопена в Варшаве. Его выступление на этом конкурсе, в целом считавшемся неудачным для советских музыкантов, принесло звание лауреата (8 премия). Через год Гутман подтвердил свое высокое место в пианистической иерархии страны, получив третью премию на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей.

Концертная деятельность Гутмана не отличалась такими масштабами, как последующая педагогическая. Тем не менее, он стал известен как вдумчивый, серьезный музыкант, превосходный мастер, с точным пониманием стиля исполняющий произведения Бетховена, Шопена, Скрябина и других авторов.

Сразу по окончании консерватории Гутман начал педагогическую деятельность: вначале как ассистент Генриха Нейгауза, а затем самостоятельную. Ударом для почитаемого всеми профессора Гутмана и его учеников стало его невозвращение в Московскую консерваторию после эвакуации: в стране подспудно начиналась антисемитская кампания, и Гутман стал одной из ее жертв. Выходом оказалось открытие в 1944 г. Гнесинского института. В этом вузе Теодор Гутман работал до конца жизни, много лет заведовал фортепианной кафедрой и добился великолепных педагогических результатов. Позднее, по окончании «кампании», Гутман вновь имел учеников и в Московской консерватории.

По классу Теодора Гутмана окончили курс такие замечательные мастера, как **Вадим Монастырский, Владимир Тропп, Татьяна Зеликман, Михаил Андрианов** (начинал у Фейнберга), **Наум Груберт, Станислав Почекин, Игорь Бриль, Леонид Чижик, Александр Майкапар, Феликс Готлиб** (начинал у Гольденвейзера и Гилельса), **Александр Брагинский** и мн. др.

Владимир Мануилович Тропп стал преемником Гутмана как заведующий кафедрой специального фортепиано Гнесинского института и подготовил многих известных современных пианистов. У него учились **Денис Бурштейн, Константин Лифшиц, Михаил Мордвинов, Валерий Кулешов, Михаил Лидский, Дмитрий Аблогин, Константин Шамрай, Екатерина Державина** и мн. др. У него занималась также победительница Шопеновского конкурса 2010 г. **Юлианна Авдеева** (продолжила в Цюрихе у К. Щербакова, ученика Л. Наумова).

Татьяна Абрамовна Зеликман, более полувека преподающая в Гнесинской школе, – один из самых успешных российских педагогов по работе с одаренными детьми. Она подготовила таких пианистов, как **Константин Лифшиц, Александр Кобрин, Михаил Мордвинов, Алексей Володин, Даниил Трифонов** и многие другие. В целом супружеская пара Тропп – Зелик-

ман вырастила такое количество выдающихся пианистов, что это сделало бы честь любому крупному учебному заведению.

Ярчайший след в отечественном искусстве оставил сын и ученик Генриха Нейгауза **Станислав Генрихович Нейгауз (1927 – 1980)**. Один из наиболее утонченных пианистов этого поколения, Станислав Нейгауз не становился лауреатом: его нервная система и нестандартная игра не сочетались с несколько спортивными требованиями конкурсов. Но его исполнение, в особенности произведений Шопена и Скрябина, вошло в легенды, какими некогда было окружено лишь имя Софроницкого. Страстность, трепетность, «горение», которым нельзя научить – можно лишь развить данное от природы, – отличали его необыкновенное искусство.

Возвышенности облику пианиста придавали и его поэтическая внешность, и то, что он воспитывался в семье своего отчима – великого поэта Бориса Пастернака. У Станислава Нейгауза была «своя» публика, море поклонников и особенно – поклонниц.

Тем не менее, он получил от отца и недюжинные педагогические умения. Был сначала ассистентом Генриха Густавовича, затем вел свой класс. Среди его учеников – такие крупные музыканты, как **Владимир Крайнев** (начинал у Генриха Нейгауза), **Брижит Анжерер** (Франция), **Раду Лупу** (Румыния), **Русудан Хунцария**, **Михаил Адамович**, **Алла Шац**, **Евгений Левитан**, **Елена Рихтер**, **Ирина Чуковская**, **Андрей Никольский** и многие другие. Следует назвать также его сына **Станислава Бунина**, унаследовавшего облик и талант Нейгаузов и в 18-летнем возрасте получившего Гран-При в Париже (ученик **С. Доренского**, живет и работает в Японии).

Станислав Нейгауз, к великому горю любителей классической музыки, ушел из жизни рано, в 52 года. Незадолго до смерти он дал потрясший всех концерт, в котором исполнил все Баллады Шопена. В памяти поклонников остался человек необычайной внутренней и внешней красоты. С 2007 г. в Челябинске усилиями его ученика Евгения Левитана проводится международный конкурс имени Станислава Нейгауза.

Евгений Васильевич Малинин (1930 – 2001) окончил в 1949 г. Центральную музыкальную школу при Московской консерватории в классе известного педагога Т.А. Бобович. В том же году он стал победителем Второго всемирного фестиваля молодежи и студентов в Будапеште (1 премия) и лауреатом Четвертого Шопеновского конкурса в Варшаве. Поступив в консерваторию в класс Генриха Нейгауза, Малинин в 1954 г. ее окончил и стал аспирантом и ассистентом Генриха Густавовича. Еще в студенческие годы он стал победителем международного конкурса им. М. Лонг в Париже (2 премия при неприсужденной первой).

В это же время развернулась широкая концертная и педагогическая деятельность Малинина. Он не был безупречным виртуозом, но его игре, как и его личности вообще, было свойственно особое обаяние. Теплая лирич-

ность, мягкое звучание, казалось, шли от самой его природы. Основу его репертуара составляли произведения романтиков – прежде всего, Шопена, Листа и Рахманинова, хотя, конечно, он играл и сочинения других авторов. Его исполнение Второго концерта Рахманинова, записанное на пластинку, вошло в золотой фонд мирового значения. Многие критики отметили, что это исполнение по уровню сопоставимо с авторским, а в чем-то, возможно, и превосходит имеющийся в записи авторский вариант. Малинину удавались грандиозные рахманиновские кульминации, венчающие длинное, на «широком» дыхании, развитие; у него невероятно красиво и «сочно» звучали роскошные гармонии. Выдающимся считается также исполнение Малининым «Картинок с выставки» Мусоргского.

С 1957 г. Евгений Малинин преподавал в Московской консерватории, в течение ряда лет был деканом фортепианного факультета и заведующим одной из кафедр специального фортепиано. Среди его учеников – лауреаты международных конкурсов **Евгений Рывкин**, **Татьяна Федькина**, **Наталья Панкова**, **Владимир Харин**. У него также консультировались многие зарубежные пианисты, в том числе такие известные, как **Иво Погорелич** (Хорватия) и **Барри Дуглас** (Великобритания).

Малинин был членом жюри множества международных конкурсов пианистов, в том числе неоднократно – Конкурса имени Чайковского.

Последние годы жизни пианист провел в Германии, где и окончил свой путь. В его честь назван один из молодежных конкурсов пианистов в г. Швельме.

Лев Николаевич Наумов (1925 – 2005), основной ассистент Нейгауза и наиболее плодовитый продолжатель его педагогических традиций, по образованию был композитором. В классе Генриха Нейгауза учились иногда и теоретики, композиторы и дирижеры: он придавал большое значение уму музыкантов, их общей и музыкальной эрудиции, и с представителями этих специальностей ему бывало заниматься не менее интересно, чем с «чистыми» пианистами. Так получилось, что именно не пианист стал виднейшим продолжателем нейгаузовской школы. С 1963 г. до своей кончины в 2005 г. Наумов вел класс в Московской консерватории.

Из класса Льва Наумова вышло множество пианистов высочайшего класса и различных творческих обликов: **Алексей Наседкин**, **Алексей Любимов** (начинали у Г. Нейгауза), **Андрей Гаврилов**, **Владимир Виардо**, **Андрей Диев**, **Виктор Ересько**, **Евгений Королев**, **Илья Итин**, **Александр Кобрин**, **Василий Лобанов**, **Александр Мельников**, **Борис Петрушанский**, **Юрий Розум**, **Константин Щербаков**, **Алексей Султанов**, **Анна Маликова**, **Рэм Урасин**, **Сергей Тарасов**, **Виолетта Егорова** и мн. др.

Все эти музыканты – лауреаты множества престижнейших международных конкурсов и представители совершенно различных стилей и фортепианного исполнительства. К примеру, **Андрей Гаврилов** – победитель V международного конкурса имени Чайковского (1974, 1 премия), **Илья Итин**

– победитель международного конкурса в Лидсе (Великобритания), **Константин Щербаков** – победитель Первого Рахманиновского конкурса; **Алексей Султанов**, лауреат Шопеновского конкурса, – феноменальный пианист, которого в 80-е гг. называли открытием отечественного искусства (он рано умер); **Алексей Любимов** – создатель отечественных традиций исполнения старинной музыки; **Василий Лобанов** – композитор и т.п. В классе Наумова считали за честь стажироваться многие зарубежные молодые музыканты: **Лим Дон Хек**, **Лим Дон Мин (Корея)**, **Кадзуки Нисимон** (Япония) и мн. др.

Ассистентом Г.Г. Нейгауза одно время работал также **Владимир Сергеевич Белов (1906 – 1989)** – выпускник Московской консерватории, начавший учиться еще до революции, ученик **С.А. Козловского** и **Ф.М. Блуменфельда**. У него в разное время учились **Станислав Нейгауз**, **Борис Землянский**, а также композиторы **Андрей Волконский**, **Эдисон Денисов** и др.

Вернемся к «прямым» ученикам Г.Г. Нейгауза. Несколько крупных пианистов и педагогов вышли из класса Генриха Нейгауза уже в ранний период его работы в Московской консерватории: конце 1920-х – начале 1930-х гг. Это **Эммануил Гроссман**, **Берта Маранц** и **Семен Бендицкий**.

Эммануил Иосифович Гроссман (1913 – 1954) был одаренным пианистом: он стал лауреатом Второго Шопеновского конкурса и разделил с Теодором Гутманом третью премию Первого Всесоюзного. Концертировал и преподавал в Московской консерватории и Гнесинском институте. К сожалению, тяжелая болезнь помешала карьере и рано оборвала жизнь этого нестандартного пианиста.

Берта Соломоновна Маранц (1907 – 1998) – самая знаменитая из всех ранних учеников Нейгауза. Учившаяся в Одессе у Берты Рейнгальд, она затем стала одной из наиболее последовательных и успешно продолживших школу учениц Генриха Густавовича. Берта Маранц была в числе лауреатов Второго международного конкурса им. Шопена в Варшаве (1932), получила вторую премию также на Втором Всесоюзном конкурсе. Она выступала в ансамбле с такими мастерами, как Д. Ойстрах, Б. Гольдштейн, М. Фихтенгольц, З. Лодий, Н. Дорлиак, Г. Цомык.

Судьба распорядилась так, что работала она почти всю жизнь не в Москве. Маранц уже добилась успехов на конкурсах и начала концертировать, когда Нейгауз привез ее и другого своего выпускника (супруга Маранц) **Семена Соломоновича Бендицкого (1908 – 1993)** в Свердловск, где открывалась в 1934 г. консерватория и где они оба заложили основы пианизма в новом вузе. В послевоенный период судьба Маранц оказалась связанной с Горьковской консерваторией, а Бендицкого – с Саратовской. Таким образом,

эти два выпускника Генриха Нейгауза фактически стояли у основ двух крупнейших и старейших консерваторий нынешней России.

Берта Маранц обладала уникальным педагогическим даром. По воспоминаниям ее многочисленных учеников, она была им и педагогом, и второй матерью. Могла работать с любым уровнем: от постановки рук до исполнения сложнейшего репертуара. Закладывала «золотой стандарт» профессионализма нейгаузовской школы в каждом своем ученике. Она подготовила многих знаменитых впоследствии пианистов и педагогов, продолжавших обучение в Москве, но она еще и заложила основы фортепианных традиций и культуры на периферии СССР. Очень многие пианисты, официально не бывшие ее учениками, получали ее ценнейшие консультации. Берта Соломоновна также опекала не только своих учеников: увидев яркое дарование, она немедленно начинала использовать все свои многочисленные связи, чтобы талантливый ученик, не обязательно ее собственный, получил все для дальнейшего развития.

Об авторитете Берты Соломоновны свидетельствует анекдотическое воспоминание – как, когда она в возрасте 85 лет приехала в Московскую консерваторию для очередного прохождения ФПК, профессора фортепианных кафедр больше всего боялись... что она придет к ним на урок.

Сама она продолжала вести активную концертную деятельность, выступая соло и с оркестром под управлением крупнейших дирижеров, до глубокой старости. Среди ее учеников – лауреат всесоюзного и международного конкурсов **Ю. Муравлев**, композиторы **В. Казенин** и **Л. Лядова**, лауреат конкурса им. Чайковского **Е. Рывкин**, доктора искусствоведения **М. Сабинина**, **М. Смирнов**, **А. Барак**, заслуженная артистка РСФСР **Т. Кац**, профессора **А. Бендицкий**, **В. Мезрина**, **Е. Левитан**, а также **И. Шумская**, **М. Олле**, **Н. Холоденко**, **Д. Сальникова**, **В. Коцюба**, **М. Майер**, **М. Дианова**, **Л. Озерова**, **И. Фридман**, **Р. Скороходова**, **З. Скульская**, **И. Беров**, **М. Лубяновский**, **Б. Слобожанинов**, **Б. Абрамович** и мн. др. Общий список учеников Берты Маранц включает более 200 фамилий.

Вера Харитоновна Разумовская (1904 – 1967) – пианистка и педагог, профессор Ленинградской консерватории. Она училась у Г.Г. Нейгауза еще в Елисаветграде, где окончила гимназию, а затем в Киеве, в недолгий период его работы в Киевской консерватории. Блестяще окончив консерваторию, она преподавала в ней, затем переехала сначала в Москву, а потом в Ленинград. Там она вновь поступила в консерваторию – ленинградскую, в класс еще одного великого педагога-пианиста Л.В. Николаева. У него же в 1933 г. окончила и аспирантуру. В том же году стала лауреатом Первого Всесоюзного конкурса, получив широкую известность.

С середины 1930-х гг. началась исполнительская и педагогическая деятельность Веры Харитоновны. С 1946 г. она являлась профессором ленинградской консерватории, в которой преподавала до конца жизни. Как пианистке ей было свойственно романтическое мироощущение; особенно выделя-

ли ее коллеги и слушатели за красивый звук. В ее репертуаре преобладали произведения композиторов-романтиков – Шопена, Шумана. Брамса, много играла она сочинения Бетховена и Метнера. Среди многих восторженных откликов на ее искусство был отзыв самого Д.Д. Шостаковича.

Всеволод Владимирович Топилин (1908 – 1970) – пианист, сведений о котором невозможно было найти в справочниках и книгах советского времени. На его долю выпало редкое для музыкантов: ему довелось испытать на себе репрессии в самом тяжком варианте.

Всеволод Топилин происходил из семьи генерала Белой армии и в советское время был вынужден скрывать свое происхождение. Он окончил Харьковскую консерваторию у Павла Луценка и быстро занял ведущее место среди украинских пианистов. В 1930-е гг. он много концертировал в качестве аккомпаниатора Давида Ойстраха, причем нередко выступал и с сольными номерами в этих же концертах. В 1932 г. пианист переехал в Москву, стал работать в Московской филармонии, продолжая сольную и ансамблевую концертную деятельность. В 1935-36 гг. совместно с Ойстрахом Топилин совершил большую гастрольную поездку по Европе, включавшую Польшу, Германию, Швецию, страны Балтии, что для советских музыкантов того времени было редкостью. Публика принимала их восторженно.

По возвращении в Москву Топилин много записывался с Ойстрахом, посещал лекции Б.Л. Яворского и уроки К.Н. Игумнова, был активным участником кружка по изучению новой музыки в Московской консерватории. В 1938 г. он поступил в аспирантуру в класс Г.Г. Нейгауза, по окончании которой стал его ассистентом. Как и Нейгауз, Всеволод Владимирович свободно говорил на европейских языках, знал литературу и философию. Он исполнял произведения Баха, Бетховена, Шопена, Альбениса и других авторов, дружил со своими соучениками – С. Рихтером и А. Ведерниковым.

Жизнь пианиста перечеркнула война. Пойдя в ополчение, Топилин вскоре оказался в плену и попал в военный концлагерь. Там его происхождение и профессия спасли ему жизнь: он работал в Берлине органистом и посещал концерты В. Фуртвенглера и Г. фон Караяна, затем его взял в свою лабораторию Н. Тимофеев-Ресовский. Но по возвращении после войны в СССР Топилин был немедленно арестован и приговорен сначала к расстрелу, а затем к 10 годам лагерей. Ему припомнили не только плен как таковой, но и работу в Берлине, и дружбу с Караяном. В лагере Топилин вынужден был заниматься, нарисовав клавиши на доске.

Чудом уцелев, пианист только после смерти Сталина смог вернуться к музыкальной работе: сначала в Красноярке, позднее – в Харькове и Киеве. Последние восемь лет жизни он заведовал кафедрой специального фортепиано Киевской консерватории. Ученики оставили о нем восторженные воспоминания, опубликованные в работах Е. Пинчука.

В.В. Топилин запомнился как пианист романтического склада, но с отличной головой и великолепной школой, эрудированный человек, прекрас-

ный педагог. К сожалению, тяжелая судьба не позволила ему прожить долго, а его коллегам длительное время не разрешалось даже упоминать его имя.

Имя **Анатолия Ивановича Ведерникова (1920 – 1993)** тоже незаслуженно находится в тени. Это был пианист яркого дарования и большого мастерства. Он родился в Харбине, где существовали музыкальная школа и музыкальный институт. Уже в детстве Анатолий считался вундеркиндом, рано начав выступать с концертами. Он много концертировал в Китае и Японии, однако политические изменения заставили семью Ведерниковых вернуться в СССР. Как и многие «харбинцы», родители Анатолия были репрессированы: отца расстреляли, мать отправили в лагерь. Позднее под каток репрессий попала и жена Анатолия Ведерникова. Все это очень помешало его карьере, но не мешало внутреннему развитию этого удивительного музыканта.

В 1936 г. Ведерников поступил в Московскую консерваторию в класс Г.Г. Нейгауза, а в 1942 г. стал солистом Москонцерта. Пианист отличался высочайшим мастерством – как виртуоза его сравнивали с его другом и соучеником Святославом Рихтером, – а также нестандартной трактовкой сочинений. Ведерников принадлежал к артистам интеллектуального склада и каждое произведение осмысливал по-своему, не оглядываясь на традиции его исполнения. Его считают выдающимся интерпретатором Баха. В то же время Ведерников играл много новой музыки, которая его очень интересовала. Он первым исполнил Четвертый концерт Прокофьева, 1-ю и 24-ю прелюдии и фуги Шостаковича, Первый концерт Галынина, сочинения Сидельникова, Уствольской, Каретникова и других авторов. В круг его интересов входила и новая музыка зарубежных композиторов: Стравинского, Хиндемита (он первым в СССР исполнил «Ludus tonalis»), Шенберга, Владигерова. С ним неоднократно играл в ансамбле и делал записи Святослав Рихтер.

В 1960-е гг., с потеплением политической ситуации, начались зарубежные гастроли Ведерникова. Он бывал в социалистических странах, а также в Италии, Шотландии, Финляндии и ФРГ.

Несмотря на гигантский артистический масштаб, Ведерникова долго не допускали к преподаванию в Московской консерватории. С 1958 г. он работал в Гнесинском институте, и только с 1980 г., уже в немолодом возрасте, стал доцентом, а с 1985 г. профессором Московской консерватории.

Все знавшие этого нестандартного музыканта и чрезвычайно умного, эрудированного человека отмечали его высочайшую интеллигентность, скромность, погруженность в себя и в искусство.

Кроме перечисленных учеников Г.Г. Нейгауза, масштабную педагогическую работу вел **Яков Зак** и меньшую по объему, но тоже плодотворную – **Эмиль Гилельс**.

Наиболее крупными пианистами и педагогами из учеников **Якова Израилевича Зака** стали:

Элисо Константиновна Вирсаладзе (род. 1942) – выдающаяся советско-российская и грузинская пианистка. Она родилась в Тбилиси в семье основательницы грузинской фортепианной школы, ученицы А.Н. Есиповой **Анастасии Давыдовны Вирсаладзе (1883 – 1968)**, которая приходилась ей бабушкой. Окончив у нее Тбилисскую консерваторию, Элисо Вирсаладзе стала аспиранткой Московской консерватории. Еще в Тбилиси она успела начать учиться у приезжавшего туда Г.Г. Нейгауза, а в Москве продолжила и завершила обучение у Я.И. Зака. Лауреат международных конкурсов, в том числе – 1 премии на конкурсе им. Шумана в Цвиккау, солистка Тбилисской, а затем Московской филармонии.

Элисо Вирсаладзе исполняет произведения Моцарта, Бетховена, всех крупных романтиков, музыку русских композиторов. Стиль пианистки отличается поразительной точностью и филигранностью, острой экспрессией и редким чувством формы в крупных построениях. Она гастролирует по всему миру, играла с крупнейшими дирижерами и в ансамбле с великими солистами, в том числе с С. Рихтером, Н. Гутман, О. Каганом. Ее исполнение удостоивалось высокой оценки самого Святослава Рихтера. Э. Вирсаладзе сделала множество записей. Она является членом жюри многих наиболее значительных международных конкурсов пианистов.

Преподавательскую деятельность Элисо Константиновна ведет на протяжении нескольких десятилетий: в Московской консерватории, в Германии и Италии, дает мастер-классы по всему миру. В числе ее учеников – крупные пианисты уже нынешнего, XXI столетия: **Борис Березовский, Яков Кацнельсон, Алексей Володин, Дмитрий Шишкин** и мн. др.

Николай Арнольдович Петров (1943 – 2011). Он родился в Москве в семье музыкантов: его дед Василий Петров был знаменитым певцом, солистом Большого театра, бабушка – пианисткой, отец виолончелист, мать музыкальный драматург. Одаренный мальчик окончил ЦМШ по классу Т.Е. Кестнер. По окончании этой знаменитой школы он поступил в Московскую консерваторию в класс Я.И. Зака, у которого позднее окончил и аспирантуру.

Уже в 19 лет Николай получил вторую премию на конкурсе имени Вэна Клайберна в Форт-Уорте, а два года спустя повторил такой же успех на престижном Брюссельском конкурсе. С 1965 года он – солист Московской филармонии. В игре пианиста все отмечали масштабную виртуозность, незаурядный ум и высочайшую исполнительскую стабильность. Петров выступал в крупнейших залах СССР (России) и всего мира; играл с такими дирижерами, как Е. Светланов, К. Кондрашин, Ю. Темирканов, А. и М. Янсонсы и мн. др. В его репертуар входило большинство произведений классического и романтического наследия. Кроме того, он стал первым исполнителем многих сочинений отечественных композиторов: А. Хачатуряна, Т. Хренникова, А. Эшпая.

Петров тяготел к масштабным программам и крупным циклам. Так, к 200-летию со дня рождения Паганини в 1982 г. он исполнил и записал все виртуозные фортепианные сочинения «по Паганини»: Шопена, Шумана,

Листа, Брамса. В разное время им были исполнены все клавирные концерты Баха, все концерты Бетховена (включая Фантазию для фортепиано, хора и оркестра и Тройной концерт) и все концерты Рахманинова.

Николай Арнольдович несколько десятилетий преподавал в Московской консерватории, был членом и председателем жюри многих международных конкурсов, в том числе Конкурса имени Чайковского (2007). Он входил в Совет по культуре при Президенте России, в другие общественные организации. Николая Петрова отличали масштабная эрудиция и широкий кругозор, он знал несколько иностранных языков. Коллеги и студенты любили его не только за выдающиеся профессиональные качества, но и за гражданскую смелость и остроумие.

Из учеников Николая Петрова сейчас наиболее известны **Никита Мндоянц** и **Михаил Турпанов**. Фактически его учеником является и **Валерий Кулешов**, которого Петров извлек из провинции и подготовил так, что исполнение молодого пианиста вызвало восторг у самого великого Владимира Горовица.

Евгений Геденович Могилевский (род. в 1945) начинал учиться у Генриха Нейгауза и продолжил у Якова Зака. Сын пианистки **Серафимы Могилевской** (тоже ученицы Г.Г. Нейгауза), он выиграл престижнейший Брюссельский конкурс в 1964 году. Зал стоя приветствовал молодого советского пианиста с ошеломляющей виртуозностью, крупным звуком, яркой эмоциональностью. Карьера Могилевского развивалась успешно: он объездил весь мир, играл с великими дирижерами и сделал множество записей. Его интерпретация Третьего концерта Рахманинова получила специальный приз в США. С 1992 г. Е.Г. Могилевский – профессор консерватории в Брюсселе.

Любовь Борисовна Тимофеева (род. в 1951) училась у Я. Зака, начиная со старших классов ЦМШ и до окончания аспирантуры. Пианистка яркой одаренности, она уже в 18 лет выиграла Международный конкурс им. М. Лонг и Ж. Тибо в Париже. Ведет большую концертную деятельность, преподает в Японии.

Среди учеников Якова Зака также **Михаил Межлумов (ассистент)**, **Валерий Афанасьев** (он продолжил обучение в аспирантуре у Гилельса), **Генриетта Мирвис**, **Светлана Навасардян**, **Тамила Махмудова**, **Владимир Бакк**, **Юрий Егоров** и др.

Эмиль Гилельс относительно немного работал в Московской консерватории, но успел оказать значительное влияние как педагог на нескольких крупных музыкантов. Среди его учеников выделяются **Валерий Афанасьев** и **Марина Мдивани**. Еще один крупный пианист – ученик Гилельса – не нашел с ним общего языка и ушел к Генриху Нейгаузу: это был **Игорь Жуков**.

Валерий Павлович Афанасьев (род. в 1947) учился у Я. Зака и Э. Гилельса в Московской консерватории и аспирантуре. В 1968 г. выиграл меж-

дународный конкурс имени Баха в Лейпциге, а в 1972 г. стал победителем Брюссельского конкурса. После конкурса, совершая турне по Бельгии, принял решение не возвращаться в СССР.

Валерий Афанасьев отличается экспрессивной манерой игры и предельным субъективизмом. Его пианистическая форма, блестящая во времена конкурсных побед, уступила место содержательному исполнению. Кроме музыкально-исполнительской деятельности, он проявил себя как писатель (на английском и французском языках) и поэт. Наибольшую известность как музыканту ему принесли совместные выступления со скрипачом Гидоном Кремером (1980-е гг.). Ныне пианист живет во Франции.

Марина Викторовна Мдивани (род. в 1936 г.) родилась в Тбилиси, там же окончила музыкальную десятилетку. В Московской консерватории училась сначала у Я. Мильштейна, а затем у Э. Гилельса. В 1957 г. заняла второе место на Московском фестивале молодежи и студентов, а в 1961 г. выиграла Международный конкурс имени М. Лонг в Париже. На Конкурсе Чайковского в 1962 г. заняла четвертое место.

Сам Гилельс считал, что талантливая молодая пианистка должна выступить в Брюсселе – а значит, полагал, что она имеет шансы на первую премию. Но в Брюссель Марину Мдивани не выпустили советские власти: один из ее родственников в Грузии занимался политикой и чем-то им не угодил.

Исполнение Мдивани отличалось эмоциональной яркостью, виртуозной мощностью, сочным, мягким звуком, филигранной техникой. В 1963 г. она дебютировала в Карнеги-Холле и завоевала мировую славу. Среди многих программ ее обширнейшего репертуара всем запомнилось ее выступление в Москве в 1986 году: пианистка исполнила в одной программе все пять фортепианных концертов Прокофьева. В 1991 г. Марина Мдивани переехала в Канаду, где живет и сейчас, преподает в Монреале: она профессор Университета Макгилла.

Среди учеников Э.Г. Гилельса необходимо выделить его многолетнего ассистента – им был **Павел Валерианович Месснер (1931 – 2005)**. Пианист, педагог, потомственный музыкант: его дедом был известный теоретик **Г.Л. Катуар**, родители – Т.Л. Катуар и В.О. Месснер окончили консерваторию у **А.Ф. Гедике**. П.В. Месснер был человеком высокой интеллигентности и одухотворенности. Он окончил училище у А.Г. Руббаха и консерваторию у Э.Г. Гилельса. Много лет он работал рядом с великим музыкантом, часто уезжавшим на гастроли – а значит, доверявшим своему ассистенту значительную работу по подготовке студентов. С 1959 г. П.В. Месснер вел также самостоятельный класс, в дальнейшем преподавал камерный ансамбль. Его собственный репертуар был широк и включал сочинения композиторов разных эпох и стилей – от Баха до Барбера и Хиндемита.

Феликс Иосифович Готлиб – пианист и клавесинист. Он начинал учебу у А.Б. Гольденвейзера в ЦМШ, продолжил у Э.Г. Гилельса в Московской консерватории; а завершил у Т.Д. Гутмана. Ф.И. Готлиб известен как солист и ансамблист, сделал значимые записи, успешно преподает. Кроме того, он

ведет работу по сохранению памяти о своем великом учителе Эмиле Гилельсе: сделав оцифровку значительной части архива Гилельса, основал его сайт, а также регулярно проводит во Фрайбурге (Германия) фестивали памяти Эмиля Гилельса, в которых участвуют крупнейшие пианисты мира.

Кроме названных музыкантов, у Эмиля Гилельса в разное время учились: **В. Блок** (композитор и пианист), **Л. Темникова**, **Г. Дмитриевская**, **М. Кончаловский**, **В. Столов**, **И. Виноградова**, **Д. Немировский**, **И. Смородинова**, **Н. Темкина**, ливанский пианист **Валид Хаурани** и другие.

Ученики Г.Г. Нейгауза, чья исполнительская и педагогическая деятельность пришлась преимущественно на вторую половину XX века:

Вера Васильевна Горностаева (1929 – 2015) – известнейший фортепианный педагог и пианистка, публицист, автор ярких статей и книги, популяризатор творчества Нейгауза. Она выступала соло и с оркестром, но истинное призвание нашла в педагогике. Вера Горностаева преподавала и в консерватории (где заведовала кафедрой), и в Гнесинском институте. Она переняла от Нейгауза не только его пианистические и педагогические принципы, но и умение интересно рассказывать о музыке, проводить широкие параллели, делиться знаниями с обширной аудиторией на многочисленных конференциях и в телепередачах.

Среди учеников Веры Горностаевой – известные пианисты, лауреаты многих международных конкурсов: **Этери Анджапаридзе**, **Александр Слободяник**, **Павел Егоров**, **Сергей Бабаян** (педагог знаменитого ныне **Даниила Трифонова**), **Дина Иоффе**, **Александр Палей**, **Валерий Сигалевич**, **Семен Кручин**, **Михаил Ермолаев-Коллонтай**, **Ирина Чуковская**, **Полина Осетинская**, **Наталия Панкова**, **Вадим Холоденко**, **Андрей Гугнин**, **Алексей Ботвинов** и мн. др. Вера Васильевна также учила своего внука **Лукаса Генюшаса** – лауреата XV Конкурса им. Чайковского.

Маргарита Алексеевна Федорова (1927 – 2016) – пианистка, клавишница, педагог. Окончила ЦМШ, затем Московскую консерваторию и аспирантуру у Г.Г. Нейгауза. Еще в начале 1950-х гг. стала лауреатом международных конкурсов имени Баха и Сметаны. На протяжении более 60 лет вела масштабную концертную деятельность как пианистка и исполнительница старинной музыки на клавесине. В числе прочего исполнила на клавесине все клавирные концерты Баха, а также сочинения К.Ф.Э. Баха, Генделя, Моцарта. Тяготела к монографическим программам: так, ею были сыграны циклы «Русская и советская соната», «Фантазии», цикл из всех сочинений Скрябина и другие. Выступала в крупнейших залах мира с именитыми дирижерами и партнерами по ансамблю. Сделала много записей.

М.А. Федорова на протяжении нескольких десятилетий вела фортепианный класс в Московской консерватории. Среди ее учеников – **Вадим Сахаров**, **Борис Бехтерев**, **Вивиана Софроницкая**, **Дмитрий Людков** и другие известные музыканты.

Алексей Аркадьевич Наседкин (1942 – 2014) – пианист и композитор, один из самых перспективных пианистов, вышедших на сцену в 1960-е. Его талант успел отметить еще сам Генрих Нейгауз, у которого, после окончания ЦМШ в классе Анны Артоболовской, начинал учебу в консерватории Наседкин (оканчивал у Льва Наумова). Одаренность его проявилась чрезвычайно рано: уже в 9 лет он выступал на сцене. В студенческие годы Алексей Наседкин стал лауреатом двух престижных конкурсов: он получил 2 премию на II конкурсе им. Чайковского в Москве и 3 премию в Лидсе. Вел масштабную концертную деятельность, давал гастроли во многих странах мира.

С 1966 г. до конца жизни преподавал в Московской консерватории. Среди его учеников – известные пианисты, лауреаты международных конкурсов **Владимир Овчинников** и **Юрий Богданов**.

Владимир Всеволодович Крайнев (1944 – 2011) – пианист с мировой известностью. Он окончил ЦМШ у Анаиды Сумбатьян и Московскую консерваторию, где учился сначала у Генриха Нейгауза, а затем у Станислава Нейгауза. Став лауреатом престижнейших конкурсов – в Лидсе (Великобритания), имени Чайковского в Москве (1970 г., 1 премия, разделенная с Джоном Лиллом) и в Португалии, Крайнев стал солистом Московской филармонии. Помимо прочего, он сделал записи всех фортепианных концертов Моцарта и Прокофьева, стал первым исполнителем посвященного ему Концерта Альфреда Шнитке, а также вел значительную музыкально-организационную работу, создав знаменитый фестиваль «Владимир Крайнев приглашает» и конкурс юных пианистов в Харькове. Эти мероприятия дали путевку в жизнь многим талантливым пианистам, и не только столичным. Плодотворным для отечественного спорта оказалось творческое содружество Крайнева с женой, знаменитым тренером фигуристов Татьяной Тарасовой. Программы ее учеников были всегда безупречно оформлены в музыкальном отношении.

Последние годы жизни В.В. Крайнев жил и преподавал в Германии.

Александр Артемьевич Слободяник (1941 – 2008). Этот незаурядный пианист сверкнул на музыкальном небосклоне, подобно комете. Он родился во Львове и получил образование в Львовской ССМШ в классе Л.В. Галембо. Продолжил обучение в Московской консерватории, где его принял в свой класс сам Генрих Нейгауз. После смерти учителя Слободяник оканчивал консерваторию и аспирантуру у В.В. Горностаевой.

Это был пианист стихийного дарования и романтического мироощущения, с масштабной виртуозностью и красочным звучанием. В его репертуаре преобладали сочинения Шопена, Листа, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева. Альфред Шнитке посвятил ему одно из своих произведений – «Афоризмы» для фортепиано. Во время американских гастролей он удостоился прекрасных отзывов со стороны великих музыкантов Артура Рубинштейна и Владимира Горовица. Играл со многими величайшими дирижера-

ми. В конце 1980-х гг. пианист переехал в США, преподавал и концертировал.

Алексей Борисович Любимов (род. в 1944) – ученик Г.Г. Нейгауза и Л.Н. Наумова, один из наиболее самобытных музыкантов нашего времени. Он специализируется на исполнении старинной музыки (один из лидеров аутентичного исполнительства) и рядом с этим – современной. Репертуар Любимова охватывает все периоды – от клавесинной музыки до новейшей. А. Любимов – создатель и руководитель ряда ансамблей, в том числе «Академия старинной музыки» (совместно с Т. Гринденко), «Музыка – XX век» и других. Занимался электронной музыкой. Многолетний руководитель факультета исторического и современного исполнительского искусства Московской консерватории, организатор многих фестивалей старинной и современной музыки.

Григорий Борисович Гордон (1936 – 2020), учившийся у Генриха Нейгауза в Гнесинском институте, в молодости стал победителем Московского международного фестиваля молодежи и студентов (1957), а затем вел концертную деятельность, одновременно преподавая в Гнесинском институте. Г.Б. Гордон известен не только как замечательный пианист и педагог, но и как автор книг об Эмиле Гилельсе, другом которого он был. Ему удалось переломить тенденцию недооценки великого Гилельса у него на родине и вернуть гению его заслуженную славу.

Валерий Владимирович Кагельский (1941 – 2001) окончил у Г.Г. Нейгауза консерваторию и аспирантуру. Лауреат международных конкурсов в Варшаве, Париже, Мюнхене. Гастролировал в СССР и многих странах мира, преподавал в Московской консерватории, был деканом фортепианного факультета. В его репертуаре наибольшее место занимала музыка композиторов-романтиков.

Леонид Ефимович Брумберг (1925 – 2010) был ассистентом Г.Г. Нейгауза. Преподавал в Гнесинском институте, затем – в Вене. Среди его учеников – **Александр Сац**, подготовивший таких пианистов, как **Лилия Зильберштейн** и **Евгений Судьбин**. У него брал уроки «золотой» лауреат Конкурса Чайковского 1990 г. **Борис Березовский**.

Кроме названных, у Г.Г. Нейгауза в разное время учились: **Тихон Хренников** (как пианист), **Игорь Жуков** (начинал у Э.Г. Гилельса), **Елена Рихтер**, **Раду Лупу** (продолжили у С.Г. Нейгауза), **Исаак Зетель**, **Ундина Дубова-Сергеева**, **Евгений Либерман**, **Анатолий Геккельман**, **Татьяна Хлудова**, **Берта Кременшейн**, **Вера Хорошина**, **Виктор Деревянко**, **Валерий Васильев**, **Анна Барон**, **Елена Гладилина**, **Берта Козель** и мн. др.

Сегодня можно говорить о том, что не только в России, но и во всем цивилизованном мире нельзя найти крупного учебного заведения, готовящего пианистов, в котором не работали бы «музыкальные внуки и правнуки» Генриха Нейгауза, несущие имя его школы и продолжающие традиции высокого искусства.

Пианисты середины – конца XX века, продолжающие школу С.Е. Фейнберга

Самуил Фейнберг, музыкант-философ, никогда не выбирал себе лучших учеников. Однако даже без специального отбора его класс знаменит целой плеядой выдающихся пианистов и педагогов.

Виктор Карпович Мержанов (1919 – 2012), проживший невероятно долгую и плодотворную жизнь, по праву считается самым знаменитым фейнберговским учеником. Он родился и начинал учиться в Тамбове, затем поступил в Московскую консерваторию в класс Самуила Фейнберга, у него же окончил и аспирантуру. Учебу Мержанова прервала война: в 1941-45 гг. он находился в армии, выступал во фронтовых концертах и окончил танковое училище.

Прямо из училища Виктор был срочно направлен в Москву для участия в Третьем Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (1945). Нужно было показать стране, что происходит возвращение к мирной жизни со всеми ее атрибутами, а на вопрос – кого он может рекомендовать как претендента на премию, авторитетнейший Фейнберг назвал Мержанова. Виктору пришлось в срочном порядке восстанавливать пианистическую форму и учить программу конкурса.

Итог был блестящим: первую премию присудили двум пианистам – Виктору Мержанову и Святославу Рихтеру. Чрезвычайно скромный и деликатный человек, Виктор Карпович не особенно распространялся о своем успехе, потому этот факт – что его конкурсный успех равен успеху Рихтера, – оставался неизвестным даже для многих музыкантов.

После окончания консерватории и аспирантуры Мержанов вел концертную и педагогическую работу. Он концертировал в СССР (России) и за рубежом в общей сложности более 60 лет! Играл с крупнейшими дирижерами, сделал множество записей. Среди его записей – сочинения Шопена, Шумана, Листа, Брамса, Грига, Мусоргского, Рахманинова, Скрябина, советских композиторов. В 1948 г. он первым записал на пластинку Шестую сонату Прокофьева.

С 1947 г. до конца жизни Мержанов преподавал в Московской консерватории (с 1964 г. профессор, с 2007 г. – заведующий кафедрой специального фортепиано). Преподавал также в Польше и Германии, давал мастер-классы и вел курсы исполнительского мастерства в Италии, Венгрии, Франции, Англии, США, Финляндии и других странах.

Среди учеников Мержанова – **Анаит Нерсисян** (победительница Баховского конкурса в Лейпциге), **Юрий Слесарев**, **Владимир Бунин**, **Татьяна Шебанова**, **Юрий Диденко** и другие известные пианисты.

Виктор Карпович Мержанов был другом (одним из очень немногих) великого пианиста Эмиля Гилельса и делал многое, чтобы имя Гилельса вернулось на положенную ему высоту. Именно Гилельс рекомендовал Мержанова как высокопрофессионального и честного профессора-пианиста в состав жюри Брюссельского конкурса, где сам Гилельс пользовался непререкаемым авторитетом, и Мержанов стал бессменным членом жюри этого престижнейшего из мировых музыкальных состязаний.

Виктор Мержанов был также председателем жюри первого международного конкурса пианистов имени Рахманинова и инициатором создания Рахманиновского общества в России, председателем секции пианистов Всероссийского музыкального общества. Он автор ряда статей и редакций, в том числе редакции «Хорошо темперированного клавира» Баха.

В наступившем XXI веке Виктор Мержанов смог заменить ушедших уже практически всех корифеев отечественного пианизма века XX и, достойно неся их высочайший уровень, передать эту высоту новому поколению.

Владимир Александрович Натансон (1909 – 1994) – пианист, педагог и музыковед, кандидат искусствоведения. Он начинал учебу еще у знаменитого в дореволюционный период пианиста **Федора Кенемана** (ученика Василия Сафонова и аккомпаниатора Шаляпина), продолжал у Самуила Фейнберга. С 1935 г. Владимир Натансон преподавал в Московской консерватории, с 1967 г. – профессор. Среди его учеников – лауреат международных конкурсов **Александр Малкус** и знаменитый вьетнамский пианист **Данг Тхай Шон**, победитель Шопеновского конкурса 1980 года (учился также у **Дмитрия Башкирова**).

Игорь Николаевич Аптекарев (1910 – 1975) окончил Московскую консерваторию по классу С.Е. Фейнберга в 1932 г. и считался главным претендентом на победу в объявленном в 1933 г. Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. Сам этот факт говорит о степени яркости его таланта и пианистической зрелости: сильных молодых пианистов в СССР уже тогда было много. Только неожиданное появление 16-летнего гениального одессита Эмиля Гилельса спутало все планы и несколько отодвинуло Аптекарева на вторые роли. Он вел исполнительскую и педагогическую деятельность, особенно выделяясь исполнением только что написанных произведений советских композиторов. Он первым исполнил сольную программу, целиком составленную из музыки советских композиторов, до него на такое никто не решался: только что написанная музыка воспринимается трудно. К сожалению, тяжелая болезнь, с которой пианист боролся многие годы, не позволила ему полностью реализовать себя.

Лю Шикунь (род. 1939), китайский пианист, занимавшийся у Самуила Фейнберга в Москве в период дружбы СССР с Китаем, стал одним из открытий знаменитого Первого международного конкурса имени Чайковского. Еще до того, в 17-летнем возрасте, он получил 3 премию на Международном конкурсе имени Листа в Будапеште (1956), а в Москве в 1958 г. разделил вторую премию с сильнейшим из советских участников, Львом Власенко. 19-летний китайский пианист покорила публику выдающейся виртуозностью, ясностью мысли и отменной выучкой.

В дальнейшем, помимо концертной деятельности, Лю Шикунь занимался общественно-культурной работой: в Обществе содействия китайской культуре (был его директором) и ассоциации китайских музыкантов, министерстве культуры КНР.

Во время «культурной революции» подвергся репрессиям. Среди советских музыкантов ходили страшные слухи о его судьбе; опасались, что после тюремного заключения и возможных пыток он не сможет более играть. К счастью, слухи оказались преувеличенными, и в конце 1970-х гг. Лю Шикунь вновь появился на мировых сценах, во время перестройки приезжал в любимую им и любящую его Москву и работал в качестве члена жюри на Конкурсе им. Чайковского.

С 1990-х гг. Лю Шикунь живет в г. Сянгань (бывш. Гонконг), где он открыл детский центр фортепианной музыки Лю Шикуня. На сегодняшний день в Китае работает уже 60 таких центров. Можно с уверенностью сказать, что питомец Самуила Фейнберга сыграл огромную роль в наблюдающемся ныне небывалом взлете пианизма в Китае.

Нина Петровна Емельянова (1912 – 1998) родилась на Украине, в Херсонской губернии, начинала учебу в Ростове на Дону, а в 1929 г. поступила в Московскую консерваторию в класс Самуила Фейнберга.

Там юная пианистка, до того развивавшаяся преимущественно в виртуозном отношении, встретила с поразившим ее концептуальным подходом к постижению музыки. Фейнберг много работал с нею над произведениями Баха, которого научил исполнять полифонически безупречно и в то же время эмоционально. Изучались сочинения Бетховена, Шопена, русских композиторов. Работа велась преимущественно над пониманием стиля композитора и звучанием, позволявшим воплотить этот стиль. Однако Фейнберг, по воспоминаниям Емельяновой, многое давал и в отношении разумных пианистических приемов, экономии движений, умения разбивать сложные виртуозные эпизоды на более простые.

Первые годы учебы дались пианистке непросто: было негде жить и заниматься, а новый для нее подход ее профессора к музыке заставил полностью переосмыслить свою работу. Однако примерно с 1934 г. Нина Емельянова стала все активнее заявлять о себе сначала на уровне консерватории, а затем и как одна из сильнейших молодых пианисток страны.

Она принимала участие в двух конкурсах (вообще редких в то время): Втором Всесоюзном в Ленинграде и Третьем Шопеновском в Варшаве. И там, и там она была удостоена диплома. Сама она считала себя неподходящей для участия в соревнованиях, где концертные качества должны уступать спортивным, однако объективно ее уровень был очень высок. Емельянова, наряду с Эмилем Гилельсом, Яковом Флиером, Арнольдом Капланом, Исааком Михновским и Павлом Серебряковым была назначена на участие в Брюссельском конкурсе 1938 г., однако в последний момент в Кремле, проверяя списки, вычеркнули Емельянову и Каплана: там считали, что советские пианисты должны привозить с международных конкурсов только высшие премии.

Участие в Шопеновском конкурсе, а также приезд в 1930-е гг. в Москву ряда крупнейших зарубежных пианистов позволили Нине Емельяновой услышать многих значительных современных ей музыкантов: Робера Казадезюса, Альфреда Корто, Эгона Петри, Карло Цекки. Она выделяла пианистов романтического склада: из зарубежных это был Корто, а из советских – Софроницкий.

В 1938 году Нина Емельянова окончила аспирантуру, тоже в классе Фейнберга, к этому времени уже ведя концертную деятельность по всему СССР. Она исполняла монографические программы, посвященные творчеству Бетховена, Шопена (Этюды и Прелюдии), 24 прелюдии и 2 сонаты для фортепиано Рахманинова, «Исламей» Балакирева, концерты для фортепиано с оркестром Чайковского и Рахманинова. В годы войны пианистка выступала в госпиталях и по радио. Она участвовала в историческом событии – праздничном концерте в Москве 9 мая 1945 г.

Исполнение Емельяновой отличалось сочетанием виртуозности, тщательной продуманности каждой детали (отличительная черта класса Фейнберга) и ярко выраженным волевым началом. Ее концерты неизменно собирали большую аудиторию и в стране, и за рубежом, куда она неоднократно выезжала в послевоенный период. Слушателей привлекали как исполнение, так и сам облик пианистки: она была необыкновенно красива.

С момента окончания аспирантуры в 1938 г. и до 1991 г., с перерывом на военные годы, Нина Емельянова вела класс в Московской консерватории (с 1960 г – профессор). В течение ряда лет была деканом фортепианного факультета, заведовала кафедрой специального фортепиано. Среди ее учеников – **Николас Иконому** (Кипр), **Анатолий Катц** и многие другие известные музыканты.

Виктор Владимирович Бунин (род. 1936) – потомственный музыкант: его отец Владимир Бунин был композитором. По окончании музыкального училища при Московской консерватории Виктор Бунин поступил в консерваторию в класс Самуила Фейнберга (1956). Проведя рядом с профессором последние годы его работы и жизни, Виктор Бунин оканчивал аспирантуру (1964) у Виктора Мержанова.

Еще студентом Виктор Бунин завоевал первую премию на Всероссийском конкурсе, после чего началась его концертная, а затем и педагогическая деятельность. Он дал сотни концертов соло и с оркестром под управлением ведущих дирижеров, много выступал за рубежом. Его репертуар включает произведения многих композиторов разных эпох, причем значительное место в нем занимают современные композиторы. Виктор Бунин исполнял произведения своего отца Владимира Бунина, Самуила Фейнберга, Евгения Голубева (тоже ученика Фейнберга по фортепиано), Ан. Александрова и др. Преподавал в Московской консерватории, Центральной музыкальной школе и музыкальном училище (колледже) при Московской консерватории, а также в музыкальных учебных заведениях Сирии и Ливана.

Виктор Бунин – автор двух книг о Самуиле Фейнберге: «С.Е. Фейнберг. Жизнь и творчество» и «Педагогика С.Е. Фейнберга», а также многих статей.

Людмила Владимировна Рощина (род. в 1926) – лауреат международного конкурса им. Сметаны в Праге. Окончила у С.Е. Фейнберга консерваторию и аспирантуру, после чего стала его ассистентом. Много лет возглавляла фортепианное отделение ЦМШ, создавая условия для воспитания одаренных детей, составивших цвет отечественного пианизма второй половины XX в. Выступала соло и в ансамблях, занималась выпуском и редактированием сборников Московской консерватории. Профессор кафедры специального фортепиано Московской консерватории.

Михаил Васильевич Андрианов (1937 – 2005) – пианист, педагог и музыкальный деятель, посвятивший жизнь созданию пианистической школы на Урале. Он родился в семье партийно-государственного деятеля Василия Андрианова, который в разные годы занимал высокие посты. Семья Андриановых представляет собой единственный в истории СССР случай, когда сын высшего партийного работника стал видным классическим музыкантом. Начав обучение в Свердловской школе-десятилетке у И. Глезера, Андрианов затем окончил Гнесинскую школу и Гнесинский институт (1960). Четыре года он провел в классе Самуила Фейнберга, а оканчивал институт и аспирантуру, ввиду болезни своего профессора, у Теодора Гутмана.

В течение 15 лет Михаил Андрианов был ректором Уральской консерватории, 40 лет заведовал фортепианной кафедрой. Выступал соло и с оркестром, играл все концерты Рахманинова, гастролировал в стране и за рубежом.

Зинаида Алексеевна Игнатьева (род. 1938) – лауреат Шопеновского конкурса 1960 года. Окончив консерваторию в классе Самуила Фейнберга и аспирантуру у Владимира Натансона, пианистка на протяжении нескольких десятилетий выступает с масштабным репертуаром. Народная артистка России, профессор Московской консерватории.

Эти и другие выдающиеся ученики Самуила Фейнберга занимали и занимают места в музыкальном мире, на которых число их слушателей измеряется многими тысячами, а учеников – сотнями. Среди «прямых» учеников – **М. Виноградова, К. Эскаланте, С. Тиелес, М. Курманаева, С. Величко, В. Касаткин, М. Савельева, Т. Лазарева, Ю. Батуев, Т. Галицкая, Г. Залинг, А. Соболев, В. Малинников** и другие. Школа Фейнберга ныне проникла во все серьезные музыкальные учебные заведения России и многие зарубежные. Она отличается тем же высоким общим уровнем, что и русская пианистическая школа в целом, сохраняя при этом особенности, идущие от ее основоположника – мудрого Самуила Фейнберга.

Пианисты середины – конца XX века, продолжающие школу Л.В. Николаева

Из множества учеников Леонида Владимировича Николаева великими называют троих: это **Мария Юдина, Владимир Софроницкий** (которым посвящены отдельные статьи) и **Дмитрий Шостакович** как пианист. Однако список этот, конечно, не полон: крупнейших музыкантов из класса Леонида Николаева вышло множество, причем не только пианистов, но и композиторов и музыковедов. Среди них пианисты и педагоги **Самарий Савшинский, Натан Перельман** и **Павел Серебряков**; музыковед **Натан Фишман** (исследователь творчества Бетховена); композиторы **Александр Крейн, Исаак Шварц, Валериан Богданов-Березовский, Владимир Дешевов, Борис Гольц** и мн. др.

Такое количество крупных композиторов и музыковедов среди учеников Николаева, конечно не случайно. Ведь Леонид Владимирович сам был композитором, его перу принадлежит немало сочинений. Широкой известности они не получили, но дали ему и его ученикам очень многое: четкое, крупное мышление, «композиторское» слышание всей фактуры, аналитический подход к изучению музыки. Эти особенности можно считать признаками педагогического стиля Леонида Николаева.

Еще одним присущим ему свойством был индивидуализированный подход к ученикам. Гениальные Шостакович, Юдина, Софроницкий получили у него замечательную профессиональную подготовку, при этом совершенно не происходило вторжения в их ярчайшую индивидуальность. Те же ученики, которые были ориентированы на педагогику, фактически прошли в его классе курс высшего не только пианистического, но и педагогического мастерства, оставив после себя сильные и разветвленные школы.

Самарий Ильич Савшинский (1891 – 1968) не был крупным концертирующим пианистом, но прославился как замечательный педагог и методист. Им написаны ставшие классическими труды «Пианист и его работа»

(1961, переиздание 2002), «Режим и гигиена пианиста» (1963), «Работа пианиста над музыкальным произведением» (1964, переиздание 2004), «Работа пианиста над техникой» (1968) и др. Савшинский написал также биографию своего учителя: «Леонид Владимирович Николаев. Очерк жизни и творческой деятельности».

Но все же главным делом его жизни стала фортепианная педагогика. Класс Савшинского был всегда переполнен: к нему стремились самые талантливые молодые пианисты Ленинграда. Савшинский был директором средней специальной музыкальной школы при Ленинградской консерватории, возглавлял фортепианную кафедру консерватории и был деканом фортепианного факультета. Он обладал редким умением успешно заниматься и со взрослыми студентами, и с детьми.

Среди наиболее известных учеников Савшинского:

Лазарь Наумович Берман, один из величайших виртуозов отечественного пианизма, начинал учиться у Савшинского, позднее переехал в Москву к А.Б. Гольденвейзеру.

Моисей Яковлевич Хальфин (1907 – 1990) – ученик и ассистент Савшинского, впоследствии профессор Ленинградской консерватории. О пианистическом уровне Хальфина говорит тот факт, что он разделил вторую премию на знаменитом Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, на котором первую получил Эмиль Гилельс.

Среди учеников Хальфина – много известных пианистов, в том числе профессоров Ленинградской консерватории, и великий пианист, победитель Третьего международного конкурса имени Чайковского (1966) **Григорий Соколов**. Его Хальфин подготовил совместно со своей женой, блестящим педагогом Ленинградской средней специальной музыкальной школы **Лией Ильиничной Зелихман**: она учила маленького Гришу в школе, а Хальфин – в консерватории. Еще один очень известный ученик Хальфина – **Евгений Шендерович**, один из самых знаменитых отечественных пианистов-концертмейстеров, аккомпаниатор Евгения Нестеренко и Елены Образцовой.

Виталий Иосифович Маргулис (1928 – 2011) окончил у Савшинского Ленинградскую консерваторию и позднее в ней же преподавал. Однако из-за постоянных трений с властями Маргулис был вынужден покинуть СССР в 1974 году и преподавал в Германии, потом в США. Его сын и ученик **Юрий Маргулис** – лауреат 12 международных конкурсов, один из успешно и широко концертирующих современных пианистов. Другой ученик Виталия Маргулиса, французский пианист **Филипп Бьянкони**, стал лауреатом престижного международного конкурса имени В. Клайберна в США. В. Маргулис – автор автобиографической книги под названием «Паралипоменон».

Марк Евгеньевич Тайманов (1926 – 2016) – человек, широко известный сразу в двух сферах: музыке и спорте. Он знаменитый шахматист, международный гроссмейстер и чемпион СССР. Музыканты же знают его как пианиста, участника известного дуэта Любовь Брук – Марк Тайманов. **Любовь Брук** – жена Марка Тайманова и тоже ученица Савшинского. Их диски

удостоились международного признания. Сын Брук и Тайманова, **Игорь Тайманов**, окончил Ленинградскую консерваторию (учился у Савшинского и Перельмана) и ныне преподает в ней, заведует кафедрой общего фортепиано и методики его преподавания.

Георгий Вардович Сараджев (1919 – 1986) – советский армянский пианист, композитор и педагог, один из основоположников армянской фортепианной школы. Он окончил Ленинградскую консерваторию у Савшинского в 1942 году, а с 1944 г. преподавал в Ереванской консерватории, заведовал кафедрой специального фортепиано.

Олег Николаевич Каравайчук (1927 – 2016) – ученик Савшинского, пианист и композитор, автор музыки ко многим фильмам. Музыкант был не в ладах с советской властью, и его концертные выступления запрещались. Тем не менее, многие крупные режиссеры (Сергей Параджанов, Василий Шукшин, Кира Муратова) сотрудничали с ним.

Михаил Григорьевич Банк (1929 – 2013) – пианист, дирижер и педагог. Окончив Ленинградскую консерваторию у С.И. Савшинского в 1951 г., Михаил Банк вскоре стал лауреатом Всесоюзного конкурса. Вся дальнейшая его деятельность была связана с Большим театром СССР в качестве концертмейстера. С ним сотрудничали крупнейшие мастера оперного и балетного искусства. Михаил Банк также преподавал в Московской консерватории.

Невероятно долгую и плодотворную жизнь прожил еще один ученик Леонида Николаева – **Натан Ефимович Перельман (1906 – 2002)**. Почти ровесник века, проживший почти век, Перельман успел учиться в Киеве у Феликса Блуменфельда, продолжил у Генриха Нейгауза, а завершал образование у Леонида Николаева. Он вел концертную деятельность на протяжении 70 лет и был одним из первых советских музыкантов, выехавших концертничать за рубеж. Перельман преподавал в Ленинградской (Санкт-Петербургской) консерватории в течение 60 лет. Он был знаком практически со всеми крупными отечественными музыкантами XX столетия.

Натана Перельмана ценили за энциклопедические знания. К нему обращались за советами ведущие музыканты страны. Невероятную популярность обрела его книжка афоризмов «В классе рояля», вышедшая уже многими изданиями. В ней пианист и педагог в остроумной форме и предельно кратко формулирует (или перефразирует) основные правила для молодых пианистов, например:

- Шесть дней трудись, седьмой играй, играй, играй.
- Пой не за роялем, а на рояле.
- Аккомпанируй себе не громче, чем ближнему своему.
- Благоговей перед модуляцией.
- Не укради с грампластинки.
- Не педализируй все.
- Не шепчи, ибо тебя даже ближний не услышит.
- Будь суеверен — бойся недоработанной программы.

- Люби полифонию смолоду, тогда и в старости она будет тебе верна.
- Не выдумывай предконцертных привычек.
- На свои концерты приноси ноты только (только!) в голове, но не в портфеле.
- Люби свое дело легко и весело,
и мн. др.

Натан Ефимович на протяжении многих лет вел на Ленинградском телевидении цикл «Беседы у рояля». Ему посвящены стихотворение известного поэта Александра Кушнера и фильм «Урок восхищения» (режиссер – Олег Рябоконь).

Натан Перельман является также автором ряда фортепианных транскрипций, в том числе номера «Полет шмеля» Римского-Корсакова и Вальса из оперы Прокофьева «Война и мир».

Среди учеников Перельмана много известных пианистов, активно концертирующих по всему миру (**Игорь Тайманов, Вадим Пальмов, Александр Избицер, Олег Малов, Аркадий Цинципер, Рудольф Ковальский, Ю. Колайко, Р. Лебедев, Л. Синцев, Ф. Брянская, Е. Матусовская, Е. Смирнова** и мн. др.), музыковед **Леонид Гаккель**. Однако подлинный масштаб его педагогической деятельности был намного шире. К нему приезжали консультироваться по вопросам стиля исполняемых произведений крупнейшие концертирующие пианисты, включая Эмиля Гилельса.

Еще один ученик Леонида Николаева, ставший крупным педагогом, – **Павел Алексеевич Серебряков (1909 – 1977)**. Он окончил у него Ленинградскую консерваторию в 1930 году, в 1932 – аспирантуру. Родился Серебряков в Царицыне, и учебное заведение, в котором он учился – Царицынское музыкальное училище, затем Волгоградское музыкальное училище, а ныне – Волгоградская государственная консерватория – носит его имя: ВГК имени Серебрякова. Именем Серебрякова назван и международный конкурс пианистов, проходящий в Волгограде. В Санкт-Петербурге имя Серебрякова носит одна из музыкальных школ.

Такой почет был оказан крупному музыканту, пианисту-виртуозу и общественному деятелю вполне закономерно. С именем Серебрякова связана целая эпоха в музыкальной жизни Ленинграда. Масштабный виртуоз, он покорял слушателей своими романтическими трактовками на концертах. Именно ему, наряду с Гилельсом, Флиером и Михновским, было доверено защищать честь страны на Первом Брюссельском конкурсе в 1938 г. Относительная неудача была вызвана не только предельной сложностью и конкуренцией, но и тем, что больше двух советских пианистов жюри не решалось пропустить в финал.

Будучи убежденным коммунистом, Павел Серебряков ярко проявлял себя и на общественном поприще. Около тридцати лет в общей сложности он был ректором Ленинградской консерватории, организовал народную консерваторию. Все это время он продолжал концертировать: выступал и как соль-

ный исполнитель, и в ансамблях с такими музыкантами, как скрипачи Борис Гутников и Михаил Вайман, виолончелист Мстислав Ростропович, играл под управлением Евгения Мравинского, Кирилла Кондрашина, Арвида Янсонса, Николая Рабиновича и других известнейших дирижеров. В послевоенный период гастролировал во многих странах мира, в том числе редко посещавшихся советскими музыкантами Австралии, Японии, Бразилии, Турции.

Павел Алексеевич Серебряков многократно был членом жюри международных конкурсов пианистов, в том числе Конкурса имени Чайковского.

Среди учеников Павла Серебрякова:

Игорь Лазько – лауреат Баховского конкурса в Лейпциге, ныне профессор Русской консерватории в Париже.

Екатерина Мурина – лауреат Всесоюзного и международных конкурсов, ныне профессор, завкафедрой специального фортепиано Ленинградской консерватории.

Елена Гилельс, окончившая Московскую консерваторию в классе Якова Флиера, оканчивала аспирантуру в Ленинграде у Павла Серебрякова.

Нора Новик и **Раффи Хараджян** – широко известный фортепианный дуэт, лауреат многих международных конкурсов и фестивалей – также ученики Павла Серебрякова.

Валерий Васильев – победитель международного конкурса в Праге (1950) и лауреат международного конкурса имени Листа в Будапеште (1956), профессор Ленинградской консерватории.

Среди известных учеников Павла Серебрякова – также композитор **Сергей Осколков** и музыковед **Юрий Щербинин**.

Николаевская школа представлена также в Москве: несколько десятилетий ведущим педагогом Центральной музыкальной школы при Московской консерватории была **Анна Даниловна Артоболевская (1905 – 1988)**, ученица Марии Вениаминовны Юдиной. Среди учеников Артоболевской по ЦМШ — известнейшие пианисты, лауреаты множества международных конкурсов **Алексей Любимов, Алексей Наседкин, Владимир Овчинников, Юрий Розум, Евгений Королёв, композитор Сергей Слонимский, Любовь Тимофеева, Татьяна Федькина, Валерий Пясецкий** (ныне директор ЦМШ), **Вадим Руденко** и многие другие. Можно без преувеличения сказать, что эта ветвь школы Леонида Николаева дала стране и миру цвет нынешнего пианизма.

Разумеется, ленинградская пианистическая школа в XX веке представлена не только учениками Леонида Николаева. Продолжалась «школа Есиповой», где главенствующее положение занимали ее ученицы **Ольга Калантаровна Калантарова (1877 – 1952)** и **Наталья Николаевна Позняковская (1889 – 1981)**. Ученик Калантаровой **Виссарион Слоним** многое сделал для развития пианизма в Ташкенте и Новосибирске. Среди учеников Позняковской, которая много лет преподавала также в Свердловске, – известные ком-

позиторы **Маркиан Фролов** и **Вадим Биберган**, пианисты **Н. Кленова**, **С. Фролова**, **М. Штейнберг** (полный курс в Свердловске и в Ленинграде) и др.

Много лет преподавала ученица Сергея Ляпунова **Надежда Иосифовна Голубовская (1891 – 1975)**. Среди ее учеников – известный пианист и органист **Владимир Нильсен (1910 – 1998)**. Музыкальный «внук» Нильсена – **Мирослав Култышев**, победитель Конкурса Чайковского 2007 г.: он учился в Ленинградской консерватории у профессора **А. Сандлера**, ученика Нильсена. Еще один известный ученик Н.И. Голубовской – **Анатолий Угорский**.

Н.И. Голубовская – автор книги «Искусство педализации», одной из «настольных» для пианистов, а также «Искусство исполнителя» и «О музыкальном исполнительстве».

В Ленинграде много лет преподавала ученица Льва Оборина **Татьяна Петровна Кравченко (1916 – 2003)**, работавшая также в Киеве и Шанхае. Ее учениками были прославленные лауреаты **В. Мищук** и **Н. Трулль**, а также **В. Денисенко**, **В. Быстряков**, **Н. Литвинова** (воспитавшая И. Итина, в аспирантуре училась у А. Геккельмана), **Ю. Дикий**, **Гу Шуань**, **Ли Минцян**, **В. Шамо** и мн. другие.

Московская и ленинградская пианистические школы, взаимно обогащаясь и пересекаясь, дали невероятно яркое продолжение. Сегодня во всем мире трудно найти серьезный конкурс, фестиваль, концертный сезон или профессиональное музыкальное учебное заведение, в котором бы не принимали участие выпускники русской пианистической школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: в 3-х ч. / Ч. 1-2. – М., 1988. Ч. 3. – М., 1982.
2. Баренбойм Л.А. А.Г. Рубинштейн: в 2-х т. / Т. 1. – Л., 1957. Т. 2. – Л., 1962.
3. Баренбойм Л.А. Леонид Владимирович Николаев – основатель ленинградской пианистической школы // За полвека: Очерки, статьи, материалы. – Л., 1989. С. 99 – 146.
4. Баренбойм Л.А. Н.Г. Рубинштейн. – М., 1982.
5. Баренбойм Л.А. Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Blumenfelda // За полвека: Очерки, статьи, материалы. – Л., 1989. С. 6 – 98.
6. Баренбойм Л.А. Эмиль Гилельс. – М., 1990.
7. Бекман-Щербина Е.А. Мои воспоминания. – М., 1982.
8. Берта Маранц: Играть? – Обязательно играть! / Воспоминания, статьи, переписка / Гл. ред. Я.И. Гройсман. – Н. Новгород, 2007.
9. Бертенсон, Н.В. А.Н. Есипова. – Л., 1960.
10. Богданов-Березовский В.М. Встречи. – М., 1967.
11. Борисов Ю.О. По направлению к Рихтеру. – М., 2000.
12. Бронфин Е.Ф. О музыке и музыкантах. – СПб., 1994.
13. Бунин В.В. С.Е. Фейнберг. – М., 1999.
14. Бубнин В.В. Педагогика С.Е. Фейнберга. – М., 2000.
15. Власенко Л.Н. Статьи. Воспоминания. Интервью / Ред.-сост. Я. Платек. – М., 2002.
16. Воспоминания о Московской консерватории: сб. статей / Сост. Е.Н. Алексеева, Г.А. Прибегина. – М., 1966.
17. Воспоминания о Софроницком / Под ред. Я. И. Мильштейна. – М., 1970.

18. Вспоминая Софроницкого / Сост. И.В. Никонович, А.С. Скрябин. – М., 2008.
19. Гаккель Л.Е. Величие исполнительства: М.В. Юдина и В.В. Софроницкий. – СПб., 1994.
20. Гаккель Л.Е. Генрих Нейгауз как явление русской культуры: предисловие / Л. Е. Гаккель // Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. 6-е изд. – М., 1999. С. 5 – 8.
21. Гаккель Л.Е. Пианисты // Русская музыка и XX век / Под ред. М. Г. Арановского. – М., 1997. С. 677 – 722.
22. Генрих Нейгауз. Воспоминания о Г.Г. Нейгаузе / Сост. Е.Р. Рихтер. – М., 2002.
23. Гинзбург Г.Р. Статьи, материалы, воспоминания / Сост. М. Яковлев. – М., 1984.
24. Голланд Т.Н. Елена, дочь Эмиля. – Екатеринбург, 2010.
25. Гольденвейзер А.Б. Воспоминания / Сост. Е.И. Гольденвейзер, А.С. Скрябин, А.Ю. Николаева. – М., 2009.
26. Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания / Под ред. Д.Д. Благого. – М., 1969.
27. Гордон Г.Б. Эмиль Гилельс / За гранью мифа. – М., 2007.
28. Горностаева В.В. Два часа после концерта. – Дубна, 1995.
29. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1938.
30. Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Современные пианисты. – М., 1985.
31. Дельсон В.Ю. Генрих Нейгауз. – М., 1966.
32. Зак Я.И. Статьи, материалы, воспоминания. – М., 1980.
33. Зауэр Э. Кто меня сделал музыкантом (глава из книги «Мой мир») // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1976. Вып. 4. – С. 11 – 27.
34. Из истории русской фортепианной культуры XX века. Композиторы-пианисты. Леонид Владимирович Николаев / Биографические материалы. Статьи, рецензии. Исследования. Публикации. Эпистолярное наследие / Автор-составитель И.М. Рензин, редакторы Е.Н. Федорович, М.А. Уманский. – Екатеринбург, 2011.
35. Коган Г.М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. – М., 1968.
36. Кокорева Л.М. Михаил Плетнев. – М., 2003.
37. Кременштейн Б.Л. Педагогика Г.Г. Нейгауза. – М., 1984.
38. Лев Наумов. Сборник статей и воспоминаний / Сост. Н.Л. Кудряшова, В.Е. Кравцова, В.В. Упорин. Научн. Ред. М.П. Рахманова. – М., 2007.
39. Львова Е.И. Выдающиеся советские педагоги-музыканты 30-х – 50-х гг. («Московская пианистическая школа») – их принципы и методы преподавания: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1988.
40. Мария Гринберг: статьи, воспоминания, материалы / Сост. А.Г. Ингер. – М., 1987.
41. Масловский А.Г. Накануне открытия Московской консерватории (особенности становления инструментального музыкального образования в России в первой половине XIX века) // История музыкального образования как наука и как учебная дисциплина: Материалы V междунар. науч.-практ. конф. 1 – 2 декабря 1999 г. – М., 1999. – С. 263 – 268.
42. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства / рец. К.Х. Аджемов. – М., 1983.
43. Мильштейн Я.И. Генрих Нейгауз // Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. 2-е изд. – М., 1967. – С. 265 – 309.
44. Мильштейн Я.И. К.Н.Игумнов и вопросы фортепианной педагогики // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1965. Вып. 1. – С. 141 – 166.
45. Мильштейн Я.И. К. Н. Игумнов. – М., 1975.
46. Мисаилова И.И. Прогрессивные идеи и методические принципы русских музыкантов второй половины XIX – начала XX вв. как источник совершенствования системы современного общего музыкального образования [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук / И.И. Мисаилова. – М., 1999.
47. Могильницкий В.А. Святослав Рихтер. – Челябинск, 2000.

48. Монсенжон Б. Рихтер. Дневники. Диалоги. – М., 2005.
49. Натансон В.А. Прошлое русского пианизма (XVIII – начало XIX века). – М., 1960.
50. Натансон В.А. Русские пианисты 40 – 50-х годов XIX века. – М., 1962.
51. Наумов Л.Н. Под знаком Нейгауза. – М., 2002.
52. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967.
53. Нейгауз Г.Г. Письма / Сост., вступ. статья А.И. Катц, послесловие Л.Е. Гаккель, науч. ред. М.П. Рахманова. – М., 2009.
54. Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. – М., 1982.
55. Нейгауз Станислав. Воспоминания, письма, материалы / Сост. Н. М. Зимянина. – М., 1988.
56. Николаев А.А. Московская фортепианная школа и ее выдающиеся представители // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1965. Вып. 1. – С. 11 – 34.
57. Николаев Л.В. Статьи и воспоминания современников. Письма. – Л., 1979.
58. Николаева Е.В. Особенности становления музыкального образования в Древней Руси с XI до середины XVII столетия. – М., 1998.
59. Оборин Л.Н. Статьи. Воспоминания / Сост. М. Г. Соколов. – М., 1977.
60. Оборин Л.Н. – педагог: сб. статей / Сост. Е. Кулова. – М., 1989.
61. Перельман Н.Е. В классе рояля. – Л., 1986.
62. Поэт фортепиано (к 100-летию со дня рождения В.В. Софроницкого) / Отв. Т.В. Рыбакова. – М., 2003.
63. Профессора исполнительских классов Московской консерватории / Ред.-сост. А.М. Меркулов. Вып. 1. – М., 2000.
64. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. – М., 1979.
65. Рабинович Д.А. Портреты пианистов. – М., 1970.
66. Равичер Я.И. В. И. Сафонов. – М., 1959.
67. Савшинский С.И. Л. В. Николаев. – Л., 1960.
68. Сухова Л.Г. Педагогические принципы Н. Г. Рубинштейна и их реализация в современной практике преподавания музыки /: автореф. дис. ... канд. пед. наук / Л. Г. Сухова. – М., 1997.
69. Терентьева Н.А. История и теория музыкальной педагогики и образования: учебное пособие. В 2 ч. – СПб., 1994.
70. Уроки Зака / Сост., вст. статья А. Меркулов. – М., 2006.
71. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство. – М., 1969.
72. Флиер Я.В. Статьи. Воспоминания. Интервью / Сост. Е.Б. Долинская, М.М. Яковлев. – М., 1983.
73. Хентова С.М. Пианисты XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствовед. – М., 1974.
74. Хентова С.М. Современная фортепианная педагогика и ее мастера / Под ред. С. М. Хентовой // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.; Л., 1966. – С. 5 – 54.
75. Хентова С.М. Эмиль Гилельс. – М., 1967.
76. Хитрук А.Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. – М., 2007.
77. Хлудова Т.А. О педагогике Г.Г. Нейгауза // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1965. Вып. 1. – С. 167 – 201.
78. Цыпин Г.М. Портреты советских пианистов. – М., 1990.
79. Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом!». – М., 1999.
80. Юдина М.В. Статьи. Воспоминания. Материалы / Предисловие Г.М. Когана. Сост. А.М. Кузнецов. – М., 1978.